Sebastià Juan Arbó, 120 anys després

A CURA DE

Joan Antoni Forcadell

Joel Reverter Lainez

AULA Màrius TORRES

Sebastià Juan Arbó,
120 anys després

Sebastià Juan Arbó, 120 anys després

Edició a cura de
JOAN ANTONI FORCADELL
JOEL REVERTER LAINEZ

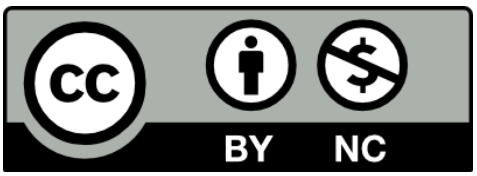
AULA Màrius TORRES

2026

Aquest volum ha rebut un ajut de publicació del Departament de Filologia Espanyola de la Universitat Autònoma de Barcelona.

UAB Universitat Autònoma de Barcelona
Departament de Filologia Espanyola

Aquesta obra està subjecta a la llicència Creative Commons Reconeixement-NoComercial 4.0 Internacional (CC BY-NC 4.0). Aquesta llicència us permet compartir, copiar, distribuir i transmetre el text, així com adaptar-lo amb finalitats no comercials, sempre que es reconegui l'autoria als autors i se citi la font original.



La citació ha d'incloure, almenys, la informació següent:
FORCADELL, Joan Antoni i REVERTER, Joel, eds. 2026. *Sebastià Juan Arbó, 120 anys després*. Lleida: Aula Màrius Torres. DOI: 10.5281/zenodo.20916854

© 2026 Joan Antoni Forcadell i Joel Reverter (eds.)
Els autors mantenen els drets sobre el text dels seus respectius capítols
© d'aquesta edició: Aula Màrius Torres, 2026
ISBN: 978-84-09-88923-5
DOI: 10.5281/zenodo.20916854

Revisors acadèmics de «Noves lliçons»: Sílvia Almenar, Maria Dasca, Maria Moran, Josep Miquel Ramis, Emma Roca i Albert Ventura Pedrol

Joel Reverter Lainez ha editat aquest volum en el període d'execució d'un contracte de Formació del Professorat Universitari [FPU23/00369], concedit pel Ministeri de Ciència, Innovació i Universitats.

ÍNDEX

120 ANYS DESPRÉS 11
Joan Antoni Forcadell
Joel Reverter Lainez

LES LLIÇONS DELS CLÀSSICS 21

La novel·la de S. Juan Arbó 23
Josep Janés i Olivé

Els novel·listes del Nadal. Sebastià Juan Arbó 29
Benito Varela Jácome

Marginats i integrats en la novel·la catalana (1925-1938).
Sebastià Juan Arbó 37
Carme Arnau

Introducció a l'*Obra catalana completa* 69
Emili Rosales

Una aproximació a la figura literària de Sebastià Juan Arbó 95
Josep Igual

Les aportacions teatrals de Sebastià Juan Arbó 105
Ricard Salvat

Les pedres i els sons de Barcelona 119
Laureà Bonet

Traduir sota control: la versió francesa de *Tino Costa*
de Sebastià Juan Arbó.....133
Josep Miquel Ramis

«Tota la meva ànima és una ansietat».
Una lectura de *L'inútil combat* (1931)
i *Hores en blanc. Notes d'un estudiant que va morir boig* (1935).....151
Maria Dasca

Conversa amb Sebastià Juan Arbó.....171
Albert Manent

Hem parlat amb Sebastià Juan Arbó.....177
Roser Gelida i Manuel Méndez

NOVES LLIÇONS.....185

Les cançons en l'obra de Sebastià Juan Arbó.....187
Albert Aragonés Salvat

Les biografies de novel·listes en llengua anglesa
de Sebastià Juan Arbó.....237
Jordi Malé i Pegueroles

L'existencialisme a *L'inútil combat* de Sebastià Juan Arbó.....261
Carme Cruelles Rosales

Variants temàtiques i lingüístiques a les dues versions en català
de *Tino Costa* de Sebastià Juan Arbó.....281
Jordi Cornellà-Detrell

La rebuda de Sebastià Juan Arbó
en els cercles literaris ebrencs de la postguerra.....321
Emigdi Subirats Sebastià

Versions i ressonàncies d'un episodi desafortunat
entre Mercè Rodoreda i Sebastià Juan Arbó 331
Joan Antoni Forcadell

La projecció social del teatre de Sebastià Juan Arbó 351
Tomàs Camacho Molina

Fonts i referents literaris en la narrativa de Sebastià Juan Arbó 367
Marta Matas Roca

El marc històric en el segon cicle de novel·les de l'Ebre
de Sebastià Juan Arbó.....397
Roc Salvadó Poy

«Decisión a media noche»: un guió televisiu inèdit
de Sebastià Juan Arbó.....429
Edició de *Joel Reverter Lainez*

En memòria d'Albert Aragonés Salvat,
amic i mestre.

120 ANYS DESPRÉS

Joan Antoni Forcadell
Joel Reverter Lainez

El 28 d'octubre de 2022 s'iniciava tot un seguit d'actes per commemorar el 120è aniversari de Sebastià Juan Arbó (1902, la Ràpita – 1984, Barcelona) amb la voluntat d'aprofitar una efemèride ben poc usual com a pretext per corregir una anomalia històrica. L'estat de letargia a què s'havia arribat en dècades anteriors en l'interès per la literatura arboniana ens posava davant la necessitat d'implementar accions que impliquessin lectors, investigadors, editorials, centres educatius, entitats i institucions diverses del món cultural i la comunitat acadèmica per revifar la flama de la que és, sens dubte, la figura més destacada i universal de les lletres ebrenques.

Es va dissenyar aleshores una programació que incloïa clubs de lectura, rutes literàries, conferències, presentacions de llibres, jornades didàctiques i una exposició, i que havia de concloure amb un esdeveniment acadèmic. Sebastià Juan Arbó havia de tenir associat un acte d'aquestes característiques, en la modalitat que fos —seminari, col·loqui, simposi, congrés—, per establir un punt de trobada i diàleg en què confluïssin les aportacions que descriuen l'estat de la qüestió present; per esperonar l'estudi d'aquelles facetes desconegudes o escassament tractades de la seva trajectòria, i per atraure l'interès de nous investigadors.

Amb aquesta voluntat, es va convocar els especialistes i estudiosos, plantejant un congrés de temàtica lliure i de convocatòria oberta. La resposta que aquesta va rebre és el que feu possible presentar el programa del I Congrés Sebastià Juan Arbó, que va tenir lloc amb doble seu els dies 25 i 26 d'octubre de 2023, primer a l'Arxiu Comarcal del Montsià, a Amposta, on es deposita la part majoritària del fons privat de l'escriptor, llavors recentment inventariat, i més tard a la Facultat de Lletres de la Universitat Autònoma de Barcelona, amb el patrocini del Grup d'Estudis de l'Exili Literari (GEXEL).

Aquest primer Congrés Sebastià Juan Arbó, no obstant això, tenia precedents que és de rigor mencionar i que han permès, de manera puntual però significativa, mantenir al llarg dels anys el pols dels estudis sobre l'escriptor. Així, números especials col·lectius com els de *Lletra de Canvi*, a les acaballes dels 80; de *Tresmall*, en la dècada posterior; els homenatges emmarcats en el centenari de l'escriptor, celebrat l'any 2002, a la Biblioteca de Catalunya o per part de la Institució de les Lletres Catalanes; el monogràfic de la revista *Beceroles. Lletres de Llengua i Literatura* (2018), o els cicles de conferències i taules rodones organitzats per l'Ateneu Barcelonès, la Biblioteca Comarcal d'Amposta —amb les seves Jornades de les Lletres Ebrenques—, l'Ajuntament de la Ràpita —amb les Jornades Culturals—, les Jornades d'Intercanvi Cultural Terres de l'Ebre, la Central de Biblioteques de les Terres de l'Ebre o el Museu de la Mar de l'Ebre en són exemples destacats.

No és aquest el lloc per efectuar un balanç extens i detallat de la producció acadèmica al voltant de la qüestió, però aquesta ha estat, sens dubte, la que ha teixit la discreta però efectiva continuïtat de l'estudi sobre la matèria fins al moment present, i a la qual han contribuït un bon nombre d'investigadors. Hom ho pot palesar repassant la nodridíssima nòmina que figura en la bibliografia completa de Sebastià Juan Arbó, que els autors que signen aquest pròleg han elaborat recentment integrada en la base de dades de l'Arxiu Digital Sebastià Juan Arbó, en desenvolupament. Les més de 1.100 referències recopilades a aquest efecte constaten, precisament, un interès sostingut que es retrotrau a la mateixa contemporaneïtat amb l'autor i es projecta fins al present. A més a més, la literatura arboniana no només ha estat l'àmbit d'especialistes consolidats i de prestigi, sinó que també ha caminat de la mà d'investigadors en formació i n'ha promocionat trajectòries acadèmiques, en la forma d'un interès constant que ha dut a la redacció de diverses tesines de llicenciatura i tesis doctorals en universitats nacionals i estrangeres.

L'altre puntal, potser no tan sòlid com seria desitjable, ha estat el món editorial. Malgrat les iniciatives rellevants de recopilació, reedició i actualització d'obres publicades, recuperació d'inèdits i publicació d'estudis que s'han dut a terme, les aproximacions en aquest camp han estat irregulars i han negligit en la majoria dels casos la projecció didàctica de la tasca editorial. D'ençà de l'aparició de l'*Obra catalana completa* a Columna a cura d'Emili Rosales, Grup62, de la mà del mateix editor, ha recollit el testimoni mitjançant el segell de Proa, i han seguit aquesta línia les publicacions a càrrec de Club

Editor, Onada Edicions, Pagès Editors, Planeta, Publicacions de l'Abadia de Montserrat i Publicacions de la URV, per citar les més destacades, tot i que de manera puntual o molt intermitent.

Tasca institucional, acadèmica, filològica i editorial; peces totes d'un mateix engranatge necessari per mantenir i encomanar l'interès lector al respecte. És només amb la lectura que tots aquests esforços prenen sentit; el que determina, en definitiva, l'èxit o el fracàs de l'empresa. Lectors locals, nacionals i internacionals, per a una literatura que té tots els ingredients necessaris per esdevenir universal. Una tasca, val a dir-ho, que s'ha de veure recolzada imprescindiblement des de l'àmbit educatiu: manca encara un compromís efectiu per part dels centres escolars, instituts i universitats, començant pels de l'entorn més immediat, i el treball de professionals que endeguin activitats de dinamització i propostes didàctiques, i que preparin guies de lectura i materials educatius auxiliars que ens ajudin a construir el pont, tantes vegades bandejat, entre la literatura de qualitat i els nous lectors.

És en aquest context que sorgeix la iniciativa que ha desembocat en *Sebastià Juan Arbó, 120 anys després*, un volum col·lectiu que aplega un conjunt d'estudis sobre l'escriptor ebrenc amb motiu del 120è aniversari del seu naixement. En un moment de certa revifada de l'interès per la producció arboniana en el marc dels estudis filològics, i en un context en què es fa més necessària que mai la seva reivindicació enfront d'un arraconament institucional cronificat, aquest volum naix amb el doble propòsit de difondre en accés obert els estudis clàssics imprescindibles per comprendre l'obra del novel·lista, sovint de difícil accés, juntament amb investigacions recents i inèdites que aporten noves perspectives i posen al descobert informació i documentació desconeguda. El recull proposa, així, una revisió integral i actualitzada de la figura i l'obra d'un dels renovadors més audaços de la novel·lística catalana i espanyola del segle XX i d'una de les plomes més rellevants —i tanmateix més desateses— de la literatura d'aquest període, a través de la mirada dels millors especialistes sobre la qüestió. Així doncs, aquest volum vol funcionar com un espai de confluència i motor de continuïtat a aquesta línia de recerca, erigint-se tant en una eina de consulta fonamental per a qui s'iniciï en l'estudi de Juan Arbó com en un recurs imprescindible per a especialistes que necessitin accedir a les línies d'investigació més recents.

Amb aquesta voluntat, la primera secció, «Les lliçons dels clàssics», aplega i posa a disposició en accés obert alguns dels estudis que han

configurat diferents paradigmes interpretatius sobre la literatura de Sebastià Juan Arbó, a càrrec d'alguns dels millors crítics literaris i acadèmics que s'han aproximat a la qüestió.

S'inicia amb «La novel·la de S. Juan Arbó», de Josep Janés i Olivé, poeta i editor que marcà una època, al qual va bastar un sol assaig l'any 1936 per assenyalar algunes de les claus de lectura que determinarien la recepció crítica posterior de l'escriptor. Janés destacà la irrupció de Juan Arbó en el panorama literari català contemporani com un fet singular. Resseguí l'evolució estilística del novel·lista en tres de les seves primeres novel·les: des del to tenebrós i sincopat de *L'inútil combat*, passant per la lluminositat tràgica de *Terres de l'Ebre*, fins a la maduresa objectiva de *Camins de nit*, on el rapitenc es revela com el «poeta dels humils». Janés subratllà com a constants la tendresa subjacent, la qualitat lírica de la prosa i la fusió profunda entre vida i obra com a elements inextricables en la seva literatura.

Publicada originalment en entregues i en castellà, recuperem traduïda la sèrie d'articles que dedicà Benito Varela Jácome a la novel·lística arboniana des de les pàgines de *Destino* l'any 1962, ja amb la perspectiva d'un nou vessant en la seva producció, concretat en una trilogia de novel·les d'ambientació urbana. A través de l'anàlisi dels dos grans cicles novel·lístics fins al moment de l'escriptor, l'estudiós constatà ja contemporàniament que Juan Arbó havia trobat les seves millors realitzacions literàries en les novel·les ambientades a les Terres de l'Ebre, on es movia amb autenticitat i equilibri expressiu, mentre que aquelles que transcorrien a Barcelona acusaven un excés d'efectisme.

La de Carme Arnau és també una de les veus que no podia faltar en aquesta tria com a referència ineludible per a l'estudi de la producció novel·lística arboniana anterior a la Guerra Civil. A «Marginats i integrats en la novel·la catalana (1925-1938). Sebastià Juan Arbó», l'estudiosa se centrà concretament en *L'inútil combat* (1931) i *Terres de l'Ebre* (1932), en les quals identificà dos eixos vertebradors: la influència dostoievskiana, manifestada en la creació de personatges emparentats amb l'«home subterrani»; i la tragèdia grega com a brollador d'una concepció fatalista de l'existència. Arnau destacà motius recurrents —el presoner, les tenebres, els abismes, el plor—, així com la figura de la mare com a element positiu d'un univers literari desolat dominat per la incomunicació i la soledat.

Reproduïm, així mateix, la fonamental «Introducció a l'*Obra catalana completa*» d'Emili Rosales, un projecte que en el seu moment significà tota una

fita per a la difusió editorial de l'obra novel·lística, dramàtica i poètica de l'escriptor en la seva llengua materna, i que apropà molts lectors neòfits a la seva literatura. L'estudi prologal de Rosales gira al voltant de la idea central del prototip de l'«home Arbó», un personatge idealista, enfrontat a un món absurd i injust, condemnat al fracàs i a l'estranyament. D'acord amb la seva funció introductòria, l'editor desgrana cadascuna de les obres a través de temes centrals que són recurrents i que aporten cohesió a l'univers arbonià.

Per bé que aparegué originalment en una publicació de poca difusió i ha estat amb prou feines citada fins al moment, no ens ha passat desapercebuda aquí «Una aproximació a la figura literària de Sebastià Juan Arbó», un esplèndid assaig amb què Josep Igual i Febrer, una de les plomes més destacades de la literatura ebrenca dels darrers anys, reivindicà la figura de Juan Arbó com un clàssic injustament oblidat de les lletres catalanes.

Al seu torn, l'estudi de Ricard Salvat, referent del món teatral català de la passada centúria, se situa encara com l'única aproximació monogràfica solvent a «Les aportacions teatrals de Sebastià Juan Arbó», una faceta menor i poc estudiada encara de la trajectòria arboniana. Tot traçant-ne el context històric i assenyalant-ne influències, Salvat posà l'accent en l'originalitat d'una proposta que es veié condicionada per factors externs i per una concepció de la literatura dramàtica allunyada del teatre comercial. Es posa a l'abast un treball difós originalment al llibre commemoratiu *Centenari Sebastià Juan Arbó (1902-2002)*, editat per la Institució de les Lletres Catalanes, i que mereix sens dubte de ser reeditat com a esperó per a un estudi sobre la qüestió d'un major abast.

Aparegut originalment a *Ínsula*, recuperem aquí traduït al català i supervisat pel seu autor «Les pedres i els sons de Barcelona», del professor Laureà Bonet, un article fonamental que en el seu moment recuperà de la letargia acadèmica l'interès en la novel·lística castellana de l'autor. Bonet hi examinà la construcció literària de la ciutat de Barcelona a *Sobre las piedras grises* (1949) i *María Molinari* (1954), amb atenció a la imatge ambivalent de la metròpoli que hi trasllada: fascinant i alhora amenaçadora, impregnada d'elements psicologistes, sociològics i historicistes. La ciutat emergeix com un espai sonor i visual on les cicatrius de la Guerra Civil i la postguerra impregnen tant l'arquitectura com la psicologia dels personatges. Bonet destaca que *María Molinari* assoleix major densitat documental i expressiva, i situa Juan Arbó com a precursor de la narrativa urbana barcelonesa que cristal·litzarà amb els Goytisolo i Marsé.

«Traduir sota control: la versió francesa de *Tino Costa* de Sebastià Juan Arbó», de Josep Miquel Ramis, ens permet accedir a la versió catalana d'un interessantíssim estudi d'un dels investigadors que més pàgines han dedicat a l'autor, en aquest cas com a màxim especialista en el seu vessant d'autotraductor. Ramis analitza aquí la versió francesa de *Tino Costa*, publicada per Gallimard el 1954 i traduïda per Victor Crastre. L'estudi mostra com Juan Arbó va exercir un control absolut sobre el procés de traducció de l'obra, revisant i esmenant el text de Crastre i introduint-hi modificacions inèdites. Aquestes intervencions s'inscriuen en el procés continu de revisió característic de l'autor.

Com a fet excepcional, a «"Tota la meva ànima és una ansietat". Una lectura de *L'inútil combat* (1931) i *Hores en blanc. Notes d'un estudiant que va morir boig* (1935)», Maria Dasca reprèn, actualitza i amplia la seva lectura d'aquestes novel·les arbonianes, publicada originalment com a part del seu fonamental monogràfic *Entenebrats. Literatura catalana i bogeria* (2017). Ambdues obres adopten la forma d'un dietari sense dates a través de la tècnica del monòleg interior, i presenten antiherois turmentats que es rebel·len infructuosament contra un medi hostil i deshumanitzador. Dasca vincula aquesta crisi a un ampli marc filosòfic —alienació, societat de masses, decadència i repressió cultural— i en destaca el tractament del crim gratuït, entre Dostoievski i Camus. L'estudi subratlla com Juan Arbó construeix personatges que oscil·len entre materialisme i idealisme, nomadisme i arrelament, expressant amb un estil nerviós i sincopat la pertorbació de l'home modern davant una civilització en crisi.

Com a document històric essencial per comprendre la cosmovisió de l'autor, no podia faltar en aquest volum tampoc la «Conversa amb Sebastià Juan Arbó» d'Albert Manent, una entrevista apareguda l'any 1965 a *Serra d'Or* que resulta encara imprescindible per endinsar-se en qüestions clau de la seva trajectòria com la seva formació intel·lectual i literària, els seus referents literaris, el seu procés d'integració en els cercles literaris de la capital catalana en la seva joventut i la qüestió lingüística.

La secció es clou amb la transcripció d'una de les últimes entrevistes del novel·lista, concedida a Roser Gelida i Manuel Méndez a la *Revista Amposta* l'any 1983. «Hem parlat amb Sebastià Juan Arbó» és un document desatès per la crítica contemporània perquè havia passat desapercebut; tanmateix, entranya un valor singular com a testimoni directe en els darrers moments

de la vida de Juan Arbó. En la línia dels seus textos memorialístics, l'autor hi repassà algunes fites biogràfiques, algunes d'elles no al·ludides fins al moment, centrades especialment en el seu poble adoptiu, i reflexionà sobre la seva concepció de la novel·la i el panorama literari del moment.

Amb la voluntat decidida d'eixamplar horitzons, d'escrutar en els marges i de reprendre críticament, per discutir-les i actualitzar-les, les assumpcions més generals al voltant de l'autor, la segona secció del volum, «Noves lliçons», aplega algunes de les aportacions originals i inèdites més recents a l'estudi sobre el tema, i que venen en tots els casos a omplir un buit acadèmic.

És, sens dubte, el cas de l'exhaustiu estudi que Albert Aragonés dedicà a analitzar la funció de «Les cançons en l'obra de Sebastià Juan Arbó»; concretament, d'aquelles peces, de la tradició culta o popular, inserides en la seva novel·lística i la seva obra memorialística. S'hi identifiquen 186 ocurrències corresponents a 153 cançons, en català i castellà, extretes de totes les edicions publicades en vida de l'autor. S'examina la presentació formal, la freqüència, la llengua, la procedència i la temàtica. Es constata que Juan Arbó va anar incorporant cançons en edicions successives i que en reutilitzà moltes en obres diferents. L'article conclou que la cançó popular ocupa un lloc central i creixent en la narrativa arboniana, demostrant una gran capacitat de retenció i una estimació profunda pel patrimoni oral. Publiquem pòstumament aquest treball, que demostra, com sempre, l'exemplaritat investigadora d'Albert Aragonés.

«Les biografies de novel·listes en llengua anglesa de Sebastià Juan Arbó», de Jordi Malé i Pegueroles, ens descobreix un aspecte poc estudiat del Juan Arbó biògraf a partir de l'anàlisi de les semblances condensades de novel·listes anglesos escrites per l'autor dins la col·lecció «Maestros ingleses» (1961-1964), que prologà juntament amb Ricardo Fernández de la Reguera. L'estudi demostra com aquestes introduccions s'allunyen de la simple finalitat informativa, esdevenint autèntiques creacions on Juan Arbó emprà recursos propis de la ficció narrativa, afegint-hi un profund dramatisme emocional i exploració psicològica. També hi manifestà els seus propis judicis de valor, mostrant simpaties o antipaties cap als biografiats, sovint influït per paral·lelismes amb la seva pròpia vida.

L'assaig que signa Carme Cruelles, «L'existencialisme a *L'inútil combat* de Sebastià Juan Arbó», explora les intertextualitats entre la proposta arboniana a *L'inútil combat* i les línies mestres que traçà el posterior existencialisme literari francès. Publicada el 1931, la novel·la de Juan Arbó avançaria elements

clau d'aquest corrent filosòfic i estètic, com la crisi de sentit, la solitud, l'alienació i l'absurd de l'existència a través d'un narrador en primera persona protagonista que revela un conflicte intern equiparable al que experimenten els personatges de Sartre i Camus. Es destaca la influència de Juan Arbó en la renovació de la novel·la catalana i el seu paper com a precursor de temàtiques existencialistes en la literatura europea.

L'interès per les reescriptures arbonianes a partir de la constatació de la complexitat genètica i evolutiva dels seus processos d'escriptura ha fructificat recentment en propostes renovadores dels estudis sobre l'autor, com la que planteja Jordi Cornellà-Detrell a «Variants temàtiques i lingüístiques a les dues versions en català de *Tino Costa* de Sebastià Juan Arbó». Aquest treball examina críticament el procés i l'abast de les reescriptures de la novel·la, analitzant profundament una sèrie de modificacions operades entre la primera edició en català amb Àncora (1947) i la revisió a Club Editor (1968), i indaga en les seves possibles motivacions i implicacions estilístiques, ideològiques i editorials.

A més de geografia literària, les Terres de l'Ebre foren també espai de formació intel·lectual, de debat i d'intercanvis culturals per a l'escriptor. Així ho demostra Emigdi Subirats a «La rebuda de Sebastià Juan Arbó en els cercles literaris ebrencs de la postguerra», on reflexiona sobre els contactes que s'establiren entre el rapitenc i la generació de poetes i assagistes que s'aplegaren a l'entorn de publicacions locals com *La Zuda* o *Géminis*, tals com Jesús Massip, Manuel Pérez Bonfill, Carles Sánchez i Pastor o Gerard Vergés, els quals veieren en Juan Arbó un referent literari, però que alhora hi polemitzaren.

A «Versions i ressonàncies d'un episodi desafortunat entre Mercè Rodoreda i Sebastià Juan Arbó», Joan Antoni Forcadell torna sobre les relacions personals i professionals entre els dos novel·listes amb motiu de la troballa de materials inèdits autògrafs en estat d'esborrany en els quals el primer oferí la seva pròpia versió sobre un incident en què ambdós es veieren implicats. L'anàlisi comparativa del relat dels fets que traslladen aquests testimonis amb les versions públiques i de circulació privada alienes que es coneixien revela que en els seus textos memorialístics Juan Arbó activà mecanismes de construcció de la seva imatge pública mitjançant la selecció textual. Així mateix, posa de manifest la seva voluntat de fixar el seu propi relat sobre una anècdota que tingué repercussions en la forma en què fou percebut per la intel·lectualitat catalana del moment, especialment des de l'exili.

Amb «La projecció social del teatre de Sebastià Juan Arbó», Tomàs Camacho s'aproxima a la posada en escena de la literatura dramàtica de l'escriptor, tot constatant que contemporàniament la recepció crítica d'aquesta faceta menor de la seva producció condicionà la seva posada en escena, pràcticament nul·la salvant només l'única representació que conegué *Despertar*. A partir dels resultats d'una enquesta entre grups de teatre i aficionats, Camacho constata que Juan Arbó segueix sent reconegut principalment com a narrador, mentre que el seu teatre roman gairebé desconegut per al gran públic. Finalment, documenta les experiències escèniques més recents al respecte, majoritàriament en forma d'adaptacions a partir de la seva narrativa.

Per la seva banda, Marta Matas examina les «Fonts i referents literaris en la narrativa de Sebastià Juan Arbó» com a aspectes essencials que configuren la proposta de l'escriptor. A partir de l'anàlisi de les intertextualitats explícites i implícites presents en la seva obra, s'identifiquen les principals influències que articulen el seu univers literari, amb els tràgics grecs —amb Eurípides al capdavant—, Shakespeare, Dostoievski, Gide, D'Annunzio, Blasco Ibáñez i Baroja com els principals referents. L'estudi demostra que Juan Arbó no es limità a incorporar referències erudites com a ornament retòric, sinó que les assimilà per construir una narrativa pròpia en diàleg constant amb la tradició occidental. S'hi constata, a més, com els referents evolucionen al llarg de la seva trajectòria: del fatalisme tràgic de les primeres novel·les ebrenques cap a un pensament ètic i costumista en la segona etapa, i que aquests funcionaren també com a forma d'autovalidació d'una formació autodidàctica sovint posada en entredit per tercers.

Atenent a la vocació interdisciplinària del recull, l'historiador Roc Salvadó Poy examina «El marc històric en el segon cicle de novel·les de l'Ebre de Sebastià Juan Arbó», un concepte en el qual engloba tant *L'espera* com la tetralogia formada per *Entre la tierra y el mar*, *La tempestad*, *La masia* i *El segundo del Apocalipsis*, que abasten des de la primera dècada del segle XX fins a la guerra civil espanyola i s'ambienten a Amposta, la Ràpita i Barcelona. L'estudiós documenta detalladament com Juan Arbó inserí esdeveniments històrics reals com a rerefons de les trames novel·lístiques, basant-se en experiències viscudes i testimonis directes. Destaca que, malgrat algunes inexactituds factuals, el conjunt constitueix una crònica novel·lada fidel al marc vital i històric en què s'insereix.

El volum es clou amb la recuperació per part de Joel Reverter Lainez d'un guió televisiu inèdit de Sebastià Juan Arbó, *Decisión a media noche*, partint dels originals conservats a l'Arxiu Comarcal del Montsià. Es tracta d'una comèdia romàntica d'embolics amb tocs de melodrama que transcorre en un bar de Barcelona, i que fou emesa a la UHF de Televisió Espanyola el 30 de març de 1966, sense gran èxit d'audiència ni de crítica, cal suposar. Al marge de la seva qüestionable qualitat com a producte audiovisual, aquesta temptativa en el marc de la petita pantalla ens parla d'una personalitat polifacètica que buscà també per aquest mitjà una alternativa professional a la seva carrera literària.

Aquest volum no hauria estat possible sense la col·laboració, en diferents moments de la seva elaboració, de diverses persones que han proporcionat el seu suport i col·laboració, sigui amb l'aportació de treballs originals i inèdits, sigui proporcionant els permisos de reproducció d'alguns dels textos antologats, o sigui amb la seva supervisió i consell: Albert Aragonés Salvat, Albert Ventura Pedrol, Alfonsina Janés, Carme Arnau, Carme Cruelles, Carmen Varela, Clara Janés, Elisenda Marsal, Emigdi Subirats, Emili Rosales, Eulàlia Salvat, Jordi Malé i Pegueroles, Josep Mengual Català, Josep Miquel Ramis, Jordi Manent, José Ramón López García, Laureà Bonet, Lucía Cotarelo, Manuel Fernández Iglesias, Maria Dasca, Marta Matas Roca, Montse Matamoros Callarisa, Roc Salvadó, Tomàs Camacho, Xus Valor Boix i la *Revista Amposta*.

La literatura de Sebastià Juan Arbó té el potencial per seguir ben viva durant 120 anys més, sigui pel seu riquíssim catàleg de valors literaris que li són intrínsecs, d'abast universal, sigui per la seva condició de dipositària de la memòria d'un món desaparegut —una època, uns costums, una gent—, i d'una geografia encara recognoscible, però amenaçada, que ens interpel·la, com a ciutadans del segle XXI, per preservar-la.

TARRAGONA, 23 d'abril de 2026

LES LLIÇONS DELS CLÀSSICS

La novel·la de S. Juan Arbó

Josep Janés i Olivé*

Els fets més importants i més estridents de la vida literària dels cinc anys darrers venen lligats invariablement amb el nom de S. Juan Arbó. La seva entrada en el món de les lletres amb l'aparició de *L'inútil combat* no és ja l'entrada característica del minyó que promet, amb la clàssica rebuda cordial i afectuosa per part dels qui tenen o creuen tenir el dret i el deure d'encoratjar, ni la del minyó que hom es proposa fer aparèixer aureolat de totes les glòries futures, acollit amb campanes al vol i convertit tot d'una en primeríssima figura.

S. Juan Arbó arriba amb un gest ferm i segur; arravatador, definit. *L'inútil combat* revela alguna cosa més que un temperament de novel·lista; hi ha una cosa de més fort, en ella, que l'escriptor en un sentit estricte. És aquella força interior que hi ha en la novel·la, aquell corrent subterrani que se us endú en un emportament impetuós i invencible, que us mena a més que a una adhesió entusiasta i sincera, o que ja d'antuvi us repel·lirà o sereu vosaltres que el repel·lireu situant-vos en una posició que no és de reserva ni de recel, sinó d'oposició absoluta i de distanciament. *L'inútil combat* toca de dret les fibres més sensibles, i atreu irresistiblement o repel·leix, alhora.

Aquesta força de la novel·la de S. Juan Arbó és traduïda ja per les reaccions de la crítica. Generalment la intel·ligència no falla i la crítica solvent reconeix amb unanimitat les indiscutibles valors literàries de l'obra; però cada crític, d'acord amb la seva posició espiritual, es pronuncia d'una manera distinta. I és curiós de remarcar els camins diferents pels quals s'arriba a una única conclusió.

Després d'aquesta arribada estrident —no pas volguda, sinó inevitable— el nom de S. Juan Arbó pren actualitat gairebé cada any entorn del consabut escàndol en to major o menor que acompanya l'atorgament del Premi Crexells. Fins que, darrerament, la concessió del primer Premi dels

* Janés i Olivé, Josep. 1936. «La novel·la de S. Juan Arbó». *Rosa dels Vents*, núm. 2: 82-87.

Novel·listes posa de relleu el seu nom per un motiu més amable: el de l'homenatge que els escriptors catalans tributen al jove novel·lista concedint-li, amb una votació gairebé unànime, el premi instituït per a la millor novel·la de l'any.

Aquesta circumstància feliç ja seria prou per a justificar l'oportunitat d'aquestes línies; però venturosament cal afegir-n'hi una altra, tan estimable com aquesta: una biblioteca que vol incorporar a la literatura castellana els novel·listes mundials de més prestigi anuncia per al seu tercer volum la traducció de *Camins de nit*, l'obra del nostre autor. S. Juan Arbó és precedit en aquesta biblioteca per Aldous Huxley i Richard Aldington.

Són escasses les obres d'autors catalans incorporades a altres llengües, àdhuc la castellana; i les que ho són sense deure-ho a mèrits extraliteraris potser podrien comptar-se amb els dits de les mans. Les condicions en què aquesta traducció s'anuncia, fan el cas, però, gairebé únic en les nostres lletres.

Aquests dos fets venen a refermar un prestigi reconegut per molts, dissentit per altres, però negat per ningú.

A l'hora de valorar l'obra conjunta de S. Juan Arbó s'ha deixat de banda, en certa manera, *L'inútil combat*, com si es tractés d'un intent jovenívol sense altra importància positiva que el d'ésser una revelació esperançadora. Creiem, en canvi, que atenent-nos a la seva valor intrínseca, *L'inútil combat* és un títol que caldrà tenir molt en compte a l'hora d'estudiar a fons la nostra novel·lística actual.

Recordo amb emoció, encara, la impressió inesborrable que va produir-me la primera lectura d'aquella obra. L'estil sincopat, nerviós, vibrant, ara resolt en evasió i ara tallat en un gest de ràbia i de desesper. Aquell fugir constant per camins de tenebra i, tot d'una, aquell esclat d'una llum més alta i invisible, immaterial, ara vinguda dels estels, plens de suggestions, ara del record de la mare, ara de l'enyor del paisatge i de la claror llunyans, ara d'una noia que us estén la mà…

L'inútil combat duia ja totes les característiques que més tard havien de confirmar la seva acusada personalitat: l'estil, sobretot, i aquell sentiment que flota com un halo de tendresa damunt totes les seves obres; una tendresa que ni tan sols és velada quan l'anècdota esdevé violenta i crua. *L'inútil combat*, amb la seva cruesa, amb el seu pessimisme violent, amb el seu negre tancat, era una obra de poeta. I les qualitats poètiques no eren solament de l'estil, sinó de l'acció; en el ritme violent, d'una violència *in crescendo*, de l'obra, en constant

tensió, hi havia un lirisme d'una força arravatadora. I quan el to era d'un amarg absolut, s'entreveia ja, com en transparència, un horitzó lluminós per on es resoldrien o cercarien de resoldre's les ràbies, els desespers, en un anhel més alt.

Més que del medi, més que dels lligams exteriors, el personatge de *L'inútil combat* fugia d'un esclavatge fort i complex que tenia les arrels en el seu esperit. D'ací que la seva evasió fos un delejar constant per una llibertat que no naixia trencades les amarres del poble i del treball. En el seu vagabundeig foll, en el seu evadir-se, en el seu deler de viatjar eternament, de fugir, no fugia d'unes terres ni d'uns homes ni d'una llum; fugia de si mateix, fugia d'allò que no podia fugir. Perquè a desgrat de la seva crueltat, del seu sadisme, inhumà de vegades, en el fons de la seva ànima es mantenia viva una flama de noblesa, de bon sentir, que no podia apagar, que no volia apagar. I aquella flama era ell.

D'ací els contrastos violents que hi ha en les pàgines de *L'inútil combat*. Aquell enterrament del germà petit, d'una emoció i d'una tendresa insuperables, que més tard retrobàvem en la contemplació del cos negat d'Agneta, la petita de *Terres de l'Ebre*, quin contrast amb l'escena violenta, d'aiguafort, del prostíbul de Praga!

Altrament, l'estil de l'Arbó ja s'hi mostrava ric, riquíssim. Les seves pàgines abundaven de frases d'excepcional força de suggestió, d'emoció, de qualitat lírica. Recollim, per exemple: «Tota la meva ànima s'era feta espera de la veu de la mare» (Juan Arbó 1931, 28), que pot posar-se dignament al costat d'aquelles altres: «Era feliç, però el cel no havia tingut mai més el color d'aquell dia…» (Juan Arbó 1936, 17), «Era així Marçal: l'alba i la nit es tocaven en el seu esperit i la vida li cridava alta» (Juan Arbó 1935, 263), «La figura del bon metge va passar-li per la ment i va ser com una mà sobre la boca» (íd., 233).

Aquestes característiques que uneixen totes les seves obres, que els donen un segell de personalitat inconfusible, no limiten, però, a un sol camí, les facultats creadores del novel·lista. L'estil no dona a les seves obres un aire unilateral. Tot i que a primera vista un estil tan personal i de característiques tan acusades sembli poc dúctil, poc propici a l'expressió d'emocions i de gestos tan oposats com la ràbia i la tendresa, la violència i la pietat, la llum i l'ombra, en el curs de l'obra total del nostre autor es veu fins a quin punt un estil tan subjectiu pot obeir la voluntat creadora del novel·lista.

L'estil que en *L'inútil combat* feia viure la tragèdia del vagabund foll, rabiós; aquell estil que cobria sempre la novel·la amb un vel de tenebra i de febrositat i que retrobàvem més tard en les *Notes d'un estudiant que va morir boig*, en *Terres de l'Ebre* dona una sensació de llum i de serenor que mai no enterboleix l'alenada tràgica que de llarg a llarg del llibre es respira. Perquè la tragèdia hi és sempre latent, com en *L'inútil combat*; diferents, molt diferents l'una de l'altra, però intenses, intensíssimes totes dues. Mes el que en la primera obra era tenebra absoluta, l'acció tenebrosa ja de si movent-se en un marc obscur i fumós —els moments de llum eren de llum immaterial, de llum en l'esperit— en *Terres de l'Ebre* és claror i és serenitat. Les vides es mouen, empeses pels fils invisibles del destí, cap a la tragèdia, però enfora hi ha la gran lluminositat dels camps i del cel, present i absent alhora de les vides que es mouen en la seva pau.

En *L'inútil combat* hi ha sempre una sensació de nits o de tardes plujoses, de dies tristos; el cel, de dia, es pressent ennuvolat i amenaçador, gràvid de tragèdia. Quan, de nit, és serè, els estels que hi rodolen encomanen una sensació de serenitat i de terror alhora, com si cada un d'ells dugués un presagi angoixós. El paisatge i l'ambient es pressenten fills de la tragèdia del protagonista.

En *Terres de l'Ebre* el fenomen és a la inversa. El paisatge és el centre de l'obra, i les vides s'endevinen filles del paisatge. I això no a desgrat de l'oposició que existeix entre aquest i aquelles, sinó justament per aquesta oposició. La tragèdia esdevé més punyent quan al seu damunt es pressent la blavor intensa del cel i al seu entorn s'endevina el paisatge quiet i serè. Després de la més colpidora de les escenes de *Terres de l'Ebre*, llegiu: «A l'hora del capvespre era. I els xiprers alçaven un ramatge apretat, com un gran gest de desesper, contingut de la quietud de la tarda i de la indiferència dels cels» (Juan Arbó 1936, 140).

Camins de nit, que en certa manera continua el to de *Terres de l'Ebre*, té, no obstant, característiques molt diferents que estableixen entre una i altra distàncies més profundes del que a primera vista podria semblar. En la darrera novel·la de l'Arbó l'ànima humana és un tot. El paisatge, per primera vegada en l'obra del nostre novel·lista, té fesomia pròpia, deslligada de l'anècdota i del sentiment. Un i altre es complementen, però els podríeu ja comprendre deslligats d'entre si. En *Camins de nit* és, també, on el novel·lista apareix per primera vegada deslligat de la novel·la, visible a través i no en

l'obra. I això, que revela en l'escriptor un domini propi, que significa en el novel·lista una consciència del seu art que adés era velada per una mena de passió que posava en la seva obra al marge de la passió creadora, és el que li dona més llibertat de moviment per a crear personatges humans.

Ja no s'hi confon com adés; les vides guanyen objectivitat; objectivitat que, entengui's bé, no és pas sinònim de veritat. En *Camins de nit* veiem l'autor sobre, no en la novel·la; no governa l'acció, que segueix el seu impuls vital, però pressentiu que li infon alguna cosa del seu esperit de la qual fins ara no havíeu tingut complet esment. En *Camins de nit*, que és la novel·la més objectiva de S. Juan Arbó, es produeix el fet singular que és on trobeu l'expressió més neta dels sentiments personals de l'autor.

Adés el vèieu en l'obra; en molts passatges no sabíeu discernir el que hi havia d'autobiogràfic i de creació literària. En *Camins de nit* pressentiu tothora l'autor, la seva bondat i la seva tendresa, perquè el gest amb què us presentava els seus personatges era un gest de pietat o de simpatia, de tendresa o de comprensió. En *Camins de nit* us adoneu del gran amor que S. Juan Arbó té a les figures humils; la paraula emocionada i acariciadora gairebé amb què us descriu els seus personatges i amb què us parla de les seves il·lusions i de les seves lluites, de les seves festes i de les seves dissorts, o de la seva apagada resignació, neix d'un gran amor a l'ànima humana que és el que dona emoció i vida a les seves novel·les, que és el que els presta aquest excepcional calor que elles tenen i que trobaríem en molt escassos novel·listes. Això és el que us fa llegir les seves obres d'un sol glop i en una gran tensió d'esperit, cosa no produïda per la lectura de les novel·les que es limiten a ésser un enginyós inventari d'anècdotes. A propòsit de la lectura de *Camins de nit*, ens deia un prestigiós escriptor que l'Arbó era el veritable poeta dels humils que ha tingut Catalunya. Quina veritat més important!

L'autor d'aquestes ratlles necessita fer constar que no ha estat propòsit seu fer un estudi objectiu i analític de l'obra de S. Juan Arbó. No ha estat propòsit seu, ni, si ho hagués estat, podria reeixir-hi, perquè si unes condicions li mancarien per a realitzar aquesta tasca, serien les essencials: l'autor d'aquest article no sap parlar desapassionadament, d'una manera objectiva, de l'obra de l'Arbó.

Altrament, creiem que han de trigar molts anys abans no es pugui fer un estudi conscient de l'Arbó i la seva obra. Van tan lligats l'un i l'altre, és tan difícil impossible, creiem parlar de l'obra de l'Arbó sense lligar-la a la seva

vida, al seu sentir, al seu produir-se davant de totes les coses, que tot estudi que es faci mentre s'hagi de prescindir d'aquesta fusió pecarà d'unilateral o d'incomprensiu. Per a comprendre la seva obra és tan necessari abans conèixe'l i comprendre'l a ell!

Dia vindrà, dissortadament, i que trigui molt a venir, en què parlar d'això no serà cometre un gest d'impudícia; i serà aleshores quan tot de coses de les seves novel·les prendran un major sentit als ulls de la gent; i quan en prendran, també, totes aquelles altres tan directament relacionades amb la seva obra i que ell sintetitzava en l'emocionant dedicatòria del seu segon llibre, la novel·la primerament concebuda: «A la meva mare —la mà i la mirada sobre la meva vida d'ombres, l'únic que ha restat inalterable al llarg del camí» (Juan Arbó 1936, 7)…

BIBLIOGRAFIA

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1931. *L'inútil combat*. Barcelona: Proa.
JUAN ARBÓ, Sebastià. 1935. *Camins de nit*. Barcelona: Proa.
JUAN ARBÓ, Sebastià. 1936. *Terres de l'Ebre*. Barcelona: Llibreria Catalònia.

ELS NOVEL·LISTES DEL NADAL. SEBASTIÀ JUAN ARBÓ

Benito Varela Jácome*

EL BAIX EBRE EN LES NOVEL·LES D'ARBÓ

La producció novel·lística de Sebastià Juan Arbó, iniciada amb *L'inútil combat*, té encara les seves millors fites en *Terres de l'Ebre*, *Camins de nit*, *Tino Costa* i *María Molinari*.

Terres de l'Ebre és una novel·la densa, ambientada entre Amposta i el poble natal de l'escriptor, Sant Carles de la Ràpita. Les terres del Delta estan descrites amb detallada plasticitat: la ribera pantanosa; les maresmes, amb el matís verd malva dels canyars; el riu tranquil, fatigat de paisatges i de llum; la vida bulliciosa de les barraques; l'extensió verda dels cultius; les muntanyes que tanquen la vall en un cercle immens i desigual…

En aquest quadre vigorosament descrit es mouen uns personatges reals, de robusta vitalitat: l'infatigable treballador Joan; el seu fill Joanet, fracassat en les seves il·lusions amoroses; Agneta, la fillastra del Retxut, amb un trist destí; la sensible i recaptosa Roseta…

L'acció de *Terres de l'Ebre* discorre morosa, en *tempo lento*, *ralenti*. En la introducció, Arbó ens presenta Joanet i el seu pare Joan, envellit irremeiablement pel treball. Després, l'òptica del novel·lista retrocedeix als amors de Joan i Roseta, i el relat és des d'aleshores continuat, fins a la desesperada i violenta mort del vell.

La narració lineal es trenca, de vegades, amb el passat ressuscitat en la memòria dels protagonistes, gairebé en forma de monòlegs interiors impurs. Les relacions de Joanet i Agneta i la tremenda història d'aquesta transcorren en diversos temps, amb una intencionada ruptura de la seqüència temporal,

---

* VARELA JÁCOME, Benito. 1962. «Los novelistas del Nadal. El Bajo Ebro en las novelas de Arbó». *Destino*, núm. 1308: 34-35; VARELA JÁCOME, Benito. 1962. «Panorama de arte y letras. Los novelistas del Nadal. Tensión dramática de *Tino Costa*». *Destino*, núm. 1307: 32; VARELA JÁCOME, Benito. 1962. «Panorama de arte y letras. *Sobre las piedras grises*». *Destino*, núm. 1303: 33; VARELA JÁCOME, Benito. 1962. «Panorama de arte y letras. Los novelistas del Nadal. Las últimes novelas de Arbó». *Destino*, núm. 1313: 36.

per augmentar la tensió. La tercera part del relat se centra en un nou personatge femení, Maria, i les seves relacions complexes amb Martí i Joanet.

El *tempo lento* s'espesseeix en les descripcions de l'ambient i en alguns episodis: la recerca de Roseta per part de Joan, el profund dolor per la seva mort, l'extracció del cadàver d'Agneta, l'anàlisi dels sentiments amorosos de Joanet: tot accentuat per l'escassedat de diàlegs, pel preferent to discursiu.

Dos matèries novel·lesques es fonen en aquesta història: el combat de Joan, Roseta i Joanet amb la terra, i el dens ambient del Delta i del poble. Uns quants motius cecs traspassen l'acció i commouen pel seu dramatisme: l'agonia desesperada de Roseta en les revoltes aigües del riu; la tremenda resolució d'Agneta, ofegada en el desaigüe; la suggeridora seducció de Maria; la mort de Joan amb la seva pròpia faixa, tràgic final del relat.

Terres de l'Ebre té, d'altra banda, un abast social. Ens presenta els pagesos famolencs per la mala collita d'arròs; homes emmagrits treballant en el desaigüe del canal, amb l'aigua a la cintura, blasfemant i maleint. El treball dur, continuat, en les maresmes no és suficient, i els homes pensen en l'emigració. A més, a la comarca d'Amposta arriben persones desesperades, assetjades per la fam. Es presenta també el problema de l'absentisme, per l'atracció dels de les zones industrials: un exemple d'això és Joanet, absorbit irremeiablement per la vida de Barcelona.

Una altra novel·la de Sebastià Juan Arbó admirablement ambientada en el Baix Ebre és *Camins de nit*. L'acció s'espesseeix amb els esdeveniments de la comarca, amb el relat de crims, amb la visió minuciosa del paisatge. La primera part se centra en la vida de Marina. La segona és una història emmarcada en la infausta i desafortunada existència de Mercè narrada mitjançant diferents tècniques, ruptura de la seqüència temporal. La tercera part se centra en la figura de Marçal.

A *Camins de nit* trobem novament la tendència d'Arbó a intensificar l'acció mitjançant episodis violents. Ens atrauen: la tensió de la persecució de Borra per part de Jaume a través del panissar, el neguit de la seva lluita cruel, embogidora, fins a matar-se; la mort tràgica del padrastre de Mercè, precipitat des d'una timba en un carro de mules una nit de tempesta; les cruels burles a Meret; tota la tremenda història evocada per Mercè una nit d'insomni.

L'acció de *Camins de nit* no sempre té un desenvolupament normal; hi ha motius cecs que la torcen. Recordem que quan els amors de Mercè i Marçal semblen discórrer cap a un final feliç, l'aparició del marxant, la seva mort

a mans de Marçal, el descobriment de tota la veritat de l'existència de Mercè, trenquen el fil narratiu, empenyen el protagonista a la violència. El relat torna a fusionar-se amb la reconciliació dels enamorats, amb l'esperança abatuda per la presó, amb l'espera ansiosa de l'anciana Marina.

TENSIÓ DRAMÀTICA DE *TINO COSTA*

La novel·la de major tensió dramàtica de Sebastià Juan Arbó és *Tino Costa*, publicada en la col·lecció «Áncora y Delfín» l'any 1948. El llibre s'obre amb aquesta confessió: «Em proposo d'escriure una història fosca, una història de violència i de nit. Els personatges, per a acostar-se a la veritat del que succeí, hi haurien de passar com sota el buf d'una contínua tempestat, car així passaren per la vida» (Juan Arbó 1947, 7).[1]

En la introducció, Arbó declara que conegué els episodis i els personatges de creació seva de llavis dels habitants de Santa Maria dels Monts, i apunta ja les motivacions bàsiques de l'existència tràgica i estranya de Tino Costa; l'amor cec de Mila del Santo; la mort de Sileta, en una nit d'horror; el final violent del protagonista, vora l'elevat marge…

A *Tino Costa* trobem episodis que són *leitmotiv* dins la novel·lística d'Arbó. L'escriptor català torna aquí al món rural, en el qual es mou amb extraordinària desimboltura, amb pinzellades encertades del paisatge, amb estampes suggestives, com la nit de Sant Joan, resplendent de fogueres i vibrant de cançons. Però, a banda de l'aproximació al medi rural, a la vida d'una masia, no trobarem en aquesta obra una problemàtica social com en *Terres de l'Ebre* o *Camins de nit*.

L'acció d'aquesta novel·la se centra en Tino Costa i Mila del Santo. Ambdós personatges tenen un relleu extraordinari. La vigorosa figura de Tino està, en part, explicada per les circumstàncies estranyes del seu naixement. És un home de temperament artístic, però inconstant; és un vagabund sense lligams; pesa sobre ell com una maledicció; se sent arrossegat per l'aventura amorosa, però no és pròpiament un seductor; les seves reaccions corresponen a la seva autodefinició: «Tot em cansa» (Juan Arbó 1947, 158).

[1] *Nota dels curadors:* La novel·la es publicà en realitat per primer cop l'any 1947 amb Àncora en la col·lecció «El Dofí». Adaptem la citació a aquesta edició per coherència amb l'idioma de la traducció.

Mila s'enamora d'ell irresistiblement, trenca el seu compromís amb Tiago i viu encadenada als temors d'aquesta inclinació sentimental.

Aquests amors tenen en els seus inicis un indubtable eco romàntic: els diàlegs resulten massa elaborats, rebuscats, traspuen sentimentalisme, estan mancats de naturalitat. Però aviat el ritme d'aquest amor es fa dens, s'aplaca amb el discórrer obsessiu, amb la reflexió lenta dels protagonistes. Per a Tino és un impuls boig, i quan se n'adona pels retrets de Quim, decideix aïllar-se en una dolorosa solitud. Però Mila està tan encadenada a aquesta passió que tots els altres camins estan tancats per ella; i salta sobre les conveniències, sobre les murmuracions del poble, fuig de l'enclaustrament de la masia paterna, recorre febrilment els camins nocturns, busca el seu estimat en la capital de la província. L'impressionant episodi de Sileta i l'horrible mort de Tino fan impossible tota felicitat.

Aquesta estranya i tensa aventura amorosa no segueix una estructura lineal contínua. Les peripècies dels veïns, els esdeveniments del poble, la incorporació de nous personatges, la intercalació d'episodis passats, entren en contrapunt amb l'acció central. És com una narració emmarcada la història dels Costa, fosca, plena de violències. Alguns esdeveniments del poble són sacsejades que interrompen també la unitat temàtica. Ressalten: la violenta reacció de Candi, tan emparentat amb el Meret de *Camins de nit*; la bàrbara mutilació dels gossos; els dos nens cremats en el carro; el carreter arrossegat penjat de la faixa…

Però els quadres més dramàtics estan protagonitzats per Tino i Mila. Un vendaval demoníac sembla sacsejar els últims capítols. La nit d'horror de la mort de l'adolescent Sileta es presenta com un *tempo lento* impressionant: les idees obsessives de Tino Costa abasten quinze pàgines, fins que el «tumult de la seva sang mateixa» (Juan Arbó 1947, 324) l'embogeix amb el silenci i la rigidesa de Sileta i estrangula el seu coll. Ve després la folla fugida per garrofers i oliverars, perseguit pels veïns indignats que el sepulten sota les seves pedrades a la vora del marge.

Podria ser aquest un bon final de la novel·la. Però el novel·lista ens presenta encara el terrible dolor, la bogeria de la seva mare, en monòlegs de viva veu, obsessius, entretallats, travessats de records. La tensió torna amb la desesperada decisió de Mila de privar-se de la vida. Però la novel·la encara duu la cua d'un epíleg anticlimàtic en què Arbó ens presenta el pas del temps sobre

Santa Maria dels Monts, amb la seva petita càrrega d'humanitat sempre renovada.

SOBRE LAS PIEDRAS GRISES

El Premi Nadal de 1948 va correspondre a un novel·lista consagrat. Sebastià Juan Arbó era ja ben conegut en català i en castellà, per *L'inútil combat*, *Camins de nit*, *Terres de l'Ebre* i *Tino Costa*. La sorpresa era que l'obra guardonada, *Sobre las piedras grises*, seguia una altra estructura, tenia menys densitat tràgica que les anteriors narracions del vigorós novel·lista de Sant Carles de la Ràpita.

Arbó empra en la novel·la premiada una tècnica tradicional de detallisme descriptiu, de preocupació per la indumentària i els trets tipificadors. A la primera part ens ofereix, com a contrapunt, la joventut de Mari Juana i Juan Bausá. A la segona part salta de 1912 a 1931. En arribar a aquesta data, l'acció es torna pausada, de *tempo lento*. Als primers capítols ens dona de forma discursiva la contextura dels personatges; després, la família Bausá descobreix per si mateixa el seu caràcter, el seu recorregut vital. L'episodi de l'anarquista ferit i perseguit i els seus amors gairebé romàntics amb Lisa és com una narració emmarcada.

Sobre las piedras grises és, indubtablement, una novel·la d'abast social. Són freqüents les referències a les dones dels barris barcelonins encorbades sobre les feines dures, al treball en el soroll, el fum i l'ombra de les fàbriques, a l'avitaminosi de les obreres, als homes que pateixen ignomínies i injustícies. El conflicte social està representat per l'entrada de l'obrer Pedro Muñoz en una llar de la petita classe mitjana, en les referències de l'anarquista als «resabios burgueses» (Juan Arbó 1949, 108), en el seu dur al·legat contra les dones de la burgesia.

L'òptica de l'escriptor se centra en l'existència quotidiana d'una família d'empleats. Juan Bausá és un tipus extraordinari, un model d'home tímid, maldestre, pusil·lànime. Empleat en una institució oficial, és lleial, complidor, honrat, però incapaç de fer res que se surti del seu treball habitual, incapaç de moure's amb gràcia entre la gent que l'aguaita. Hi ha una determinació subjectiva en els seus actes, una consciència introvertida, excessivament sentimental, i d'altra banda, ens sorprèn la seva inseguretat, la seva incapacitat per adaptar-se a certes circumstàncies, l'angoixa del seu cessament. És clar que Arbó carrega excessivament les tintes en oferir-nos aquests trets típics.

Juan Bausá és una figura desmesurada en el seu apocament, en el seu caràcter feble, en el seu tremolor davant les reprimendes del cap i les burles dels companys d'oficina, en les seves aventures grotesques. Sembla que la seva bondat el perjudica, el seu cor desbordat de tendresa, el seu afany de treballar i sacrificar-se en benefici d'altri.

Al costat de Juan Bausá destaquen les figures femenines de Mari Juana i la seva filla Lisa; són el refugi d'aquest home tan molestament bo. Mari Juana s'imposa per la seva simpatia, per la seva bondat, pel seu esperit de treball, per la seva pacient submissió a la monòtona existència d'enrenou domèstic, sense els enyorats al·licients de la seva joventut. La filla, Lisa, significa l'alegria, l'esperança del matrimoni, i més tard, el dolor d'una separació definitiva.

Sebastià Juan Arbó abandona a *Sobre las piedras grises* les perspectives del Baix Ebre de les seves millors novel·les per mostrar-nos un ambient ciutadà. Els seus personatges viuen, es mouen sobre les pedres grises dels carrers barcelonins, vistes i sentides realment per l'autor, en un perfilat marc històric contemporani: la profunda inquietud dels darrers mesos de la monarquia, les vagues, els avalots, la insurrecció de Jaca, els xocs entre manifestants i policies, la proclamació de la República…

Hem assenyalat la inoblidable personalitat del protagonista Juan Bausá, la densitat ambiental barcelonina, la problemàtica social. Caldria analitzar també el vehicle expressiu emprat per Arbó, alguns motius d'herència galdosiana, sense ocultar el sentimentalisme de diversos quadres de la novel·la. L'acció de *Sobre las piedras grises* frega, de vegades, allò melodramàtic. Les angoixes de Juan Bausá en el seu despatx, l'episodi de l'anarquista Pedro, la història de Nieleta, la mort de Mari Juana, el desenllaç convencional, destil·len efectisme, a l'inrevés de les vigoroses novel·les de l'autor que analitzarem en articles successius.

LES ÚLTIMES NOVEL·LES D'ARBÓ

Sebastià Juan Arbó abandona l'ample horitzó de les seves Terres de l'Ebre per introduir-nos en el dens ambient de la Barcelona de *Sobre las piedras grises*, *María Molinari* i *Nocturno de alarmas*.

Nocturno de alarmas enllaça temàticament amb la novel·la guardonada en el Nadal. Recull els problemes del barri. Tonio Argelet ens recorda una mica a Juan Bausá. A més, en l'última part reapareix Lisa, la filla de Bausá, i el seu

marit Pedro, que tornen de Buenos Aires. D'altra banda, la tensió social i política és la mateixa, amb una diferència d'anys: abunden les lluites, els avalots, els tumults, i els protagonistes es veuen envoltats en el «nocturno de alarmas» que marca l'inici de la guerra.

Els esdeveniments de la guerra giren al voltant del periodista Antonio Argelet i del professor Juan Antonio Vallés. La vida de Tonio apareix envoltada d'un marcat efectisme, en els seus emotius records i contactes amb la vida del barri barceloní, amb el cec Anselmo i amb l'òrfena Cintia. Juan Antonio està encadenat al difícil amor de Nuria, ple de sobresalts, fins que guanya definitivament el seu cor. La trista història de Cintia, tan freqüent en la novel·la vuitcentista, és com una narració emmarcada que ens mostra novament la bigarrada vida d'un barri pobre.

Més coneguda, de major èxit, és *María Molinari*, anterior a *Nocturno de alarmas*, però n'és el seu complement històric, ja que s'enquadra cronològicament en la postguerra. La seva localització barcelonina queda assenyalada per fugaces pinzellades de les Rambles, de la plaça de Catalunya, amb una densa, colpidora, esperpèntica visió del barri Xino. La novel·la és, d'una banda, una denúncia de la desmoralització dels costums; d'altra banda, el reflex dels ambients literaris de la Ciutat Comtal: en les tertúlies nocturnes d'un cafè es mouen i s'emborratxen poetes, novel·listes, periodistes, pintors. Com no conec en absolut aquest ambient, no m'atreveixo a dir que guardi una correspondència autèntica amb la realitat. Em sembla encertada, tanmateix, l'opinió de Manuel G. Cerezales que el mateix novel·lista sembla dissimular-se en l'anagrama de Bora.

També crec que hi ha alguna cosa d'autobiogràfica en el crític i periodista Andrés Albará, amb els seus punts de vista morals, filosòfics i estètics, amb el seu afany de jutjar les reaccions dels altres protagonistes.

Arbó juga a *María Molinari* amb vells tòpics: la figura del pintor bohemi Fèlix Daura, de vida turmentada, dominat per una ferotge ambició; els amors adúlters de María Molinari; l'efectisme del desenllaç…

En la novel·la alternen en contrapunt dues històries paral·leles: la d'Andrés Albará, en relació amb el món literari, amb el seu conflicte amb Emma per allunyar-la de la seva afició teatral, i la vida passional de María Molinari, en diferents moments: en les seves primeres relacions amb el pintor, en l'abandonament del seu marit i la seva filla, en la seva regeneració final.

La major part de l'acció està vista des de l'òptica d'Andrés Albará; des del seu angle de visió, des de les seves reflexions, coneixem els misteris de la vida de Fèlix Daura, els ambients artístics barcelonins i retalls de l'existència passional de la protagonista. Però també María Molinari apareix directament en escena: analitza amb deteniment les circumstàncies de la seva vida matrimonial, els seus esforços per apagar la vella passió, la seva escandalosa fugida, l'abandonament del seu marit Jorge i de la seva filla Montse…

Les dues històries centrals coincideixen en el seu moment de crisi: la fugida de María, amb la tornada al teatre d'Emma. Però mentrestant el fracàs d'aquesta obri una etapa de felicitat en el matrimoni Albará. María segueix apegada a la seva passió amb Daura; sense forces per separar-se, viu en una zona d'ombra i silenci, amb el dubte atroç del record de la seva filla. Arbó estudia amb deteniment aquesta situació extrema; s'atura, amb un insistent *tempo lento*, en les escenes amb el pintor colèric, begut, en l'evolució dels seus pensaments, fins que trenca aquella solitud amb la decisió de tornar. L'arribada de María a la vil·la, el perdó de Jorge, l'aparició de Daura i el tret sobre el seu amant, la mateixa marxa desesperada del pintor, ferit a l'esquena, la seva mort vora el talús, resulten tòpiques, massa efectistes.

María Molinari i *Nocturno de alarmas* estan en la mateixa línia de *Sobre las piedras grises*. Les tres s'ambienten a Barcelona, en moments històrics successius. En les tres hi trobem encerts descriptius, escenes de tensió dramàtica, però l'autor abusa de l'efectisme, repeteix tòpics romàntics. No assoleix el realisme, la tensió, l'equilibri expressiu de les novel·les d'ambientació rural.

En resum, per a mi les grans novel·les de Sebastià Juan Arbó són *Terres de l'Ebre*, *Camins de nit*, i sobretot, *Tino Costa*. El novel·lista català es mou en les seves Terres de l'Ebre amb desimboltura, amb autenticitat.

BIBLIOGRAFIA

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1947. *Tino Costa*. Barcelona: Àncora.
JUAN ARBÓ, Sebastià. 1949. *Sobre las piedras grises*. Barcelona: Destino.

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 daltabaix 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 Ferreter 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 tocà 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» (íd., 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 cruents, 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'HOME 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 rudesa, 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 escaparse del seu destí ancestral: «Hom no pot esperar res més que pestilències, de les aigües entollades» (íd., 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 follia 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» (íd., 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» (íd., 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» (íd., 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 romania 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» (íd., 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» (íd., 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 follia 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, empra 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 novel·lística 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, oníricoesperpèntica 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 inexistents 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 a 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, assenyala 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», «tristesa», «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 dostoievskiana 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» (íd., 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'esbalaeixen 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. (íd., 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» (íd., 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 immobilista, 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» (íd., 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 pararà 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» (íd., 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 (íd., 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, pressent 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. (íd., 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» (íd., 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» (íd., 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» (íd., 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» (íd., 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 *havien entrat a la barraca per sempre més*» (íd., 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, arrosseguen, 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. (íd., 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*?» (íd., 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» (íd., 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» (íd., 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» (íd., 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» (íd., 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?» (íd., 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» (íd., 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» (íd., 344). Però mentre viu allà, malgrat sentir-s'hi sola, es troba inserida en una comunitat; és en endur-se-la el seu padrastre 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» (íd., 346). Però per a ella la fugida és impossible, i quan el padrastre la restitueix a la seva soledat, aleshores la vida es converteix en una «nit sense sortida» (íd., 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 padrastre 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 maleficis» (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 foscor, 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» (íd., 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. Dostoievski. 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. *Dostoievski*. 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.

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» (íd., 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» (íd., 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» (íd., 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» (íd., 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 rousseauniana. 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, grandiós 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 Karamàzov,* 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 meva mare em contava un conte; la vida, després, va contar-me'n un altre» (Juan Arbó 1993c, 243), afirma.

Aquesta consciència de l'absurditat 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, entossudit 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 moririen 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'altes 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'al·legoria que és l'obra; s'ha de dir que a aquest fet hi ajuda la mateixa idiosincràsia del gènere teatral. Una al·legoria 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 truncada 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 desaprofitada 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 castellanes. 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 arrossegarà 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'horrors. 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 matar-lo 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

alhora 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 desficiosa 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 contrauen 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 ombrívoles 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 pul·lulant 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 ambigüitat 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» (íd., 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 transcendint 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 llarguíssims 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 tel·lurisme.

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 indici 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*, assoleix 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'escaïment 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 novel·lística 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.

UNA APROXIMACIÓ A LA FIGURA LITERÀRIA DE SEBASTIÀ JUAN ARBÓ

Josep Igual*

El maxil·lar és obstinat, el rostre, cremat del sol. Vesteix una corbata amb ratlles clares i transversals, una pulcra camisa neta i uns elàstics que mostren, mudat i tot, el seu esperit esportiu inexhaurible. A la seua espatlla hi ha la pedra calcinada d'una torreta de vigilància marítima dels àrabs. Amb gest sever, l'escriptor fita l'horitzó de la mar de l'Ebre, un paisatge que ell ha estat el primer a incorporar a la literatura catalana.

Sebastià Juan Arbó és un autor amb un paisatge propi, de la fotografia estant, sobri i immòbil el fita, a la dreta, petita i marinera, la vila de Sant Carles de la Ràpita, on va ser infantat el 28 d'octubre de 1902.

Per aquestes terres ha passat la sang de Hemingway, ha passat el dibuix exacte de Josep Pla, ha creuat la pólvora de Pérez Galdós i ha fermat els peus navegants el poeta Barral, però aquest paisatge, si avui l'entenem d'una altra manera, si sabem treure-li l'entrellat de la lluita aferrissada de l'home per guanyar el seu pervindre, si copsem l'alenada d'un pols narratiu que corba l'espatlla de qui l'assaja tenaçment sobre els aiguamolls difícils de les quartilles de la millor tradició novel·lística, és gràcies a un nom propi que emplena ample i lluminós el capítol de la millor herència literària d'aquesta ribera: l'Arbó, Tiano per als homes d'aquesta terra i d'aquesta mar.

Sebastià Juan Arbó va néixer a la Ràpita, però a vuit anys anà a viure a Amposta; els seus pares treballaven a pagès al servei d'una família il·lustrada francesa, els Carvallo, que influirà decisivament a canalitzar la seua vocació literària amb una biblioteca plural i vasta on Juan Arbó, picat per l'obsessió i necessitat d'esdevenir escriptor, beurà àvidament.

---

* IGUAL, Josep. 1988. «Una aproximació a la figura literària de Sebastià Juan Arbó». *Passadís. Quadern de Lletres*, núm. 19-20: 9-22.

Creixé, però, allunyat d'un ambient familiar intel·lectual, i a sobre, en unes terres aïllades que s'incardinaran en la seua obra, donant-li un paisatge propi on situar els seus personatges, bastits, psicològicament, d'una sola peça, amb una càrrega simbòlica aclaparadora.

Si la biblioteca dels Carvallo jugà un paper essencial en la formació del jove Arbó, no s'ha de menystenir la literatura oral de les iaies assegudes en cadires de bova a la porta de casa i passant comptes de crims i fatalitats en la terra de l'arròs. Tot aquest material de tradició oral Arbó l'incorporarà d'una manera o altra en la trama totalitzadora de les seues novel·les.

Cal pensar que el grup social on obre els ulls el novel·lista pertany a la categoria incerta i dolorosa dels marginats: són els pagesos que viuen i lluiten a l'embocadura de l'Ebre, a la Ribera, homes i dones que amb dificultats bàsiques, breguen un boirós pervindre sobre la pell humitejada d'unes terres particularment extremes. La narrativa arboniana, arrelada en aquest univers opressiu, ofereix trets d'una rabiosa venjança i una clara denúncia carregada de violència.

Obra i autor van lligats per innegables raons biogràfiques, i de fet, la novel·lística d'Arbó s'explica a partir de l'experiència iniciàtica del fill de pagesos. Això es pot percebre nítidament en les primeres novel·les del cicle de l'Ebre, les de la primera etapa creativa, i coven com a eix temàtic central la pèrdua de la candorositat adolescent per descobrir un món irremissiblement desolat i tràgic.

L'any 1961 dona a la impremta *Los hombres de la tierra y del mar*, on evoca aquests primers anys de la seua existència i on les pàgines memorialístiques van xopes d'anècdotes i personatges heretats de l'oralitat popular i incorporats, hàbilment reelaborats, a les ficcions.

Però, sobretot, ja tenim un rastre de primera mà sobre aquest sentit tràgic del món i del destí dels homes en aquest món absurd i amarg. La tragèdia inexplicable, el fantasma de la fatalitat reblant els atzars contra la soledat de l'home. Temes constants, reelaborats i perfeccionats amb el pols rigorós i la maduresa creativa del millor Arbó, ja per sempre retrobat com un clàssic honest i indiscutible.

En recordar la seua infantesa escriu Arbó sobre la felicitat bastida d'inconsciència, d'enviliment en els de sota, d'abús en els de sobre. També recorda com un poble ha treballat dilatadament i àrduament sobre la Ribera de terres impossibles, per arrencar-les de l'ermàs i fermar-se un petit espai de dignitat

en el món. Aquest és el motiu central que obstinarà l'autor de *Tino Costa* i que amb fluxos i refluxos amerarà com un homenatge farcit de consciència «dels de sota» la qualitat dels seus llibres.

A Amposta treballa com a meritori al despatx dels amos dels seus pares i devora tots els llibres que li cauen a l'abast. Per afinitats de caràcter, s'inclina pels tràgics grecs, pels autors alemanys, especialment per Goethe, i pels russos, amb Dostoievski al capdavant i al capdamunt de tots.

És en aquest moment que comença a escriure com una autèntica necessitat: «Jo vaig començar a escriure per una necessitat interna, de manera irrefrenable» (López Albiol 1992, 19). La necessitat de fugida d'una realitat opressiva dels primers anys fa abocar-se el primer Arbó; ho trobem molt especialment en novel·les com ara *L'inútil combat* (1931) o *Tino Costa* (1947).

L'any 1927, amb una maleta de cartró amb el manuscrit de dues novel·les —l'una és *L'inútil combat*, que veié la llum de mans de Puig i Ferreter a la «Biblioteca A Tot Vent»; l'altra, *Terres de l'Ebre*, que publicà l'any següent la Llibreria Catalònia— marxa a enfrontar-se amb el seu destí, el seu destí d'escriptor, aquesta determinació no és aliena de res al tall dels seus personatges. Marxa deixant la mare —personatge sempre d'una tendresa incontestable en les pàgines arbonianes— a la punta del camí dels cultius: fuig d'una opressió ofegant envers l'horitzó del seu destí.

Aquell mateix any de 1927 arriba a Barcelona. Amb la publicació dels títols esmentats passa de ser un desconegut a obrir la porta de l'esperança enmig de la polèmica sobre les necessitats i insuficiències del gènere novel·lístic a les nostres lletres. Les esperances es confirmen amb les novel·les posteriors: *Notes d'un estudiant que va morir boig* (1933) i *Camins de nit* (1935) produeixen un fort impacte per l'arrossegament tràgic de la força narrativa que supura l'autor. *Camins de nit* és, sense dubte, una de les novel·les més ambicioses d'Arbó, el seu esperit totalitzador fa el cim, encara que alguns crítics en discuteixen el resultat final.

En aquell moment, tal com ens recorda Carme Arnau, Albérès, el prestigiós crític francès, considera Arbó com un dels autors més representatius del que ell denomina «realisme informatiu», un realisme que obre també les fibres de les emocions com a esdeveniments i que vol plantejar grans problemes gairebé atemporals, molt especialment els conflictes socials del món real.

A Barcelona, Arbó es professionalitza, acudint a la brega regular de les col·laboracions periodístiques. Com ha recordat recentment Llorenç Gomis, cap de col·laboracions de *La Vanguardia* una bona colla d'anys, els treballs d'Arbó en aquest terreny eren molt professionals. Els articles d'Arbó a *La Vanguardia* de Barcelona sovint són reflexions sobre literatura, petits soliloquis planers escrits amb una prosa vigorosa. Amb freqüència, aquests articles fan la impressió d'esdevenir la seqüela d'un sol tema, ja que la potència i el tempo de la prosa del novel·lista necessiten més espai del destinat habitualment a aquestes il·lustracions periodístiques.

En la vida ciutadana, Arbó va instaurar un petit ritual de discreta bohèmia: acudia al Saló Rosa i transportava les quartilles del seu estudi casolà a la taula del cafè del passeig de Gràcia, o també acudia regularment a El Oro del Rhin, a la Gran Via cantonada Rambla de Catalunya. Al llarg d'anys i anys, Arbó entrava al cafè escollit, i educadíssim amb tothom, s'instal·lava amb la cartera farcida de quartilles. Arbó no vol perdre la seua penetrant curiositat pel rostre humà ni quan solca pacientment l'ermàs dels seus papers.

A més del periodisme, l'escriptor realitza tasques editorials que complementen les solucions alimentàries de *La Vanguardia* i *ABC*.

La postguerra talla, amb afilada dalla de dolor, la seua producció. Segueix fent vida ciutadana, però s'imposa un ample silenci que trencarà el 1947 amb l'aparició de *Tino Costa*, que aparegué simultàniament en català i en castellà. El llibre assoleix el punt més elevat de la seua popularitat en castellà, ja que Arbó ha traduït la principal producció novel·lística catalana al castellà i havia signat una formidable biografia sobre Cervantes (1945) que assolí un èxit rutilant i ha estat traduïda a les principals llengües europees. Conjunturalment opta pel castellà com a llengua de creació i sempre en el parèntesi amarg de la professionalització necessària en el país desolat de després de la guerra dels tres anys.

La majoria de comentaristes especialitzats contemplen l'etapa de les novel·les en català, però, com la més representativa, situades cronològicament abans del fratricidi del 36, a excepció de *Tino Costa*, que conformaria una mena de trilogia amb la Ribera com a paisatge vital juntament amb *Terres de l'Ebre* i *Camins de nit*.

Arbó banya les experiències personals pel tint de l'ànima, una ànima mig russa, a la manera decisiva de Dostoievski. Per afinitats de paisatge, la marjal del Xúquer o de l'Albufera conformen l'àrdua postal emprada també

per Vicente Blasco Ibáñez, s'ha agermanat molt sovint el valencià amb el rapitenc, però tal com assenyala Joan Fuster en un article exhumat recentment del garbell espectacular de col·laboracions al diari *Levante* des de 1952 fins a 1957:

> En Blasco es drama lo que en Arbó se da como tragedia. Al primero se le pudo llamar naturalista, al segundo, ya no: a *Camins de nit* y *Terres de l'Ebre*, sin ceder un ápice en la tensión narrativa, se incorporan leves recursos poemáticos o rápidos escorzos psicológicos. Blasco apunta, a veces, a sociologías más o menos disimuladas, Arbó quiere meter en la realidad que cuenta una cierta presencia del misterio… Por eso, sin duda, resultan superiores o más personales. (Fuster 1955)

Arbó transforma les experiències i les rondalles escoltades d'infant en ficció, gràcies a dues influències literàries decisives, la d'Eurípides, d'una banda, i l'empremta evident de Dostoievski, d'una altra. Al pròleg de *L'inútil combat* escriu: «Coneixia Puig i Ferreter 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 1966, 31). Pel que fa a Eurípides, tal com ha trobat la comentarista Carme Arnau (1987, 55), Arbó assenyalà que la concepció del món reflectida a les seues novel·les té una marcada influència de l'autor grec. Així, hi haurà la presència d'una fatalitat inajornable que sembla menar els personatges directament a llur perdició, mentre que la llei visceral i cega de la crueltat presidirà les relacions humanes, una crueltat que precipita, sovint, els esdeveniments envers la tragèdia arrabassadora i irreparable. L'home serà un solitari que viurà contrastat en un escenari desolat, sota un cel aclaparador i terriblement clar, i sentirà com l'orografia propera, fins i tot, l'oprimeix fins a l'ofec. En aquest punt trobem la filiació dels tràgics grecs de l'escenari per on desfilaran personatges bastits d'una destralada nítidament dostoievskiana, amb una psicologia autoanalítica minuciosa, exhaustiva, que delata plecs malaltissos i conflictius incapaços d'enfrontar-se a la realitat aclaparadora i desesperada; sovint aquests personatges d'Arbó voregen la desraó, la follia absoluta, i molt sovint hi cauen de quatre grapes.

L'autor de *L'espera* passa les accions de les narracions pel sedàs protagonista de l'ànima: l'ànima és personatge central, sensitiu, de les novel·les

cabdals russes. Tasis i Marca (1935) ja notà que «S. Juan Arbó té una visió agra i deprimida del món i dels homes. Si el personatge gairebé únic de la seua primera novel·la acusava una filiació russa, pel fatalisme i per la tortura constant de la seua vida, en *Terres de l'Ebre* podríem dir que tots els personatges duen aquesta empremta desesperada de l'ànima russa» (1935, 47). Per simbolitzar l'angoixa de l'home en el món absurd, on l'humà se sent estrany, intrús, passavolant, Arbó recorre a una imatge que repetirà amb regularitat i d'herència de l'autor rus: la del presoner. Els personatges d'Arbó, d'una sola peça moral, se senten presoners metafísics a voltes i són presoners reals d'altres. Arbó se situa, per tant, sense embuts, en l'existencialisme, que considerà Dostoievski com a figura cabdal i aprecià Eurípides.

L'inútil combat gira al voltant d'un únic personatge de clara arrel en les influències apuntades. Un noi se sent marginat pels seus orígens humils; aquesta marginació va creant dintre seu una exasperada ràbia que l'escriptura del llibre reflecteix en una atmosfera espesseïda i tèrbola, que desenllaçarà en la seua fugida, motiu constant en els relats arbonians. El viatge encetat pel fugitiu el mena a una desencisada comprovació: a tot arreu, i sota tots els règims possibles, l'home és un oprimit.

Notes d'un estudiant que va morir boig és escrita, com la novel·la anterior, en primera persona, i és un treball que ha obsessionat l'autor, ja que n'ha donat dues versions més del tema, *Hores en blanc* (1935) i *L'hora negra* (1961), que neix de la seua versió castellana homònima. Ell presenta un monòleg interioritzat d'un estudiant que esdevé boig i ens ofereix un Arbó gairebé inèdit —potser assajat més tard amb un intent de novel·la picaresca a la manera dels clàssics del gènere castellans—: un humorisme tràgic i esbiaixat.

Terres de l'Ebre és la novel·la dels humiliats i els ofesos de la societat, dels oblidats pagesos de la Ribera, però també la tragèdia de la soledat, una soledat que mena a la destrucció inapel·lable de la persona humana. L'autor recorre a la tercera persona narrativa i crea una obra de gran ambició, centrada en la figura d'un pare i el seu fill, que empenyen una vida de soledat, treball aspre i misèries sense treva en unes terres desafavorides. El cel indiferent i ample és el testimoni immòbil i sord de les seues dissorts. El pare acceptarà estoicament el destí, però el fill emprendrà la fugida. El pare, que sense demostrar-ho amb el més petit gest de tendresa, estimava el seu fill, esdevindrà boig i se suïcidarà en veure que ell, que ha solcat una existència de sacrificis infinits, és empresonat per una justícia arbitrària. Tal com

assenyala Fuster (1955): «Ese "clima trágico" es lo que salva a la novelística de Arbó de las garras de la "literatura comarcal"».

Camins de nit enllaça, per les seues característiques i ambició, potser encara més eixamplada, amb la novel·la anterior. Marçal, el protagonista, i Mercè han de lluitar amb el món que els envolta, un nucli rural despietat i opressiu, i un passat novel·lesc de la dona que impedeix llur amor. La fatalitat porta Marçal al crim, però Mercè l'acompanyarà on ha de complir la seua condemna. El final de la trama recorda, amb una claredat meridiana *Crim i càstig*.

Tino Costa narra la història d'un home solitari i marginat pel seu naixement. Es tracta d'un artista torturat i que no fa concessions a la tribu, que sembla avançar de manera inexorable envers la seua destrucció. I de fet, la novel·la conclou en la lapidació de Tino per tot el poble, un poble que juga, en aquest cas, el paper semblant al crit coral grec. A la seua mort, la dona que estimava Tino es traurà la vida, perquè els personatges d'Arbó, ja s'ha dit, són fets d'una sola peça moral, d'una sola destralada violenta i definitiva. Si en altres llibres Arbó expressava la seua visió a través d'una història, la història d'uns personatges —«Tota novel·la és la història d'uns personatges», deia Brincourt—, la vessant artística de *Tino Costa* permet inserir a l'autor els seus propis pensaments en la psicologia del protagonista.

Amb *Sobre las piedras grises* (1949), Arbó assoleix el Premi Eugenio Nadal, el mínim vital de literatura que necessitava la societat burgesa barcelonina (Gomis 1992). Enceta una nova producció escrita en castellà i de la qual cal destacar *Martín de Caretas* (1955). Escriví quatre biografies sense abandonar la visió del novel·lista. La de Pío Baroja meresqué l'elogi del narrador basc.[10] La d'Oscar Wilde és més que valenta per a l'època. La més important sense dubte, és la dedicada a Cervantes, que serà molt traduïda i esdevindrà una de les fites editorials més notables de l'autor, que pensava dels seus llibres: «No he estat autor de grans èxits, alguna obra s'ha venut bé, però en general sóc un autor de sortida lenta i constant» (López Albiol 1992, 20).

Cal destacar la, en el seu moment, polèmica biografia de Verdaguer (1952), escrita en català. D'aquesta obra, l'especialista en l'obra de Verdaguer i novel·lista Isabel-Clara Simó (1992) opina:

> Les he llegides totes, les biografies de Verdaguer. Les he estudiades. He llegit tota l'obra del poeta. Que el meu llibre —es refereix a *El*

[10] *Nota dels editors:* Mort l'any 1956, Pío Baroja mai pogué veure publicada la biografia que li dedicà Sebastià Juan Arbó, apareguda l'any 1963.

> *mossèn*— agradi o no agradi —l'autora reconeix obertament haver-se basat en la biografia d'Arbó sobre l'autor del *Canigó*— és natural, com en tota obra escrita. Que els qui dient-se verdaguerians hagin consentit que sigui titllat de boig i no se n'hagin sentit ofesos, no em sorprèn. Però he de dir que no he trobat cap biografia, ni curta ni llarga, ni de la dreta ni de l'esquerra, ni d'erudits ni de persones que simplement estimaren el poeta, que li arribi ni a la sola de la sabata a la biografia de l'Arbó. I crec que no m'equivoco si dic que el temps li farà justícia.

Afegeix l'autora de *La salvatge*:

> Podem estar o no d'acord amb el seu punt de vista, però ni per meticulositat, ni per equanimitat, ni per complitud, s'ha escrit res sobre Verdaguer que millori l'obra d'Arbó. Aconsegueix allò que només els millors biògrafs han aconseguit: ficar-se en la pell del personatge, donar-li vida, mirar d'entendre'l i que l'entengui el lector. (1992, 22)

Sobre aquest tema espinós que malmenà el prestigi del rapitenc en algunes esferes de la intel·ligència catalana, afegeix Fuster (1952) en un article del diari *Levante* amb l'obra recent lliurada al públic:

> Lo bueno del libro de Arbó es que elude caminos fáciles, y ateniéndose con rigor al dato y a la conjetura lógica, nos ha "des-sublimizado" la figura de Verdaguer. Ha devuelto al poeta su humanidad exacta. Y al mismo tiempo, reivindicando al hombre, abre una posibilidad de entender su obra, de signo inverso a la habitualmente seguida: con Arbó vamos del hombre a la obra, y vemos ésta en función de aquél, para comprobar su congruencia firme e indisoluble.

I afegeix:

> Arbó ha expuesto con claridad el «caso Verdaguer». El biógrafo desvela, sin empachos ni tiquismiquis, lo que los verdagueristas anteriores cuidaban de disimular. (1952, 6)

El Montaigne de Sueca agraeix a l'Arbó haver-li deslliurat el poeta de l'estampeta que l'Església acostuma a facilitar-nos dels seus poetes; al capdavall, el poeta és un home de dubtes tèrbols que contrasta amb la imatge angelical que se n'ha ofert reiteradament.

En els últims anys i tan aviat com les circumstàncies li foren més propícies, Sebastià Juan Arbó tornà al català, com ho proven les *Narracions del Delta* (1965), narracions centrades novament en la seua infantesa i en el paisatge més reeixit dels seus relats, i les novel·les *L'espera* (1967) i *La masia* (1975). La seua producció ha estat traduïda al rus, a l'anglès, a l'italià, al francès. La seua biografia sobre Cervantes ha estat traduïda a tots els països d'Europa i als

Estats Units. El fet no és més que el reconeixement a la seua qualitat indiscutible, però al nostre país l'obra arboniana ha patit un llarg i espès silenci vingut de la guerra bruta dels oblits gens naturals. Isabel-Clara Simó (1992) pensa que

> Veia com se celebraven figures molt inferiors. Però de l'Arbó, no en parlava ningú més que alguns honestos estudiosos. Aviat vaig comprendre que hi havia alguna cosa que condemnava l'escriptor de l'Ebre. ¿Per què s'havia passat al castellà? ¿Per què no combregava amb aquell credo que deia, i que no sé en què consisteix? ¿Per què no convenia a no sé qui o a no sé què?.

I conclou:

> Trepitgem els nostres grans autors amb una inconsciència esfereïdora. Jo m'he proposat no caure mai en el parany. Per això em fa goig afirmar en públic que Arbó és un dels nostres més grans novel·listes. (1992, 22)

Aquest oblit a què s'ha rebatut l'escriptor ha anat tenint, en els darrers anys, algun desgreuge significatiu. Edicions Columna i el talent d'un jove escriptor rapitenc, Emili Rosales, han editat l'*Obra catalana completa* del Dostoievski de les Terres de l'Ebre. Alguns autors de les darreres fornades han reconegut la influència d'Arbó i l'autor de l'Ebre ha començat a retornar d'uns camins de nit tancada i deshonesta. Ara que els nets hem bastit modestament la conxorxa per poder situar aquesta primera figura on li escau, és un bon moment per rellegir les seues pàgines, parides, com ha indicat en Paco Candel (1992), corbant l'espatlla d'aquell qui les escriu, pàgines plenes de grandesa, escrites a la manera del novel·lista rus Dostoievski. Són novel·les de pes i qualitat, escrites per un pagès obstinat que un dia sortí per les senderes de la incertesa a enfrontar-se amb la seua vocació d'escriptor. I és que la traïció a la vocació, com assenyalava Ortega y Gasset, és el que es paga més car. Sebastià Juan Arbó no abandonà mai ni un bri de la seua agredolça vocació, malgrat que li tocà viure temps molt opacs i obtusos. Empenyé amb un impuls formidable el seu ofici, fins al 2 de gener de 1984, en què abandonà aquesta vall absurda, deixant al calaix de sota una novel·la encara inèdita i una quantitat de papers magnífics que caldrà intentar donar a la impremta per rescabalar un clàssic de la nostra més digna tradició.

BIBLIOGRAFIA

ARNAU, Carme. 1987. *Marginats i integrats en la novel·la catalana (1925-1938). Introducció a la novel·lística de Llor, Arbó, Soldevila i Trabal*. Barcelona: Edicions 62.

CANDEL, Francisco. 1992. «Quan Sebastià Juan Arbó era Sebastián». *Tresmall*, núm. 2: 29–31.

FUSTER, Joan. 1952. Entre un altar y un dolmen. *Levante*, 20 de novembre, 6.

FUSTER, Joan. 1955. Novelistas españoles de hoy: Sebastián Juan Arbó. *Levante*, 19 de juny.

GOMIS, Llorenç. 1992. «Un novel·lista a la ciutat». *Tresmall*, núm. 2: 28.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1966. «Pròleg a la present edició». Dins *L'inútil combat. Obra catalana completa (I). Novel·les de l'Ebre,* editat per Sergi BESER, 29–36. Barcelona: Edicions 62.

LÓPEZ ALBIOL, Màrius. 1992. «Converses amb Sebastià Juan Arbó». *Tresmall*, núm. 2: 16–20.

SIMÓ, Isabel-Clara. 1992. «El *Verdaguer* d'Arbó». *Tresmall*, núm. 2: 21–22.

TASIS I MARCA, Rafael. 1935. *Una visió de conjunt de la novel·la catalana*. Barcelona: Publicacions de «La Revista».

LES APORTACIONS TEATRALS DE SEBASTIÀ JUAN ARBÓ

Ricard Salvat*

El teatre de Sebastià Juan Arbó no és gaire conegut. Per una sèrie de raons —algunes de les quals mirarem d'explicar— ha quedat, potser, massa oblidat. El fet és que el gran novel·lista no va dedicar gaire esforços al teatre, o les coses del temps no varen permetre que ho pogués fer.

Arbó va escriure tres obres originals per al teatre. *La ciutat maleïda*, publicada a Quaderns Literaris l'any 1935 i reeditada amb text corregit a *Obra catalana completa (II)* (Columna, 1993). *Despertar*, estrenada l'onze de gener del 1936 pel Quadre Escènic Mossèn Cinto al Foment Autonomista Català de Barcelona sota la direcció d'Andreu Guixer.[11] Aquesta obra no es publicà en vida d'Arbó, i fou inclosa a l'*Obra catalana completa (II)*. *Nausica*, publicada l'any 1937 fou reeditada i corregida a *Obra catalana completa (II)*. També va fer una traducció de *Boris Godunov*, d'A. S. Puixkin, que es publicà a Quaderns Literaris (1934). Al llibret no hi figura data, però en tot cas devia de ser abans del

* SALVAT, Ricard. 2003. «Les aportacions teatrals de Sebastià Juan Arbó». Dins *Centenari Sebastià Juan Arbó (1902-2002)*, 35-49. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Institució de les Lletres Catalanes.

[11] Pensem que per la seva importància històrica, cal retre homenatge als actors que estrenaren l'obra: La Mare: Sra. Ferrandiz; Margarida: Srta. Sabater; Teresa: Srta. Borrellas; Àgueda: Sra. Calderó; Dues noies: Srta. Riera i Srta. Bou; El Pare: Sr. Borrellas; Enric: Sr. Folc; Albert: Sr. Duran; Joan: Sr. Enric. Direcció: Andreu Guixer. Al programa, hi figurava el següent text: «Amb *Despertar* oferim a la crítica, als nostres amics i al públic en general la primera producció dramàtica de Sebastià Juan Arbó, autor ja conegut en el camp de la novel·la en el qual té assolida una merescudíssima fama. En *Despertar*, Sebastià Juan Arbó ens presenta el drama d'una família posada al centre de totes les tendències modernes més dissolvents. Amb escenes d'un dramatisme impressionant que us arribarà al fons de l'ànima i en les quals totes les figures prenen un gran relleu, veureu pintat de mà mestra, amb una prosa que us corprèn des del primer moment, un ambient de claudicacions i baixos egoismes, que arrossega el benestar de tots. L'amor fraternal, reaccionant contra aquest ambient de baixesa, us farà viure uns moments de gràvid dramatisme i de força moral, en els quals plana com un pressentiment la claredat d'una vida millor. Sebastià Juan Arbó ha fet un drama, sobri, elegant, modern, ple de tendresa i emoció. El Quadre Escènic Mossèn Cinto es considera altament honorat amb la comesa de presentar-lo a la nostra consideració i podeu estar segurs que posarà en l'execució tot l'esforç que l'obra mereix, desitjant fervos-la assaborir amb tota la seva intensa bellesa i emotivitat.».

1935. Emili Rosales informà el dia 18 de juliol de 2002 a una de les conferències del curs «Sebastià Juan Arbó: Un escriptor del segle XX», que tingué lloc al Maset de Sant Carles de la Ràpita —en el marc de la Universitat d'Estiu de les Terres de l'Ebre i de la Universitat Rovira i Virgili— que existeix una obra en vers inacabada que no hem pogut llegir. No ens estranyaria que algun dia pogués aparèixer algun original teatral més.[12]

És curiós que en el fascicle número 23 d'*Ariel*, Joaquim Molas publicava un interessant article titulat «El teatre de Sebastià Juan Arbó», on el gran crític feia les següents consideracions:

> Ara bé. Cal dir, tot començant, que, coneixent la seva personalitat literària, ens sorprengué saber que el teatre l'havia temptat, puix que la novel·lística d'Arbó —la seva autèntica personalitat artística— és d'un realisme caòtic, angoixós, amb un predomini poc menys que exclusiu de la narració sobre el diàleg, alhora que el teatre demana una dissociació d'espectador i actor, o autor, i, per tant, un predomini del diàleg sobre la narració. I encara; un desenvolupament de l'argument, deixant a part l'índole del mateix, clar, si no en si, almenys per a la persona que s'encari, des d'una butaca qualsevol de la semipenombra, amb l'obra dramàtica. (1951, 67)

Per cert, en aquell moment, Molas no feu cap referència a l'obra *Despertar*. Cal suposar que quan va escriure l'article, Molas no devia parlar del seu projecte amb Arbó, perquè, lògicament, aquest li hauria d'haver passat una còpia mecanografiada o escrita a mà de *Despertar*. Ens preguntem també si Arbó no en va voler parlar perquè no va quedar gaire satisfet amb la rebuda de què va ser objecte *Despertar*. Potser és convenient de recordar, també, que a l'*Obra catalana completa* no hi figura la traducció de *Boris Godunov*.

La ciutat maleïda és una obra desesperada i terrible que reflexiona o presenta el tema del mal, la tirania, l'opressió, la crueltat i la desesperació. És una obra de claríssim substrat romàntic que, sens dubte, està molt influïda pel model narratiu utilitzat per Puixkin a la seva obra teatral màxima: *Boris Godunov*. Sorprèn sempre l'ambició de la protesta i la llibertat formal utilitzada.

---

[12] *Nota dels curadors*: L'obra en qüestió podria ser *Maria Rosa*, de la qual aleshores només se'n coneixia un fragment editat pòstumament amb el títol «Tragèdia en tres actes» al número 44 de la revista *Lletra de Canvi* (1997). Més recentment, ha aparegut amb el text íntegre a l'*Obra dramàtica completa* (Pagès Editors, 2025), juntament amb un altre inèdit, *Drama de mar*, conservat aquest parcialment.

> Com va assenyalar, amb gran encert, Molas:
>
> *La ciutat maleïda* té fàcil parentiu amb el teatre, tan típicament romàntic, de lluita entre una idea de llibertat, l'heroi, i una idea d'opressió, el tirà. És, però, en conjunt, una obra estranya. Entre ombres líriques, simbòliques, doloroses: *Els ulls em fan mal, Mercè i el cor em fa mal, i la carn*…; en «tempo lento», no pas, però minuciós, de detall, ans bé en una repetició de gran força patètica, es mouen els personatges d'aquesta tragèdia. És el mateix dolor, una identificació de dolors de l'home que escriu i del món que crea, que va cloent, a través d'una atmosfera feixuga, l'acció, acció indefinida, episòdica, en la vida de *La ciutat maleïda*, que esdevé dura, cruel, ¿tal vegada sàdica?, en la setena part, quan el triomf a l'abast, fracassa dolorosament, no pas melodramàticament, i l'acció segueix, la maledicció, els fils, quasi la totalitat dels fils que han vingut a constituir l'obra. (1951, 67)

Pensem que és molt interessant la contribució que Arbó feu al nostre teatre, perquè en aquesta obra s'atreveix a seguir l'estructura en actes, l'estructura narrativa del «teatre de paravent» que començà a preconitzar Bertolt Brecht en els anys trenta, però que desenvoluparia i assoliria molts anys més tard. És una narrativa que nega el caràcter arquitectònic del teatre neoclàssic, que derivà en la fórmula «peça ben feta» que és la que es conreava en aquells anys al teatre comercial, i poc després, al teatre subvencionat de Barcelona i de Catalunya. L'estructura té set parts que oscil·len entre sis i nou escenes, encara que la part segona només en té tres i la tercera, dues. No hi ha cap pretensió de narrativa equilibrada. El ritme narratiu fonamentalment literari tampoc no té estructura arquitectònica com se suposa que hauria de tenir el teatre en aquell moment. La llibertat narrativa de Puixkin, i en cert aspecte, també del Gògol de *L'inspector*, que traduí Carles Riba (1921), l'havien marcat considerablement. Això fa que hi hagi una gran llibertat narrativa i que, de poder-se muntar el text, necessitaria una direcció que donés viabilitat escènica a aquell doll narratiu desenfrenat que és l'obra. Caldria considerar que a través de Puixkin s'arriba directament a la llibertat formal de Shakespeare. Malauradament, el text té un caràcter excessivament lacrimogen. Contínuament els personatges, sobretot els femenins, és clar, estan plorant, la qual cosa ens recorda certes comèdies franceses del XVIII i de principis del XIX. Però si el director prescindís d'aquests aspectes adjectius i sabés remarcar la grandesa tràgica, fent palès el destí que pesa sobre tots els personatges, podria aconseguir un espectacle d'alt impacte. El destí, al cap i a la fi, és la presència del Senyor, un Senyor —no cal dir-ho— que es podria aniquilar. Aquesta actitud

comportaria una possible lectura de *La ciutat maleïda* com una proposta pararevolucionària, malgrat que aquest element està exposat amb poc sentit de l'ambigüitat i els personatges estan dibuixats molt linealment.

Caldria reconsiderar el final, en què sembla que l'element revolucionari podria guanyar, però una dimensió massa psicologista, la gelosia congènita de Robert, el germà de l'heroi, antagonista d'Alfred, fa que es perdi la possibilitat de la revolució. I així Alfred, que ha lluitat i s'ha enfrontat en diverses ocasions al Senyor, en el moment que ha reunit suficients exiliats o refugiats a les muntanyes com per aconseguir-ho, és víctima d'una nova encarnació de Caim en la persona de Robert. Els dos estan enamorats de la mateixa noia: Rosa Maria.

En aquesta peça, la fascinació que Arbó sentia per la tragèdia grega va quedar de manifest. Emili Rosales recordà en el curs esmentat que la novel·lística arboniana està molt influïda per la tragèdia, tant és així que la pròpia concepció de la novel·lística d'Arbó és teatral. Les obres de teatre que sembla que alguns consideren com a marginals, rellegides avui, no ho resulten tant. Ans al contrari, ajuden a explicar la seva bastida novel·lística i fan que ens resultin novel·les i textos teatrals com un tot uniforme.

Albert Roig, en una recent taula rodona dedicada a Arbó que tingué lloc al CCCB (13-VII-02) va dir que l'autor va venir a Barcelona pretenent de ser el Dostoievski català, però aquí se'l va rebre només com una alternativa a, o continuació de, Joan Puig i Ferreter:

> Puig i Ferreter era el seu mentor i editor. Tots dos, el reusenc i l'ampostí, representen el romanticisme «a la russa» dels anys vint i trenta. Criatures amoinades, esglaiades, entenebrades per la «metafísica de la irracionalitat» dostoievskiana, per la màscara més patètica de l'angúnia —de l'heroi antitètic—, el tipus d'heroi idealista ibsenià, inadaptat a la complexitat del món i incapaç d'acceptar l'engany.[7]

Si la influència formal de Puixkin és molt present a *La ciutat maleïda*, la seva admiració per Dostoievski es fa encara més patent a *Despertar*, una obra de més fàcil accés al teatre tradicional. Com a mínim va tenir una versió escènica encara que fos a nivell de teatre d'afeccionats de certa inquietud. Amb tot, aquesta obra mostra l'ensorrada progressiva d'una família, sense explicar-ne les causes, i manté una certa complicitat amb els textos ibsenians, malgrat que les contradiccions i canvis de rumb psicològic dels personatges estan més a prop de la «metafísica de la irracionalitat» que Albert Roig citava. Aquest element de certa irracionalitat fa avui molt atractiu el text, però explica que

irrités la gent de teatre a l'ús quan s'estrenà. Els personatges no tenen lògica escènica, són massa confusos, i segueix també no havent-hi una excessiva estructura dramàtica. Continua amb la divisió en actes o escenes que aquí només són cinc i encara que quan li convé se salta obertament la unitat de lloc, segueix més obertament la teoria de les tres unitats que els crítics de l'època desitjaven per al teatre. Més endavant mirarem de recordar el teatre que s'estrenava durant la dècada dels trenta a Barcelona.

És molt significatiu el que va escriure Andreu A. Artís a propòsit de l'estrena de *Despertar*, perquè, si ens preguntéssim quin hauria pogut estar el paper d'Arbó en el teatre, aquest comentari ens donaria moltes pistes. La crítica ens resulta implacable i reveladora. Després de dir que Sebastià Juan Arbó no és evidentment el primer novel·lista, ni tampoc serà l'últim en sentir-se temptat pel teatre, i després, també, de referir-se a la suggestió positiva que el teatre exerceix damunt tothom, escriu:

> El teatre, però, està regit per unes lleis invulnerables. De fet, dels gèneres literaris, és el que comporta una llibertat formal més limitada. Algunes de les fronteres d'aquesta llibertat són la composició heterogènica del públic teatral i la condició d'espectacle, de diversió, que el teatre ha portat sempre acumulada. Per això, l'autor teatral no ha de procurar solament que la seva obra respongui a les seves exigències íntimes, sinó que ha de veure si aquestes arribaran, perfectament traduïdes, a un públic divers. I aquest és l'escull on han naufragat escriptors il·lustres, que amb la nau carregada de trofeus literaris, s'han acostat a les costes enlluernadores del teatre.
>
> *Despertar*, la comèdia de Sebastià Juan Arbó que dissabte a la nit estrenaren els amateurs del Quadre Escènic Mossèn Cinto, és un d'aquests naufragis. Un naufragi, un fracàs, honorable, perquè *Despertar* és una obra que respon a una sinceritat pregona, a una honestedat de concepció, a un desig de portar a l'escena sentiments que no són els de cada dia. La història d'aquesta família desunida, que va a la fallida moral i econòmica, i que al final es retroba en l'amor, com si despertés a una nova vida, és un tema que ens revelaria, si ja no el coneguéssim, tota la sensibilitat poètica, tota la capacitat d'amor humà que Sebastià J. Arbó porta dintre seu. (1936, 11)

Curiosament, un dels crítics del moment, Domènec Guansé, l'únic potser vertader crític professional, és molt més respectuós i equànime del que fou Artís. Cal recordar que Arbó no tenia excessiva simpatia per Guansé. Ho deia sempre, i a les seves «memòries» s'hi refereix sovint, però com es pot veure, Guansé va ser molt més equilibrat i objectiu que Andreu A. Artís:

> Si als estats d'esperit, el tema és el mateix que ha inspirat la producció novel·lística de l'autor —especialment *L'inútil combat* i *Notes d'un estudiant que va morir boig*—, cal dir també que ens trobem amb unes semblants qualitats i uns semblants defectes. Entre les qualitats cal esmentar, en primer terme, les de l'escriptor: la frase és sempre tensa, vibrant, ben tallada. De vegades el lirisme l'exalta i té troballes de poeta. Però li esdevé sovint que oblida que fa teatre. Que aquells paràgrafs ben tallats els ha de dir un actor, mentre un altre actor espera plantat a l'escenari per col·locar la seva rèplica. El literat, l'artista que és per damunt de tot S. Juan Arbó, s'embriaga en el seu treball d'arrenglerar, bellament, cadenciosament, els mots. Entre tant, l'acció es detura, i, a desgrat de la bellesa literària del llenguatge, es produeix una sensació d'ofec, de feixuguesa.
>
> Entre les falles més visibles de l'obra hi ha la del desordre, gairebé diria de la incoherència de la construcció. Aquesta falla que, en la novel·la, dissimula molt ella mateixa, agafa en el teatre una importància capital. La plàstica escènica té en aquest aspecte unes exigències irreductibles. Unes exigències arquitectòniques o, si més no, pictòriques. Com que en bona part el teatre entra pels ulls, com que en bona part és imatge —i aquell que no ho cregui així no serà mai autor— cal que tingui una estructura sòlida, que l'acció es desplegui i avanci d'una manera segura, que cada escena serveixi al moviment d'aquesta acció. En *Despertar* no s'esdevé així. L'anècdota a estones es fa estàtica, a estones avança a batzegades. A estones es perd, s'evapora entre el fum colorit d'una eloqüència excessiva. (1936, 11)

Precisament avui el que ens resulta més interessant és precisament tot el que li retreien les crítiques del seu moment. Ens interessa precisament la llibertat narrativa que comporta. Tot allò que li feia com una mica de retret o reny paternalista Andreu A. Artís:

> Però el que passa és que Arbó, en lloc de plegar-se a les conveniències teatrals, sembla que vulgui plegar aquestes a la seva inspiració fecunda i a la seva expressió robusta, característiques del seu art de novel·lista. El seu menyspreu de les lleis dramàtiques, fa sovint molt poc intel·ligible la comèdia i la deixa reduïda a l'estat de larva, d'intenció no realitzada. (1936, 11)

Aquesta llibertat formal l'apropa de la dramatúrgia èpica al teatre objectivista piscatorià que va voler fer-se seu el pas del temps, que va voler mostrar com el temps actua sobre els personatges, com s'hi rebel·len i queden destruïts. Això succeeix a *La ciutat maleïda*, encara que també poden buscar una sortida final, quan ja semblava que tota esperança era perduda, com en el cas de

Despertar. Tota aquesta llibertat formal troba el tema adequat que la justifiqui a *Nausica*.

Caldria ara, potser, recordar el que succeïa en el món de l'espectacle català quan Arbó escrivia aquestes obres. Els autors de la generació anterior a Arbó, els que ell podria considerar com a mestres, conreaven un teatre altament convencional. Tots ells, que havien tingut uns inicis d'una certa ambició, acabaven fent tota mena de concessions i repetien fins a la sacietat la fórmula de la peça ben feta.

Josep Pous i Pagès (1873-1952), que havia començat amb obres d'una certa volada com *L'endemà de bodes* (1904), *Un cop d'estat* (1906)[13] o *Senyora àvia vol marit* (1912), sens dubte una de les més aconseguides i que en ser revisada cinquanta anys després de l'estrena encara va mantenir una sorprenent vigència, va acabar cada cop més cedint als gustos del públic —*Maria Lluïsa i els seus pretendents* (1928) i *Vivim a les palpentes* (1931)—.[14]

El mateix Puig i Ferreter (1882-1956), que havia escrit un drama d'alta ambició, *La dama enamorada* (1917-24) i que aquesta darrera temporada ha constituït un gran èxit en la reposició que en va fer el Teatre Nacional de Catalunya, mirà d'anar-se adaptant als gustos no massa rigorosos del nou públic i es dedicà a «l'alta comèdia» —*Les ales de fang* (2003),[15] *L'escola dels promesos* (1922)— i repeteix el tema que li va donar tanta satisfacció, el de *La dama enamorada*. Escriu i estrena *La dama de l'amor feréstec* (1921), que amb l'obra esmentada i *La dama alegre* (1904) forma una trilogia.

Josep Maria de Sagarra és el que millor se'n surt de la forta crisi oberta l'any 1914 i, si bé no acaba d'escriure un veritable teatre noucentista que tanta falta feia per a la normalització del nostre teatre, sí intenta algunes obres arriscades com són la tragèdia *Judith* (1929) o el drama *La perla negra* (1931), per continuar per un teatre d'oberta conquesta del públic: *L'estrella dels miracles* (1933), *Desitjada* (1932) o *Reina* (1935). És en aquesta època que aconsegueix tres dels seus títols més emblemàtics, *La corona d'espines* (1930), *L'hostal de la*

[13] *Nota dels curadors*: Segons la informació disponible a l'Institut del Teatre de Barcelona, la publicació és de 1905, no de 1906. És possible que l'original apunti la data de representació.

[14] *Nota dels curadors*: L'original data totes dues obres l'any 1930. *Vivim a les palpentes* es va estrenar aquest any, però *Maria Lluïsa i els seus pretendents* es va representar per primer cop el 7 d'abril al teatre Novetats de Barcelona.

[15] *Nota dels curadors*: L'original referencia la data de representació, 1921. Per coherència amb el criteri de citacions bibliogràfiques, assenyalem la data de publicació de l'obra.

Glòria (1931)[16] i *El cafè de la Marina* (1933),[17] una de les obres més acabades formalment i on aconsegueix un llenguatge d'una fluïdesa admirable. Són possiblement les dues úniques conquestes del teatre del període noucentista, encara que els textos no s'inscrivien en aquest moviment.

Andreu Artís i Balaguer, que havia aconseguit amb *Seny i amor, amo i senyor* (1925) un gran èxit, per la frescor de la proposta i la perfecta arquitectura formal, va anar recloent-se en una repetició enginyosa de les seves pròpies fórmules i temes: *El camí desconegut* (1927), *El testament de l'Abadal* (1929),[18] *Les ales del temps* (1934).

Arbó s'hauria arrenglerat de poder seguir fent teatre al costat de Joan Oliver (1899), Xavier Benguerel (1905) o Ramon Vinyes (1882-1952), els autors que varen poder estrenar al teatre subvencionat, al Teatre Català de la Comèdia (Teatre Poliorama). Ni *El casament de la Xela* (1937) de Benguerel ni, malgrat les bones i valentes intencions, *Comiats a trenc d'alba* (1938) de Ramon Vinyes, corresponien a o reflectien la Catalunya que es debatia entre una guerra cruel terrible i un intent admirable de revolució proletària. Només *La fam* de Joan Oliver (1938) plantejava un tema que corresponia als moments convulsos i determinants que el país vivia. Aquesta obra va guanyar el Premi Teatre Català de la Comèdia l'any 1938.

Caldria recordar la vinguda de Piscator, l'any 1936, a Barcelona, per a dirigir al Liceu *Terra baixa* d'Àngel Guimerà, i tot el que va comentar en veure el teatre que a Barcelona es representava i la seva total manca de correspondència amb la situació revolucionària que el país vivia.

Amb tot aquest teló de fons, i després de dues obres tan ambicioses, dures i implacables, com són *La ciutat maleïda* i *Despertar*, Arbó escriví *Nausica*, una obra de voluntat absolutament noucentista. Si la *Nausica* de Maragall (1913)[19] és un text que intueix des del modernisme el noucentisme, la *Nausica* d'Arbó és un text que pretén de ser obertament clàssic i equilibrat. De sobte, Arbó es col·loca a les antípodes de les seves obres anteriors i escriu una peça d'una delicada densitat poètica. Aquest text comporta un so nou i diferent.

---

[16] *Nota dels curadors*: L'original apunta l'any de representació, 1931. Per coherència amb el criteri de citacions bibliogràfiques, assenyalem la data de publicació de l'obra.

[17] *Nota dels curadors*: L'original referencia el 1934 com a any de representació de l'obra. Segons la informació disponible a l'Institut del Teatre de Barcelona, la publicació i representació són de 1933.

[18] *Nota dels curadors*: No s'ha localitzat cap publicació d'aquesta obra. Per tant, la data que figura correspon a la de la representació.

[19] *Nota dels curadors*: L'original cita l'obra a l'any 1910. No és possible que es publiqués ni es representés en aquesta data, ja que Maragall va acabar de redactar-la el 1911.

Dona la impressió que Arbó, que notava que no acabava de ser acceptat pels grups intel·lectuals d'elit, va voler demostrar que també era capaç de fer un text de certa volada literària; «és com un oasi de calma dins la violència característica», com afirmà amb molt d'encert el professor Molas. El llenguatge proveeix un ritme i una elegància sorprenents. Encara que l'autor està preocupat per convèncer-nos que no coneixia l'obra de Maragall i cal creure'l, el fet és que el text existia i representava una sèrie de fites dintre de la literatura i el teatre catalans. Arbó ens diu:

> Reconec també que, a desgrat de tot, d'haver llegit la *Nausica* de Maragall abans, és molt possible que hagués desistit del propòsit. La qüestió se m'hauria aparegut sota un aspecte nou que, aleshores jo, emportat pels meus entusiasmes d'adolescent, amb una ànima ardent i una gran professió al romanticisme més exaltat, no podia copsar. (1937, 9)

Arbó accepta que de Grècia no en sap gaire cosa: «tot el més, allò que es pot saber quan s'ha llegit el seu teatre i els seus poemes» (1937, 9).

La *Nausica* de Maragall sintetitza en el curt espai d'unes hores l'acció que es troba als cants VI-XIII de l'*Odissea*. A Maragall no li interessen les aventures d'Ulisses i es concentra en la trobada de l'heroi de Troia amb Nausica. Maragall parteix d'Homer i de 150 versos, de l'esbós i de l'esquema que Goethe, enamorat de Nausica i la seva significació mítica, va deixar. Per a l'autor alemany, Nausica és una de les més importants heroïnes gregues. És l'heroïna que té la gran intuïció de l'heroi, d'aquell heroi que de manera sobtada arribarà per realitzar tots els seus somnis. Nausica, en mans de Goethe i Maragall, és com un personatge romàntic. Ella ha somiat l'amant que els déus li han d'atorgar. Però aquest somni es materialitza i la realitat acaba substituint el somni. En l'escena del palau d'Alcínous, Daimò el rapsoda per a homenatjar el nou arribat conta les proeses de la conquesta de Troia, i recorda especialment els episodis en què apareix Ulisses. Aquest queda torbat i Alcinous, el pare de Nausica, obliga el cec a callar. Sols poc després, davant Nausica i els seus pares, dona el seu nom. Aquesta confidència ve a fer-nos veure que el somni de Nausica, fet realitat, és absolutament irrealitzable: car l'heroi ha de tornar a la seva pàtria.

Arbó no segueix Goethe ni Maragall i es permet algunes llicències amb la narració homèrica. Sorprèn el salt narratiu que es permet. Arbó prescindeix de l'escena al palau entre Ulisses i Nausica i els seus pares. Del segon acte a camp obert a les vores del riu passem a l'acte tercer, a la cambra de palau d'Alcínous, quan ja només es parla de la marxa d'Ulisses. Tot passa

suaument, com en sordina, i amb una tendresa extraordinària per la figura de l'heroïna. El to és extraordinàriament delicat, com es pot veure a les tres escenes finals —XVI, XVII i XVIII—.

La finor del diàleg, la seva fluïdesa, ens sorprèn i admira, i es pot veure que a mesura que anava escrivint obres de teatre, el sentit del diàleg es depurava i magnificava.

Aquest sentit del diàleg adequat que flueix amb naturalitat també el trobem a la traducció de *Boris Godunov*, de Puixkin, que per a nosaltres té un interès molt especial. Puixkin (1799-1837) publicà aquesta obra íntegrament l'any 1831. No està dividida en actes, sinó en tres parts fonamentals que es divideixen en quadres. Aquestes parts són el pròleg, el nucli i l'epíleg. Puixkin volia aconseguir un drama nacional, intentava alliberar el teatre rus de la moda neoclàssica francesa que tant va condicionar la marxa del teatre rus. Puixkin sabia que calia trobar una nova forma i un contingut absolutament nacional. No es preocupa per trobar una nova forma teatral, perquè és de l'opinió que Shakespeare ja l'havia trobat. Puixkin dona un gran valor al públic i mira d'expressar-ho a la seva obra. Com diu Arbó a l'advertiment preliminar que acompanya la seva traducció:

> Aquesta traducció de *Boris Godunov*, ha estat feta gairebé tota sobre l'admirable versió francesa de S. Semenov. Entre les poques traduccions que hem pogut consultar, ens ha semblat de molt la millor, i sobretot, la més completa. El fet d'haver estat feta en prosa —prosa que tanmateix guarda un cert ressò poètic i un cert ritme en el qual cada ratlla penso que deu correspondre's amb un vers de l'original—, haurà permès a Semenov d'assolir una major conformació a l'esperit de l'obra original; exactitud que hem pogut comprovar en la comparança amb altres traduccions. (1934, 301)

El teatre d'Arbó ens deixa molts elements positius que, d'haver anat continuant escrivint peces de teatre, hauria pogut fer, pensem, grans aportacions a l'espectacle català. És molt interessant el sentit del diàleg que utilitza en la seva traducció de *Boris Godunov* i de *Nausica*, i ja en alguns moments de *Despertar*. El problema del diàleg al teatre de Catalunya és un problema que encara avui no s'ha acabat de resoldre. Però Arbó hi va fer una gran aportació com també, i ja ho hem analitzat, en l'aspecte formal dels seus textos. Arbó fou sempre un escriptor professional i no podia permetre's el luxe d'escriure per un mitjà que no li donés la possibilitat de guanyar diners. Cal recordar que el teatre català va ser prohibit entre 1939 i 1946 i que, a partir d'aquesta

última data, el Teatre Romea, de fet l'única possibilitat d'estrenar professionalment a Catalunya, estava dominat per Josep Maria de Sagarra i la seva colla de col·laboradors. Arbó no va poder dur a terme la seva vocació. No cal oblidar que va tenir un càrrec en relació a la política cultural catalana, de part de la Generalitat, i que, com ens va dir en repetides ocasions, al llarg dels molts anys en què fórem veïns, el teatre l'interessava molt. Però les coses del temps i de la història varen anar per uns difícils, gairebé impossibles, viaranys. Aquí queden la seva voluntat de donar a conèixer *Boris Godunov*, que no solament és la gran obra nacional del teatre rus, sinó també de l'òpera gràcies a Modest Mussorgsky (1839-1881) i a Rimski Korsakov, que remodelà la partitura. El fet de voler incorporar aquest text pensem que és tot un programa de política cultural, com també ho és la valentia de fer una «altra» lectura de *Nausica*, de voler assajar formes ibsenianes a *Despertar* i d'intentar escriure una tragèdia amb *La ciutat maleïda*. Algun dia esperem que els nostres teatres subvencionats retin homenatge a les aportacions teatrals de Sebastià Juan Arbó amb el rigor i categoria que l'escriptor de Sant Carles de la Ràpita mereix.

Addenda: Voldríem agrair al professor Màrius López Albiol que hagi tingut l'amabilitat de passar-nos les crítiques de l'estrena de *Despertar*, al senyor Francesc Foguet que ens hagi ajudat a establir la bibliografia de la vinguda de Piscator a Barcelona i a Albert Roig que ens hagi deixat utilitzar la comunicació que va presentar a la taula rodona del CCCB esmentada en el treball.

BIBLIOGRAFIA

ARTÍS I BALAGUER, Andreu. 1925. *Seny i amor, amo i senyor*. Barcelona: La Escena Catalana.

ARTÍS I BALAGUER, Andreu. 1927. *El camí desconegut: tragicomèdia en quatre actes*. Barcelona: Llibreria Bonavia.

ARTÍS I BALAGUER, Andreu. 1934. *Les ales del temps*. Barcelona: Llibreria Millà.

ARTÍS, Andreu Avel·lí. 1936. «L'estrena de la primera obra teatral d'un novel·lista. *Despertar*, de Sebastià Juan Arbó». *Última Hora. Informació, crítica, reportatge*, 13 de gener, 11.

BENGUEREL, Xavier. 1937. *El casament de la Xela. Comèdia en tres actes*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.

GÒGOL, Nicolai. 1921. *L'inspector*. Traduït per Carles RIBA. Barcelona: Editorial catalana.

GUANSÉ, Domènec. 1936. «Teatre. Les estrenes al Foment Autonomista Català. *Despertar*, cinc quadres, de Sebastià Juan Arbó». *La Publicitat*, 14 de gener, 11.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1934. «Advertiment preliminar». Dins *Boris Godunov*, 301. Barcelona: Llibreria Catalònia.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1937. «Uns mots preliminars». Dins *Nausica*, 5–10. Barcelona: Edicions de la Rosa dels Vents.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1993a. *Despertar*. Dins *Obra catalana completa (II)*, editat per Emili ROSALES, 461–499. Barcelona: Columna.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1993b. *La ciutat maleïda*. Dins *Obra catalana completa (II)*, editat per Emili ROSALES, 411–460. Barcelona: Columna.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1993c. *Nausica*. Dins *Obra catalana completa (II)*, editat per Emili ROSALES, 501–536. Barcelona: Columna.

MARAGALL, Joan. 1913. *Nausica*. Barcelona: Gustau Gili.

MOLAS, Joaquim. 1951. «El teatre de Sebastià Juan Arbó». *Ariel. Revista Clandestina*, núm. 23: 67–69.

OLIVER, Joan. 1938. *La fam*. Barcelona: Institució de les Lletres Catalanes.

POUS I PAGÈS, Josep. 1904. *L'endemà de bodes*. Barcelona: Biblioteca popular de *L'avenç*.

POUS I PAGÈS, Josep. 1905. *Un cop d'estat*. Barcelona: Impremta Ràfols.

POUS I PAGÈS, Josep. 1912. *Senyora àvia vol marit*. Barcelona: Impremta A. Artís.

POUS I PAGÈS, Josep. 1928. *Maria Lluïsa i els seus pretendents*. Barcelona: Salvador Bonavia.

POUS I PAGÈS, Josep. 1931. *Vivim a les palpentes*. Barcelona: Salvador Bonavia.

PUIG I FERRETER, Joan. 1904. *La dama alegre*. Barcelona: Antoni López Editor.

PUIG I FERRETER, Joan. 1917. *La dama enamorada*. Barcelona: La Novela Nova.

PUIG I FERRETER, Joan. 1921. *La dama de l'amor feréstec*. Barcelona: La Escena Catalana.

PUIG I FERRETER, Joan. 1922. *L'escola dels promesos*. Barcelona: La Escena Catalana.

PUIG I FERRETER, Joan. 2003. *Teatre complet 5*. Editat per Guillem-Jordi GRAELLS. Barcelona: Arola Editors.

PUIXKIN, Aleksandr. 1934. *Boris Godunov*. Traduït per Sebastià JUAN ARBÓ. Barcelona: Llibreria Catalònia.

SAGARRA, Josep Maria de. 1929. *Judith*. Sabadell: La Mirada.

SAGARRA, Josep Maria de. 1930. *La corona d'espines*. Barcelona: Llibreria Milà.

SAGARRA, Josep Maria de. 1932a. *Desitjada*. Barcelona: Llibreria Milà.

SAGARRA, Josep Maria de. 1932b. *L'hostal de la Glòria*. Barcelona: Llibreria Milà.

SAGARRA, Josep Maria de. 1933a. *L'estrella dels miracles*. Barcelona: Llibreria Milà.

SAGARRA, Josep Maria de. 1933b. *El cafè de la Marina*. Barcelona: Llibreria Milà.

SAGARRA, Josep Maria de. 1935. *Reina*. Barcelona: Llibreria Milà.

VINYES, Ramon. 1938. *Comiats a trenc d'alba*. Barcelona: Llibrera Millà.

LES PEDRES I ELS SONS DE BARCELONA

Laureà Bonet*
Universitat de Barcelona

Després d'una llarga experiència en les lletres catalanes, l'avui dia tan oblidat Sebastià Juan Arbó inicià, a les darreries de la dècada de 1940, un cicle narratiu en llengua castellana amb diverses novel·les urbanes que concitaren l'interès de la crítica, i això, al costat de títols capdavanters com *Tino Costa* —narració rural molt encomiada per Miguel Delibes— o *Nuevas y viejas andanzas de Martín de Caretas*, sens dubte la seva obra més reeixida. En aquell cicle destaquen especialment el Premi Nadal *Sobre las piedras grises* (1949), i molt en particular, *María Molinari*, text amb nombroses claus autobiogràfiques que va assolir en el seu moment un gran èxit de públic —dues edicions en el mateix mes de març de 1954 posades a la venda per Luis de Caralt i El Club del Libro—.

Al caliu en part de l'assaig de Walter Benjamin *Sobre Baudelaire —Über einige Motive bei Baudelaire—* les presents quartilles intentaran examinar com va prenent cos, s'articula, o literaturitza, una ciutat, Barcelona, en aquestes dues novel·les, tema més que suggeridor i que els estudiosos encara no han pres en consideració. Una construcció mítica sempre ambivalent, a la vegada que amenaçadora i fascinant en mans de Sebastià Juan Arbó, curulla d'elements psicologistes, sociològics i historicistes. Enllaça d'aquesta manera l'autor amb una temàtica urbana que, gairebé no cal recordar-ho, naix en el segle XIX per assolir el seu àpex en la primera meitat de la següent centúria. Així ho testimonien, per exemple, els *Petits poèmes en prose*, *Nana*, *La desheredada*, *La papallona*, *La lucha por la vida*, *Manhattan Transfer*, *Poeta en Nueva York*, *La colmena*, *Paterson* i *Mirall trencat*. O, si ens traslladem a altres disciplines artístiques,

* BONET, Laureà. 2004. «Las piedras y los sonidos de Barcelona». *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, núm. 687: 8-11 [Traducció]. Article revisat pel seu autor.

[20] I això al costat del *Pascual Duarte*, *Nada*, *La noria* o *Pedrito de Andía* —vegeu Espinàs (1956)—. Respecte de *Martín de Caretas*, i en una anàlisi primerenca, Juan Luis Alborg el qualificaria de «libro de calidad y especie singulares», en suma, «novela magnífica» (1962, 288).

alguna tela d'Edvard Munch i Ernst Ludwig Kirchner, la peça musical de Charles Ives *Central Park in the Dark* o films com *The Crowd* (King Vidor) i *Berlin-Die Sinfonie der Großstadt* (Walter Ruttmann).

ELS PRIMERS RUDIMENTS D'UNA NARRATIVA URBANA

Comentava Juan Ramón Masoliver l'any 1943 —i a *Destino*— que fins aleshores Barcelona no havia quallat encara com a tema en la novel·la realista. Avui dia aquesta asseveració pot resultar una mica injusta atès que tant Emili Vilanova com, sobretot, Narcís Oller havien posat ja els fonaments en la *reconstrucció mitjançant paraules* de la metròpoli catalana —recordem l'avantdita *Papallona*, *La febre d'or*, i sobretot, *Pilar Prim*, en les pàgines de la qual el territori ciutadà està fondament psicologitzat mentre que la seva aparença matèrica experimenta sorprenents el·lipsis descriptives—. L'article, comptat i debatut, feia constar que Barcelona

> No ha dado [todavía] su medida en la literatura; no tiene, por así decirlo, buena ni mala prensa. Mientras otras ciudades del Continente llenan —con sus calles, plazas y palacios— películas, historias y novelas; mientras conocen una suerte de especialización que induce a autores distinguidos a escribir sobre ambientes, figuras, salones más o menos literarios y tertulias políticas y artísticas de las mismas, la nuestra se caracterizaba […] por su total ausencia en estas lides: como si nada dijese a la imaginación y al recuerdo de escritores y artistas. (Masoliver 1943, 10)

Un «vacío», remata a la fi el nostre crític, «que deploramos» (Masoliver 1943, 10). Tanmateix, poc temps després, i en les seves dues novel·les, Sebastià Juan Arbó aconseguiria fixar els primers rudiments d'una literatura urbana que —a partir de 1960— cristal·litzarà en títols essencials de Juan i Luis Goytisolo o Juan Marsé: pensem en *Señas de identidad*, *Las mismas palabras*, *Recuento* o *La oscura historia de la prima Montse*. Uns rudiments que, al seu torn, els havien esbossat prèviament Ignasi Agustí i Carmen Laforet amb *Mariona Rebull* (1944), *El viudo Rius* (1945) i *Nada* (1945), sense oblidar *La noria* (1952), de Luis Romero, text intermedi, per tant, entre *Sobre las piedras grises* i *María Molinari*. Juan Ramón Masoliver sembla, doncs, anticipar un futur no llunyà en què Barcelona es convertiria ja en fascinant mite en la narrativa espanyola d'aquest darrer mig segle: recordem, així mateix, els llibres no menys crucials

d'Antonio Rabinad, Manuel Vázquez Montalbán, Esther Tusquets, Eduardo Mendoza o Andrés Bosch —pensi's en la seva novel·la *Homenaje privado*—.

A *Sobre las piedras grises* —el títol és ben il·lustratiu— fàcil resulta observar que Arbó aspira a ordir una rèplica sonora, òptica de la Barcelona que s'estén al voltant del barri Gòtic, la plaça Catalunya, les Rambles, el baix ventre portuari o els berenadors anarquistes del Montjuïc dels temps de la República. És a dir, el soroll estrident del tràfic, el repic de les campanes eclesials, les masses dels carrers com un «rumor de marea» (Juan Arbó 1956, 50), «río turbulento» (1956, 215), «olas muriendo en una playa lejana» (1956, 255), i de la mateixa manera, l'escenografia arquitectònica com una «sombría selva» (1956, 274), una imatge tan arrelada, a la vegada, en certa tradició literària —Petrarca, *La Celestina* o fray Luis de León—. Partícules semàntiques, totes aquestes, que rebrotarien amb un singular vigor en *María Molinari*: «vasto y sordo rumor» (Juan Arbó 1957, 8), «ruido de una marea lejana» (1957, 12), «lejano rumor» (1957, 93), per citar-ne alguns enunciats que segreguen, novament, una expressivitat de caràcter líquid, sonor, espacial.

Ara bé, no es tracta d'una cartografia inerta, impassible o mineral. En aquest paisatge s'infiltra, ben al contrari, un flux d'una vivaç historicitat: la Gran Guerra europea, la Segona República espanyola o la violència social que presagia el conflicte civil de 1936. Ja en aquesta confluència entre l'espai urbà i el temps històric Juan Bausá —el protagonista del relat— interioritzarà justament aquesta agitació col·lectiva: així ho testimonia la seva visió de la ciutat com un «mar tenebroso» (Juan Arbó 1957, 14), com «ola tras ola» (1957, 47), o un cop més, com una «oscura selva» (1957, 66). Un monòleg d'aquest personatge gairebé dostoievskià —amb tantes afinitats amb l'indefens príncep Mishkin— reflecteix molt bé aquesta sedimentació d'elements físics, sociològics i d'època: «Estás solo; las gentes van y vienen, pero tú estás solo; inmensamente solo, y en la ciudad eres una hormiga a la que uno, si le da la gana, aplasta con el pie, así, como una miserable hormiga, y con él aplasta a toda su familia» (1957, 217). D'aquí sorgeix un *sentiment d'estranyesa* punyent: l'urbs es muda en quelcom aliè —aliè, i a la vegada, perillós—. El següent text és més que il·lustratiu, per mitjà d'una enunciació ara extradiegètica per bé que propera al protagonista, ja que es desenvolupa en un present que sobreïx d'instantaneïtat:

> La lluvia continúa cayendo. Las gentes pasan con indiferencia, protegidas por su paraguas, envueltas en sus impermeables, extrañas,

> lejanas, como de otro mundo. No tienen nada con él ni él con ellos. Está solo. […] Ante él está la Rambla, como un gran río turbulento, ruidosa y agitada […]. La gente sigue pasando junto a él bajo sus paraguas, envuelta en sus impermeables, silenciosa, lejana, como si fuese de otra raza y Barcelona se hubiera convertido en una ciudad extranjera. (1957, 214-215 i 218)[21]

La gernació com un signe amenaçador de la deshumanització a què havia arribat la moderna metròpoli fou analitzada ja l'any 1845 per Engels en una famosa pàgina de la seva *Situació de la classe obrera a Anglaterra*, que com és ben sabut, constitueix el punt de suport de l'assaig de Walter Benjamin sobre Baudelaire. Aquesta pàgina —que fàcil resulta d'acomodar a la narrativa d'Arbó— adverteix que els «sacrificis» que ha cobrat Londres per constituir-se en una gran urbs

> es descobreix únicament més tard. Si es camina […] al llarg dels carrers, obrint-se pas amb prou feines entre la multitud […] es nota que aquests londinencs han de sacrificar […] la seva humanitat per assolir totes les meravelles de la civilització en què abunda la ciutat. Que mil forces latents han hagut de quedar […] suprimides, per tal que algunes poques es desenvolupin plenament […]. La mateixa agitació dels carrers té quelcom de repulsiu, quelcom contra el qual es rebel·la la naturalesa humana. Aquests centenars de milers d'individus […] no són tots homes […] amb el mateix interès de ser feliços? […] No obstant això, avancen junts com si no tinguessin res de comú […] i l'únic acord entre ells, tàcit acord, és que cadascú es mantingui al seu costat de la vorera perquè els dos corrents de la multitud no es destorbin el pas recíprocament, sense que cap es digni llençar una mirada a l'altre. La brutal indiferència, el dur aïllament de cada individu en els seus interessos privats, apareixen més desagradables i xocants com més junts estan aquests individus en un petit espai. Tot i sabent que l'aïllament de cadascú, el sòrdid egoisme, és […] el principi bàsic de la nostra societat actual, enlloc no apareix tan descarat […] com aquí, entre la multitud de la gran ciutat. (Engels 1980, 59)[22]

---

[21] He fragmentat aquesta citació per l'extensió del passatge, un dels més dramàtics de la novel·la.

[22] Aquest text, juntament amb l'assaig de Benjamin *Sobre Baudelaire*, fou ja el punt de partida del meu estudi «Luces de la ciudad. Notas sobre la aparición de la metrópoli capitalista en la narrativa de Narcís Oller» (Bonet 1983, 65-115).

CICATRIUS BÈL·LIQUES

A *María Molinari* la intersecció entre l'espai —Barcelona— i la temporalitat —les darreries de 1940— destil·la també un sorprenent semantisme dramàtic i testimonial: constitueix un cronotop perfecte. Valgui confessar-ho: si *Sobre las piedras grises* apareix avui com una obra situada en una llunyania gairebé del segle dinou —la seva factura resulta així mateix discutible en més d'un punt—, *María Molinari* és, al contrari, una novel·la que amb els anys s'ha anat enriquint enormement, sobretot pels seus detalls més documentals. Ara bé, es tracta d'un documentalisme que no s'esgota en simple notícia d'un món ja dissolt, sinó que, al contrari, el component documental impregna aquí amb una singular expressivitat els altres dos eixos estructurals del relat: la ideologia —de l'autor— i el joc de tensions entre els actants que poblen la ficció construïda amb pols ferm per Sebastià Juan Arbó.

Em manquen dades a l'abast, però diria que *María Molinari* pot perfectament emparentar-se amb la narrativa —aleshores tan en voga— d'un Graham Greene, una narrativa que sol analitzar casos de consciència malaltissos, ombrius, propers a una certa crispació fulletonesca —en el sentit menys pejoratiu del terme—: pensem sobretot en *The End of the Affair*, relat «dondinenc» que veié la llum l'any 1951 i amb tanta presència en l'Espanya d'aquell temps. Al seu torn, Arbó, abans de tot infatigable narrador d'històries, aconsegueix plasmar una trama que atrapa els lectors des del primer paràgraf. Trama mòbil, nerviosa, gens tediosa: una mica en la línia ara d'un Baroja, d'aquell Baroja que tant admirava el nostre autor i al qual dedicà una apassionant —i apassionada— biografia, com és ben sabut…

Per *María Molinari* es dissemina una topologia barcelonesa més àmplia, i atapeïda, que a *Sobre las piedras grises*: la plaça Catalunya, els barris portuaris, els carrers de pedres gastades pel temps que conflueixen en la plaça de la Gardunya, però també l'Eixample, el passeig de Gràcia, les *torres* de la Bonanova, a la falda del Tibidabo —lloc en què conclourà dramàticament aquesta novel·la—… Una geografia barcelonesa inserida al seu torn en un període cronològic curtíssim, si bé intens, en termes històrics: entre les acaballes de 1947 i el començament de 1949 —els mesos, val a dir-ho, en què Arbó redactà *Sobre las piedras grises* i obtingué, al gener del 1949, el Premi Nadal—. Aquesta confluència espaciotemporal, cal reiterar-ho, és l'eix genotextual del relat, poblat de mil filaments díctics: la ciutat, fins i tot el cos o la ment d'alguns dels seus habitants, mostren ben a les clares les cicatrius del nostre

conflicte civil. A aquesta marea enganxosa, d'aigües negres i pútrides sorgida amb el drama de 1936, se sobreposa a més la segona guerra mundial, l'enfonsament de l'eix germanoitalià i l'inici de l'anomenada «guerra freda»: en alguna pàgina, Arbó transcriu, com en un *graffiti*, notícies periodístiques sobre aquests darrers esdeveniments, de manera que el joc de tensions entre els personatges no es desenvolupa en un buit abstracte sinó immers en una atmosfera històrica que pot arribar a ser angoixant. Un temps gairebé fisiològic, per consegüent, que s'expandeix pels carrers i els interiors de l'urbs, saturant així mateix la parla, la sensibilitat dels seus habitants.

Félix Daura, pintor fracassat, amb una psicologia novament propera a alguna criatura dostoievskiana —*L'home subterrani*?— es descriurà com posseït d'

> una inquietud, algo así como una sed de vivir atrasada, un ansia rabiosa de goces, que no le dejaban reposar. […] La guerra debió haber ayudado mucho en este cambio; había ido al frente, y volvió cambiado. […] Él pensaba que la guerra se lo había desbaratado [todo]. «La revolución me fastidió —decía entonces—. Después de la revolución de dentro, vino la guerra de fuera. Entre la revolución y la guerra…». (Juan Arbó 1957, 20)

Al seu torn, un periodista, Antonio Andrada, es caracteritza com un «hombre mordaz, de palabra amarga» que «tenía una cicatriz junto al ojo derecho; una reliquia de la guerra» (1957, 84). Per acabar, el barri on malviu Daura està habitat per éssers espectrals, malferits també per l'enfrontament bèl·lic de 1936. Així doncs, la casa seva

> era vieja, húmeda y sombría, como todas las de la calle; tenía cuatro pisos, en algunos de los cuales se amontonaban familias enteras. […] Las llagas de la revolución se mantenían allí más vivas; la necesidad las agrandaba, las hacía durar más, las enconaba con recuerdos; allí se sentía aún con fuerza la resaca [de la guerra], y aquí y allá en la playa desierta, había un resto del tremendo naufragio. […] Todo allí era sombrío, triste; era un rincón del infierno. (1957, 230-231)

En aquella Barcelona glacial —però al mateix temps mostrant una insòlita bullícia literària: discussions sobre Sartre, Ortega, Baroja—, la recentment conclosa guerra mundial s'adhereix com una nova pell dramàtica en la seva arquitectura i en els seus habitants, en els seus recintes públics i privats, fets que incrementen encara més la historicitat de *María Molinari*. Així doncs, en el recentment inaugurat Cine Windsor, «en la ancha vía Diagonal» (1957, 54), s'estrena *La señora Miniver*, el film de William Wyler, segons refereix Sebastià Juan Arbó en un dels capítols inicials de la novel·la. Abans de projectar-lo hi

passen un documental els fotogrames del qual provoquen aquesta reflexió del protagonista: «Estoy harto de ver americanos […] y al lado de ellos, en la Alemania vencida, ancianas trabajando entre ruinas […], chiquillos corriendo tras un carro de basuras del ejército americano para recoger los desperdicios» (1957, 55). Gairebé resulta ociós recordar que la premsa d'aquell temps oferia imatges similars: el peu d'una fotografia inserida en un *Destino* del 6 d'abril de 1946 comenta, per exemple, que «Ruinas, niños sin hogar ni familia, mutilados y hambre, tal es el panorama con el que deben enfrentarse los aliados en Alemania».

ENTRE DOSTOIEVSKI I SARTRE

Quan a continuació passen per la pantalla *La señora Miniver*, desenvolupa Arbó una convulsa paràfrasi d'algunes de les seves seqüències, paràfrasi per la qual s'infiltra novament el malestar col·lectiu de l'època, la torbació davant del món incert sorgit després de les cendres de 1945. Un fragment d'aquest comentari diu així: «Los seres se movían [por el ámbito desasosegado de la película] como prisioneros, perdidos, solos, en una total indefensión. Era como si estuvieran encerrados […] en un oscuro recinto, sin posibilidad de escapar, sin puerta alguna de salida y bajo una amenaza creciente» (1957, 64). Per a després prosseguir: «La amenaza [bélica] parecía extenderse hasta el público, reventar de la escena, hacerse actual y verdadera. Los rostros levantados, fijos todos en la pantalla, mostraban su expresión anhelante bajo el reflejo espectral del proyector; se adivinaban blancos, sin sangre…» (1957, 65).

Aquesta sensació «existencialista» de la por davant del desconegut, aquest culte pel detritus, aquesta consciència propera a l'*huis clos* sartrià, aquestes psicologies desconjuntades que pul·lulen per les pàgines de *María Molinari* —fins i tot una cromatologia nocturnal molt reveladora— aporten a la nostra novel·la un sorprenent caire no llunyà al d'alguns escrits de la *gent jove* del mig segle que, cap a 1950, començava ja a bullir en les lletres hispàniques. I tot això malgrat la ideologia tan conservadora de l'autor, ben diferent de la d'aquests joves «resistencialistes», per emprar un qualificatiu molt de l'època. Seria utilíssim, al respecte, dur a terme un acarament entre determinades imatges, símils pictòrics que s'estenen per *María Molinari* i construccions figuratives no menys crepusculars que, posem per cas, esquitxen les

pàgines d'*Escuadra hacia la muerte*, d'Alfonso Sastre (1953), o *Juegos de manos*, de Juan Goytisolo (1954).

Ara bé, si en aquestes dues obres juvenils resulta fàcil percebre diverses reminiscències sartrianes, en Arbó impera, ans al contrari, un expressionisme d'arrel dostoievskiana —l'autor eslau és, juntament amb Baroja, un dels mestres de l'escriptor ampostí, segons demostren nombrosos articles seus publicats a *La Vanguardia* per aquell temps—. Així doncs, Sartre surt molt malparat d'alguna polèmica que entaulen els personatges de *María Molinari* a propòsit de la representació d'*Huis clos* en una vetllada semipública, vetllada que —notícia no menys reveladora— oferí en la Barcelona de 1948 el Teatro de Estudio dirigit per Juan Germán Schroeder, i amb un jove Adolfo Marsillach com a actor principal.[23] Per contra, Dostoievski és, pel seu maleïdisme, per la seva consciència tèrbola, pel seu inquietant conservadorisme la figura exemplar que s'insinua per les pàgines de la nostra novel·la. El Félix Daura —reflex de l'*Estudiant que va morir boig*?— es definirà justament a ell mateix com «un Karamazof» (1957, 276) i un quadre seu es descriu, amb un qualificatiu farcit de ressonàncies culturals, com un «grito» (1957, 111).

Però tornem a la Barcelona que Arbó reconstrueix a *María Molinari* mitjançant una intensa —i afortunada— alquímia literària. És una gegantesca imatge que, com a *Sobre las piedras grises*, atreu i repel·leix, fascina i atemoreix. Ara bé, construcció simbòlica molt més complexa, insisteixo, que en el primer llibre: més bella en els seus moments d'atracció, i més torbadora en els seus instants de repudi. De manera que aquesta bipolaritat en un escriptor d'arrels rurals i mentalitat conservadora com Sebastià Juan Arbó s'atiranta notablement en aquestes pàgines —un conservadorisme, convé matisar-ho, incòmode, gens benèvol, fins i tot una mica anàrquic—. Vegem, en primer lloc, una estampa plàcida: Barcelona al capvespre sota la mola blava del Tibidabo —la muntanya que per al nostre autor ofereix sempre pau, quietud—.[24] Es refereix aquesta vinyeta que a Andrés Albarà, protagonista del relat,

> le gustaba vagar […] en esta hora tranquila, cuando el cielo de ópalo brillante se abre sobre el ancho paseo [de Gracia], los árboles levantan sus negros ramajes dibujando trazos vigorosos, y abajo se camina sumergido en una sombra grata, dijérase protectora, en la soledad acompañada […]; le gustaba caminar así, confundido con la multitud y solo

[23] Es poden consultar diversos testimonis d'aquesta representació sartriana a Bonet (1994, 231).

[24] Per exemple: «contemplarán en la parte alta [de Barcelona] la silueta azul del Tibidabo: la silueta del monte continuará erguida, protectora, frente a la ciudad» (1957, 118).

> a la vez, antes de que aquí abajo encendieran los faroles, antes de que en el cielo se extinguiese el postrer reflejo del sol, y la bellísima silueta del monte [Tibidabo], levantada allí en el fondo […] fuese confundiéndose con el cielo en una leve bruma azulada… (1957, 46-47)

Però, contrastant amb aquesta placidesa paisatgística, una estampa ara estremidora, saturada un cop més d'espès historicisme —les seqüeles de la guerra—, i inserida en el *baix ventre* de Barcelona: aquesta topografia sembla no llunyana a l'escriptura miserabilista de *Las últimas horas* de l'avui dia també oblidat José Suárez Carreño, i per això, poc afí als cànons polítics del moment. Andrés Albará s'endinsa amb un amic seu per un carreró proper al port i l'escena es desenvolupa d'aquesta manera:

> Más allá, un organillo, frente a la puerta abierta de un bar, lanzaba al aire sus sones alegres. Algunos golfillos bailaban muy agarrados, con actitudes chulescas; algunas [de las adolescentes] que vendían tabaco habían abandonado el puesto y acudían a la fiesta. Ya de lejos, venían [también] agarradas, bailando. Abundaban, sobre todo, las chiquillas, y a falta de muchachos, bailaban entre sí. […] A medida que [Albará y su amigo] se adentraban, las rameras se hacían más abundantes; surgían no se sabía de dónde, se les acercaban, les rodeaban. […] En un portal había dos muchachas hablando; parecían dos niñas. Albará las miró. Algunas, es verdad, lo fingían, y usaban faldas cortas y calcetines y zapatos de tacón bajo, y se peinaban el cabello en trenzas, para ofrecer más atractivo; pero la verdad era que las había muy jóvenes. La miseria que había seguido a la guerra había aumentado la corrupción; la necesidad arrojaba inocentes sin cesar al sacrificio, empujadas en la mayoría de los casos por sus propios padres. (1957, 100 i 102)

Com a contrast ara panoràmic, unes imatges de Barcelona des del vessant del Tibidabo, a través de la mirada agonitzant de Félix Daura —en citació novament fragmentària—:

> se levantaban [en primer plano] edificios solitarios, cajones inmensos plantados sobre la tierra, con pequeños rectángulos iluminados, y dentro los hombres […]; a sus espaldas [ya más lejos] la ciudad se allanaba con sus millares de luces, con sus seres humanos. La ciudad se alejaba —se allanaba— hacia el mar, hacia la noche. […]; la ciudad se extendía a sus pies, brillaba a sus pies, como un cielo sucio bajo otro cielo, un cielo al revés. […] Abajo había un oscuro pulular de bestias carniceras, huyéndose y buscándose, devorándose sobre la tierra […]. (1957, 307 i 309)

D'igual manera ho havia dit l'autor a *Sobre las piedras grises*, a través ara de la mirada de Pedro Muñoz, el rebel àcrata, a punt ja d'abandonar Barcelona per exiliar-se a la República Argentina:

> Kilómetros y kilómetros de luces centelleando bajo la noche; debajo de las luces, kilómetros y kilómetros de asfalto y piedras grises y entre el asfalto y las piedras, bajo las luces, lejos del cielo y de la tierra, los hombres luchando, agitándose, corriendo de un lado a otro, como condenados, en un infierno de desesperación. (Juan Arbó 1956, 277)[25]

BARCELONA I ELS SEUS MIL ROSTRES

Barcelona com a imatge literària no és, per tant, una construcció mineralitzada o decorativista: no oblidem que, com puntualitza l'arquitecte Louis Henri Sullivan, una ciutat és el «reflex físic del caràcter dels seus habitants […]. És la seva imatge, la seva materialització» (cit. a Poyatos 1988, 275), i per això, l'escriptor, abans de tot, hauria de capturar aquesta materialització infestada de signes. Així ho fa Sebastià Juan Arbó. Respecte a això, Barcelona simbolitzaria en les dues novel·les un espai asfixiant, en permanent estat de guerra psicològica i social. Espai, doncs, distòpic, davant la construcció utòpica, si bé no menys violenta —però una violència tal vegada més pura—, de les *Terres de l'Ebre* i els seus pobladors. Tant *Sobre las piedras grises* com *María Molinari* van degradant aquesta simbologia, per bé que és en el segon llibre, torno a reiterar, on aquest paisatgisme urbà assoleix major solidesa ja que està saturat d'un molt particular temps històric: els convulsos anys quaranta. Arbó és molt sabedor de la densitat sociològica, cultural, de Barcelona; una metròpoli, per això, complexa i impenetrable. Així, Albarà —simulació del mateix autor?— reflexiona de la següent manera: «¡Qué horrible es nuestra ciudad! Tiene mil rostros, la mayoría deformes […]. Nosotros apenas le vemos uno. ¡Cuán poco sabemos de ella!» (Juan Arbó 1957, 101).

Davant d'aquesta realitat ingrata, es planteja Arbó la fugida cap a l'*hortus* rural —un dels vectors expressius més poderosos en tota la seva narrativa—. El mateix Andrés Albará, a tall d'exemple, se sent temptat per aquesta fugida si bé, al capdavall, és conscient de la impossibilitat de dur-la a terme —ell forma part, ja, de l'elit intel·lectual barcelonesa, i per això, és fruit dels rígids engranatges de creixement, destrucció i reproducció que nidifiquen en aquesta elit—: «Muchas veces, en momentos de desánimo […] había pasado

[25] El mateix sostindrà el nostre autor a *Martín de Caretas*, si bé amb un llenguatge molt més auster, seguint les tradicionals pautes picaresques. Per exemple: «Todavía no había visto nada; empezaba a sospechar que había algo más en Barcelona, algo, detrás de las fachadas, que no era tan hermoso, y por esto no se veía; estaba más escondido, por esto» (Juan Arbó 1959, 352).

por su mente la idea de retirarse aquí […], de dedicarse a la tierra […]. Pero la ciudad había acabado por vencer siempre; el afán de lucha, el trabajo, la ambición, las amistades, acababan […] por dominarle. La ciudad le había aprisionado, le había envenenado» (1957, 339).

Fet i fet, en cas de situar-nos en un punt de mira més conceptualitzat, fàcil resulta observar que les dues novel·les d'Arbó es cabdellen, efectivament, al voltant d'un dels tòpics literaris que major fortuna han tingut en aquests darrers segles: l'urbs com un àmbit de combat i deshumanització, en contrast amb l'«apartada vida» del món rural —seria útil rastrejar aquí alguna afinitat amb les polaritzacions entre *camp* i *metròpoli* existents, per exemple, en Josep Pla: *El quadern gris*, la seva obra mestra, així ho demostra sense ambigüitats—. Ara bé, un àmbit metropolità que si ideològicament fastigueja l'autor —provocant-li una consciència d'estranyesa, com ja he apuntat—, des de l'angle de l'escriptura artística l'atraparà per complet.[26] Saben, doncs, la mirada i l'oïda de l'autor capturar els colors, les llums, els rumors, la respiració d'aquest enorme *animal urbà* anomenat Barcelona. I algunes pàgines amb singular intensitat figurativa apropen *María Molinari* a descripcions que ben aviat prodigaran, repeteixo, els germans Goytisolo i Juan Marsé —a ells hauríem d'afegir, és clar, títols no menys rellevants dels ja esmentats Antonio Rabinad, Andrés Bosch o Eduardo Mendoza—. Vegem, a manera de tancament d'aquestes notes meves, el següent *nocturn* barcelonès que dibuixa Sebastià Juan Arbó, l'ull analític del qual persegueix els mil objectes que esquitxen els carrers de l'urbs per, d'aquesta manera, capturar-los i transfigurar-los en matèria literària:

> El cielo encapotado, bajo, parecía gravitar sobre la ciudad. Una bruma ligera, húmeda, se arrastraba por las calles. En los puntos iluminados se la veía correr deshecha en vapores blancos, tenues; desgarrábase deshilachada en las ramas de los árboles. Los edificios flotaban, sin apenas contornos, como extraños navíos, anclados en la noche, fantásticos, sin realidad […].
>
> Por el lado de las Ramblas se encendieron las primeras luces; ahogadas en la niebla y en la oscuridad difusa, arrancaban reflejos al

[26] Aquest sentiment d'estrangeria davant de Barcelona és una de les idees força que recorren amb major intensitat *Sobre las piedras grises*, i això mitjançant sintagmes, algun d'ells ja mencionat, com «ciudad fría y hostil» (Juan Arbó 1956, 71), «ciudad extranjera» (1956, 218), «ciudad extraña» (1956, 221), «Cada vez me siento más extranjero en este mundo» (1956, 266), etc. Només les «piedras grises y gastadas», i les «calles desiertas» del barri Gòtic semblen aportar calor als personatges amb el seu «silencio» gairebé religiós (1956, 50 i 212). El mateix succeeix a *María Molinari*: «ciudad extranjera» (Juan Arbó 1957, 30) i «inhóspita» (1957, 153), per exemple.

> asfalto mojado, y a través de la luz se veían correr como un humo ligero los jirones deshechos de la niebla.
>
> Los autos, por las cuatro calzadas, cruzaban raudos […], en todas direcciones con sus capotas relucientes; se oía intermitentemente el repiqueteo sonoro de los timbres del tráfico; las luces de señales iban cambiando: verde, rojo, amarillo, verde, rojo, verde, verde, rojo, y así desde el amanecer, como un juego monótono y sin sentido, ideado sólo para hacer más bello el nocturno de la ciudad. (Juan Arbó 1957, 7-8)

Aquest territori urbà és, doncs, per a Arbó un «espai viscut», per emprar les paraules de Gaston Bachelard. I espai certament «infeliç», replet d'«hostilitat» gairebé sempre, encara que, transfigurat per la imaginació, es converteixi en topografia *exalçada* que provoca una gran fruïció estètica.[27] Es tracta, per tant, d'un joc d'ambivalències que, en forma de nerviosa espiral, enclou successives tensions entre el repudi ideològic i la fascinació iconogràfica: un món metropolità gens impassible, cal repetir-ho. Sens dubte per aquí —al costat de les coincidències abans suggerides entre l'autor de *Tino Costa* i els narradors del mig segle— sorgeixi alguna considerable distància: si en aquells —pensem, sobretot, en García Hortelano— s'imposarà la *mirada de gel*, al compàs de l'escriptura algebraica d'un Robbe-Grillet, en el nostre novel·lista, al contrari, el descripcionisme sol estar replet de complicitats emocionals.[28] Així doncs, Arbó, enllaçat amb una determinada tradició romàntica, sembla complir amb aquella postil·la de Goethe als *Physiognomische Fragmente*, de Johann Kaspar Lavater, segons la qual els vincles entre l'home i l'espai que l'envolta són actius per ambdues direccions: l'entorn forma l'home, i a la vegada, l'home esculpeix aquest entorn. La ciutat, en definitiva, com un actant col·lectiu, amb les seves llums i les seves ombres, un clarobscur curull sempre de torbadora bellesa.

BIBLIOGRAFIA

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

[27] Vegeu per a aquestes citacions Bachelard (1965, 27).

[28] En efecte, davant la «comunió» emocional entre l'espai i els personatges d'un relat —tan característiques d'un Arbó que beu de les fonts del realisme del segle XIX— l'autor de *Le Voyeur* repudiaria, com és ben sabut, qualsevol contaminació entre ambdues parts, sigui aquesta patètica o feliç: «L'home mira el món, i el món ja no li torna la mirada», ja que «les coses són allà» i «no són res més que coses, limitada cadascuna a si mateixa» (Robbe-Grillet 1963, 53 i 65).

BACHELARD, Gaston. 1965. *La poètique de l'espace*. París: Presses Universitaires de France.

BONET, Laureano. 1994. *El jardín quebrado. La Escuela de Barcelona y la cultura del medio siglo.* Barcelona: Ediciones Península.

ENGELS, Friedrich. 1980. *The Condition of the Working-Class in England*. Moscou: Progress Publishers.

ESPINÀS, Josep Maria. 1956. «Otro triunfo de Miguel Delibes». *Destino*, núm. 962: 35.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1956. *Sobre las piedras grises*. Barcelona: Ediciones Destino.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1957. *María Molinari*. Barcelona: Ediciones Destino.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1959. *Nuevas y viejas andanzas de Martín de Caretas*. Madrid: Ediciones Cid.

MASOLIVER, Juan Ramón. 1943. «En esta ciudad». *Destino*, núm. 311: 10.

POYATOS, Fernando, ed. 1988. *Literary Anthropology*. Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

ROBBE-GRILLET, Alain. 1963. *Pour un nouveau roman*. París: Les Éditions de Minuit.

TRADUIR SOTA CONTROL: LA VERSIÓ FRANCESA DE *TINO COSTA* DE SEBASTIÀ JUAN ARBÓ

Josep Miquel Ramis*
Universitat de Barcelona

INTRODUCCIÓ

Sebastià Juan Arbó és un autor que va escriure en català i en castellà. Autodidacta, Arbó va començar a escriure en català als anys trenta del segle passat, moment en què va aconseguir una gran reputació com a novel·lista i en què va donar a conèixer algunes de les seves obres més destacades. Després del dramàtic desenllaç de la Guerra Civil, i amb la finalitat de poder residir a Barcelona vivint professionalment de la literatura, va adoptar el castellà com a llengua de creació, que el va acompanyar fins a la mort. Tanmateix, mai va abandonar del tot l'ús del català com a llengua de creació literària.

Va ser a través de la producció original i de l'autotraducció com Arbó es va convertir en un escriptor en llengua castellana. De fet, va traduir la majoria de les seves obres en català; unes autotraduccions que formen part del procés de revisió del conjunt de la seva obra literària, i que també va dur a terme en la seva llengua original. En termes generals, es pot afirmar que les seves autotraduccions no són ni una simple traducció literal ni una obra nova, sinó el resultat d'una revisió més en el procés global de revisió de cadascuna de les seves obres; un procés que comporta una continuïtat, independentment de la llengua que l'autor faci servir en cada moment.

Arbó no va utilitzar de manera exclusiva l'autotraducció per introduir-se en la cultura espanyola, sinó que també la va aprofitar per millorar la seva obra, ja fos afegint, suprimint o modificant tot allò que també reformularia

* RAMIS, Josep Miquel. 2011. «Traducir bajo control: la versión francesa de *Tino Costa*, de Sebastià Juan Arbó». Dins *Aproximaciones a la autotraducción*, editat per Xose MANUEL DASVILA i Helena TANQUEIRO, 197-216. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo. Article revisat per l'autor.

en la seva llengua original. Que els canvis que es produeixen en les autotraduccions es mantinguin en les edicions posteriors de la seva obra, al costat d'algunes modificacions noves, il·lustra la continuïtat en l'obra de creació d'Arbó, sigui quina sigui la llengua que utilitzi en un moment o altre, i en conseqüència, demostra com l'autotraducció també forma part del seu procés creatiu.[29]

TINO COSTA

Tino Costa va aparèixer per primera vegada en català el 1947 i com a autotraducció el 1948. La novel·la ja estava acabada el 1939, però no es va poder publicar a causa de la prohibició de l'ús del català per part del règim franquista. El 1947, gràcies a la primera i tímida permissivitat per publicar en català després de la victòria de les forces aliades en la Segona Guerra Mundial, Arbó la va editar en català, dotze anys després de la publicació de *Camins de nit*, la seva darrera novel·la en la seva llengua nativa.

L'edició de *Tino Costa* és important per diverses raons. En primer lloc, perquè l'escriptor va tornar a publicar en català, malgrat l'escassa repercussió social i intel·lectual que va obtenir a causa de la situació política i cultural imperant. En segon lloc, perquè va aparèixer en un moment d'una notable presència pública de l'autor: havia autotraduït la majoria de les seves novel·les en català al castellà i havia publicat ja la seva famosa biografia de Cervantes, a més d'haver escrit nombrosos articles periodístics i editat algunes traduccions en llengua castellana. En tercer lloc, perquè va establir un punt i a part tant en relació amb el seu univers literari basat en els ambients del delta de l'Ebre com amb la seva vinculació a la literatura catalana. I, per últim, perquè l'autotraducció es va donar a conèixer pràcticament al mateix temps que l'original.

Aquest darrer punt podria semblar de menor importància que els altres, però no és així. Es tracta de la primera vegada que Arbó autotradueix una de les seves novel·les poc temps després de publicar-la en la llengua original. I a partir d'aquest moment ho farà en cada nova novel·la en llengua catalana que publiqui. Hi ha dues explicacions al respecte; la primera és que no existia un mercat editorial ni fluid ni complet en català a conseqüència de les condicions imposades pel franquisme; la segona és que Arbó atorgava

[29] Per a més informació general sobre la història de Sebastià Juan Arbó com a autotraductor i la seva manera de procedir, vegeu Ramis (2010a i 2010b).

una gran importància a publicar qualsevol novetat en català també en castellà, la qual cosa al mateix temps significa que ell també es considerava un escriptor en llengua castellana i que el castellà era l'única llengua en què podia escriure per donar-se a conèixer més enllà de les fronteres espanyoles. El fet que mai autotraduís cap de les seves obres en castellà al català referma aquest darrer argument i també treu a la llum un cas singular de diglòssia lingüística i literària.

En aquell moment, la difusió de la literatura catalana depenia de la cultura espanyola i del seu mercat tant interior com exterior. Per ser traduït en qualsevol altra llengua era imprescindible escriure en castellà o estar-hi traduït, ja que la pràctica totalitat d'editorials estrangeres o bé ometien qualsevol referència o vincle amb la llengua i literatura catalanes, o directament els ignoraven.

LA GÈNESI DE LA VERSIÓ FRANCESA

Traduïda per Victor Crastre i publicada per Roger Caillois en la col·lecció «Du monde entier» de la Nouvelle Revue Française de Gallimard, el 1954 va aparèixer la versió francesa de *Tino Costa*. No obstant això, la traducció s'havia realitzat temps enrere. Una interessant correspondència mantinguda entre desembre de 1949 i abril de 1951 entre l'escriptor —Arbó—, el traductor —Crastre— i l'editor —Gallimard— ens permet conèixer l'origen de la traducció i la important i fonamental implicació de l'autor en tot el procés.

El 1949 Arbó ja havia acceptat els termes del contracte de traducció amb Gallimard.[30] Encara que l'any pugui semblar una dada purament anecdòtica, demostra l'interès per part de l'escriptor i de l'editor per l'obra, tenint en compte que el procés de selecció va ser molt ràpid, atès que l'autotraducció es va publicar el 1948, només un any abans. El 1949, Arbó expressava la seva preocupació a Caillois per la traducció i el traductor escollit, una inquietud que va mantenir al llarg de tota la seva carrera. Pel que fa a la traducció, Arbó comenta a Caillois que ha realitzat una sèrie de modificacions en el text i que li interessaria que la traducció reflectís aquests canvis, és a dir, que es fes «sobre el texto definitivo», en què ha practicat «bastantes modificaciones»

[30] «Hace ya algunos días recibí la oferta de Vdes., trasmitida por Mr. [sic] Daussy para la adquisición de los derechos de traducción al francés de mi obra *Tino Costa*, con destino a la colección "La Croix du Sud", dirigida por Vd. La oferta, como debe Vd. de saber, fue aceptada por mí, con las condiciones que se me proponían por mediación del citado agente, y espero que a estas horas estará ya extendido el contrato para su firma definitiva».

i que ha quedat «muy mejorado», en les seves paraules.[31] Pel que fa al traductor, Arbó creu que ha de ser, literalment, «un profesional, novelista o poeta» i «que supiera conservar en la versión francesa, a la vez que el ímpetu poético y la crudeza realista de la obra, este fondo de sencillez, como de balada popular».[32] Com es pot observar, la literalitat i la fidelitat a la lletra no eren la seva principal preocupació, sinó conservar l'atmosfera i l'essència de l'obra. Alguna cosa similar al que succeeix quan s'autotradueix.[33]

El «profesional» que proposa Gallimard i al qual Arbó dona el seu beneplàcit és Victor Crastre. De tota manera, el vistiplau d'Arbó només es produeix després d'examinar la traducció del primer capítol de la novel·la. Aquesta traducció Arbó creu que és «bastante fiel y muy ajustada al tono de la obra», tot i que «hay algunas faltas de detalle, pero son insignificantes».[34] Al mateix temps, Arbó s'ofereix per corregir la traducció quan Crastre l'hagi acabada i insisteix en la necessitat de fixar una data de lliurament al traductor. Sembla obvi, doncs, la plena implicació i el control absolut del procés de traducció per part de l'autor, una cosa que ja fa habitualment en les seves traduccions al castellà.[35]

---

[31] «La primera y más importante, es que la obra que les entregué para el examen, a causa de las prisas de última hora y por otros motivos que seria [sic] largo de explicar, quedó defectuosa en algunas de sus partes. Sobre ella he practicado posteriormente bastantes modificaciones, algunas de ellas de importancia y con las cuales la obra queda muy mejorada. Como Vd. supondrá, me interesa en gran manera que la novela se traduzca al francés sobre este texto definitivo».

[32] «En segundo lugar, y con respecto a esta traducción, le ruego me permita aún hacer algunas indicaciones. En cuanto a esto, no dudo habrá advertido Vd., dado el carácter especial de la obra, la importancia de que el traductor sea persona hecha en el oficio. Aun [sic] más, creo que a ser posible debería tratarse de un profesional, novelista o poeta, que supiera conservar en la versión francesa, a la vez que el ímpetu poético y la crudeza realista de la obra, este fondo de sencillez, como de balada popular, que constituye para mí uno de sus aspectos más difíciles. De no ser así nos expondríamos a que la obra quedase desprovista de su virtud principal, con el consiguiente perjuicio para Vdes. y para mí».

[33] Carta manuscrita de Sebastià Juan Arbó a Roger Caillois amb data de 10 de desembre de 1949. Aquesta carta es conserva en el Fons Roger Caillois de la Médiathèque Valéry Larbaud de Vichy, a França.

[34] «Le agradecería me diga la opinión que le ha merecido la traducción. Por mi parte, y salvo el parecer de Vd., me parece que puede ~~dársele~~ [sic] confiársele la traducción. Es bastante fiel y muy ajustada al tono de la obra, por lo menos, lo que yo he visto. Hay algunas faltas de detalle, pero son insignificante [sic] y creo que una indicación mía, los [sic] eliminará fácilmente. En todo caso, una vez terminada, podrían sometérmela para su revisión. Creo que, con esto, no perderíamos nada. Podrían hacerlo incluso con las pruebas de imprenta, dada la insignificancia de aquellos detalles».

[35] Carta manuscrita de Sebastià Juan Arbó a Roger Caillois amb data de 16 de febrer de 1950. Aquesta carta es conserva en el Fons Roger Caillois de la Médiathèque Valéry Larbaud de Vichy, a França. A més d'aquestes dues cartes anotades en l'article, en el mateix fons es pot

Aquest control és fins i tot més accentuat quan s'examina la correspondència entre l'autor i el traductor.[36] Crastre envia periòdicament a Arbó les parts de la traducció que va finalitzant per a la seva aprovació, alhora que li comunica el temps estimat per a la culminació del treball; l'autor, per la seva banda, li retorna el text amb les esmenes. Aquesta manera de procedir accentua el control estret tant del text com del traductor apuntat anteriorment.

Ara bé, en la correspondència no es plantegen ni qüestions de caràcter textual ni problemes de traducció concrets, excepte en una sola carta, en què apareixen, si bé en un ordre menor, aquest tipus de preguntes. Al contrari, Crastre deixa palesa en una de les seves missives la seva manera de procedir com a traductor: «Bien entendu, il ne faut pas oublier qu'il s'agit de donner au lecteur français l'impression de lire un livre écrit en français et non pas traduit et certain mot à mot suivrait autant à la beauté de la langue qu'à l'esprit du livre».[37]

És una reflexió que s'apropa a les expectatives que Arbó havia sol·licitat a Caillois en un primer moment i que sens dubte ajuden a entendre millor la satisfacció general de l'autor amb la traducció resultant: «Je suis très heureux que ma traduction vous donne tout satisfaction» i «Je suis heureux que vous soyez content de ma traduction», apunta Crastre en dues de les seves missives.[38]

EL TEXT I LA VERSIÓ FRANCESA

La versió francesa de *Tino Costa* es va fer a partir de l'autotraducció al castellà de 1948, traducció que conté diversos canvis respecte a l'original català de 1947. Hi ha una sèrie de canvis menors i constants en les autotraduccions d'Arbó, com la puntuació i els canvis en l'ordre de les frases. En aquest sentit,

consultar una carta de Dyonis Mascolo, de Gallimard, a Arbó —19.6.1956—, i una darrera del mateix Arbó a Caillois —2.10.1957.

[36] Al Fons Sebastià Juan Arbó de l'Arxiu Municipal de la Ràpita es conserven 10 cartes de Victor Crastre a Arbó —entre el 12 de maig de 1950 i el 7 de març de 1955—. També es poden consultar altres missives d'interès per a l'assumpte tractat, com una carta —6.10.1950— de Modest Sabaté, amic de l'autor i enllaç a França amb el traductor, a més de diverses cartes amb els seus interlocutors de l'editorial Gallimard, entre el 16 de gener de 1950 i novembre de 1955. Aquesta correspondència està publicada a Ramis (2016).

[37] Carta manuscrita de Victor Crastre a Sebastià Juan Arbó amb data de 30 de juny de 1950. Aquesta carta es conserva al Fons Sebastià Juan Arbó de l'Arxiu Municipal de la Ràpita.

[38] Cartes manuscrites de Victor Crastre a Sebastià Juan Arbó, la primera amb data del 5 d'octubre de 1950 i la segona amb data del 17 de maig de 1954. Ambdues cartes es conserven al Fons Sebastià Juan Arbó de l'Arxiu Municipal de la Ràpita.

el canvi més freqüent és la unió i separació de paràgrafs, especialment el primer cas. Es tracta de canvis que podria realitzar qualsevol traductor al·lògraf per aconseguir un bon text en la llengua meta, ja que la majoria responen a la mateixa naturalesa i prosòdia de cada llengua.

Tanmateix, els canvis més interessants són els reformulatius, o en paraules de Patricia López, transformacions d'autotraducció (López López-Gay 2005); és a dir, modificacions que un traductor al·lògraf semblaria que no està autoritzat a introduir i que només l'autoritat del mateix autor permet. Les principals són les addicions, les supressions i les permutacions.

Aquest tipus de modificacions tendeixen a allargar el text, ja que el nombre d'addicions dobla el de supressions. Encara que aquesta sigui la tendència general en les revisions i autotraduccions d'Arbó, el nombre total de canvis reformulatius és menor del que es pot trobar habitualment en les seves primeres revisions i autotraduccions d'altres obres; les permutacions, en aquest cas, són especialment escasses. Hi ha una possible explicació en el fet que l'autotraducció es va realitzar només uns mesos després de la publicació de l'original. L'escàs espai de temps entre l'original i l'autotraducció dona poc marge per a la reflexió crítica sobre l'obra, a més d'aprofundir en el comportament general en les autotraduccions d'Arbó, que sol introduir més modificacions com més gran és el salt temporal entre una versió i l'altra.

Malgrat tot el que s'ha comentat, hi ha un canvi important que sobrepassa tots els anteriors: la introducció d'un capítol nou en la tercera part de la novel·la. En traduir al castellà el capítol cinquè del text original, Arbó el converteix en dos capítols diferents, amb addicions que proporcionen informació nova al final del cinquè capítol i al principi del sisè de la versió castellana. Així doncs, Arbó reorganitza el text i introdueix nova informació alhora.

Tots aquests canvis, tant els de caràcter menor com els reformulatius, també estan presents en la versió francesa. Vegem alguns exemples il·lustratius.[39]

Addicions:
CA: Ell es dirigia a sa cunyada. (1947, 113)
CAST: Él se dirigía a su cuñada. *Hablaba de un modo raro. Cada vez que nombraba al hermanastro o a la cuñada hacíalo siempre anteponiendo el* mi*: «mi cuñada», «mi hermano», lo que unido al tono de su voz, daba a sus palabras un acento especialmente afectuoso.* (1948, 115)

[39] La cursiva indica la part afegida o suprimida de cada fragment.

FR: Lui se dirigeait vers sa belle-sœur. *Il s'exprimait en termes choisis. Chaque fois qu'il nommait son demi-frère ou sa belle-sœur il le faisait toujours en plaçant avant le nom le possessif: «ma belle-sœur, et mon frère», ce qui, accompagnant le ton de sa voix, donnait à ses paroles un accent particulièrement affectueux.* (1954, 112)

CA: Jo no ho puc creure. (1947, 231)
CAST: Yo no lo puedo creer. *¡Si parece un niño! No hacía más que llorar y llamar a los suyos.* (1948, 223)
FR: Je ne peux le croire. *On dirait un enfant ! Il ne faisait que pleurer et appeler sa famille.* (1954, 223)

Supressions:
CA: La dona se la mirà amb atenció, cada vegada més estranyada i sentint néixer en ella un sentiment de pietat. *Vivia prop d'allí. Era vídua, amb dos filles ja grandetes, dedicades totes tres a les feines del camp. Mila repetia: […].* (1947, 284)
CAST: La mujer la miró atentamente, cada vez más asombrada y sintiendo nacer en ella un hondo sentimiento de piedad. Mila repetía: […]. (1948, 278)
FR: La femme l'observait avec attention, à chacune de ses paroles, plus étonnée, et sentit naître en elle une profonde pitié. Mila répétait: […]. (1954, 278)

Permutacions:
CA: Mila no podia més, i va asseure's. (1947, 277)
CAST: Mila, entre tanto, avanzaba por un paraje árido, perdida, desatinada. (1948, 273)
FR: Cependant Mila avançait à travers une région aride, à l'aventure, égarée. (1954, 273)

Que Gallimard fes servir la versió castellana de model per la traducció francesa sembla que ho avali el fet que sigui la darrera versió publicada en el seu moment i el procés continu de correcció i revisió que Arbó realitza en tota la seva obra. Però la realitat és força diferent. Aquesta elecció no respon a motius literaris, com podria semblar, sinó a la suposada ignorància editorial de la vinculació de l'autor amb la literatura catalana. En l'edició francesa de *Tino Costa*, Gallimard presenta Arbó només com un escriptor castellà, obviant completament la seva obra en català, i per tant, totes les obres llistades en aquesta presentació també ho són en llengua castellana, siguin originals o

autotraduïdes; aquestes es presenten com si fossin tan originals com les altres. Així doncs, la correcta elecció del text a traduir és pur atzar. Això posa de manifest, d'una banda, la invisibilitat de la cultura i la literatura original dels textos traduïts a l'exterior, i de l'altra, l'extrema debilitat de la literatura catalana del moment, que no només necessitava la castellana per poder ser exportada a l'estranger, sinó que a més era completament ignorada.

En la versió francesa de *Tino Costa*, a més de la reproducció dels canvis que Arbó havia introduït en l'autotraducció, també es constaten noves modificacions que no apareixien en les versions anteriors. Aquestes modificacions es deuen als canvis que realitza Arbó en el text després de la publicació de la versió en castellà, com ja hem comentat anteriorment, i que ell insisteix a introduir en la versió francesa. D'aquesta manera, la versió francesa conté les modificacions introduïdes en la segona edició i altres modificacions originals, un fet que encaixa amb el continu procés de revisió que duu a terme constantment en la majoria de les seves obres escrites consecutivament en català i en castellà.

Hi continuen presents els canvis menors especificats anteriorment, com la puntuació i l'ordre de les frases. De la mateixa manera, la traducció francesa també presenta la unió i divisió de paràgrafs, però, a diferència de la versió en castellà, hi ha molta més divisió de paràgrafs que no unions. Aquestes divisions de paràgrafs apareixen d'una manera tan constant en el text que podrien arribar a considerar-se sistemàtiques.

També s'hi troben modificacions reformulatives. Hi ha un nombre similar d'addicions i supressions al de l'autotraducció en castellà, cosa que genera de nou una clara tendència a allargar el text, més encara si comparem la versió francesa amb l'original català, ja que el nombre d'addicions i supressions afegides en l'edició francesa s'ha de sumar a les que ja havien estat introduïdes en l'edició en castellà. Vegem alguns exemples de les addicions i supressions introduïdes en la versió francesa:

> Addicions:
> CA: No me'n queixo. (1947, 61)
> CAST: No me quejo. (1948, 63)
> FR: Je ne me plains pas; *je me résigne et je rends grâce à Dieu pour la félicité qu'il m'a accordé au temps où je vivais avec elle; maintenant je m'efforce de trouver cette félicité dans la pensée du bonheur dont elle jouit.* (1954: 58)

CA: Havien contestat que el noi estava malalt. (1947, 180)
CAST: Habían contestado que el muchacho estaba enfermo. (1948, 173)
FR: On avait répondu que le jeune homme était toujours malade. *Cependant Mosen Anselmo leur avait caché une partie de la vérité. «Au moins, pensa-t-il, qu'il se rétablisse et qu'il leur épargne ce nouveau malheur».* (1954, 175)

Supressions:
CA: *I tota la seva inquietud, aquesta nit, es resolia en un desig creixent, abassegador de veure la seva amada.* La seva ànima, enmig de l'angoixosa soledat en què es sentia perduda, volava cap a ella en cerca d'emparança, com l'únic refugi que li oferia la vida. (1947, 105)
CAST: *Y toda su inquietud esta noche se resolvía en un deseo apremiante, en un deseo irreprimible de ver a su amada.* Su alma, en medio de la angustiosa soledad en que se sentía perdida, volaba hacia ella en busca de amparo, como al único refugio que la vida le ofrecía. (1948, 107)
FR: Et cependant, son âme, au milieu de la solitude angoissée où elle se sentait perdue, volait vers elle à la recherche d'un secours, comme vers le seul refuge que la vie lui offrait. (1954, 105)

CA: […] forces estranyes l'arrossegaven fora d'allí, el masegaven. *Candi va esclatar a plorar.* (1947, 119)
CAST: […] fuerzas extrañas lo arrastraban fuera de allí, le estrujaban. *Candi rompió a llorar.* (1948, 121)
FR: […] des forces inconnues l'arrachaient de là, l'empoignaient. (1954, 118)

Les diferències augmenten quan ens fixem en les permutacions, que es multipliquen per tres en la versió francesa respecte a la castellana. Les permutacions no necessàriament afegeixen nova informació ni suprimeixen informació coneguda, sinó que tendeixen a presentar els esdeveniments d'una manera diferent i en elles poden coincidir tant addicions com supressions. D'aquesta manera, les permutacions són canvis complexos que produeixen grans modificacions en el text, ja siguin molt explícites o molt subtils. Vegem-ne alguns exemples.

Permutacions:
CA: Indiferents a les nostres tristeses; indiferents a les nostres alegries. // Lucreci *(De la natura de les coses)* (1947, 184)

> CAST: Indiferentes a nuestras tristezas; indiferentes a nuestras alegrías. // Lucrecio *(De la naturaleza de las cosas)* (1948, 176)
> FR: Mais le ciel reste noir et Dieu ne répond pas. // Alfred de Vigny *(Le mont des oliviers)* (1954, 179)

> CA: Separada, ja de jove de la companyia del marit, vídua en vida d'ell, s'havia refugiat en l'amor de la seva filla, i tota la seva vida es xifrava en la preocupació del seu esdevenidor. I ve't ací que ara també aquest suport —l'únic que li oferia la vida— se li arrabassava. Mila la comprenia bé l'amargor de la seva mare, però no podia fer res per ella. (1947, 192-193)
> CAST: Separada, ya de joven, de la compañía del esposo, viuda viviendo él, se había refugiado en el amor de su hija, y toda su vida se concentraba en la preocupación por su porvenir. Y he aquí que ahora también este apoyo —el único que le ofrecía la vida— le era arrebatado. Mila comprendía bien la amargura de su madre, pero no podía hacer nada por ella. (1948, 184)
> FR: Mais combien dérisoire lui paraît ce sentiment ! Combien elle le sent éloigné de l'impatience de son âme ! (1954, 187)

Si el fet que Arbó publiqués la versió en castellà només uns mesos després de l'edició de l'original català explicava el nombre i el tipus de canvis introduïts, l'espai de temps transcorregut entre la versió castellana i la francesa també podria explicar les modificacions d'aquesta última. Tot i que *Tino Costa* no va aparèixer a França fins al 1954, sabem per la correspondència de l'autor que la traducció ja estava enllestida el 1951. A més, el text revisat per l'autor i que va servir de base per a la traducció francesa estava a punt el 1949, només un any després de l'aparició de la versió en castellà. Aquest breu espai de temps podria explicar que Arbó introduís un nombre similar de modificacions del mateix tipus en la primera i en la segona revisió de l'obra. Sembla que la manca de temps li impedís fer una correcció més substancial, que finalment hauria pogut dur a terme en dues fases.

Que la traducció francesa es va fer a partir d'una revisió inèdita de l'autor queda reflectit en les noves modificacions reformulatives que introdueix la versió francesa respecte de les anteriors. Però el fet que la traducció es fes a partir del castellà no només s'explica per la indicació «Traduit de l'espagnol» en la coberta del llibre. Ja hem fet referència al suposat desconeixement que professaven les editorials estrangeres respecte a la cultura catalana, però Victor Crastre, tot i que escrivís a Arbó en francès i Arbó li

respongués en castellà, coneixia perfectament la llengua catalana i la seva cultura, de manera que no hi hauria hagut cap problema que la traducció s'hagués realitzat a partir d'una versió catalana del text. Tanmateix, és en el text mateix on es troben les evidències de la llengua del text de partida.

En la traducció francesa, Crastre transmet algunes pinzellades de castellà. Aquests traços que mostren com la traducció està feta sobre l'edició en castellà són, per exemple, l'aparició en el text francès de diversos noms propis en espanyol quan no hi ha una correspondència directa amb els noms propis francesos,[40] o el fet de deixar en el text algunes paraules directament en castellà.[41] Algunes paraules en concret, com *sereno*, que no apareixen ni en la versió catalana ni en la castellana, o l'addició d'algunes parts de cançons —també en castellà—[42] omeses en les altres versions, són una mostra més que aquestes pinzellades de castellà són també el resultat d'una nova revisió del text.

Ja hem comentat que en les novel·les d'Arbó, l'última versió publicada és la més original, independentment de la llengua en què estigui escrita. Això significa que, a vegades, les autotraduccions, sense deixar de ser traduccions, poden ser més originals que el mateix original. Fins i tot pot passar que algunes traduccions al·lògrafes, corregides i supervisades per l'autor, siguin les versions més originals pel fet de poder contenir algunes modificacions d'autor inèdites en les versions anteriors signades pel mateix autor. Aquest és el cas de la traducció francesa de *Tino Costa*, que està plena de modificacions que mai s'havien pogut llegir ni en català ni en castellà.

Aquest fenomen que es produeix en la versió francesa de *Tino Costa* ni és nou en Arbó ni serà l'última vegada que sorgeixi. Passa el mateix amb dues de les traduccions al castellà de *Camins de nit*, publicada originalment el 1935. Tant la traducció de 1937, de Félix Ros, com la de 1955, de Fernando Gutiérrez, inclouen una sèrie de canvis que no es poden atribuir pròpiament als traductors, sinó a l'autor. Com en la versió francesa de *Tino Costa*, es tracta de traduccions realitzades a partir d'una revisió inèdita de l'autor, amb canvis i correccions només visibles en aquestes traduccions al·lògrafes.

---

[40] Alguns exemples: Antoni (ca) – Antón (cast) / Anton (fr); Màrius (ca) – Mario (cast/fr); Jaume del Rendi (ca) – Jaime del Rendi (cast/fr); Joan del Maro (ca) – Juan del Maro (cast/fr).

[41] Alguns exemples: Mosen [Nota a peu de pàgina: Monsieur le Curé]; *bulerias* [Nota a peu de pàgina: Chant de Cuba]; «sereno» [Nota a peu de pàgina: Veilleur de nuit].

[42] «D'accord pour les chansons: je laisserai le texte castillan», escriu Crastre a Arbó en la seva carta del 5 d'octubre de 1950

DESPRÉS DE LA VERSIÓ FRANCESA

Si des d'un principi hem destacat el procés continuat de revisió en les obres d'Arbó, ara cal preguntar-se sobre la situació de les edicions posteriors de *Tino Costa*. La resposta segueix sent la continuïtat en la seva feina, però no d'una manera tan nítida com en altres novel·les seves.

El 1966, *Tino Costa* es va tornar a editar en català a l'*Obra Catalana Completa (I). Novel·les de l'Ebre*, d'Edicions 62. Ignorant gairebé tots els canvis introduïts per Arbó en les versions castellana i francesa, els editors van reproduir la versió original catalana de 1947.

Fidel a si mateix, Arbó va tornar a publicar la novel·la en català el 1968 amb Club Editor, aquesta vegada amb profundes modificacions. En el pròleg d'aquesta edició, Arbó explica com ja havia introduït alguns canvis en les edicions espanyola i francesa de l'obra, però que volia dur a terme una revisió amb més profunditat. De la mateixa manera, també explica com aquesta revisió no va ser possible el 1966 a causa de la manca de temps i presenta l'edició de 1968 com la final i definitiva.

El canvi principal és la concreció de l'espai i el temps de la novel·la. En les versions anteriors, Arbó havia localitzat l'acció en un poble —Santa Maria dels Monts— i una ciutat —Citavella— ficticis, i en un moment indeterminat de la història amb l'objectiu de construir una història intemporal. En aquesta versió, Arbó situa l'acció en un poble —Amposta— i una ciutat —Barcelona— reals, i en un moment clarament recognoscible de la història, relacionat amb les tres guerres carlines (1833-1839, 1846-1849 i 1872-1876). Hi ha altres dos canvis fonamentals que el mateix autor també comenta en el pròleg: la supressió de moltes repeticions, deixant un text més net i clar, i la substitució del vocabulari arcaic, habitualment utilitzat en el català literari dels anys trenta. Òbviament, aquest últim canvi no té res a veure amb els canvis apareguts en les revisions en altres llengües.

A diferència de les seves versions anteriors, doncs, trobem una dràstica reducció del text. Així, bàsicament hi ha moltes supressions i permutacions. Algunes són més o menys «superficials» —frases o parts d'elles— i d'altres de fons profund —paràgrafs i fins i tot algun capítol sencer (concretament el vuitè de la tercera part)—. L'objectiu d'aquestes supressions, igual que el de les permutacions, és la millora estilística —amb un estil més clar i directe— i dramàtica —emfatitzant i ressaltant les parts essencials de la

narració i aclarint possibles parts obscures per al lector— de la novel·la. Vegem un exemple no gaire extens de permutació que mostra aquest objectiu:

> CA: No es celebrà la cerimònia del bateig: l'aigua beneïda solemnement el dissabte de Glòria no mullà tres vegades els seus cabells […]. (1947, 82)
>
> CAST: No se celebró la ceremonia del bautismo: el agua bendecida solemnemente el Sábado de Gloria no bañó tres veces sus cabellos […]. (1948, 83)
>
> FR: On ne célébra pas la cérémonie du baptême: l'eau solennellement bénite le Samedi Glorieux ne baigna pas trois fois ses cheveux […]. (1954, 78-79)
>
> CA: El bateig es va fer quasi en secret, sense cerimònia; l'aigua beneïda solemnement el dissabte de Glòria mullà tres vegades els seus cabells […]. (1968: 97)

Si comparem aquesta versió amb la traducció francesa, trobem molts canvis introduïts en el text francès que no apareixen en aquesta nova versió, com en l'exemple que segueix:

> CA: L'agafaren pels braços per alçar-la, i ella reclamava silenci, desesperada. (1947, 337)
>
> CAST: La asieron por los brazos para levantarla, y ella reclamaba silencio, desesperada. (1948, 332)
>
> FR: Ils la prirent par les bras pour la relever. Elle, *comme si elle s'éveillait d'un rêve, soucieuse,* réclamait aussitôt le silence d'un geste anxieux. (1954: 332)
>
> CA (1968): L'agafaren pels braços per alçar-la, però ella reclamava silenci, desesperada. (1968, 369)

Però a diferència de la versió de 1966, hi ha altres modificacions que sí que es respecten clarament, com es pot veure en l'exemple següent:

> CA: Mila no podia més, i va asseure's. (1947, 277)
>
> CAST: Mila, entre tanto, avanzaba por un paraje árido, perdida, desatinada. (1948, 273)
>
> FR: Cependant Mila avançait à travers une région aride, à l'aventure, égarée. (1954, 273)
>
> CA (1968): La Mila mentrestant avançava per un paratge àrid; avançava perduda, d'esma […]. (1968, 309)

És més, en aquesta edició es pot trobar una modificació diferent en el mateix lloc on el text francès ja havia introduït un canvi previ, com en aquest cas:

> CA/CAST: Separada, ya de joven, de la compañía del esposo, viuda viviendo él, se había refugiado en el amor de su hija, y toda su vida se concentraba en la preocupación por su porvenir. Y he aquí que ahora

> también este apoyo —el único que le ofrecía la vida— le era arrebatado. Mila comprendía bien la amargura de su madre, pero no podía hacer nada por ella. (1947, 192-193/1948, 184)
> FR: Mais combien dérisoire lui paraît ce sentiment ! Combien elle le sent éloigné de l'impatience de son âme ! (1954, 187)
> CA: Ø. (1968, 217-218)

Que Arbó introduís una nova modificació on la versió francesa ja havia fet canvis assenyala com hi havia parts de la novel·la que no li semblaven satisfactòries i n'explica els intents de remeiar-ho una vegada i una altra fins a estar completament convençut del resultat. A més, també ressalta la continuïtat entre les diferents versions. Potser una continuïtat una mica diferent de la de la resta de les seves novel·les —en què les noves modificacions comparteixen protagonisme amb les de les versions prèvies—, però una certa continuïtat, al cap i a la fi.

Finalment, Arbó es va autotraduir novament a l'espanyol el 1970, en la que va ser la seva última versió de l'obra, publicada amb Ediciones G. P.:

> Creo firmemente que no volveré ya sobre ella; le he dado un repaso cuidadoso, sin prisas y procurando 'ver', y creo poder decir que será esta versión la que quedará como definitiva. (Juan Arbó 1970, 8-9)

En la seva «breve explicación preliminar» (Juan Arbó 1970, 5-9), l'autor explica com els canvis realitzats en l'edició de 1968, i fins i tot el pròleg explicatiu, no són seus sinó de l'editor —Joan Sales—, i que va ser un «error» acceptar-los.[43] Aquesta autotraducció, doncs, ve a esmenar aquell «error»:

> Había en aquella edición otras correcciones de menor importancia, algunas mías; de ellas he hecho en general caso omiso en la presente edición, por parecerme ahora innecesarias; he aceptado sólo unas pocas —muy pocas— y tendiendo sólo a aligerar algunas partes que me parecieron un poco cargadas. En lo esencial, y casi en el detalle, lo repito, la obra ha quedado como estaba en la edición, en la concepción podría decir, original; en cuanto a los nombres de los lugares, todavía no me explico cómo accedí a la modificación: la obra, lo veo claro, los reclamaba como estaban […]. (Juan Arbó 1970, 7)

Aquesta tornada a la «concepción original» significa bàsicament el retorn a l'edició castellana inèdita, que va servir de base per a la traducció francesa de 1954, ja que hi apareixen la majoria de canvis i no els suposadament introduïts per l'editor el 1968 —tot i que acceptats per Arbó, al cap i a la fi—. Vegeu aquest exemple il·lustratiu:

---

[43] Sobre la relació entre Arbó i Sales i la polèmica per aquesta edició, vegeu Ramis (2018).

CA: Per la sendera, no lluny d'allí, es sentiren veus; després, uns passos, i tres figures irromperen a la sendera endinsant-se pel bardissar: eren l'ancià Baldà, Càndia del Nora, i una altra dona endolada. La veieren encara asseguda al mateix lloc, en la mateixa immobilitat, com tornada de pedra. Avançaren devers ella, en silenci, amb el cor oprimit. Maria Àgueda girà el cap amb lentitud. Es posà el dit damunt dels llavis i reclamà silenci: […]. (1947, 337)

CAST: Por el sendero, no lejos de allí, se oyeron voces; luego, unos pasos, y tres figuras irrumpieron en la altura adentrándose por el matorral: eran el anciano Baldá, Candia del Noro y otra mujer enlutada. La vieron sentada todavía en el mismo sitio, con la misma inmovilidad, como vuelta de piedra. Avanzaron hacia ella en silencio, con el corazón oprimido. María Águeda volvió lentamente la cabeza. Se puso el dedo sobre los labios y reclamó silencio […]. (1948, 332)

FR: Et soudain, très bas, avec un balancement du corps à peine perceptible, un peu inclinée ver le point où il se trouvait, Maria Agueda, commença à chanter:

Duermete, mi nino, duermete
duermete, que velo yo;
duerme con los angelitos
y con la madre de Dios.

[Nota a peu de pàgina: Dors, mon enfant, dors / dors, moi je veille; / dors avec les anges / et avec la mère de Dieu.]

Elle semblait revenue par la pensée aux jours de son enfance ; c'était comme s'il était dans le berceau et qu'elle le faisait dormir et qu'elle lui chantait la même chanson:

Duermete, mi nino, duermete…

Dans le sentier, non loin de là, s'entendirent des voix ; ensuite des pas, et trois formes firent irruption sur la hauteur, arrivant par le maquis : c'étaient le vieux Balda, Candia del Noro et une autre femme en deuil. Ils la virent toujours assise au même endroit.

Elle avait cessé de chanter et elle demeurait immobile, pareille à une statue d'ébène, à une sombre masse. Ils s'avancèrent vers elle en silence, le cœur oppressé. Maria Agueda tourna lentement la tête. Elle mit un doigt sur ses lèvres pour exiger le silence. (1954, 330-331)

CA: Per la sendera, no lluny d'allí, es sentiren veus; després, uns passos, i tres figures irromperen endinsant-se pel bardissar; eren el vell Baldà, la Càndia del Noro i una altra dona endolada.

La veieren encara asseguda al mateix lloc, en la mateixa immobilitat, com tornada de pedra. Avançaren cap a ella en silenci. La Maria Águeda girà el cap amb lentitud. Es posà el dit damunt dels llavis i reclamà silenci. (1968, 368)

> CAST: Y, de repente, muy bajo, con un balanceo apenas perceptible del cuerpo, un poco inclinada hacia donde él estaba, María Águeda empezó a cantar:
>
> Duérmete, mi niño, duérmete,
> duérmete, que velo yo;
> duerme con los angelitos
> y con la Madre de Dios.
>
> Parecía vuelta, en pensamiento, a los días de la niñez de él; como si él estuviera en la cuna, y ella le hiciera dormir, y le cantaba la misma canción:
>
> Duérmete, mi niño, duérmete…
>
> Por el sendero, no lejos de allí, se oyeron voces; luego, unos pasos, y tres figuras irrumpieron en la altura adentrándose por el matorral: eran el anciano Baldá, Candia del Noro y otra mujer enlutada. La vieron sentada todavía en el mismo sitio.
>
> Había dejado de cantar y estaba inmóvil, semejante a una estatua de ébano, o como una sombra maciza. Avanzaron hacia ella en silencio, con el corazón oprimido. María Águeda volvió lentamente la cabeza. Se puso el dedo sobre los labios y reclamó silencio […]. (1970, 312-313)

Així doncs, amb aquesta autotraducció, la continuïtat estricta i natural de l'obra es reforça i la versió francesa adquireix una major rellevància, ja que es tracta, a parer d'Arbó, de l'única versió que es podria considerar com a «definitiva» fins al 1970.

CONCLUSIONS

És l'hora de recapitular. A *Tino Costa*,[44] més enllà de canvis diversos i una profunda revisió d'autor, Arbó sempre va mantenir l'essència de l'obra; essència que fins i tot queda reforçada per aquests canvis i revisions, ja que la novel·la es presenta cada cop amb un estil més sòlid.

Aquest manteniment i reforçament de l'essència de l'obra és el mateix procés de continuïtat que Arbó duu a terme en totes les seves obres amb

[44] Vegeu la història completa i resumida de la novel·la: 1947, català (Àncora) —acabada prèviament el 1939—; 1948, castellà (Destino); 1954, francès (Gallimard) —traduïda per Victor Crastre i acabada prèviament el 1951—; 1966, català (Edicions 62) —versió de 1947—; 1968, català (Club Editor); 1970, castellà (Ediciones G. P.). Tot i que hi ha altres edicions —1957, castellà (José Janés, dins *Tres mil años de amor en veintiuna novelas (II)*; 1963, castellà (Vergara, dins *Caminos de noche. Tierras del Ebro. Tino Costa*); 1970, castellà (Círculo de Lectores); 1973, castellà (Ediciones G. P.); 1982, català (Kapel)—, aquestes reprodueixen les versions publicades anteriorment i no constitueixen cap nova versió de l'obra.

contínues revisions i reedicions. No es tracta de canviar per canviar, ni d'introduir elements superficials, sinó que Arbó sempre realitza modificacions amb l'objectiu de millorar l'obra i amb l'esperit de no considerar mai un treball com a definitiu i inamovible —malgrat el que pugui escriure al respecte en algunes cartes i edicions—.

Deixant de banda la polèmica amb Joan Sales per l'edició de 1968, el més sorprenent del cas de *Tino Costa* és precisament la seva traducció francesa. Es tracta d'una traducció al·lògrafa però estrictament controlada per l'autor. La traducció conté diverses modificacions introduïdes pel mateix autor que anteriorment no havien vist la llum ni en català ni en castellà, amb la qual cosa només es podien llegir a partir d'una traducció al·lògrafa. Així, es pot afirmar que durant 16 anys —des de l'aparició de la versió francesa de 1954 fins a la nova versió en castellà de 1970—[45] la traducció al·lògrafa francesa, amb el beneplàcit de l'autor, va ser la versió més «original» de *Tino Costa*.

BIBLIOGRAFIA

Fons Roger Caillois de la Médiathèque Valéry Larbaud de Vichy.

Fons Sebastià Juan Arbó de l'Arxiu Municipal de la Ràpita.

LÓPEZ LÓPEZ-GAY, Patricia. 2005. *(Auto)traducción y (re)creación.* Un pájaro quemado vivo*, de Agustín Gómez Arcas*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses. Diputación de Almería.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1947. *Tino Costa.* Barcelona: Àncora.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1948. *Tino Costa.* Barcelona: Destino.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1954. *Tino Costa.* París: Gallimard.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1966. *Obra Catalana Completa (I). Les novel·les de l'Ebre*. Editat per Sergi BESER. Barcelona: Edicions 62.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1968. *Tino Costa.* Barcelona: Club Editor.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1970. *Tino Costa.* Barcelona: Ediciones GP.

RAMIS, Josep Miquel. 2010a. «Autotraducció i creació literària. El cas de Sebastià Juan Arbó». *Catalonia,* núm. 7: 23–38.

RAMIS, Josep Miquel. 2010b. «Sebastià Juan Arbó, autotraductor». Dins *Traducción y autotraducción entre las literaturas ibéricas*, editat per Enric GALLÉN, Francisco LAFARGA i Luis PEGENAUTE, 335-347. Madrid: Peter Lang.

[45] Sense tenir en compte la controvertida versió catalana de 1968.

RAMIS, Josep Miquel. 2016. «Correspondència Sebastià Juan Arbó – Victor Crastre». *Annuari Trilcat*, núm. 6: 90–114.

RAMIS, Josep Miquel. 2018. *Epistolari Sebastià Juan Arbó – Joan Sales (1966-1982)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

«Tota la meva ànima és una ansietat». Una lectura de *L'inútil combat* (1931) i *Hores en blanc. Notes d'un estudiant que va morir boig* (1935)

Maria Dasca*
Universitat Pompeu Fabra

«M'estranya que la història sigui tan llarga.
La història sembla un miracle permanent»
(Juan Arbó 1991, 78)

1. Introducció

L'inútil combat (1931) i *Notes d'un estudiant que va morir boig* (1933), revisada i reeditada amb el títol d'*Hores en blanc. Notes d'un estudiant que va morir boig* (1935), són dues de les obres més conegudes de Sebastià Juan Arbó. Publicades només amb dos anys de diferència, ambdues novel·les marquen el debut literari de l'escriptor i l'inscriuen en un marc de coordenades estètiques que, en part, condicionen la recepció i interpretació de la seva obra.[47] Al llarg dels anys vint i trenta diversos crítics i pensadors europeus es posicionen, d'una banda, sobre el paper de la novel·la i, en concret, de la novel·la psicològica en la societat contemporània i, de l'altra, sobre la incidència de la nova estructura social, derivada de la implantació de la democràcia liberal i del desenvolupament tècnic, en l'evolució moral i cultural de l'home. Diferents crítics de l'època defensen la necessitat de desenvolupar noves formes literàries, que no només expressin unes poètiques de la crisi —derivada de la Gran

* Dasca, Maria. 2016. «Sebastià Juan Arbó». Dins *Entenebrats. Literatura catalana i bogeria*, 346-356. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Capítol revisat i ampliat per l'autora. L'autora agraeix a l'editorial el permís per a la reproducció d'aquestes pàgines.

[46] Al llarg de l'estudi em referiré a aquesta novel·la utilitzant el títol de l'edició de 1935 d'*Hores en blanc*. Per abreujar, prescindiré del subtítol *Notes d'un estudiant que va morir boig*.

[47] Sobre la recepció de *Camins de nit* i *Hores en blanc* vegeu Matas Roca (2021, 68-84, 97, 99 i 123-124).

Guerra—, sinó que també responguin als interessos de la nova societat de masses i als canvis que suposa l'accés de les classes mitjanes a uns ressorts de poder polític i cultural. En el cas de Juan Arbó, les seves novel·les es poden vincular a la tendència a l'evasió que el crític francès Benjamin Crémieux observà en la literatura d'entre 1918 i 1930 (Balaguer 1994). Per bé que l'autor de la Ràpita relacionà els seus primers llibres amb el model arquetípic de la tragèdia d'Eurípides —en la concepció d'un destí irreversible que condemna fatalment els protagonistes— i de Shakespeare —*Hamlet* és un dels hipertextos a partir dels quals s'estructura *Hores en blanc*—, la crítica posterior les ha associades, d'una banda, a una filiació dostoievskiana (Arnau 1987) i a una sensibilitat preexistencialista (Beser 1966, 11)[48] i, de l'altra, a la defensa, per part del crític André Berge, d'un tipus de novel·la que ha de posar en evidència la personalitat de l'autor, la seva empremta expressiva (Malé i Pegueroles 2005, 44-45).

Com han destacat alguns dels principals estudiosos de l'obra de Juan Arbó (Beser 1966; Arnau 1987; Rosales 1992; Matas Roca 2021, 415-417), l'entrada de l'escriptor en el sistema literari català dels anys trenta estarà, sens dubte, marcada pel leitmotiv que guia les seves primeres obres: la construcció d'uns antiherois turmentats, que es rebel·len contra una situació injusta, en la qual trobem traces autobiogràfiques. L'escriptor adopta una concepció fatalista del món, que deriva d'uns plantejaments tràgics del gènere, segons la qual la ficció ha de servir per consignar uns fets predeterminats i irreversibles. Com apunta Josep M. Balaguer, per a l'autor, «la funció de la novel·la no és la d'explicar històricament els fenòmens, sinó més aviat el contrari, mostrar com aquests són exponent d'unes lleis permanents» (Balaguer 1994, 110). En aquest treball destacarem les principals característiques discursives, estructurals i argumentals de *L'inútil combat* i *Hores en blanc* i les posarem en relació amb alguns dels principals corrents filosòfics del període d'entreguerres.

2. ANÀLISI DE LES OBRES

Més enllà de l'adopció d'una visió del món similar, en què es barreja pessimisme, irracionalisme i ingenuïtat (Beser 1966, 10), totes dues novel·les

[48] George Steiner, a *Tolstói o Dostoievski*, publicat el 1959, ja interpretà que el personatge l'home del subsol dostoievskià, protagonista d'*Apunts del subsol* (1864), podia ser un precedent de l'*étranger* i de *La chute* de Camus (Steiner 2002, 221 i 233). L'anàlisi de Beser no coincideix amb la crítica d'Antoni Vilanova (1967), que supedita l'absurd a un determinisme naturalista.

utilitzen un mateix model genèric: el dietari sense dates, o els apunts autobiogràfics. En els anys trenta, l'adopció, com a pretext temàtic i genèric, del dietari —i de textos autobiogràfics en general— esdevingué un recurs idoni per a experimentar amb la novel·la i posar a prova els principis de referencialitat, versemblança i veridicitat propis de la poètica realista (Dasca 2007). L'ús de la primera persona del singular no només permetia de subjectivar un discurs que jugava, explícitament, amb alguns elements referencials —més explícits a *L'inútil combat* que a *Hores en blanc*—, sinó també construir un relat no fiable, fragmentari i parcial, que intrigava el lector en la mesura que situava a la corda fluixa la seva credulitat. També feia possible, seguint el model inaugurat per Dostoievski a *Apunts del subsol* (1864), dramatitzar mitjançant una sola veu el «caos de múltiples voces de la conciencia humana» (Steiner 2002, 227). A través del monòleg interior els dos narradors donen forma al cúmul de pensaments que torturen les seves ànimes, introduint-hi dubtes, paradoxes i imprecisions. Aquest plantejament narratiu, que obliga el lector a adoptar un paper actiu en la interpretació del text, es relaciona, a més, amb la recuperació d'algunes oposicions simbòliques pròpies de la novel·la modernista, com el motiu de la lluita de l'antiheroi amb la societat —que representa el xoc entre el desig i la realitat—. També contribueix a justificar el desordre o el desequilibri amb què s'articula la narració. La descurança formal amb què es presenten els relats és vista com a part de la poètica autorial: Juan Arbó vol fer una literatura de to espontani o immediat, que és convincent en la mesura que reflecteix la vida, amb totes les seves imperfeccions, contradiccions i impureses. Cal tenir en compte, però, que tal com han posat en relleu els estudis d'Enric Bou (1993, 39) la pretesa «transparència» del discurs autobiogràfic no és sinó una màscara, que permet crear un desdoblament del jo.

L'inútil combat i *Hores en blanc* parteixen d'una estructura similar: totes dues inclouen textos preliminars, escrits en tercera persona, que presenten el relat presumptament autobiogràfic tot situant-lo en el passat. D'una banda, un text poètic encapçala *L'inútil combat* i n'aporta una lectura simbòlica:

> La Societat l'envoltà amb l'entrellat de la seva xarxa subtil i poderosa. Va néixer a l'últim graó. […] Es sentí oprimit. En comptes de reflexionar, s'enfurismava, i a cada estrebada de les seves ràbies, la xarxa s'espesseïa a l'entorn d'ell. […] Es passà la vida debatent-se en una lluita estèril i desesperada; sense comprendre res, fins que sucumbí… A vint-i-cinc anys. Un capvespre gris i plujós, a l'hospital d'una ciutat estranya i entre desconeguts. […] Fou apassionat, irreductible, estrany,

> inconseqüent: Fou ell. Les gents li digueren foll. Aquí està la seva follia… (Juan Arbó 1931, 9).[49]

De l'altra, un «Advertiment preliminar» afirma que el text d'*Hores en blanc* prové d'un «manuscrit trobat», restituït per la mateixa veu narrativa:

> Aquest és un llibre desigual, estrany i mal lligat. A vegades d'una procacitat i d'una duresa angunioses, i dic angunioses perquè, fins a cert punt, queden justificades per un fons de tragèdia frapant que enterboleix totes les intencions. Potser és cosa de lamentar que les circumstàncies de la vida haguessin empès el seu autor per aquest camí. […] Gran part del manuscrit va ésser trobat en fulls solts dintre la cel·la que ell havia ocupat a la presó. El vigilant —un parent llunyà que sabia les meves aficions— va donar-me'ls un dia que jo havia anat allà a visitar un pres. Va interessar-me i vaig intentar de reconstruir —o de construir— l'obra amb els trossos dispersos que m'havien arribat a mà. Vaig aplegar-los tots. Després vaig recollir tots els detalls possibles sobre la seva estada a la presó, i vaig començar la tasca. (Juan Arbó 1991, 35-36)

Aquest mateix narrador és reprès a l'última pàgina, on s'expliquen els motius de l'internament i les circumstàncies de la mort del protagonista. A diferència de *L'inútil combat*, on la narració es desenvolupa progressivament, *Hores en blanc* té una estructura circular —parteix del present, evoca el passat i retorna a un present que presenta poques inflexions respecte el de l'inici— i es desenvolupa en un marc atemporal. Això fa que la ficció, que es clou amb la mort del protagonista, esdevingui *innòcua* en el present i minvi l'expectativa desvetllada en el lector després de descobrir-li anticipadament el desenllaç.

A través del relat, els narradors-protagonistes de les dues novel·les expliquen la seva lluita contra un medi hostil, que els margina i humilia, i del qual acaben fugint mentalment i física. A *L'inútil combat* (1931) un jove explica la seva vida, empès per «la força violenta i amargada» de la ràbia (Tasis i Marca 1931) i el «cinisme sarcàstic» que implica haver de reconèixer que la maldat és intrínseca a l'home (Rosales 1992, 16). La seva crisi és fruit del xoc amb la societat rural en què viu i, sobretot, de la feina que ha d'assumir en una oficina. El treball té uns efectes alienants en l'individu, ja que és vist, si

[49] En el cas de *L'inútil combat* cito a partir de la primera edició del text (1931); en canvi, d'*Hores en blanc. Notes d'un estudiant que va morir boig*, cito a partir de l'edició feta per Josep M. Balaguer el 1991, que parteix de la de 1935 i en corregeix els errors tipogràfics i ortogràfics (vegeu Balaguer 1991, 25). L'edició de 1935 és el resultat de la revisió que feu l'autor de la primera edició, publicada el 1933 amb el títol de *Notes d'un estudiant que va morir boig*. Per a una interpretació global d'aquesta darrera novel·la, vegeu Balaguer (1991). Sobre la història textual del llibre vegeu Ramis (2012).

seguim algunes de les idees que desenvolupà José Ortega y Gasset a *La rebelión de las masas* (1929), com una imposició de la raó de la desraó que acaba convertint l'home en un home-massa, un tipus irracional que no es distingeix en res respecte als altres i només pensa a procurar-se benestar individual. L'espai del treball també havia estat denunciat, per les seves conseqüències deshumanitzadores, per Karl Jaspers a *Ambient espiritual del nostre temps* (1933), on considerava que el món tècnic havia provocat una dissolució de l'individu en la seva funció. Aquestes observacions coincideixen amb les reflexions que fa el protagonista de Juan Arbó, quan considera que el treball el deshumanitza, el converteix en peça d'un engranatge que no controla perquè està en mans de l'amo.

En el context d'una democràcia de masses, regida, segons Max Scheler (1934, 13), per l'interès i el sentiment, i en la qual, seguint Karl Mannheim (1936), el desenvolupament tècnic no ha anat acompanyat de desenvolupament moral, es gesten personatges com el protagonista d'*Hores en blanc* (1935), caracteritzat per un «humorisme tràgic» (Beser 1966, 18). En aquest cas, la inadaptació s'explica mitjançant un to faceciós, la defensa del gaudi sensual i, finalment, el crim. Un dels aspectes més significatius del llibre de Juan Arbó, que sembla narrat amb «la respiració anhelant i entretallada de l'home acorralat o perseguit» (Beser 1966, 10), és la manera com tracta l'assassinat. Allò que converteix el narrador en un assassí és la seva percepció del món com a absurd: l'antiheroi no participa emotivament en la realitat en què viu, que veu com a deshumanitzada, i això el porta a dur a terme una acció immotivada que el condemna a l'ostracisme. En el desenllaç, el narrador —embogit— utilitza un discurs alògic, onomatopeic i sincopat. Aquest discurs, que el conduirà a la mudesa, posa punt i final a l'exasperada recerca d'una inèrcia conscient que caracteritzava el personatge, una inèrcia conscient que, setanta anys abans, havia defensat el protagonista d'*Apunts del subsol*, de Dostoievski, i que s'associava a la inactivitat, la reflexió i la amoralitat: «el fruit directe, legítim i immediat de la consciència és la inèrcia, és a dir, el fet conscient de seure-amb-els-braços-creuats» (Dostoievski 2002, 20).

2.1. *L'INÚTIL COMBAT*

El relat del protagonista de *L'inútil combat* té tres parts. La primera explica la seva infantesa i adolescència en una comunitat rural; la segona explica l'etapa

en què, després de la mort del germà petit, ell i la mare conviuen amb el germà gran; la tercera descriu un viatge erràtic per Europa. Tot el relat és concebut com un itinerari formatiu, un aprenentatge que implica una càrrega notable de dolor, en què el personatge es mou mig embriagat i rabiós. Una infantesa marcada per la malaltia i privada de joc; una entrada al món dels adults associada a la descoberta de la mort; i un exercici del treball lligat a la pèrdua de la llibertat i a la insatisfacció sexual inculquen en el personatge un malestar profund, que s'agreuja, en l'àmbit de la convivència familiar, amb la rivalitat amb un germà luxuriós, cràpula i alcohòlic. L'ambivalència marca els lligams del protagonista amb les dones, que passen per diverses etapes —l'onanisme, la relació amb dues noies del poble i la prostitució— i es fonamenten en una imatge ambigua, que oposa l'atracció carnal a la capacitat compassiva de la mare, viuda. Esperonat pel rebuig a una «realité malaise» —segons el terme que Henri Massis (1927) relacionà amb una literatura de moviment i dispersió, que reflecteix el flux de la vida—, el narrador emprèn una fugida sense rumb, divagant pels barris sòrdids de Marsella, Alemanya, Praga i Moscou, a l'encalç del sexe vexat —troba plaer humiliant i robant prostitutes— i de la beguda —amb el desig de «cremar la vida» que li resta— . S'aboca també a una escriptura compulsiva, delirant, on introdueix visions oníriques (Arnau 1987). A Moscou l'assalta un misticisme maternal, representat per una noia russa, Maria, que li llegeix la Bíblia. Finalment, mor febrós, després d'assassinar un company de viatge, i afectat de nostàlgia, una paraula que, segons l'etimologia reportada per Joan Coromines (1985, 965), prové de la combinació dels mots grecs *νόστος* ('retorn') i *άλγος* ('dolor'), i per tant significa el desig impossible i dolorós de retornar.[50]

L'inútil combat és la història d'una formació sense sortida protagonitzada per un antiheroi incapaç de deslligar-se d'uns instints que el crispen i l'humilien. En contra de l'instint sexual i en contra la sordidesa introduïda pel germà, el narrador es creu, ja des de l'inici, vençut: «Era un predestinat, jo; el condemnat d'un tribunal misteriós que em va enviar a la vida» (Juan Arbó 1931, 28). Aquesta visió de la realitat es projecta en la caracterització del protagonista, que és concebut com un «marginat existencial», en termes de Hans Mayer (1977, 19), l'existència del qual, per motius de llinatge, naixement o ascendència, suposa, forçosament, la transgressió d'uns límits. Juan

[50] El llatí modern *nostalgia* fou creat pel metge suís J. J. Harder el 1678 com a mot mèdic i a partir del model alemany *Heimweh*.

Arbó ofereix una visió moderna del marginat existencial, atès que el fa actuar condicionat, sotmès a unes pressions que el coaccionen i vexen, de la mateixa manera que els herois del món secularitzat són sotmesos a restriccions i «más allá de las maldiciones divinas y de la pecaminosidad cristiana, quedan encerrados en su corporalidad, su origen y sus tendencias estructurales personales y únicas» (Mayer 1977, 20).

En paraules de l'editor Josep Janés i Olivé, Juan Arbó utilitza un «estil sincopat, nerviós, vibrant, ara resolt en evasió i ara tallat en un gest de ràbia i de desesper» (1936, 83) per analitzar un problema íntim. L'antiheroi de *L'inútil combat* és incapaç d'alliberar-se de la seva condició i sap que aquest fet el rebaixa i l'aïlla; i, com en el suplici de Tàntal —que serà recuperat en la novel·la homònima de Miquel Llor de 1928—, l'única escapatòria que no li és censurada és la de la inèrcia inconscient —la bogeria o la mort—. A diferència del personatge de Llor, que acaba enfollint, el narrador de Juan Arbó recorre a l'escriptura perquè hi confia, creu que pot salvar-lo de la incomunicació i, sobretot, vol trobar-hi una sortida lenitiva amb funció catàrtica. Una sortida que, en el fons, conté un pòsit freudià evident perquè combina pulsió eròtica i pulsió de mort, i va associada a una idea de purificació —o catarsi, segons l'entenia la tragèdia grega—. Escriure un diari, basat en «records que van restar en silenci», ajuda l'antiheroi a desdoblar-se en una vida que no percep com a pròpia i això, justament, li permet observar-la —i analitzar-la— des de fora, com si no fos seva: «[a]quest desenterrar records m'ha donat una vida fictícia; m'ha fet reviure una existència que ara em costa de creure que és meva» (Juan Arbó 1931, 70).

En Juan Arbó, la vilesa del personatge es manifesta en el seu conflicte interior, que es polaritza en una voluptuositat irrefrenable —confessada, d'antuvi, al lector—, que, com a *Vida interior d'un escriptor* (1928), de Puig i Ferreter, és associada a una imatge decadentista de la dona. La tendència a la luxúria no pressuposa, però, una exclusió dels interessos intel·lectuals —«[e]ra un golafre de lectures i de llum; de gaudir i de saber, que també m'era gaudir» (Juan Arbó 1931, 30)— i és forçada per la feina a l'oficina, una ocupació que el situa dins la dinàmica del treballador i el propietari —equiparable a la relació de l'esclau i l'amo desenvolupada per Dostoievski a *Apunts del subsol*—. Aquest tipus de vincle comporta sempre un grau considerable d'abjecció: el personatge s'enorgulleix de la humiliació de què és víctima (Juan Arbó 1931, 89). Sempre vacil·lant, entre la por i la rebel·lió, el narrador viu sotmès, però,

si pot, comet petites venjances gratuïtes: plegar abans, arribar tard, comprar una *browning* d'amagat. A aquest estira-i-arronsa psicològic, cal afegir-hi la manca d'incentiu inherent al treball: l'«alienació», en paraules de Beser (1966, 14), que experimenta el personatge està relacionada amb la sensació d'inutilitat[51] d'alguns dels encàrrecs, una sensació que contrasta amb la llibertat dels jocs dels infants, que el protagonista contempla des del despatx i que, segons Huizinga, permeten escapar-se de la vida i donar «satisfacción a ideales de expresión y comunicación» (Huizinga 1997, 20-21).

El narrador intenta —sense èxit— de trobar una sortida al seu problema acollint-se a ressorts febles, amb una clara inclinació pels humils. Recorda, per això, amb afecte, el seu germà petit i el gos, morts prematurament, i evoca la mare, que és víctima de les vexacions del germà gran, un «degenerat» que amaga «una ànima afectuosa i sensible» (Juan Arbó 1931, 112). Mentre que la progenitora és considerada una víctima del destí tràgic que determina la vida humana: «La mare semblava vinguda a la vida com una ironia tràgica; com una broma del destí» (Juan Arbó 1931, 71); el germà gran, en canvi, disposa d'un lliure arbitri que el fa culpable. Fa també passejades pel camp, s'entusiasma pel futbol —que es planteja, fins i tot, i en consonància amb la febre esportiva de l'època, com a sortida professional— i té un amic confident. La impotència de no trobar una sortida a la situació d'humiliació que viu degenera en un ressentiment que li fa qüestionar el filantropisme: «El perdó és un egoisme. Va més a satisfer-nos que no pas a satisfer» (Juan Arbó 1931, 91), l'empeny a desitjar la pèrdua de la consciència, a suïcidar-se: «Pensava a no tornar-hi més, a matar-me, a acabar d'una vegada amb aquella vida de baixeses i vexacions» (Juan Arbó 1931, 127), i l'acondueix, en darrer terme, a un estat d'ataràxia pueril: «Tot m'admira i m'entusiasma. Sóc com un infant que han portat a la fira» (Juan Arbó 1931, 130).

Quan, a la tercera part, el personatge inicia la fugida erràtica, les impressions s'acumulen —el relat és interromput per reiteracions, anacoluts i interjeccions—, i la nova ubicació passa a ser entesa com una trampa insalvable: «Barcelona!… però han estès les xarxes pertot arreu i hauré de fugir més enllà. Sempre més enllà, però han estès les xarxes pertot arreu» (Juan Arbó 1931, 155). Aquestes impressions s'incrementen en el viatge amb tren,

[51] Juan Arbó, a les seves memòries, hi fa referència: «Uno de los castigos peores que se imponían en algunas cárceles era éste: ocupar a los presos en trabajos inútiles. Esto lo probaron Dostoyevski y Oscar Wilde, en su prisión —en los dos lo leí—; los dos hablan de ello, los dos tuvieron que sufrir» (Juan Arbó 1982, 77-78).

un moment en què la percepció de la realitat varia i crea un ritme que trenca l'estatisme anterior —el «ritme desesperat de la vida ciutadana» (Juan Arbó 1931, 158); el «ritme desesperat de la ciutat» (Juan Arbó 1931, 163)—. L'entrada a la capital és expressada, simbòlicament, amb una pluja impressionista d'imatges, associades al soroll, als cops i a l'ofec:

> M'endinso en la remor de la ciutat… L'ampla ciutat febrosa entre la mar i la muntanya…
>
> Aquest ritme desesperat de la vida ciutadana em colpeix estranyament. Resolta un moment irresolut, immòbil davant la ciutat com en una encreuada de camins desconeguts. Prenc cap al moll. Veig un camí més lliure, més explícit i temptador… Aquí al centre, la columna enlairada. Tota cosa gran em produeix un sentiment d'angoixa. (Juan Arbó 1931, 158).

Al llarg de l'itinerari urbà perviuen, però, dos records: la visió de la mare i la cançó, ben simbòlica, altrament, de «L'emigrant». Aquests records frenen el sentiment de llibertat implícit en la fugida perquè remeten el personatge a un passat atàvic i l'obliguen a mantenir-se dins d'uns límits convencionals, marcats per un lligam indefugible: «Cap llei social no em posa fre, sinó una por instintiva a l'escàndol, que mai no podré foragitar completament. Potser el pensament que la mare se n'assabenti, perquè també hi he pensat» (Juan Arbó 1931, 166).

L'efecte d'absurd que implica la contradicció, el sense-sentit que viu el personatge, augmenta a l'estranger. Amb la pèrdua progressiva d'uns referents coneguts, es produeix una abstracció gradual de la realitat, que va fentse cada cop més abstrusa, més irracional, fins que, en arribar a Rússia, es dissol en febles ressorts místics: la fe simple representada per Maria, i la calma del camp, d'una vastitud monòtona. Aquesta religiositat, de durada molt efímera, suposa alhora una adhesió empàtica pel comunisme, que es manifesta a partir del moment en què el personatge assisteix, impactat, a la commemoració de la mort de Lenin i es contagia del fervor gregari: «i les banderes roges flamegen sobre les multituds. És la Religió… és l'Esperança… en Déu o en els homes […] És la promesa sobre el sofriment…» (Juan Arbó 1931, 233). Mancat d'autodomini, es veu obligat a suprimir, amb l'assassinat, una part sòrdida de la seva vida: un acompanyant improvisat, llibertí com ell, amb qui viatjava.[52] La vaguetat en la descripció de la víctima i de l'homicidi —executat

[52] Aquest assassinat ha estat interpretat per Manuel de Montoliu com un «intent fallit de redempció» (Montoliu 1979, 145).

fredament amb la *browning* i sense cap mena d'impediment físic o moral— fan pensar en la possibilitat d'un doble (Matas Roca 2021, 443-451). Segons aquesta pauta interpretativa, l'assassinat s'hauria degut a la necessitat d'alliberar-se d'una psicologia dissoluta: la part més fosca de la seva existència. El personatge és reclòs —no sabem si en una presó o en psiquiàtric— i mor pronunciant els noms de *Maria* i de *mare*,[53] que remeten a un pietisme pur, incontaminat.

2.2. *HORES EN BLANC. NOTES D'UN ESTUDIANT QUE VA MORIR BOIG*

Dividida en dues parts, *Hores en blanc* té una estructura més fragmentària que *L'inútil combat*. Els capítols també són més breus —generalment ocupen entre dues i tres pàgines— i inclouen paràgrafs desconnexos, d'«estil magmàtic» (Rosales 1992, 11), amb salts en el temps. En la primera part, el narrador es presenta com un «descoratjat […] davant la vida» que es mou «entre el buit i la inutilitat» (Juan Arbó 1991, 44). A diferència de l'antiheroi de *L'inútil combat*, el protagonista no treballa i, per això, no pateix el sentiment d'opressió fruit de la desigualtat que suposa el món laboral. També compta amb més preparació intel·lectual, la qual cosa li permet enfrontar-se a la realitat amb una perspectiva més lúcida i cínica (Matas Roca 2021, 424). Al llarg de les primeres quaranta pàgines del llibre, el narrador explica diversos aspectes relacionats amb la seva vida, que són alternats amb escenes que observa al carrer, sense intervenir-hi. Així, sabem que estudia per pressió familiar —sobretot de l'oncle—, que els seus pares són terrassans i que se sent abandonat de Déu. Les relacions amb els altres estan regides per la hipocresia i el cinisme. Dos episodis que mostren clarament la seva personalitat són el de la reunió amb l'oncle, en què fa «cara d'escoltar-lo àvidament» (Juan Arbó 1991, 53) mentre pensa que l'hauria d'apedregar, i el de la trobada casual amb un company estudiant, «un futur gran home» (Juan Arbó 1991, 74), a qui incomoda deliberadament acompanyant-lo fins a casa. Entre les escenes que observa hi ha

[53] Encara que, segons Emili Rosales, la referència obsessiva a la mare podria encobrir un complex d'Èdip (Rosales 1992, 13), sembla més encertada la lectura de Sergi Beser, que, atenint-se a la concepció de la vida com a *combat*, l'entén com a expressió de l'instint de conservació, i com a «solució a la necessitat de companyia i al malestar nascut de l'aïllament» (Beser 1966, 9-10). Cal recordar que entre les lectures del Juan Arbó jove hi ha la dels «[tràgics] grecs» (Manent 1965, 55). Sobre l'arquetipus de la mare i el seu procés de mitificació en la novel·lística arboniana dels anys trenta vegeu Matas Roca (2021, 400-413).

la imatge del «rodar silenciós» i amb pressa de la gent (Juan Arbó 1991, 55), que es comporta gregàriament, i la pallissa que un guarda d'assalt clava a un embriac (Juan Arbó 1991, 62). Davant del populisme i la injustícia, l'estudiant prefereix jeure, fumar i pensar. Fer-ho, però, no li impedeix de creure que el pensament —com la ciència i la filosofia— és inútil perquè no ajuda a entendre «el misteri de la vida i de Déu» (Juan Arbó 1991, 60).

En la segona part, el personatge resideix a l'estranger, a Rússia, com l'antiheroi de *L'inútil combat*, on ha arribat amb tren, després d'haver seduït diverses dones. Allà busca l'aïllament: vol alçar «murs per totes bandes» i a dintre seu (Juan Arbó 1991, 83). El sentiment d'estar «enxarxat» (Juan Arbó 1991, 96) i «entrampat» (Juan Arbó 1991, 98) acaba concretant-se en una experiència real de reclusió: la que suposa el seu empresonament final. El personatge, però, no explica la causa de la captivitat: sabem que es va barallar amb una dispesera i que, en un moment de ràbia, escanyà la seva parella —i mare de la seva filla, Alda—, però no queda clar si aquests actes s'han produït realment ni si són els que han motivat el captiveri final. La seva narració —un llarg monòleg amb si mateix (amb molts incisos entre parèntesis)— reflecteix un estat de confusió mental:

> Però, jo estic tancat…
>
> Què va passar la nit última?… Va ser per…
>
> Em costa d'imaginar que no puc moure'm. Penso que és una broma, però toco la reixa i és reixa: copejo els murs i són murs. I el vigilant també és aquí davant que passeja. I esguardo un moment. No sé quina comèdia representem, però és una comèdia trista, una comèdia idiota. Ara voldria, per exemple, sortir una mica al fresc. (A través de la reixa veig alguns estels. Endevino la nit tèbia.) Potser fem comèdia, però no puc sortir a veure el cel; el paper no ho senyala. Tinc la Bíblia. Hauré de mirar el vigilant o llegir la Bíblia. (Juan Arbó 1991, 96)

A la presó sent, obsessivament, els «clac… clac… clac… clac…» (Juan Arbó 1991, 106-112) dels passos del vigilant, recorda cançons populars i rep —o s'imagina— la visita de la seva filla Alda. Com l'antiheroi de *L'inútil combat*, mor boig, pronunciant el nom de *mare*. La seva fi ve precedida per diverses referències a la nit, a un temporal i a la malaltia.

Pel que fa a la seva identitat, sabem que l'estudiant és, de fet, un fals estudiant.[54] A més de no tenir una identitat definida —és anònim i, en

[54] Aquesta «falsa identitat» d'estudiant pot relacionar-se amb la voluntat, per part de l'autor, d'articular un corrent crític amb les posicions dels escriptors de formació universitària, que resultaven poc atractius al grup de Juan Arbó (Balaguer 1994, 105-113).

conseqüència, impune a la transgressió—, la suplanta amb una condició equívoca, atès que de bon principi confessa que ha abandonat les carreres d'Enginyeria i de Lletres. Tot i ser del camp, resideix a ciutat. És pobre i misantròpic: «Els homes em fan por. No sé quin misteri porten en els ulls que quan em miren m'esfereeixo. És un misteri de coses obscures, crims i traïcions ofegades en nits d'odi i d'ansietat de no sé quin passat remot, però que un dia es podrien repetir» (Juan Arbó 1991, 45). Es pren la vida com una facècia i li agrada lliurar-se al gaudi sensual. Estiueja al poble, però la monotonia l'avorreix i s'hi sent estranger.

Amb un to cínic, impúdic i agressiu,[55] el personatge descabdella una sèrie de reflexions, no integrades dins la trama argumental, la majoria de les quals concreten pensaments existencials:

> El meu pecat més gran ha estat d'entusiasmar-me amb tota cosa. *Nihil admirari* diu la sentència, però quan m'entusiasmava no sabia llatí. No sé qui va posar-me al cap, per exemple, que la vida havia d'ésser d'una certa manera. La vida és com Déu la va fer, i si jo l'he soferta contínuament és perquè la volia d'una altra manera. Idioteses. ¿Voleu més idiotesa que aquesta de voler esmenar la plana a Déu?… (Juan Arbó 1991, 48)

El fet que les anotacions siguin en present les dota d'immediatesa. A desgrat del to, profundament desenganyat, el fals estudiant continua confiant en els mecanismes suasoris —i catàrtics— de la paraula: «M'agrada esventar tots els secrets, però els meus els vull a l'ombra. De vegades m'agafen ganes de sortir cridant (l'ànima em pesa feixugament)» (Juan Arbó 1991, 55). Aquest to, que coincideix amb el de *L'inútil combat*, es pot relacionar amb l'estil tens, bategant d'ambdues obres. Es tracta d'un estil que, segons Ramon Xuriguera, es plasma en figures instintives i pulsionals, que «viuen a batzacades, s'espien, s'atrapen, es deixen i es recorden per una mecànica de convulsions i d'associacions agressives» (Xuriguera 1935, 3). Això fa que «[d]'aquesta tensió contínuament excitada, les psicologies en surten amb una punta d'enterc, lineals i poc complexes. Van directament al bé i al mal sense parada de replecs ni de clarobscurs. Llurs reaccions neixen més dels impulsos que de les reflexions.

[55] Cal recordar que l'etimologia del mot *cínic* —que donà lloc a l'escola filosòfica— l'identifica amb *gos*, nom que els mateixos cínics consideraven un honor. Justament, en la novel·la de Juan Arbó es diu que a Rússia els prostíbuls són «com cosa de gossos» (Juan Arbó 1991, 84), aquesta identificació, a més de deshumanitzar la imatge de l'home, l'aproxima a l'antic atribut dels cínics. Albert Rossich recorda que el cinisme pot ser utilitzat com a ironia al servei d'una cosa moralment reprovable (Rossich 1996, 6).

Són unes reaccions, però, precises, d'una lògica emotiva i gràvida de llampecs processals» (Xuriguera 1935, 3).

En la conducta del personatge, hi ha també una acceptació de la inèrcia conscient com a punt de partida per a una vida de sensualitat satisfactòria —que és, *ipso facto*, l'única possibilitat immanent de realització—: «Un dia vaig conèixer una noia i vaig tirar a la mar tots els meus llibres. Era rossa i no diré que no vaig gaudir-hi, però, després, l'hauria tirada a la mar també» (Juan Arbó 1991, 44). Aquesta sensualitat pressuposa la transgressió d'unes determinades convencions morals, vinculades a uns imperatius que condicionen i rebaixen la felicitat, i que l'anònim bandeja negant el pretès filantropisme de la condició humana. Atribueix, en aquest sentit, una funcionalitat «higiènica» —l'adjectiu és meu— a Sant Agustí perquè afavoreix —concedint l'exculpació als pecadors contrits— la reincidència (Juan Arbó 1991, 51). En contra de l'idealisme, el narrador defensa un individualisme pragmàtic, manifest en la consigna «Salvi's el qui pugui!» (Juan Arbó 1991, 47). Aquesta actitud, vinculable a la sensibilitat deshumanitzada pròpia de la societat d'entreguerres, es pot identificar, també, amb algunes de les idees que circulaven a l'època, com les incerteses derivades d'una raó en crisi, regida per la pèrdua de lideratges solvents, el domini del sentiment i la racionalització del saber (Dasca 2016, 309-316). És sota la influència de l'individualisme materialista del moment, doncs, que el personatge es proclama ateu, nega Plató i advoca per una actuació instintiva, que es concreta en dos àmbits: el desig sexual —«l'espasme d'una possessió sense fi» que pretén exhaurir el «cor» (Juan Arbó 1991, 59)— i el desig de dur una vida còmoda —a fi d'assegurar-se un passament, al marge del treball d'escarràs dels seus pares, el personatge es relacionà amb una viuda rica (Juan Arbó 1991, 57-58)—.

El menyspreu de tot allò que no respongui a uns fins utilitaris es projecta també cap a l'àmbit cultural —que, segons afirmà Freud a *El malestar de la cultura* (1930), implica un racionalisme repressiu—, representat, en la novel·la, en la figura d'un catedràtic que pronuncia, al paranimf, un discurs soporífer (Juan Arbó 1991, 72-73) i un poeta jocfloralesc que busca l'adulació (Juan Arbó 1991, 67-69). Aquesta negació constant de tot allò que, com la tradició cultural, implica una continuïtat afecta també la transcendència històrica de l'home, concebuda com una mera successió d'imatges aleatòries, desconnexes, similars a les que l'avantguarda valorava en el cinema: «La història és com un film americà de bandits i de solucions obligades; una pel·lícula

de sèries començada per un director idiota que no la sap acabar» (Juan Arbó 1991, 78).[56] Pel que fa a la religiositat, el personatge professa un ateisme conciliable amb la idea d'una autoritat transcendent que es burla dels homes: «Al fons, però, tinc l'esperança que tot això de la vida no sigui més que una facècia. Una broma pesada —direu— […]. Després potser ens retrobarem i riurem i Ell ens acollirà a tots benèvol i somrient» (Juan Arbó 1991, 59).

3. LA AMORALITAT I EL CRIM

Allò que singularitza més bé les creacions de Juan Arbó, en el context de la narrativa dels anys trenta, és la manera com tracta el delicte. El crim —real o imaginat, no ho sabem— esdevé un dels detonants de la confessió dels personatges d'*Inútil combat* i *Hores en blanc* i pot relacionar-se amb l'enfocament moral del delicte que desenvoluparen les ficcions de Dostoievski, Kafka i Camus, que partien d'un principi de gratuïtat absoluta i anunciaven l'entrada d'una amoralitat que dominarà l'imaginari del XX. Aquesta amoralitat és la que caracteritza la *Weltanschauung* dels personatges, i es basteix a la manera d'un *teatrum mundi* on la justícia, segons criteris judeocristians, és invertida, ja que adjudica poder i reconeixement a marginats i excèntrics. A *Hores en blanc*, a més, el crim forma part de l'atmosfera en què s'«educa» l'estudiant, que veu crims als diaris (Juan Arbó 1991, 93-95) i recorda el fratricidi de Caïm (Juan Arbó 1991, 105). Paral·lelament, l'assassinat desvincula els protagonistes de l'afermament a uns límits que altres personatges de l'època —com els de les ficcions de Puig i Ferreter i Miquel Llor esmentades— mantenien i s'acosta clarament a l'alliberament que Nietzsche reclamava quant als atavismes metafísics —que pressuposava la negació prèvia de Déu—. Palesa, també, un sentiment d'absurd, present en la irrealitat o *étrangeté* amb què els narradors veuen l'entorn, que els converteix, al final, en éssers elementals i pusil·lànimes, que han renunciat no només a la llibertat, sinó també a la raó i a la vida.

La percepció de l'absurd existencial també pot relacionar-se amb el nihilisme, segons l'entengué Nietzsche: «El nihilisme radical significa la convicció que l'existència és absolutament insuportable… El nihilisme és un estat patològic intermedi —la generalització colossal, la conclusió que *res no té sentit* és purament patològica—: potser les forces productives no són encara

[56] Sobre la valoració del cinema per part de la intel·lectualitat catalana dels anys vint i trenta, vegeu Minguet Batllori (2000) i Iribarren (2012).

prou poderoses; potser la decadència és encara vacil·lant i no ha trobat els seus mitjans auxiliars… El nihilisme no és la causa sinó la lògica de la decadència» (Fischer 1967, 103). Tant a finals del segle XIX com a l'època d'entreguerres, el nihilisme serà relacionat amb la teorització de la decadència; d'una decadència que, segons Nietzsche, es deurà a la persistent influència d'un cristianisme d'arrels socràtiques, i, segons Oswald Spengler, a *La decadència d'Occident* (1918-1922), a una dinàmica inherent a la pròpia evolució de la civilització occidental. L'absurd —o percepció d'una realitat «contrària a la raó»— pot vincular-se també amb el rebuig de les ciències exactes. Aquest rebuig, per part d'un sector de la intel·lectualitat, del mètode científic en tant que aquest podia constituir, segons afirmà Nietzsche, un impediment a la vida, esdevingué un tòpic a finals del segle XIX, un moment en què, segons John Burrow, «[l]a expresión "revuelta contra la ciència" pasó a ser común como distintivo de la vanguardia» (2001, 91).

Encara que les novel·les tracten d'una manera lateral el tema de l'assassinat i no es poden considerar, per aquest motiu, novel·les de tesi sobre la amoralitat del delicte, sí que s'hi manifesta —sobretot a *Hores en blanc*— un interès especial a fer una relació psicològica del crim que debati, o situï en una posició rellevant, la consciència moral dels narradors. Aquesta actitud confessional guia, de fet, el propòsit del relat, adscrivible, recordem-ho, a la literatura del jo. En aquesta manera de procedir hi trobem una de les constants de la literatura de Dostoievski que la crítica també destacà en Juan Arbó: la situació de solitud moral absoluta en què es troba el criminal després d'haver comès un delicte gratuït, motivat per un vague sentiment de justícia social, i executat en unes circumstàncies extremes. Aquesta solitud no té altra repercussió que la que afecta el jo de l'individu, ja que suposa una autoanàlisi interna i no s'interessa per les conseqüències socials de l'homicidi.[57] Parteix, en Juan Arbó, de la idea de gratuïtat radical de *Crim i càstig* (1866), que es troba en l'origen del nihilisme modern, ja que implica una interpretació extrapolada i reduccionista dels principis de llibertat i voluntat individuals gestats al llarg del segle XIX. Una novel·la russa, *Pares i fills*, d'Ivan S. Turguènev (1865), traduïda per Francesc Payarols i publicada a Proa el 1929, és la primera a oferir una representació del nihilisme en la literatura occidental,

[57] Un article de Josep Sol, sobre la divulgació dels carnets de *Crim i càstig*, també posa èmfasi en el fet que «La "idea" de la novel·la és que el criminal tem molt més la seva pròpia consciència moral que no pas el càstig jurídic» (Sol 1936, 26-29).

encarnant-lo en el personatge de Basàrov, un científic que no participa emocionalment de res i que no s'inclina davant de cap autoritat o de cap principi. Poc després, el tema reapareix a *Dimonis* de Dostoievski (1870), una novel·la paradigmàtica del terrorisme modern. En les ficcions d'aquests autors, el delicte esdevé intranscendent i queda reduït a una acció immotivada, feta simplement a l'atzar. Seguint aquest fil de pensament —sobre el nihilisme—, i tergiversant la reflexió que fa Milan Kundera a partir de l'obra de Franz Kafka, podríem dir que en l'obra de Juan Arbó el càstig no busca la falta (Kundera 1987, 131), no és objecte d'un judici futur, sinó que es desvincula de la causa, la raó d'ésser que l'ha motivat, i que és indestriable d'unes implicacions inequívocament psicològiques.

Cal recordar, a més, que a final dels anys vint, l'articulació d'un corrent de novel·la catòlica a França, per part de George Bernanos, François Mauriac i Julien Green,[58] propicià l'aparició d'una actitud receptiva al pensament i la literatura de Dostoievski.[59] La lectura catòlica de l'obra dostoievskiana incidirà en la seva base metafísica,[60] en una interpretació que serà traspassada, i reelaborada, més endavant, per la literatura existencialista, generadora, al seu torn, de dos personatges nous: l'*homme revolté* i l'*étranger*, d'Albert Camus. En l'àmbit català de preguerra, però, la penetració de la lectura metafísica és poc factible perquè les bases teòriques del que després —en els anys cinquanta i seixanta— és la novel·la catòlica —incident en l'obra de Joan Sales, Xavier Benguerel i Blai Bonet al capdavant— tot just començaven a establir-se (Lluch 2000) i la influència de l'existencialisme francès —encara incipient: recordem que *La nausée* és de 1938 i que la literatura pròpiament existencialista no es concreta fins a la dècada dels quaranta— i alemany només es reflectia en assaigs de poca repercussió (Vall 1996).

[58] Michel Raimond (1966, 163) situa l'aparició de la novel·la catòlica entre 1926 i 1928, en un context de crisi econòmica i inestabilitat social.

[59] Gide contribueix a la recuperació d'un Dostoievski «catòlic» en una conferència publicada el 1923, en destacar que els personatges de l'autor rus presenten una ètica coincident amb la del pensament religiós cristià (Wellek 1996, 46).

[60] Un dels autors que més insistiran en la dimensió metafísica de la literatura dostoievskiana és Nicolai Berdiaev a *El espíritu de Dostoievski* (1978). Als anys quaranta, Joan Estelrich, que havia conegut personalment Berdiaev a París, en farà difusió (Estelrich 1948, 197-224) i atorgarà a Dostoievski, pel caràcter anticipatori del seu pensament, un sentit profètic.

4. CODA

Analitzar les característiques discursives, estructurals i argumentals de *L'inútil combat* i *Hores en blanc* en el context del pensament d'entreguerres ens ha permès comprendre l'obra de Juan Arbó en el marc dels debats estètics, filosòfics i sociològics del moment. En aquest sentit, un dels elements més significatius de la seva literatura —la crisi psicològica que pateixen els personatges— no només s'ha d'entendre com a conseqüència de la discussió sobre el model de novel·la —i l'aposta, en la novel·la psicològica, per les formes autobiogràfiques i el monòleg interior—, sinó també com a reflex de la idea de *crisi* dominant a l'Europa posterior a la Gran Guerra. Aquesta crisi afecta de soca-rel la concepció de l'ésser humà i es tradueix, en la literatura de l'època, en personatges que se senten desencaixats i inicien processos autodestructius. En la concepció ideològica d'aquestes figures es mostren algunes de les reflexions de l'època, com la idea que el treball i la tècnica alienen l'individu, la percepció que el progrés científic no ha suposat un desenvolupament moral o la constatació que el nihilisme modern empeny a accions radicals i gratuïtes, com l'assassinat. Tensats entre el materialisme i l'idealisme, entre el nomadisme i la necessitat d'arrelament, els antiherois arbonians concreten, amb totes les seves contradiccions, l'esperit del temps. Hi veiem, entre d'altres, el temor davant del populisme dels moviments de masses, l'angoixa per la pèrdua d'identitat individual, l'alarma enfront el perill d'un societat que sucumbeix a la irracionalitat i al sentimentalisme, i els efectes paralitzadors i deshumanitzadors dels mecanismes de control de l'estat. La forma esqueixada de la seva literatura expressa diàfanament la pertorbació que pateix l'home modern en la convulsa societat d'entreguerres, mostrant els efectes que té aquesta convulsió en una ànima sensible, una ànima que «és una ansietat».

BIBLIOGRAFIA

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*, editat per Carme ARNAU, 53-84. Barcelona: Edicions 62.

BALAGUER, Josep Maria. 1991. «Estudi introductori». Dins *Hores en blanc. Notes d'un estudiant que va morir boig*, editat per Josep Maria BALAGUER, 7–26. Barcelona: Edicions 62.

BALAGUER, Josep Maria. 1994. «Sebastià Juan Arbó i la crisi d'uns models culturals en la Catalunya dels anys 30». *Els Marges. Revista de Llengua i Literatura*, núm. 50: 105–113.

BESER, Sergi. 1966. «Les novel·les de l'Ebre de Sebastià Juan Arbó». Dins *Obra Catalana Completa (I). Novel·les de l'Ebre*, 7-26. Barcelona: Edicions 62.

BOU, Enric. 1993. *Papers privats: assaig sobre les formes literàries autobiogràfiques*. Barcelona: Edicions 62.

BURROW, John Wyon. 2001. *La crisis de la razón. El pensamiento europeo 1848-1914*. Traduït per Jordi BELTRÁN. Barcelona: Crítica.

COROMINES, Joan. 1985. *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana vol. V: LL-NY*. Col·laboradors: Josep GULSOY i Max CAHNER. Barcelona: Curial / La Caixa.

DASCA, Maria. 2007. «L'ús del dietari com a pretext formal i temàtic en la ficció catalana dels anys 30». Dins *Diaris i dietaris*, editat per Joan BORJA, Joaquim ESPINÓS, Anna ESTEVE i Maria Àngels FRANCÉS, 306–319. Alacant: Denes.

DASCA, Maria. 2016. *Entenebrats: literatura catalana i bogeria*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

DE MONTOLIU, Manuel. 1979. «S. Juan Arbó, *L'inútil combat*». Dins *Breviari crític (V)*, editat per. Olga XIRINACS i F. Xavier RICOMÀ, 145. Tarragona: Institut d'Estudis Tarraconenses Ramon Berenguer IV.

DOSTOIEVSKI, Fiódor. 1929. *Crim i càstig*. Traduït per Andreu NIN. Badalona: Proa.

DOSTOIEVSKI, Fiódor. 2002. *Apunts del subsol*. Traduït per Miquel CABAL GUARRO. Barcelona: Llibres de l'Índex.

ESTELRICH, Joan. 1948. «Berdiaev, o filosofía o profecía». Dins *Las profecías se cumplen*, 197-224. Barcelona: Montaner y Simón.

FISCHER, Ernst. 1967. *La necessitat de l'art*. Traduït per Jordi SOLÉ-TURA. Barcelona: Edicions 62.

HUIZINGA, Johan. 1997. *Homo ludens*. Traduït per Eugenio ÍMAZ. Madrid: Editorial Altaya.

IRIBARREN, Teresa. 2012. *Literatura catalana i cinema mut*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

JANÉS I OLIVÉ, Josep. 1936. «La novel·la de S. Juan Arbó». *Rosa dels Vents*, núm. 2: 82–87.

JASPERS, Karl. 1933. *Ambiente espiritual de nuestro tiempo*. Traduït per Ramón DE LA SERNA. Barcelona: Labor.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1931. *L'inútil combat*. Badalona: Edicions Proa.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1933. *Notes d'un estudiant que va morir boig*. Barcelona: Col·lecció Balagué.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1935. *Hores en blanc. Notes d'un estudiant que va morir boig*. Barcelona: Quaderns Literaris.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1966. *Obra Catalana Completa (I). Novel·les de l'Ebre*. Barcelona: Edicions 62.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1982. *Memorias. Los hombres de la ciudad*. Barcelona: Editorial Planeta.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1991. *Hores en blanc. Notes d'un estudiant que va morir boig*. Editat per Josep Maria BALAGUER. Barcelona: Edicions 62.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1992. *Obra Catalana Completa (I)*. Editat per Emili ROSALES. Barcelona: Columna.

KUNDERA, Milan. 1987. *L'art de la novel·la*. Editat per Joan TARRIDA. Barcelona: Edicions Destino.

LLOR, Miquel. 1928. *Tàntal*. Badalona: Edicions Proa.

LLUCH, Carles. 2000. *La novel·la catòlica a Catalunya. Precedents teòrics (1925-1936)*. Barcelona: Editorial Cruïlla.

MALÉ I PEGUEROLES, Jordi. 2005. «Gide o Dostoievski?». *Els Marges. Revista de Llengua i Literatura*, núm. 76: 31–52.

MANENT, Albert. 1965. «Conversa amb Sebastià Juan Arbó». *Serra d'Or*, núm. 9: 54–55.

MANNHEIM, Karl. 1936. *El hombre y la sociedad en la época de la crisis*. Traduït per Francisco AYALA. Madrid: Editorial Revista de Derecho Privado.

MASSIS, Henri. 1927. *Al marge de «Jugements». Réflexions sur l'art du roman*. París: Librairie Plon.

MATAS ROCA, Marta. 2021. «Sebastià Juan Arbó: De la realitat viscuda a la ficció narrativa. Anàlisi d'un desarrelament en la literatura catalana». Tesi doctoral. Universitat Rovira i Virgili. Accés el 3 de maig de 2026. https://www.tdx.cat/handle/10803/672526?locale-attribute=en.

MAYER, Hans. 1977. *Historia maldita de la literatura*. Madrid: Taurus.

MINGUET BATLLORI, Joan Maria. 2000. «I. Cinema i modernitat». Dins *Cinema, modernitat i avantguarda (1920-1936)*, 9-97. València: Editorial 3 i 4.

PUIG I FERRETER, Joan. 1928. *Vida interior d'un escriptor*. Barcelona: Publicacions Arnau de Vilanova.

RAMIS, Josep Miquel. 2012. «Autotraducció i història d'un text literari. *Hores en blanc. Notes d'un estudiant que va morir boig*, de Sebastià Juan Arbó». *Revista de Filología Románica* 29, núm. 2: 319–335.

RAIMOND, Michel. 1966. *La crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*. París: José Corti.

ROSALES, Emili. 1992. «Les novel·les de l'Ebre de Sebastià Juan Arbó». Dins *Obra Catalana Completa (I)*, editat per Emili ROSALES, 7-36. Barcelona: Columna.

ROSSICH, Albert. 1996. «Prefaci». Dins *De Rusiñol a Monzó: humor i literatura*, editat per Margarida CASACUBERTA i Marina GUSTÀ, 5-16. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

SCHELER, Max. 1934. *El saber y la cultura*. Traduït per José GÓMEZ DE LA SERNA Y FAVRE. Madrid: Revista de Occidente.

SOL, Josep. 1936. «Documents de la Història Literària. Els carnets de *Crim i càstig* de Dostoievski». *Rosa dels Vents*, núm. 1: 26–29.

STEINER, George. 2002. *Tolstói o Dostoievski*. Traduït per Agustí BARTRA. Madrid: Siruela.

TASIS I MARCA, Rafael. 1931. «S. Juan Arbó, *L'inútil combat* (Edicions Proa)». *Mirador*, 3 de desembre.

TURGUÉNEV, Ivan Serguéievitx. 1929. *Pares i fills*. Traduït per Francesc PAYAROLS. Badalona: Proa.

VALL, Xavier. 1996. «L'existencialisme als Països Catalans abans de la guerra». *Revista de Catalunya*, núm. 112: 156–164.

VILANOVA, Antoni. 1967. «L'obra novel·lística de Sebastià Juan Arbó». *Serra d'Or*, núm. 6: 65–66

WELLEK, René. 1996. *Historia de la crítica moderna (1750-1950), vol. 7: Crítica francesa, italiana y española (1900-1950)*. Traduït per Fernando COLLAR SUÁREZ-INCLÁN. Madrid: Editorial Gredos.

XURIGUERA, Ramon. 1935. «*Camins de nit*. Novel·la de Sebastià J. Arbó». *L'Horitzó*, 17 d'agost.

Conversa amb Sebastià Juan Arbó

Albert Manent*

La gent nascuda a les comarques de l'Ebre té, en general, poca tirada cap a la cultura autòctona. El balanç de mig segle ens confirmaria que només hi hem tingut personalitats aïllades o petits grups culturals, com clarianes enmig d'un bosc hostil, que, d'altra banda, no van tenir temps d'influir en l'hora més reflexiva i propícia. Entre els novel·listes, Sebastià Juan Arbó hi té la primacia i el seu *pathos* l'ha fet sempre mirar, abocar-se cap a Barcelona on ha trobat de debò el tornaveu de les seves inquietuds literàries. Bru, colrat pel sol del Delta, treballant infatigablement en un cafè, conserva, parlant, la puresa del seu dialecte, perquè li faria un dring fals, insincer, empeltar-lo amb afegitons barcelonins: ell és i ha estat així, i li semblaria un tort amagar que és fill de Sant Carles de la Ràpita, on va néixer a l'octubre del 1902. La seva figura d'escriptor es perfeu ja abans de la guerra. Després ens ha donat, però, la seva obra més definitiva: *Tino Costa*. Un atzar històric, que avui ens fa basarda, feu trontollar la seva vida —sempre difícil— d'escriptor aferrat a la ploma. Sense l'esclavitud dels treballs editorials secundaris, la línia d'Arbó com a novel·lista hauria estat més definida i hauria explotat més a fons la pedrera de la terra, del *seu* terrer. Perquè no hi ha cap dubte que la seva obra més genuïna és la de creació i l'escrita en la llengua natural. No m'escau de judicar la seva obra com a crític de novel·la —perquè no en faig—, ho deixo sobretot per a Joaquim Molas, que prepara un estudi de conjunt del novel·lista Arbó. Però sí que vull remarcar la constant, la vivesa dramàtica d'aquest neoruralisme que no em resulta gens anacrònic, perquè l'home de l'Ebre sobre el qual es fonamenta viu dins les normes, les tares, les altiveses, les esperances i els laberints passionals de les seves novel·les.

En aquesta entrevista, Sebastià Juan Arbó ens fa ell mateix la radiografia de les arrels de la seva vocació i de la seva obra.

* Manent, Albert. 1965. «Conversa amb Sebastià Juan Arbó». *Serra d'Or*, *9*: 54-55.

—Com i quan vau començar a escriure?

—Cap a quinze o setze anys. Potser Joan Palau Mayor, després secretari de Pere Rahola, fou qui més influència tingué perquè jo escrivís en català. Ell fou el primer, pel que penso, que donava setmanalment un articlet en català a la publicació *El Eco de la Comarca*. Jo llavors m'identificava amb un petit grup cultural que, malgrat no trobar ambient ni escalf popular, sentia l'atracció de tot allò que venia de Barcelona. Fins aleshores la influència aragonesa en les nostres comarques era molt forta, baixava Ebre avall. Però això, part del nostre folklore té aquest origen: hi havia la jota, per exemple. Cap als anys vint ja començà a introduir-se la sardana, que, d'altra banda, no s'havia ballat mai al Baix Ebre.

»Els capdavanters locals havien rebut gairebé tots —potser només a excepció de Mestre i Noé— una formació barcelonina. Jo publicava també algun article breu i fins algun vers al setmanari comarcal *El Faro*, d'inspiració republicana, i àdhuc a *El Pueblo*, de Tortosa, aquí en castellà. Però són coses que, en general, preferiria de no recordar. Pels volts del 1919 vaig enviar un poema català al *D'ací i D'allà*, que Carles Soldevila publicà tot seguit. Fou la meva primera col·laboració a Barcelona i, a més, amb un cert to.

—Primeres lectures i influències?

—A quinze anys ja m'havia llegit molts clàssics grecs, Shakespeare, *Crim i càstig*, Racine, etc. I gairebé tots en uns volums que valien quinze cèntims i que publicava l'Editorial Prometeo de València, d'inspiració obrerista. A més a més, jo treballava de meritori en un despatx d'una família francesa, d'origen portuguès, radicada a Amposta, i anomenada Carvallo: gent molt culta que em deixaven sempre un gavadal de llibres i a casa dels quals, tot sentint-los, vaig aprendre el francès. Llavors m'ho empassava tot. Començava la Bíblia i no la deixava fins que l'enllestia. Recordo també, com a curiositat, que demanava tants llibres a l'Editorial Prometeo, que ells mateixos, espontàniament, em feren el descompte de llibreter. Més tard, passat l'any vint, vaig llegir les versions dels clàssics de Carles Riba, els llibres i els articles de Josep Pla, la *Crònica* de Muntaner, que em va fer una gran impressió. Durant l'adolescència primera, de català, de fet, només coneixia coses de Maragall i de Verdaguer i alguna publicació de l'època.

—I quan i per què va venir a Barcelona?

—El grup d'Amposta de què hem parlat vivia de lluny, però amb entusiasme, el clima renaixent de Barcelona. Llegíem sobretot *La Publicitat*. I la

nostra vida pública d'aquell moment ens atreia i ens hi acostàvem dins la nostra pobra mesura. Aleshores, el 1927, empès per la vocació, vaig arribar a Barcelona decidit a llançar-me pel camí de les lletres. Vaig haver de fer tasques de tota mena, moltes d'anònimes: vaig traduir Blasco Ibáñez al català per indicació de Duran i Tortajada. La família també m'ajudava. Sort que vaig topar amb un home «del llamp», el selvatà Joan Puig i Ferreter, que s'entusiasmà amb els dos manuscrits que jo havia dut d'Amposta sota el braç: *Terres de l'Ebre* i *L'inútil combat*. Aleshores jo escrivia en un català viu, caòtic, en un «estil biològic», com deia Josep Farran i Mayoral, que també fou un dels meus primers protectors.

»Pere Coromines, amic de Soriano Montagut, escultor fill d'Amposta, s'interessà igualment per mi. Amb *Camins de nit* vaig guanyar el premi del Club dels Novel·listes Catalans, i amb *Terres de l'Ebre*, el Fastenrath. Però fins el 1932, que vaig entrar a la Generalitat, no havia tingut una certa base econòmica. Vaig entrar-hi gràcies a Tarradellas, que em mostrà una viva simpatia. I també el «germà Ventura», com l'anomenàvem, m'ajudà força i m'ocupà al seu departament en tasques culturals agraïdes.

—El català literari va ésser una barrera per a vós?

—Al contrari. Primer, de jovenet, havia fet alguna cosa en castellà, però no encaixava gaire amb l'ambient i els diàlegs dels homes de l'Ebre, que jo m'afanyava a transcriure. Aprendre el català literari i emprar-lo com a instrument —ni que fos imperfecte per desconeixença— fou per a mi un alliberament, perquè llavors em vaig adonar que reflectia amb autenticitat els problemes de les figures de les meves novel·les, robades a la realitat.

—Vau viure el «cas» Marcel·lí Domingo?

—Sí, fortament. Tenia una personalitat que arrossegava; els seus discursos —que en llur majoria eren en castellà— feien una gran impressió. El «dominguisme» era un fenomen politico-social ben particular per a les terres del Baix Ebre. Amb el temps i el contacte amb Companys i d'altres, Domingo evolucionà cap a un cert catalanisme. A més, un dels seus homes de confiança, Piñana, era d'arrel i de pensament ben nostres. Marcel·lí Domingo era sobretot republicà i alçà un nou corrent a Tortosa i als pobles del Baix Ebre que a la llarga s'enfrontà amb la línia tradicionalista que preconitzava la família Bau i que tenia, en el seu camp, una gran empenta.

—Parlem de la vostra obra. Com veieu la possible influència russa en les vostres novel·les?

—És més aviat una coincidència de temes i de «dramatisme moral». Abans de llegir els russos m'havia empassat els grecs i alguns francesos com Zola. Més que influència russa, el que s'endevina, per exemple, a *Terres de l'Ebre* és una influència de Blasco Ibáñez. Més tard vaig llegir a fons els russos, que em van impressionar seriosament.

—En escriure, teniu una preocupació tècnica?

—Dono poca importància a la tècnica: m'interessen més les coses, la substància…

—Sense la guerra, hauríeu estat un escriptor bilingüe?

—No ho crec pas. Les dificultats per a viure m'empenyeren a escriure la biografia de Cervantes, el meu primer llibre en castellà, del qual han sortit unes quantes edicions.

—Quins són els temes fonamentals de les vostres obres?

—Les novel·les catalanes s'inspiren en la terra nadiua. 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. Jo solia passejar amb ells i els feia parlar. Les novel·les en castellà són més aviat de tema ciutadà. Un crític ha escrit recentment que m'escauen més els temes rurals que els de ciutat. Després he fet també biografies de contemporanis, més o menys: Verdaguer, Baroja…

—Us han traduït?

—Sí; les meves principals obres catalanes han estat publicades en castellà. I també han estat traduïdes al francès i altres llengües. Del *Cervantes* n'hi ha mitja dotzena, d'edicions estrangeres.

—Què prepareu actualment?

—Tres novel·les i un llibre de contes. Són: *L'espera*, que sortirà aviat al «Club dels Novel·listes»; *La masia*, contractada amb la Selecta, i que és una novel·la llarguíssima, la més llarga de totes fins ara. I tinc el projecte de donar en una tercera novel·la la vida d'uns homes de l'Ebre, que són més o menys furtius —pescadors i caçadors— i que la gent anomena *Els matuters*, títol també de l'obra. Els contes, en premsa, són les *Narracions del Delta* (Selecta). Tinc també unes memòries en preparació.

—Com valoreu el nostre panorama cultural?

—El nucli principal és, naturalment, Tortosa, on hi ha un parell de grups joves incorporats plenament a la nostra cultura. A més a més, grans figures com el canonge Manyà, mestre de tres generacions, Artur Bladé, que

ha escrit uns meravellosos llibres vigilants sobre Benissanet. A Amposta hi ha també un nucli de lectors actius, entre els quals vull esmentar Jacint Ferrer, que continua publicant setmanalment un article en català a la revista local. I un altre a Sant Carles de la Ràpita, el meu poble. Els nuclis creixen, doncs, esperançadorament…

HEM PARLAT AMB SEBASTIÀ JUAN ARBÓ

Roser Gelida
Manuel Méndez*

En el seu xalet de Sant Carles de la Ràpita, Sebastià Juan Arbó ens va concedir aquesta conversa. Per les seves respostes passen molts de records, moltes vivències, moments de tristesa, i moments d'alegria, anys durs i lluita constant per sortir del silenci. Ell ho va aconseguir. La seva obra reflexa el seu món i el seu món reflexa la seva obra.

—Nasqué a Sant Carles de la Ràpita i essent molt jove va venir a treballar a Amposta a casa els Carvallo. Segons les ressenyes biogràfiques que li han fet aquell període fou fonamental per a la seva formació intel·lectual. Pot parlar una mica d'aquells anys, de la impressió que li produí el tracte amb una família —els Carvallo— d'educació i vida tan diferent a la de vostè?

—El meu contacte —o de la meva família amb els Carvallo— s'ha mantingut a través de generacions. El meu avi estava a la Ràpita amb l'avi; el meu pare amb el pare; la meva àvia estava a la casa i també algunes ties —recordo a la tia Cinta— que estigué, fins i tot, a França amb ells.

Jo crec que aquest contacte fou per a mi i per al meu destí, providencial. Si tinc aquell «algo de senyor dentro de su aspecto campesino», que veié en mi Joan Estelrich, ho dec a ells i a aquella relació constant. I pot dir-se que la influència s'exercí en l'aspecte físic i intel·lectual.

La més gran aportació em vingué del tracte amb la senyora Cecília. Havia fet estudis superiors i tenia afició a la literatura i uns coneixements en la matèria que la feien única. Gràcies a ells vaig poder llegir tots els clàssics francesos, en llibres que ella havia rebut com a presents cada acabament de curs. Ella m'assenyalava els autors que havia de llegir —llevat els francesos—

---

* GELIDA, Roser i MÉNDEZ, Manuel. 1983. «Hem parlat amb Sebastià Juan Arbó». *Revista Amposta*, núm. 242: 28–29.

[61] Hem transcrit fidelment el text que ens ha lliurat el senyor Arbó contestant a un qüestionari previ elaborat per nosaltres.

i en general em procurava o em regalava els llibres. De la seva conversa, sempre instructiva i interessant per a mi, vaig treure un gran profit.

Fomentà en mi, si no la despertà —que no ho crec— la meva vocació; així pogué florir plenament, cosa que d'una altra manera no hauria estat possible. En aquest sentit, sí… dec agraïment etern.

Hi hagué ensopegades, oposicions, contratemps, però no tingueren res a veure amb ella; vingueren per un altre costat i no foren prou per a fer-me canviar de camí, foren simples accidents i sempre superats.

Després vingué la lluita, el combat aspre i dur amb les dificultats de l'exterior. Fou per a mi terrible perquè jo era més bé un nen feble, covard, esveradís i ple de pors davant la vida, però la força de la meva vocació, alimentada com he dit, s'imposà a tot. Vaig sortir vencedor i aquí està la meva obra, la meva vida. No és tot el bona que jo hauria volgut, però és tot el bona que jo podia fer.

Les altres coses no depenien de mi, depenien de Déu.

Però ho torno a repetir: en l'origen, sempre hi ha la presència d'aquesta família instal·lada a Amposta. No se sap per quin caprici de la sort, però havia d'ésser en la meva vida, en el meu destí, d'una importància decisiva.

—La seva afició literària li fou estimulada per algun membre dels Carvallo o més bé li posaren barreres a la seva afició?

—Fou, en veritat, estimulada pel contacte constant amb aquella família i de manera especial per la senyora, com acabo de dir. Hi hagué algun frec —el contacte fou massa íntim i constant— però fou accidental i potser degut en part —així ho penso— al meu caràcter poc propens a sofrir obligacions, a servir en condicions d'inferioritat —tenia massa orgull— i al caràcter d'algú de la família massa propens a manar i abusar de la superioritat que li donava la posició. Sempre, no obstant, i ho repeteixo, hi tingué en el conjunt un caràcter accidental. El tracte de la família, en general, em pogué compensar amb escreix d'aquelles… diguem-ne ensopegades; no va impedir que florís la meva vocació, tot el contrari, va estimular-la i gràcies sobretot, com ja he dit, al tracte amb la senyora.

—Quants anys tenia quan començà a escriure? Li agradaven les coses que escrivia?

—Vaig començar a escriure des dels meus primers anys i sobretot en vers. Vaig publicar algunes coses al diari local. La primera alegria de la meva vida literària va ésser l'aparició d'uns versos meus —una poesia curta— que

vaig enviar des d'Amposta a Barcelona —tenia 16 anys— a la revista *D'ací i D'allà*, que era aleshores la més important i la dirigia Carles Soldevila. La publicà amb una orla al centre de la pàgina, molt destacada. Quan molt temps després, a Barcelona, i havent fet amistat amb ell, li recordava, ell em deia rient: «Ja veus que vaig tenir vista». El poema —un madrigal— començava: «Diu que teniu els ulls bonics, donzella», i crec que per l'edat en què fou escrit no estava malament.

Més endavant, ja a Barcelona, vaig publicar alguns versets a la revista *Clarisme*, fundada per Mercè Rodoreda, que fou en aquell temps i sempre una gran amiga.

En general i tornant a aquells dies —han passat molts anys— fora d'algun vers i algunes coses en prosa, tot el que escrivia m'agradava molt poc. Guardo algunes coses, però la majoria les he estripat. La meva primera obra veritablement important, la meva, pot dir-se, revelació fou *Terres de l'Ebre*, començada i quasi acabada quan tenia 18 anys. Abans, no obstant, va aparèixer *L'inútil combat*, escrita i acabada després. Fou un èxit —fora d'algunes bastonades— i va obrir-me les portes dels cercles literaris de Barcelona —sempre molt tancats—.

Fou el començament de la meva carrera i pot dir-se un començament triomfal. La impressió o l'impacte, com es diu ara, fou gran i més després de l'aparició gairebé seguida de *Terres de l'Ebre*, acollida encara millor per la crítica i pel públic, però sobretot per la crítica.

En quant a llegir les meves coses és un vici que no he conegut; no crec haver llegit res a ningú. Potser fou en mi un defecte, potser sí, però és la veritat.

—Vostè sempre ha escrit en català? On el va aprendre?

—Tot m'ho he fet sol. L'escriure en un castellà passador em costa moltes hores de vetlla. A les nits, cremant-me les celles damunt la gramàtica, llegint els bons autors amb atenció i copiant els paràgrafs o proses que m'agradaven, en una llibreta que encara conservo.

Referent al català quan se'm planteja la necessitat —imprescindible si volia anar a Barcelona— vaig procedir de la mateixa manera. Aleshores, com ara, el català dominava a Barcelona; era l'hora de Pla, de Soldevila, d'Eugeni d'Ors… M'agradava molt escriure en català i també m'expressava millor i malgrat el poc ambient que tenia en aquells dies a la nostra comarca, vaig decidir-me només pel català i vaig posar-me a estudiar-lo i a llegir els millors autors com ho feia amb els castellans. No crec que el meu català fora massa

brillant, però vaig anar perfeccionant-lo i vaig arribar a escriure'l, com he vist, bastant bé.

Tot m'ho he fet jo; no es pot dir que l'haver anat fins als deu anys —potser encara no els tenia— a l'escola, m'hagués servit de molta cosa; crec que no va servir-me de res, més bé em va servir l'ajut d'algunes persones i sento no haver recordat en el meu llibre de *Memorias* a Joan Josep Lafont, «el Pep», que estudiava a Barcelona i que ara, sent metge, he perdut de vista.

Feia aleshores el Batxillerat i cada fi de curs em deixava tots els llibres; els llegia tots, però amb més interès els de temes literaris —la meva afició— i entre ells la *Retòrica* i la *Poètica*, que quedaren meus sempre, els quals encara conservo a la meva biblioteca. Gràcies, Pep. Allà on estigues sàpigues que me'n recordo, de tu.

Això, afegit a les lliçons de la senyora Cecília, foren la base de la meva formació. Després una afició boja a llegir i llegir. Als dotze anys m'havia llegit la *Bíblia*, sense deixar cap ratlla; una història universal traduïda a l'espanyol, que tenia aproximadament una vintena de volums; tot Homer i tots els tràgics de Grècia; havia llegit els clàssics castellans i per descomptat el *Quixot*, amb el qual vaig avorrir-me bastant, més i tot que en algunes parts de la *Bíblia*. Alguns trossos d'aquesta em van agradar molt, especialment els Evangelis i algunes parts «literàries» de l'Antic Testament.

En quant a Cervantes o al *Quixot*, després em va agradar tant que arribaria amb el temps, i com se sap, a escriure la vida de l'autor, una de les meves biografies de més èxit. S'han fet repetides versions i ha estat traduïda a una vintena de països, entre ells Anglaterra i els Estats Units, a la Unió Soviètica en capítols solts, i al Japó en fragments a la televisió.

Tornant a la meva formació, encara no m'explico com vaig poder-ho fer. Sembla un miracle perquè a la vegada feia esports, natació, jugava al tenis, al trinquet, anava en bicicleta, ho feia tot i cada nit sortia a reunir-me amb els amics al cafè; vaig formar part de la companyia de teatre de La Lira i tot això damunt de les vuit hores d'oficina i treballant fins i tot el diumenge. Veritablement no sé com vaig poder fer-ho. Sembla, i ho torno a dir, un miracle.

—El va animar algú per a marxar a Barcelona l'any 1927?

—Va ésser una cosa completament meva i que em costà moltes nits de no dormir. L'impuls principal em vingué de la meva vocació i la seguretat adquirida molt aviat de què la meva missió, el meu destí, era escriure. Si vaig tenir alguna altra ajuda, va venir de la situació i que el despatx o l'oficina se

m'havia fet insofrible; necessitava alliberar-me i dedicar-me a allò que sentia com a meu. Em semblava que si no ho feia m'havia de morir. Vaig comunicar la meva decisió a un amic molt íntim i estimat, Manel Forcadell, «Manolo» —que fa poc temps ens va deixar—, pare del metge, l'oftalmòleg eminent, amb el qual s'ha continuat la vella amistat.

A Manolo vaig comunicar-li la decisió; ell va animar-me i m'acompanyà un bon tros de camí en aquell matí tan decisiu de la meva vida.

—Els personatges de les seves novel·les han estat descrits a la vegada com a personatges tràgics, víctimes d'un destí fatal del que inexplicablement no es poden escapar, però també se'ls ha descrit com una classe marginada, producte d'unes determinades relacions de producció. Què pensa vostè? No creu que una cosa exclou l'altra?

—Se m'ha censurat que no hagi escrit novel·la social, o de protesta —diguem-ho així—, que s'insinuava en *Terres de l'Ebre*, i sent de moda així, imposada en part pels nordamericans i també per alguns espanyols, no ho he fet —o no ha estat en el propòsit— perquè crec que la tragèdia de l'home té arrels més profundes i a aquesta idea responen les meves obres, cada vegada més lluny de la política i més prop de les relacions entre els homes. Si dintre d'això he fet novel·la social —tots els grans autors n'han fet—, ha estat, com en ells, imposada per la força dels fets, no estava en el propòsit.

—Què pensa sobre la literatura d'avui dia?

—Penso que travessem una època molt trista en tots els aspectes i sobretot en el de la cultura. Una època d'una mediocritat provada si es mira o es compara amb la generació anterior. En quant a Espanya no hi ha en filosofia, en assaig, ningú que pugui comparar-se amb Unamuno, amb Ortega i Gasset, amb Eugeni d'Ors, en la seva producció castellana; no veig en novel·la l'equivalent de Baroja, de Blasco Ibáñez, o de Pérez de Ayala; ni en el teatre a Benavente, a Mihura, Jardiel Poncela, entre altres, dins del seu to i del caràcter de les obres; tampoc en poesia veig a Machado, o Juan Ramón, no veig el García Lorca, o Rubén Darío, ni el Villaespesa, completament i injustament oblidat. El fet es repeteix també a Catalunya. Tampoc entre nosaltres veig a Maragall, Segarra, Carner, Alcover o Manent. Quines magnífiques traduccions dels poetes anglesos! Ni a l'Espriu en poesia; en teatre no veig a Guimerà, Soldevila en el conte, o a Pla en l'assaig, la biografia o l'article, i segurament me'n deixo a algun que faria la glòria del nostre temps. Potser en la novel·la hi ha hagut alguna continuïtat: en la Rodoreda, en Benguerel, en

Pedrolo, però tampoc trobo a Puig i Ferreter, Bertrana, Ruyra, el mateix Segarra, que va tocar totes les tecles i totes bé.

Veig, sí, aquí i allà, a Espanya i a Catalunya, un cos aïllat, notable en poesia, en novel·la, en assaig —la llista seria llarga—, però no veig al mestre d'aquelles obres, al de la continuïtat, al que feu, no una novel·la, un poema, sinó la novel·la, la poesia.

Crec que el fenomen es produeix a tot el món: haurem de donar-li la raó a Spengler, per més que ens costi, i a Goethe, que també ho anuncià; però la veritat és que l'època és, en aquest respecte, d'una esfereïdora mediocritat. L'exemple més clar del que diem el trobem a Estats Units, on després d'una floració brillantíssima en la novel·la i el teatre —veritable segle d'or de les lletres americanes— ha caigut en una pobresa i mediocritat quasi total. S'han produït, és cert, alguns èxits, però són sobretot de cròniques del temps, de temes del dia tractats per periodistes hàbils, per hàbils «constructors», com els llibres de Toffler, d'Asimov i sobretot Orwell, mig reportatge mig novel·la d'anticipació —de tant èxit en els nostres dies i de tant d'interès—; malgrat tot, però, no es veu per cap banda el gran Creador: el Dos Passos, el Dreiser, el Sinclair Lewis, el Hemingway, el Fitzgerald, l'autor d'*El pont de San Luis Rey*, per a mi un dels millors, o Melville, l'autor de *La balena blanca*, i no parlem de teatre, on es comptaven també els millors autors amb noms com O'Neill, Miller, Tennessee Williams.

Tal vegada molta part de culpa ha de buscar-se en l'apogeu de la Ràdio, la Televisió, en revistes de moda, i la necessitat de viure bé dels autors. Potser sí, però en tot cas això demostra la manca de vocacions veritables.

—Li agrada el «realisme màgic» tan oposat al seu «realisme informatiu»?

—No es tracta que m'agradi o no m'agradi: jo crec que és un do natural i el fet es produeix amb independència de la voluntat de l'autor, tot és important per a mi en poca o en molta mesura i crec que el podríem trobar en el mateix Zola i no tant en Blasco Ibáñez. I jo mateix, a qui classifiqueu com «realista informatiu», tinc el *Tino Costa*, que pot ésser considerat com un poema, i no parlem de Dostoievski amb els seus *Germans Karamàzov*. De totes maneres, i posats a decidir, jo, en les meves preferències, m'inclinaria pel realisme informatiu,[62] que és, en última instància, el que domina en els grans autors.

[62] *Nota dels curadors*: «màgic» en l'original. Es tracta d'un error evident en la transcripció, difícilment imputable, d'altra banda, a un desconeixement del concepte per part de Sebastià Juan Arbó, que fou molt crític amb aquest corrent, i en general, amb els autors del *boom*.

—Està escrivint algun llibre ara?

—Tinc una idea —sempre la tinc—, sempre una peça al teler, però travesso una època dolenta en la meva salut; he estat malalt i m'ha quedat una gran depressió moral. Espero que passi i em posaré en la nova obra que tinc una mica aturada i sense una idea clara del que haurà, encara, d'ésser.

—Té intencions d'instal·lar-se definitivament a Sant Carles de la Ràpita?

—Estimo molt la meva terra. Quan no hi visc en la realitat hi visc, pot dir-se, en el pensament. Gairebé tota la meva obra està escrita sobre l'escenari de les nostres terres del Delta i els homes del Delta i la meva obra potser més reeixida dintre del seu caràcter és *Terres de l'Ebre*.

Ho he dit a la meva darrera obra, *Memorias*: aquí està la meva pàtria veritable, la pàtria del cor contraposada a l'altra —fora d'aquí— a Espanya, a Catalunya, que són ja una mica abstraccions.

Barcelona és una altra cosa. Passo, com he dit, temporades molt grates a la meva caseta de la Ràpita, però no crec que se m'esborri mai el record de Barcelona i les ganes de tornar-hi. Barcelona és la meva ciutat. És el lloc, l'escenari del meu començament i de la meva victòria, de les grans decepcions però també de les grans alegries. Hi he viscut, pot dir-se tota la vida, gairebé no he sortit sinó per a venir aquí, hi tinc molt bons amics i està l'ambient literari, sense el qual no puc respirar. Barcelona és, sí, la meva ciutat i no puc creure la idea d'allunyar-me d'ella d'una manera definitiva.

Hi ha encara molts i poderosos motius que me la fan estimar. La meva esposa és barcelonina; estima, com és natural, la seva ciutat; aquí hi té la família, aquí la nostra filla, també barcelonina. No és que no li agradi passar una temporada a les nostres terres —tots els estius, d'ençà que ens vàrem casar, ha vingut aquí i també se sent una mica rapitenca i ampostina—, però és natural que li agradi tornar sempre a la seva ciutat, i jo he de pensar també en els altres.

No, no ho crec, per totes aquestes raons, que m'agradés la idea d'instal·lar-me allí d'una manera definitiva. Tampoc els hiverns, la soledat, allunyat de l'ambient literari, dels amics, escriptors i no escriptors—en tinc molts i de veritat—. No crec que pogués, sense altre motiu, acollir-me amb goig d'una manera definitiva.

NOVES LLIÇONS

LES CANÇONS EN L'OBRA DE SEBASTIÀ JUAN ARBÓ

Albert Aragonés Salvat

Aquest treball és una anàlisi de les cançons inserides en les obres de Sebastià Juan Arbó. El corpus analitzat prové de totes les edicions dels llibres de ficció originals publicats en castellà i en català, i també les seues memòries, perquè qualsevol llibre de memòries, al cap i a la fi, no deixa de ser una creació literària. No he buidat ni les biografies ni els articles a la premsa. De tots els llibres n'he consultat totes les edicions, excepte les pòstumes, i també totes les traduccions o autotraduccions al castellà.[63]

El paper de les cançons en l'obra de Juan Arbó és un tema del qual se n'ha ocupat abans Josep Miquel Ramis (2007, 2012), en parts de dos estudis en què comenta el tractament de les cançons en les traduccions de dues obres: *Terres de l'Ebre* i *Notes d'un estudiant que va morir boig*; Josep-Sebastià Cid Català (2017), en un article en què tracta les manifestacions musicals en l'obra narrativa de Sebastià Juan Arbó, Artur Bladé i Joan Todó; Marta Matas Roca, en la seua tesi doctoral, que ja remarca «la presència continuada de cançons i de cobles» (2021, 366); i recentment Roc Salvadó Poy (2023), com a resultat d'una comunicació presentada en el II Congrés de la Jota als Territoris de Parla Catalana, centrat en la jota cantada recollida a *Los hombres de la tierra y del mar* (1961), *Entre la tierra y el mar* (1966), en la versió castellana i la catalana, i *La masia* (1975), en català.

1. REPERTORI DE CANÇONS

En aquesta primera part de l'estudi faig una descripció del repertori de cançons, tenint en compte aspectes diversos: la presentació formal; el

[63] Hem abreujat els títols dels llibres en les citacions. Els títols de les cançons, si en tenen, van entre cometes; si no en tenen, m'hi referiré a partir del primer vers, també amb cometes. Vegeu la «Llista 1. Ocurrències de les cançons» de l'annex de l'estudi per a la relació completa i la seva descripció i classificació tipològica.

nombre i freqüència de cançons; la llengua original i traduccions de les cançons; la procedència de les cançons: tradicional o popular, neopopular —és a dir, d'autor conegut—, espanyola —flamenc—, hispanoamericana —tango, havanera— i teatral —sarsuela, opereta—; la forma —cobla, romanç…—, i la temàtica —infantil, religiosa, amorosa, humorística…—.

En una segona part, analitzaré el paper de les cançons, tenint en compte el context comunicatiu en què apareixen —intèrprets, auditori, instrumentació…—, i sobretot la seua funció narrativa —anticipació, exemplificació, simbolisme…—, tot donant alguns exemples de mostra.

2. PRESENTACIÓ FORMAL DE LA LLETRA DE LES CANÇONS

La manera més habitual de presentar el text de les cançons és el sagnat en un paràgraf a part en el cos del llibre, o en les notes a peu de pàgina, sense separar els versos. En algunes edicions apareixen en cursiva.

Habitualment, les cançons no se citen senceres i només se'n pot llegir un o diversos fragments. Això no pot ser d'altra manera, evidentment, quan es tracta de cançons llargues —com ara els romanços— o quan són fragments de sarsueles, però Juan Arbó també ho fa amb algunes cobles de quatre versos i en les poques cançons escatològiques que es localitzen. Si es tracta d'un fragment, en general trobem punts suspensius al final de l'últim vers transcrit, però no sempre.

En casos més puntuals, repeteix fragments de la cançó en episodis posteriors de la mateixa novel·la, com succeeix amb uns fragments repetits en diferents pàgines de *L'emigrant* —«Dolça Catalunya» (*Inútil* 3vi, *Apocalipsis* 1ii&)—, o es bé en presenta fragments consecutius que es van intercalant en la narració, com quan transcriu aquestes altres dues cançons: «La tarana» (*Terres* 5.a*-5.b) i «A la plaça fan ballades» (*Tino* 4xi).

3. NOMBRE I FREQÜÈNCIA DE CANÇONS

3.1 OCURRÈNCIES

En total, s'han localitzat 186 ocurrències amb text de cançons. Si observem la llista completa d'obres ordenades pel nombre d'ocurrències —disponible a la «Llista 2» de l'annex de l'estudi—, podem fer-ne diverses agrupacions.

Per una banda, tenim els dos llibres de memòries —19 a *Los hombres de la tierra y del mar*, 19 a *Memorias. Los hombres de la ciudad*—, en què el nombre

de cançons és molt elevat. Els segueixen en nombre d'ocurrències les novel·les del segon cicle de l'Ebre —18 a *Entre la tierra y el mar*, 16 a *La masia*, 14 a *L'espera*, 13 a *La tempestad*—, molt més elevat en comparació a les que trobem a les novel·les del primer cicle, en què el nombre de cançons es va anar incrementant amb els anys —3 a *L'inútil combat*, 8 a *Camins de nit*, 8 a *Terres de l'Ebre*, 11 a *Tino Costa*—. Aquesta tendència creixent també es pot observar en l'increment excepcional de cançons que trobem en dues de les versions de la seua tercera novel·la —5 a *Notes d'un estudiant que va morir boig*, 23 a *Hores en blanc*—.

En les novel·les castellanes d'ambientació urbana, en canvi, el nombre de cançons és molt menor —6 a *Sobre las piedras grises*, 6 a *Nocturno de alarmas*, 4 a *María Molinari*—. També en la seua última novel·la —3 a *El segundo del Apocalipsis*— i de manera testimonial, en les obres teatrals (4 a *La ciutat maleïda*, 1 a *Despertar*— i en la versió castellana de *L'inútil combat* —1 a *La luz escondida*—.

Un cas a part és *Martín de Caretas*, amb més ocurrències que cap altra novel·la, un fet comprensible si tenim en compte el volum de pàgines de la trilogia, però sorprenent perquè el nombre de cançons augmenta a mesura que el protagonista s'acosta a la ciutat —34 en total: 5 a *Martín de Caretas en el pueblo*, 17 a *Martín de Caretas en el campo*, 18 a *Martín de Caretas en la ciudad*—.

3.2. CANÇONS REPETIDES

El nombre total de cançons registrades és de 153. S'ha de tenir en compte, però, que gairebé un terç de les cançons no apareixen només en una obra, sinó que apareixen de nou en altres. Vegeu, en aquest sentit, la relació completa a la «Llista 3» de l'annex de l'estudi.

Tan sols hi ha quatre novel·les les cançons de les quals no es retroben en altres: *Terres de l'Ebre*, *Tino Costa*, *La luz escondida* i *María Molinari*.

Totes les cançons que hi ha a *Narracions del Delta*, com és sabut, les retrobem en els respectius títols de procedència dels contes antologats —*Camins de nit*, *L'espera*—, i el mateix passa amb *Relatos del Delta* —que provenen d'*Entre la tierra y el mar* i *Los hombres de la tierra y del mar*—, on també n'hi ha dues que retrobem a *Martín de Caretas en la ciudad* i *Memorias. Los hombres de la ciudad*.

Destaquem, per últim, que hi ha dues cançons que les retrobem —sense comptar amb *Narracions del Delta* i *Relatos del Delta*— en tres obres diferents i fins i tot en quatre:

- «L'emigrant»: *Dolça Catalunya* (*Inútil* 3vi, *Apocalipsis* 1ii&, *Memorias* 18).
- «Tenía mi calabozo» (*Hombres* 10, *Masia* 15*, *Memorias* 9, *Tempestad* 1iv).

3.3. CANÇONS AFEGIDES EN ALTRES EDICIONS

Si tenim en compte les diferents edicions dels llibres, a més a més, es pot constatar la tendència a incorporar cançons en edicions posteriors. És ben sabut que Juan Arbó va fer modificacions en cada nova edició o nova retrotraducció que publicava i, en moltes ocasions, hi afegí cançons.

Com es pot observar a la «Llista 4» de l'annex de l'estudi, les addicions van ser molt nombroses en les diferents edicions i traduccions de *Terres de l'Ebre* (6) i, sobretot, de *La masia* (10) i *Hores en blanc* (12). No hi ha addicions en les diferents edicions de *Sobre las piedras grises* i *María Molinari*, ni tampoc, lògicament, en les obres que només va publicar una vegada en vida —*Notes d'un estudiant que va morir boig*,[64] *La ciutat maleïda*, *Despertar*, *Memorias. Los hombres de la ciudad*, *El segundo del Apocalipsis*—.

Posem només un cas (*Terres* 1* 1984), com a exemple, de la seua novel·la més emblemàtica:[65]

> Tot aquest procés havia estat resumit en una cançó, molt popular en aquell moment a tota la Ribera, i que deia així:
>
> L'aigua, del canal va al «tubo»,
> del «tubo» va a «l'arrossal»,
> de «l'arrossal» va al desaigüe
> i del desaigüe a la mar.
>
> No podia, el procés, ésser resumit més bellament, més exactament, i amb menys paraules com amb la cançó tan repetida. (*Terres de l'Ebre*, 1984, 59)

[64] *Nota dels curadors:* L'autor discriminava les reescriptures del text d'*Hores en blanc* com a novel·les essencialment diferents, una distinció que hem optat a mantenir.

[65] L'última reedició d'aquesta novel·la (Edicions 62, 2023), incomprensiblement, no reprodueix l'última edició en vida de Juan Arbó (Edicions 62-La Caixa, 1984) i és per això que no conté aquest fragment tant enriquidor.

4. LLENGUA ORIGINAL I TRADUCCIONS DE LES CANÇONS

Pel que fa a la llengua original de les cançons, només en trobem en català (ca) o castellà (cs).

En el conjunt de novel·les castellanes, no hi ha cap cançó en català a *Martín de Caretas* (ca0 cs34) —tot i estar ambientada al Matarranya, la Terra Alta i finalment a Barcelona—, ni tampoc a *La luz escondida* (ca0 cs1), *Sobre las piedras grises* (ca0 cs6) i *Nocturno de alarmas* (ca0 cs6) —de tema urbà—, i molt poques a *María Molinari* (ca1 cs3) i *El segundo del Apocalipsis* (ca2 cs1).

Una cosa semblant passa amb els dos llibres de memòries, on les cançons en català són molt escasses, en comparació: *Los hombres de la tierra y del mar* (ca1 cs18) i *Memorias. Los hombres de la ciudad* (ca4 cs15).

Pel que fa a les peces teatrals —publicades i estrenades totes abans de la guerra—, o bé no n'hi ha cap, com a *Nausica*, o bé predomina el català: *La ciutat maleïda* (ca3 cs1) i *Despertar* (ca1).

En el primer cicle de novel·les de l'Ebre, també n'hi ha més en català. A *L'inútil combat* (ca3), la primera, només n'hi ha en català, però a partir d'aquí va afegint cançons en castellà i van augmentant amb els anys: *Camins de nit* (ca5 cs3), *Terres de l'Ebre* (ca6 cs2) i *Tino Costa* (ca6 cs5).

En el segon cicle de l'Ebre, es manté el predomini o igualtat en nombre de les dues llengües: *L'espera* (ca7 cs7), *La masia* (ca9 cs7), *Entre la tierra y el mar* (ca12 cs6) i *La tempestad* (ca6 cs7).

La novel·la *Notes* (ca2 cs3) i *Hores* (ca7 cs16) és un cas a part.

En les novel·les traduïdes o autotraduïdes al castellà, les cançons en català les podem trobar de diverses maneres. Algunes les trobem tal com són, sense traducció ni notes, en molt poques ocasions, que, d'una banda, semblen oblits —com «El vell de can Borraina» (*Tino* 1=), «La Mare de Déu vindrà» (*Molinari* 2=), «Gran festa de l'amistat» (*Masia* 8*=), «*Capelló que en deia missa*» (*Tempestad* 8*=)—, i d'una altra, semblen respondre a la idea que els lectors ja la coneixen —com «Dolça Catalunya» (*Memorias* 18=)—, i per últim, perquè apareixen com a epígrafs d'un capítol de la novel·la, amb la indicació «Canción popular catalana» —«Ai, mare, la meva mare» (*Camins* 2.2=), «No n'ha emmetzinada, no» (*Tino* 5=)—.

També les trobem tal com són, sense traducció, però amb una nota explicativa, en dues ocasions. Un cas és el de «Jo te l'encendré» (*Terres* 8.a*-8.b-8.c):

Tu me l'encendràs,
el tió, tió Fresco…
Tu me l'encendràs,
el tió de detràs… (1)

a lo que los otros contestaban:

Jo te l'encendré,
el tió, tió Fresco.
Jo te l'encendré,
el tió de paper.

(1) Canciones cantadas en cierto juego de hombres, muy popular en Cataluña. En él unos intentan poner fuego en un papel colgado en la espalda de los otros; éstos se esfuerzan por impedirlo, mientras perseguidos y perseguidores van girando y cantando alternativamente las dos canciones. (*Tierras del Ebro*, 1940, 401; 1956, 308; 1963, 710; 1972, 395; +, 1975, 401-402; 1977, 307; 1984, 361)

L'altre cas és el de «Mira si hai corrido tierras» (Masia 2*=):

—Ahora podrás presumir, como el de la canción:

Mira si hai corrido tierras
que hai estat als Freginales,
a Godall i a la Galera
y al Mas de los Barberanes[2]

2. Como puede adivinarse, se trata de pueblos muy pequeños de la comarca; la gracia, aparte de la intención, estaba en la castellanización de los nombres. Eran coplas muy populares y su origen había de buscarse en un rasgo del carácter de aquellos pueblos y sobre todo, de Tortosa; por un lado se hacía burla de la vanidad, que debía de ser muy viva en los que salían, como de los pueblos poco inclinados a los largos viajes; por el otro, la burla de esta vanidad y aun, a las coplas podría añadirse algunos refranes. (*La masía*, 1977, 1984, 67)

En tercer lloc, hi ha les cançons traduïdes literalment al castellà, com si fos la llengua original, només a *Hores* —amb alguna excepció— i sempre a *Camins de nit* —en què la traducció no és seua—. Vegeu la relació completa a la «Llista 5» de l'annex de l'estudi.

Per últim, hi ha les cançons traduïdes al castellà en una nota a peu de pàgina, que és l'opció més freqüent. Vegeu la relació completa a la «Llista 6» de l'annex de l'estudi.

5. PROCEDÈNCIA DE LES CANÇONS

He mirat d'identificar l'origen, antiguitat, ús, extensió geogràfica i variants de totes les cançons, i n'hi ha unes seixanta que no he pogut documentar.

En el repertori de cançons, en podem distingir cinc o sis tipus, tenint en compte el seu origen o procedència: tradicional o popular, neopopular —és a dir, d'autor conegut—, espanyola —flamenc—, hispanoamericana —tango, havanera— i teatral —sarsuela, opereta—.

En català, la majoria són cançons tradicionals d'autor desconegut.

Per una banda, hi ha cançons catalanes antigues, la majoria romanços, que trobem publicades per Manuel Milà i Fontanals a *Romancerillo catalán* (1853), etc., Francesc Pelagi Briz a *Cançons de la terra* (1866, 1874), en diferents sèries de *Cançons populars catalanes* publicades a la Biblioteca Popular de «L'Avenç» (1901, 1909, 1916) o les obres magnes de Joan Amades, *Folklore de Catalunya* (1951) i *Costumari català* (1952):

- «La infanta»: *Diuen que està malalta* (*Terres* 7i*), Milà (1882), Briz (1874), L'Avenç (1910), Amades (1951)

- «Marguerida de Castelltersol»: *Li'n diuen Margarideta / Són molts els que la festegen* (*Despertar* 1v / *Entre* 1&) L'Avenç 1910 / 1909

- «La dida»: *La dida va fer un gran crit* (*Tino* 2i), Milà (1853), Briz (1866)

- «La porquerola»: *Té la muller tan bonica* (*Tino* 3i), Briz (1874)

- «Caterineta»: —*No hi vagis, Caterineta* (*Tino* 4i) Milà (1882), Amades (1951)

- «Angeleta»: *No n'ha emmetzinada, no* (*Tino* 5=) Milà

- «El frare i la pastora»: *Quan l'arbre és verd* (*Tino* 6i), Milà (1882), Briz (1874), L'Avenç (1916)

- «La dama d'Aragó»: *Capelló que en deia missa* (*Tempestad* 8*=), Milà (1854, 1882), Briz (1866)

- *Non, non, non, nonet* (*Espera* 9.2&) Milà

- *Ai, mare, la meva mare* (*Camins* 2.2) Amades (1951)

- *Jo en tenia una put-put* (Entre 6&) Amades (1952)

Destaquen, per altra banda, cançons tortosines antigues, que ja va recollir Joan Moreira al cançoner *Quan lo pare no té pa* (1908) o a *Del folklore tortosí* (1934), dotze en total:

- *Viernes Santo, Viernes Santo/Encontraba a una mujer* (*Camins* 6*, Hores 17abcde), 1934

- *No me l'encendràs* (*Terres* 8.1), 1908

- «Caterineta»: *A la plaça fan ballades* (*Tino* 4xi), 1934

- *Mare de Déu de la Cinta* (*Entre* 8&) 1908, 1934

- *Casinta*, quien te *coquiera* (*Hombres* 12), 1934

- *Aire, que me lleva el aire* (*Hombres* 17), 1908

- *La Mare de Déu vindrà* (*Espera* 9.1&), 1934

- *Mira si hai corrido tierras* (*Masia* 2*), 1908, 1934, també Sancho (1992), Lleixà (1994, 1996), Casanova (1996)

- *Abans de casar-se totes les fadrines* (*Masia* 6*&), 1934

- *Un coixo estava nadant* (*Masia* 12.b&), 1934

- *Un cego estava mirant* (*Masia* 13&), 1934

- *Maria, la Pelendengues* (*Masia* 14.b&) 1908, 1934

i les conservades encara al Baix Ebre i Montsià, com demostren Sancho (1992), Vallès i Vallès (1992), Lleixà (1994, 1996) i Casanova (1996):

- *L'aigua, del canal va al «tubo»* (*Terres* 1*), Sancho, Vallès i Vallès, Casanova

- *Ai, beguem!, ai, beguem!, ai, beguem!* (*Terres* 6), Lleixà

- *Desde que ha vingut Perot* (*Hombres* 13&), Vallès i Vallès, Lleixà, Casanova

- *Amposta ya no es Amposta* (*Hombres* 16), Lleixà

De caràcter popular en català, però d'autor conegut, Juan Arbó recull algunes cançons de cantadors de jota del Montsià i del Baix Ebre (Perot, Carrinya, lo Canalero, etc):

- *En el barrio de Remolinos* (*Hombres* 11, *Relatos* 6*), cantada per Carriña;

- *Desde que ha vingut Perot* (*Hombres* 13&, *Relatos* 8&*), cantada per Lo Canalero;

- *cuando vengas a San Carlos* (*Hombres* 14, *Relatos* 9*), cantada per Perot, i

- *Señora doña Cecilia* (Memorias 8), «cantada por Peret ([sic]: Perot), […] e inventada por él».

No falten tampoc cançons tradicionals valencianes com ara aquestes dues:

- *Mare diu que em case* (*Memorias* 10&)

Y aquí viene a cuenta, para cerrar el cuento, la canción burlesca y graciosa del valenciano del *romanço* al que su madre quería también casar, y que está, en su filosofía, en la línea de los sabios:

Mare diu que em case
i em pose a pensar,
que quan tindré vi, *ja no tindré pa*,
que quan tindré pa, *ja no tindré vi*.
Més val que no em case

i em quede fadrí. (1982, 40)

- *Si em pose a cantar cançons* (*Tempestad* 10&)

El Calero tenía un repertorio extenso y muy variado; sabía, como decía él, más coplas que un ciego, de lo cual se alababa él con la copla correspondiente; procedía ésta de la huerta valenciana, como muchas de las que se cantaban allí; el Calero imitaba el lenguaje «che» con mucha gracia.

Si em pose a cantar cançons
ne cantaré més de mil
que a la butxaca les porte
lligaetes en un fil. (1975, 192)

En castellà, la majoria també són cançons tradicionals —d'autor desconegut—, que hem pogut documentar a Castella i Lleó, Castella-la Manxa, Extremadura, La Rioja, Andalusia i Aragó, d'on cal destacar les que van ser recollides a la província de Terol per Severiano Doporto (1900):

- *Tenía mi calabozo* (*Hombres* 10, *Masia* 15*, *Memorias* 9, *Tempestad* 1iv)
- *Morenita, resalada* (*La tempestad* 4i)
- *Me gustan los de la gorra* (*La tempestad* 5)
- *Las estrellas he contado* (*La tempestad* 9)
- *Si en el cuarto no perdona/Si en el quinto no perdona* (*Caretas/Pueblo* 3)
- *Tengo la espada desnuda* (*Memorias* 7)

Entre totes aquestes cançons en castellà, en trobem algunes que hem pogut documentar com a cants flamencs —soleá, seguiriyas…—:

- *No vengas, carabinero* (*Entre* 17), unes cantiñas cantades per La Cañeta de Málaga (1936-);

- «Herencia gitana*»: Soy de la raza calé* (*Hombres* 8), una farruca-zambra de Concha Piquer 1936, totes dues ja citades;

- *Todo aquel que dice ¡ay!* (*Hores* 9.2), uns fandangos de Huelva d'Antonio Rengel, Pansequito (1904-1961);

- «Un rayo cayó»: *Ya vienen los frailes* (*Notes* 3, *Hores* 9.1), una seguiriya documentada a Cadis 1884;

- *Aquel que tenga una pena* (*Caretas* 17iii/*Campo* 12i/*Ciudad* 11), una soleá;

i per últim:

- *Ninguno hable mal del día* (*Caretas* 14v/*Campo* 9iii/*Ciudad* 7ii),

- *Cada vez que considero* (*Caretas* 16iii/*Campo* 11ii/*Ciudad* 9).

Uns altres gèneres musicals també presents en l'obra de Juan Arbó són els propis de la música hispanoamericana (tango, havanera):

- «La copa del olvido»: *Mozo, trae otra copa* (*Caretas*/*Ciudad* 26.2/8.2), un tango d'Alberto Vacarezza 1921, E. P. Delfino, Carlos Gardel;

i un parell d'havaneres:

- «La Paloma»: *Cuando salí de La Habana* (*Piedras* 2ii), de Sebastián de Iradier 1863, immortalitzada per Los Panchos;

- «El sorteao de la Habana» o «La Huanchaqueña» (dansa argentina): *Amarillo es el oro*. (*Caretas* 21/*Campo* 16).

Els fragments de música teatral, especialment de sarsuela, els trobem en repetides ocasions sobretot a les novel·les en castellà.

La presència de fragments de sarsuela o d'operetes respon a la gran popularitat que van tindre no només a la seua època sinó també a la postguerra, popularitzades llavors pels gramòfons ambulants, com ara el del ciego Anselmo de *Nocturno de alarmas*:

> El repertorio del ciego Anselmo, como se ve, estaba establecido a base de zarzuelas; tocaba también tangos, cuya afición empezaba a declinar, pero que todavía gustaban; tocaba alguna que otra canción de moda; la base la constituían sin embargo las zarzuelas, de la cuales tocaba de memoria los trozos más populares. (1957, 21)

En total, trobem fragments de cançons procedents de cinc sarsueles:

- *Marina*, estrenada el 1855*: Bien sabes tú* (*Nocturno* 1, *Memorias* 11), d'Emilo Arrieta (1823-1894);

- *Alma de dios*, estrenada el 1907: *Hungría de mis amores* (*Entre* 14i*, *Relatos* 5ii*, *Memorias* 4ii), de Carlos Arniches (1866-1943) i Enrique García Álvarez (1873-1931), amb música de José Serrano (1873-1941);

- *Bohemios*, estrenada el 1904: *El agua va por el río* (*Piedras* 4iv), *Libre el pájaro en la selva* (*Piedras* 6ii, *Nocturno* 2), d'Amadeu Vives (1871-1932), ja citada;

- *Molinos de viento*, estrenada el 1910: *Yo he pasado la vida en un sueño* (*Piedras* 3), de Luis Pascual (1872-1939), amb música de Pablo Luna (1879-1942);

- i *La Alsaciana*, estrenada el 1921: *Capitán, capitán* (*Hores* 12*), de José Ramón Martín (1892-1974).

Són un cas a part, la tornada o alguns fragments de poesies d'autors de reconegut prestigi literari, que es han esdevingut cançons. En català, en trobem dues:

- «L'emigrant»: *Dolça Catalunya* (*Apocalipsis* 1ii&, *Memorias* 18=, Inútil 3iv), dedicada a l'Orfeó Català i estrenada per aquest mateix orfeó el 8 d'abril de 1894, de Jacint Verdaguer (1845-1902), amb música d'Amadeu Vives (1871-1932);

-«L'enamorada per tu plora»: *Anem a la muntanya* (Terres 4ii&), un fragment de la sardana «Per tu ploro» de Pep Ventura, estrenada 1872, a la qual Joan Maragall va posar lletra el 1892.

D'escriptors prestigiosos en castellà, en tenim dues més:

- *¡Ay, libertad amada* Luz 1*), un poema de Lope de Vega (1598), presentat com una cançó,

al qual podem afegir la dita popular original de Hartzenburch, afegida en parlar de la festa dels moros i cristians:

- *Vinieron los sarracenos* (*Masia* 10);

- *montado en potra de nácar* (*Hores* 8), uns versos de «La casada infiel» de Federico García Lorca, publicada a *Cancionero gitano*, 1928.

6. FORMA DE LES CANÇONS

La forma de les cançons més recurrent, potser, és la cobla o corranda, formada per quatre versos de set síl·labes amb rima assonant els versos parells, que solen ser femenins.

La jota tortosina sol tenir quatre versos, però també està la de sis, com ara estes tres:

- *Desde que ha vingut Perot* (*Hombres* 13&, *Relatos* 8&*), cantada pel Canalero;

- *Señora doña Cecilia* (*Memorias* 8), cantada per Perot;

- *En el barrio de Remolinos* (*Hombres* 11, *Relatos* 6*), cantada per Carriña:

També trobem fragments de cançons més llargues, amb trama argumental, conegudes com a romanços (*romanç*, o *romanç de cec*, en sing.), que tenen la mateixa mètrica que la cobla, però amb una llargada indeterminada). De romanços catalans en trobem sis:

- «El mariner», dit també «La donzella brodadora»: *Mariner, bon mariner* (*Hores* 22*), recollida també per Joan Moreira (1934);

- «La dama d'Aragó»: *Capelló que en deia missa* (*Tempestad* 8*=), on destaca la seducció d'un clergue;

- «La infanta»: *Diuen que està malalta* (*Terres* 7ii*&), on es fa evident un embaràs;

- «La dida de l'infant»: *La dida va fer un gran crit* (*Tino* 2iii&), que relata la tràgica mort d'un infant;

- «La porquerola»: *Té la muller tan bonica* (*Tino* 3iii&), que explica la vella

Càndia a Lia del Santo;

- «El frare i la pastora»: *Quan l'arbre és verd* (*Tino* 6iii&).

Juan Arbó només en sol transcriure un o dos versos, però en alguns casos, com ara «La porquerola» (*Tino* 3iii&), els versos ocupen una bona part de la narració i en va afegint fragments consecutius a mesura que avança l'acció.

En castellà, al costat de l'antic «romance de germanía» de Perotudo, ja citat, en trobem d'altres:

- un fragment del «Romance de Abencímar», de finals del s. XVI: *Del prometer al cumplir* (*Hombres* 19);

- «Blancaniña» o «Albaniña»: *A la mañanita, a la mañanita* (*Notes* 5, *Hores* 11iv*), on es delata l'adulteri d'una dona, coneguda a Andalusia, però també Argentina, Xile i Cuba;

- la fórmula *Hermanas, las mis hermanas* (*Hores* 18iii), plena de dramatisme, del romance «Delgadina», documentat a Astúries i Argentina;

i per últim, un que no hem pogut documentar:

- *Era bonita y chiquita* (*Tino* 7vi).

7. TEMÀTICA DE LES CANÇONS

Si tenim en compte la temàtica de les cançons, comprovem que el repertori de cançons que Juan Arbó ha inclòs en les seues obres presenta una gran diversitat de temes. Tot i que molt sovint no són utilitzades en el context que hi escauria, podem agrupar-les segons les classificacions més habituals dels cançoners: infantils —de bressol, de rogle—, religioses —nadales—, històriques —polítiques, patriòtiques—, tòpiques —paremiològiques—, de lladres, de soldat —quintos—, de treball, de taverna, amoroses —de festeig, de casats, picants—, humorístiques —escatològiques—.

7.1. INFANTILS

Les cançons infantils també són prou freqüents (5). Per una banda, hi ha dues conegudes *canciones de cuna* en castellà:

- *Duérmete, mi niño, duérmete* (*Tino* 10iii*)

i les diferents versions de

- *Baja, ven que está dormido* (*Caretas* 6/*Campo* 1).

Per una altra banda, hi ha dues cançons de bres —o de bressol— més en català, ja citades, que també servien de nadala:

- *Non, non, non, nonet* (*Espera* 9.2=)

- *La Mare de Déu vindrà* (*Espera* 9.1&, *Molinari* 2=);

i per últim, aquesta cançó de sega valenciana:

- *La meua xiqueta és l'ama* (*Entre* 16&).

Al costat d'aquestes cançons cantades per les mares per a adormir els infants, hi ha aquesta, coneguda també en valencià i balear:

- *Mon pare no té nas* (*Tempestad* 7iii&),

Mon pare no té nas,
mon pare no té nas,
ma mare és xata
i un germanet que tinc
i un germanet que tinc
lo nas li falta (1).[66]

i d'altres cantades pels mateixos infants:

- «La Tarana»: *Madre, la tarana - Tiene la Tarana* (*Terres* 5.a*-5.b);

- *Qué bonita eres* (*Espera* 2v), una cançó de rogle;

- *Mambrú se fue a la guerra* (*Hores* 14*, *Caretas* 25.2ii/*Ciudad* 6.2ii), una cançó de xarranca o sambori;

- «Lo tió Fresco»: *No me l'encendràs - Tu me l'encendràs - Jo te l'encendré* (*Terres* 8.a*-8.b-8.c), recollida per Moreira (1908), i de la qual podem veure una il·lustració al *Costumari català* de Joan Amades (1952); i

- *Se li veia l'os* (*Espera* 10&, *Memorias* 14&), dues cançons de Carnaval; i per últim,

- *Foc d'argelaga* (*Camins* 5#cs), cantada pels infants en saltar les fogueres de Sant Joan.

7.2. RELIGIOSES

Les nadales (2) i villancicos (4) tenen una presència important en l'obra de Juan Arbó, especialment a *L'espera*:

- *La mujer le dice* (*Hores* 2*)

- «Dime niño quién eres» o «Dime niño»: *La Nochebuena se viene* (*Tino* 9ii)

- *El Niño dormía* (*Tino* 11ii*)

- *La simbomba és un cadup* (*Espera* 3=)

- «La marimorena»: *Esta noche es Nochebuena* (*Espera* 4i)

- *La mare de Déu vindrà* (*Espera* 9.1&, *Molinari* 2=)

[66] *La tempestad* (1975, 72; 1982, 71).

A *L'espera*, precisament, en el capítol «El Cap d'Any», descriu les rondes de la nit de Nadal i Cap d'Any i quines cançons es cantaven:

> La nit de Nadal sortien les rondes.
>
> Un element important en aquestes rondes improvisades era la simbomba. La simbomba era allí un instrument rudimentari, de construcció casolana que s'explicava en quatre versos (moltes coses en aquells temps s'explicaven en versos); aquests, força populars, deien així:
>
> *La simbomba és un cadup*,
> *i el mànec és una canya*,
> *i la pell és de conill*
> *i el reclam un tros de llauna*.
>
> La cobla es cantava també al so monòton, estrany, alegre i a la vegada malencònic, el so misteriós de la simbomba, com si vingués del fons d'una nit remota.
>
> Les simbombes eren, en efecte, tal com deia la cançó: un cadup o caduf —o catúfol— tret de la roda de la sínia; una pell de conill feia de coberta flexible; al centre d'aquesta pell es fixava la canya fina i resistent, i per mitjà d'ella, movent-la amunt i avall amb ràpid moviment, es feia sonar el reclam fixat en el fons del cadup, en el forat que s'hi havia practicat exprofés.
>
> La simbomba donava el seu to peculiaríssim a aquelles rondes de la nit de Nadal, única ocasió en què es feia servir; el so de la simbomba anava, per això, lligat al fred de Nadal, a les estrelles clares de la nit santa, a les alegries del Naixement, als versos de les cançons nadalenques que es cantaven en honor de la Verge.
>
> La simbomba era com el símbol del Nadal, inseparable de la gran diada cristiana.
>
> En el poble les cançons de Nadal eren «villancicos» com els que es cantaven a Aragó, que era d'on en veritat procedien com la major part del folk-lore de la comarca. També per influència aragonesa, de la nit de Nadal en deien «Nochebuena». Se sentien els grups d'homes que anaven cantant les «aubades», aturats davant de les cases, il·luminades en finestres i balcons. Des de fora, a través dels vidres de les finestres baixes, podia veure's l'interior amb el tragí del Nadal, el gran foc encès a la xemeneia, els preparatius. (1968, 129-130)

Destaquem, també, una nadala burlesca procedent de la *Biblia en verso*, falsament atribuïda a José María Carulla y Estrada (1839-1919):

- *Nuestro señor Jesucristo* (*Caretas* 4*/*Pueblo* 4*):

> *Nuestro señor Jesucristo*
> *nació en un pesebre*;
> *donde menos se piensa*

salta la liebre.[67]

A part de les nadales, només trobem aquesta altra cançó religiosa lligada a la Setmana Santa:

- *Viernes Santo, Viernes Santo / Encontraba a una mujer* (*Camins* 6*, *Hores* 17abcde), un romanç de cec castellà titulat també «El rastro divino» en plecs de cordell i que Moreira (1934, 108-109) transcriu com a «Oració del Viernes Santo», amb partitura inclosa,

i aquesta altra:

- *Gran festa de l'amistat* (*Masia* 8*=), no documentada.

7.3. HISTÒRIQUES, PATRIÒTIQUES I TÒPIQUES

On trobem més cobles de temàtica històrica i política és en els seus llibres de memòries. La majoria d'aquestes cançons les podem situar al segle XIX, en diferents episodis de la història:

a) les guerres carlines:

- *Andreuet, de les quaranta / Joanet de les quaranta* (*Entre* 7& / *Masia* 1&), documentada per Segarra (1862):

Andreuet, de les quaranta,
tu que has corregut la bola,
¿quina ronya pica més,
la francesa o l'espanyola?[68]

b) a la fi del Sexenni Democràtic (1868-1874) amb la instauració de la Primera República Espanyola (1873-1874):

- *Ya no acostumbra decirse* (*Memorias* 13);

c) i sobretot durant el període de la Restauració borbònica (1874-1931), amb la recreació de dos cèlebres atemptats recitats per cantadors cecs:

- *Asustada, la reina princesa* (*Hombres* 7), que recorda l'atemptat amb una bomba camuflada en un ram de flors tirada des d'un balcó a la comitiva de la boda d'Alfons XIII amb Victòria Eugènia de Battenberg, el 31 de mayo de 1906;

- *El tunante de Pardiñas* (*Hombres* 5), que explica l'assassinat de Canalejas, el dia 12 de novembre del 1912; o

- *Cuando comenzó el diluvio* (Nocturno 5, *Memorias* 17), una cobla cantada per una rondalla aragonesa en motiu de les festes organitzades per l'arribada

---

[67] *Nuevas y viejas andanzas de Martín de Caretas* (1959, 48), *Martín de Caretas* (*La trilogía completa*) (1967, 38), *Martín de Caretas en el pueblo* (1972, 52). No hi és a *Martín de Caretas* (1955, 1963).

[68] *La masia* (1975; 1979, 70), *La masía* (1977; 1984, 67), *Entre la tierra y el mar* (1966, 143; 1975, 95), *Entre la terra i el mar* (1993, 296).

de la reina Isabel II d'Espanya (entre 1833 i 1866), davant de la casa on residia Espartero, regent del Regne entre 1840 i 1843.

Cantada per un d'aquells cecs que repartien fulls solts, també apunta el fragment del relat del «crimen ¦ ocurrido en Mogador» (probable corrupció del nom del Crim de Gádor, Almeria, ocorregut l'any 1910:

- *Santa Cándida bendita* (*Entre* 10*).

Posteriors són aquestes tres cançons patriòtiques popularitzades en el bàndol republicà durant la guerra civil espanyola. Així en tenim una que ha esdevingut l'himne de l'Sporting de Santander:

- *Dime dónde vas, morena* (*Caretas* 24ii/*Ciudad* 4ii)

i dues versions satíriques i irreverents de l'Himne de Riego:

- *Si los curas y frailes supiesen* (*Nocturno* 4ii),

- *Viva Espanya!* (*Espera* 11&):

> Parlem de patriotisme… ¡patriotisme! Ja els sabem, los nostres patriotismes, ja els sabem…
>
> I es va aixecar, i després d'una còmica reverència es posà a cantar:
>
> *Viva Espanya!*
> *M'hai trobat una canya*
> *i un sabre de cartró*
> *i aniré a matar moros*
> *que a mi no em fan temor.*
>
> —Este és lo nostre pel patriotisme —prosseguí— patriotisme d'escopeta de canya i de sabre de cartró; i tu ho saps molt bé, perquè prou has parlat amb hòmens que estigueren a Cuba, com lo Jaume, el barquer; que t'explique ell lo que passava allí… I no obstant, tot continua igual. No escarmentem, és això.[69]

Destaquem, també, tres fragments de cançons que funcionen gairebé com a himnes del poble gitano:

- *Soy de la raza calé* (*Hombres* 8), fragment de la farruca-zambra titulada «Herencia gitana» (La Voz de su Amo, 1936), de Concha Piquer:

> *Soy de la raza calé*
> *hijo de padre gitano*
> *y llevo sangre de reyes*
> *en la palma de la mano.*[70]

- *Los gitanos vienen* (Memorias 6iii), de «Peret, el catalán… inventada por él»; i

[69] *L'espera* (1968, 298-299), *La espera* (1968, 267; 1971, 277).
[70] *Los hombres de la tierra y del mar* (1961, 133; 1971, 147).

- «Hungría de mis amores»: *Canta, mendigo errante* (*Entre* 14i*, *Relatos* 5ii*, *Memorias* 4ii), una cançó hongaresa, inclosa a la sarsuela *Alma de Dios*, de José Serrano, estrenada a Madrid el 1907, que ja hem citat abans.

No oblidem la tornada d'una de les cançons patriòtiques catalanes per excel·lència, que ja hem vist abans:

- «L'emigrant»: *Dolça Catalunya* (*Inútil* 3vi, *Memorias* 18=, *Apocalipsis* 1ii&)

de la qual també trobem una probable versió lliure:

- *Adéu, ciutat aimada* (*Notes* 1, *Hores* 5*#cs), no documentada:

«Adéu, ciutat aimada,
bressol de ma infantesa.»[71]

ni aquestes altres, que recorden també amb enyor la casa pairal o la terra natal:

- *A la nostra caseta blanca…* (*Camins* 3#cs*, *Hores* 19#cs), una cançó popular sèrbia;

- *Si el mort, abans de dinyar-la* (*Terres* 2*), no documentada;

- «Jota de Logroño»: *Callecita estrecha y larga* (*Masia* 16*).

Són força presents, també, les cançons tòpiques (6), on s'anomenen pobles i barris, la majoria del Montsià i del Baix Ebre:

- *Mira si hai corrido tierras* (*Masia* 2*=)

- *Amposta ya no es Amposta* (*Hombres* 16, *Relatos* 10*

- *A la entrada de San Carlos* (*Memorias* 5)

- *Cartagena me da pena* (*Tempestad* 6)

i aquestes dues que ja hem citat abans

- *En el barrio de Remolinos* (*Hombres* 11, *Relatos* 6*), cantada per Carriña;

- *cuando vengas a San Carlos* (*Hombres* 14, *Relatos* 9*), cantada per Perot.

a les quals podem afegir aquesta altra, que funcionaria com una cançó paremiològica —si és que és una cançó—, basada en la dita tòpica *Lo ferrer del Perelló quan té ferro no té carbó* (Bayerri, etc.)

- *Quan té carbó no té ferro* (*Hores* 7&, *Notes* 2)

7.4. CANÇONS DE LLADRE

Dins les cançons de lladre, trobem dues cançons andaluses de contrabandistes:

[71] *Notes d'un estudiant que va morir boig* (1933, 74), *Hores en blanc* (1935, 48; 1966, 207).

- *No vengas, carabinero* (*Entre* 17), unes cantiñas cantades per La Cañeta de Málaga (1936-);

- *Contrabandista, valiente* (*Caretas* 29/*Ciudad* 14), recollida a Gibraltar 1882-83.

També trobem un fragment del «romance de germanía» «Perotudo»:

- *Otro día, de mañana* (*Caretas* 2ii/*Pueblo* 2ii);

i una cobla de flamenc recordada repetidament en els seus llibres, que el mateix Juan Arbó havia sentit moltes vegades a la Ràpita, per traslladar la sensació d'enclaustrament com en una presó:

- *Tenía mi calabozo* (*Hombres* 10, *Masia* 15*, *Memorias* 9, *Tempestad* 1iv):

> La presencia de esta ventana en mi niñez y mi adolescencia tuvo en mi vida una gran importancia; tuvo algo de providencial. Hablé de ello en mi libro de recuerdos, pero quiero volver a hacerlo aquí. La ventana de aquella casa fue, en verdad, la ventana del prisionero de la copla.
>
> *Tenía mi calabozo*
> *una ventanita al mar*,
> *donde yo me distraía*
> *viendo los barcos pasar*
>
> Era una canción que oí muchas veces en nuestro pueblo, como de pueblo de mar, y me impresionaba siempre aquel contraste entre el pasar de los navíos y la opresión de la cárcel, expresado en ella con tanta verdad; en mi amor a la libertad, me parecía, es cierto, la suerte más terrible que a un hombre le podía caber, en el hecho de que los hombres hayan levantado cárceles para encerrar a los hombres.
>
> Esta ventana la encontré después en Amposta —pasamos a este pueblo cuando contaba ocho años—, en nuestra vivienda del Grao; desde ella, como desde aquélla [sic], el mar, podía ver el Ebro, los campos de huertas, los olivares de la orilla opuesta, y cuyo descubrimiento fue una de las grandes alegrías de mi vida en aquel momento.[72]

Apuntem, per últim, dues cançons més en castellà, en què els personatges clamen llibertat dins la presó:

- un fragment de la sarsuela *Bohemios*, d'Amadeo Vives 1904: *Libre el pájaro en la selva* (*Nocturno* 2, *Piedras* 6ii);

- i el poema de Lope de Vega, citat abans: *¡Ay, libertad amada* (Luz 1*).

D'aquesta temàtica, en català tenim el que sembla un fragment d'un romanç no documentat:

---

[72] *La masía* (1977, 390-391; 1984, 300-301). No hi és a *La masia* (1975).

- *Ja me'l porten a la força /¡Ay, madres que tenéis hijos!* (*Ciutat* 2/*Entre* 11#), on trobem una fórmula força repetida en aquest tipus de composicions, que més aviat sembla una crida d'atenció del cec que explica la història: *¡ai mares que teniu fills…!*

7.5. CANÇONS DE SOLDAT

De cançons de soldat, i més concretament de quintos, en trobem dues a *L'espera*: una il·lustrant la descripció de la ronda que feien com a comiat, i l'altra mostrant la desesperació que provocava que et toqués anar a Cuba:

- *Ya se van los quintos, madre* (*Espera* 7*, *Hombres* 6, *Hombres* 15*), documentada a Castella i Lleó i Extremadura:

> Aquel año, pues, como todos los años, con las fiestas de la Navidad, se produjo la marcha de los quintos, y en seguida el sorteo para los del año siguiente. La noche antes de la marcha, los que se iban, acompañados de la ronda, o acompañándola, se despedían de sus familias, de los padres, de las madres, de las novias; parados delante de la casa, entonaban, en el frío de la noche, sus canciones de despedida. La ronda de los quintos puso aquel año en las noches de fin de año, en las alegrías de fin de año, una nota de pena, una sombra de pesadilla, y las coplas resonaron más tristemente, más lúgubremente, con aquella tan repetida:
>
> *Ya se van los quintos, madre*
> *ya se va mi corazón…*
>
> La preocupación por el sorteo entró también aquel año en la casa de Andrés de Canda, o, mejor dicho, estaba ya en ella. Había entrado en ella desde hacía días.[73]

- *N'ha vingut un barco/Li ha tocat a Cuba* (*Espera* 8.1&-8.2&, *Narracions* 1.1&-1.1&), documentada a Vila-real, Aielo de Malferit, Dénia, etc.

> No era estrany, no, que quan deien lo nom de Cuba tots ens c… (amb perdó) als calçons. Era tant l'espant que, mirat ara, quasi fa riure. Un se'n recordava, de la cançó, ja la sabeu:
>
> *N'ha vingut un barco*
> *de cacau torrat*;
> *lo pobre Pepito*
> *n'ha caigut soldat*.
> *Li ha tocat a Cuba*
> *i no l'han volgut*
> *perquè feia cara*

[73] *La espera* (1968, 97); 1971, 1973, 82-83; 1977, 82-83). No hi és a *L'espera* (1968).

de matxo pelut.

I un havia desitjat —¡i de quina manera!— tenir una cara com la del pobre Pepito.[74]

7.6. CANÇONS SOBRE EL TREBALL I ELS OFICIS

D'aquesta temàtica, n'hi ha unes quantes sovint lligades a la ganduleria:

- *No puedo ir al trabajo* (*Masia* 3*)
- *Hombre vivir para ver* (*Caretas* 7.2/*Campo* 2.2.b)
- *Para todo tienes gracia* (*Camins* 1.1)
- *A mí me llaman el tonto* (*Espera* 1, *Narracions* 2.a-2.b)

Algú va cantar-li un dia la coneguda cançó, al·ludint a la seva vida de vagància:

A mí me llaman el tonto,
el tonto de mi lugar;
todos viven trabajando,
yo vivo sin trabajar.

La cobla li va agradar; somrigué, amb aquell somriure babau, infantil, de la seva cara rodona. Es veu que aquella atribució de picardia l'havia afalagat, i des d'aleshores repetia de tant en tant la cançó amb la seva veu embarbossada —ningú no l'entenia— sempre que algú al·ludia a la seva condició de «tonto».[75]

Unes altres tracten la sagnia dels impostos, exposada en aquestes dues cobles:

- *A les sis a la Placeta* (*Entre* 4&),
- *Guiant l'altre dia el carro* (*Entre* 5&);

el poder dels diners, en aquestes altres tres del mateix llibre:

- *La Mare de Déu plorava* (*Entre* 9&), recollida a Tivissa;
- *Si no fuera por los frailes* (*Entre* 12);
- *Mare de Déu de la Cinta* (*Entre* 8&), recollida per Moreira, (1908);

així com les herències desitjades:

- *Al meu germà Andreu li deixo* (*Masia* 4*&), no són exemptes d'humor.

El trabajo era de ellos, de ellos era la fatiga, pero la tierra no era suya. Todos los títulos que poseían eran unos permisos extendidos por el Ayuntamiento, permisos provisionales y sin valor; era algo parecido al testamento de 'Margaride', un romance muy popular, que se cantaba

[74] *L'espera* (1968, 205-206), *La espera* (1968, 165-166; 1971; 1973, 141).
[75] *L'espera* (1968, 52), *La espera* (1968, 18; 1971, 17; 1977, 16).

por aquellos días. Saldoni dejaba en él a su hermano Andrés trescientos jornales de almendros.

Al meu germà Andreu li deixo
trescents [sic] *jornals d'ametllers*
però si ve l'amo i li reclama
que marxi i no digui res.

De estos permisos podría decirse lo mismo, sólo que aquí la cosa era seria —no era un sainet, no era un romance de ciego—, y detrás palpitaba un drama verdadero.[76]

En aquestes altres tres cançons es reprotxa la dura faena del pagès i del mariner:

- *Por la mañana el rocío* (*Memorias* 2ii),
- *No vull ser pagès* (*Tempestad* 12&),
- *Al marinero en el mar* (Masia 9*).

La música i el cant, i concretament el quefer dels cantadors, també és un tema prou recurrent. El trobem en tres cançons en castellà:

- *Ya sabéis que en el tocar* (*Entre* 2),
- *Siñores/Señores, todo lo tomo* (*Espera* 5),
- *Entra, entra, mochillero/mochilero* (*Espera* 6).

en una altra cobla valenciana, com hem vist abans, que no falla en el repertori de Botifarra:

- *Si em pose a cantar cançons* (*Tempestad* 10&);

i en unes quantes més de cantadors de les Terres de l'Ebre, que ja hem vist abans a *Hombres*:

- *En el barrio de Remolinos* (*Hombres* 11, *Relatos* 6*):

De estas coplas, cantadas por los cantadores a su llegada a los pueblos, recuerdo una de Carriña, que da una idea de lo que eran tales salutaciones; en esta copla se demuestra el tacto del cantador y se manifiesta de paso la extraordinaria popularidad de que gozaba Perot en nuestra comarca. La copla dice así:

En el barrio de Remolinos
toda la gente me mira;
se piensan que soy Perot;
no, *señor*, *que soy Carriña*,
y soy nacido en Amposta,
hijo de una pobre viuda.[77]

---

[76] *La masía* (1984, 78-79). No hi és a *La masia* (1975).

[77] *Relatos* (1965, 288-289), *Relatos* (1969, 1976, 248), *Relatos* (1976, 238), *Los hombres de la tierra y del mar* (1971, 213-220). No hi és a *Hombres* (1961) i *Narracions* (1965).

- *Desde que ha vingut Perot* (*Hombres* 13&, *Relatos* 8&*),

- *cuando vengas a San Carlos* (*Hombres* 14, *Relatos* 9*).

Són prou abundants (set en total) les cançons de cec, presents especialment en un capítol de *Hombres*, que relataven la vida i la mort de toreros famosos i que mostren l'afició pels bous de plaça:

El Espartero, Manuel García Cuesta, mort a la plaça de toros de Madrid el 27 de maig de 1894:

- *Cuatro caballos llevaban* (*Hombres* 1)

- *El Espartero lo dijo* (Hombres 2)

- *La muerte del Espartero* (*Piedras* 1)

- *El veintisiete de mayo* (*Tempestad* 3)

Lagartijo, Rafael Molina Sánchez (1841-1900):

- *Lagartijo tiene un hijo* (*Hombres* 3)

Fabricio, no documentat:

- *Cuando Fabricio se pone* (*Hombres* 4)

i potser Félix Almagro González, el primer torero que va morir a la plaça de Las Ventas un 13 de juliol de 1939:

- *El dia trece de julio* (*Caretas* 5/*Pueblo* 5).

7.7. CANÇONS DE TAVERNA

Les cançons de taverna també són molt presents, especialment a *Martín de Caretas*:

- *M'agrada el ball, la taverna* (*Camins* 1.2#cs, *Narracions* 3#cs)

- *Pone vino tabernera* (*Ciutat* 4)

- *Cuando era niño, mamaba* (*Caretas* 11/*Campo* 6.b)

- *El más sobrio se emborracha - El que bebe se emborracha* (*Caretas* 12.a-12.b/*Campo* 7.a-7.b)

- *Come y bebe /Menja i beu* (*Caretas* 27#/*Ciudad* 12#/*Entre* 13&, *Relatos* 4&*), que també documentem com a adagi;

a les quals podríem afegir el tango ja citat:

- «La copa del olvido»: *Mozo, trae otra copa* (*Caretas* 26.b/*Ciudad* 8.b),

Així mateix, tenim aquesta jota que Lleixà (1996, 37) recull a Amposta «com a continuació, amb tonada de jota tortosina, de la cançó "De Roquetes vinc…", molt popular al Baix Ebre i Montsià, i diversos pobles del Matarranya» i que retrobem en valencià com a «Córrega la bota»:

- *Ai, beguem!, ai, beguem!, ai, beguem!* (*Terres* 6&).

Com a preludi de baralles entre homes, hi ha aquestes dues cançons:

- *Venme a buscar* (*Molinari* 4), no documentada:

Venme a buscar
a la orilla del mar,
que allí me vas a encontrar…[78]

i aquesta altra «especie de jota que se cantaba en Caretas» i que el baturrico José Moreno (Andorra, Terol, 1881 - ?) cantava només amb un vers final diferent:

- *Baja, baja, fanfarrón* (*Caretas* 13/*Campo* 8)

Baja, baja, fanfarrón
y sal a la carretera
y verás qué gusto tiene
un garrote de olivera.[79]

7.8. CANÇONS AMOROSES

Aquest tipus de cançons, i sobretot les de festeig, són molt presents a tota la seua obra narrativa:

- *No te enamores doncella* (*Terres* 3*), cançó popular castellana;

- *El vell de can Borraina* (*Tino* 1=), no documentada;

- *Solita vas a la fuente* (*Nocturno* 6vi9), una cançó de ronda i de rogle aragonesa;

- *Serrana no me lo digas* (*Hombres* 9*)*, no documentada;

- Casinta*, quien te* coquiera (*Hombres* 12), recollida per Moreira (1934);

- *Abans de casar-se totes les fadrines* (*Masia* 6*&), cançó d'enramada recollida per Moreira (1934);

- *En la cara t'ho conec* (*Ciutat* 3ii):

En la cara t'ho conec,
minyona, que no estàs bona,
en la cara t'ho conec… […]
que et canses de dormir sola! (1935, 18)

El mariner seductor, omnipresent en el cançoner popular, el trobem en el romanç, ja citat abans:

---

[78] *María Molinari* (1951, 245; 1969, 344).

[79] *Nuevas y viejas andanzas de Martín de Caretas* (1959, 166), *Martín de Caretas en el campo* (1964, 35; 1972, 50), *Martín de Caretas (La trilogía completa)* (1967, 134).

- «El mariner», dit també «La donzella brodadora»: *Mariner, bon mariner* (*Hores* 22*), recollit per Moreira (1934);

i en tres cançons més, que recullen Melchor de Palau (1900) i també Severiano Doporto (1900):

- *Por la estrellita del Norte* (*Tempestad* 2), Palau (1900)
- *Morenita, resalada* (*Tempestad* 4ii), Palau (1900) i Doporto (1900)
- *Las estrellas he contado* (*Tempestad* 9), Palau (1900), Doporto (1900).

N'hi ha dues, excepcionalment, que les canten noies:

- *Me gustan los de la gorra* (*Tempestad* 5):

> *Me gustan los de la gorra*,
> *también los del pantalón*,
> *los de pañuelito oscuro*,
> *me roban el corazón*.[80]

- *Ella le dijo te quiero* (*Molinari* 1):

> Junto a la puerta de un bar había una chavalilla puesta en jarras, prendido un clavel en el cabello y tarareando una canción, mientras devoraba con sus ojos negros los pasantes. Cantaba con desparpajo:
>
> *Ella le dijo te quiero*
> *él le contestó*: *te adoro*…[81]

No hi falten cançons que expressen el penediment d'haver-se casat, totes elles a *Martín de Caretas en la ciudad*:

- *Cásate el domingo, Juan* (*Caretas* 30/*Ciudad* 15)
- *Malhaya el que me casó* (*Caretas* 31*/*Ciudad* 16*)
- *El día que te cases* (*Caretas* 32*/*Ciudad* 17*)

o aquesta altra «canción burlesca y graciosa del valenciano del *romanço* al que su madre quería también casar, y que está, en su filosofía, en la línea de los sabios»:

- *Mare diu que em case* (*Memorias* 10&).

Juan Arbó fa servir sobretot fragments de romanços per a tractar altres temes amorosos més compromesos, com ara la fidelitat matrimonial («La porquerola»), la dona seduïda («El frare i la pastora»), l'embaràs no desitjat («La infanta») o el maltractament de les filles adolescents («Caterineta»).

Les cançons picants, amb al·lusions velades al sexe, són escasses (4) i tardanes, mai en cap novel·la d'abans de la guerra. Hi ha dues cobles recollides a Terol per Doporto (1900):

---

[80] *La tempestad* (1975, 54); 1982, 53).
[81] *María Molinari* (1951, 88; 1960, 129).

- *Tengo la espada desnuda* (*Memorias* 7):

Tengo la espada desnuda
y estoy lleno de coraje,
viéndote tan resalada
y que te disfrute un cafre. (1982, 28)

- *Si en el quinto no perdona / Si en el cuarto no perdona* (*Caretas* 3/*Pueblo* 3):

Esperemos que no lo llevará al extremo, porque si no… ya lo dice la copla. Ya la sabes:

Si en el quinto no perdona
y en el sexto no hay rebaja,
ya *puede nuestro Señor*
llenar el cielo de paja.

Martín, pequeño aún, no los entendía; però admiraba cada vez más la sabiduria del abuelo.[82]

i dues més protagonitzades per clergues, totes dues a *El segundo del Apocalipsis*:

- «Mestre Joan»: *En ser el replà de l'escala / Al replanell de l'escala* (*Tempestad* 11&, *Apocalipsis* 2&), documentada al Lluçanès i cantada a *Tempestad* pel Calero:

En ser el replà de l'escala
en trobo un frare caputxí,
jo li'n foto buscallada,
ell me'n fot dugues a mí. (1975, 192)

- *El cura de mi lugar* (*Apocalipsis* 3), documentada a Castella-la Manxa:

El cura de mi lugar
tiene la sotana rota,
de saltar por los bardales
y perseguir a las mozas… (1981, 264)

7.9. HUMORÍSTIQUES

El to tràgic que Juan Arbó sol donar a les seues obres no impedeix que hi trobem algunes mostres de cançons humorístiques, molt properes a l'absurd, com ara aquestes, recollides totes a *Del folklore tortosí*, de Joan Moreira (1934):

- *Un coixo estava nedant* (*Masia* 12.b&):

Un coixo estava nadant
i un altre coixo el mirava
i un altre coixo li deia

[82] *Martín de Caretas* (1955, 32; 1963, 24), *Nuevas y viejas andanzas de Martín de Caretas* (1959, 31), *Martín de Caretas (La trilogía completa)* (1967, 25), *Martín de Caretas en el pueblo* (1972, 34).

«*Coixo, si t'aufegues*, *nada*».

- *Un cego estava mirant* (*Masia* 13&):

Un cego estava mirant
com se cremava una casa,
un mut cridava la gent
i un coixo portava l'aigua.

- *Maria, la Pelendengues* (*Masia* 14.b&):

Maria, *la Pelendengues*
trencadora de tupins
sa mare li pega surres
davant tots els fadrins.

- *Jo en tenia una put-put* (*Entre* 6&):

Jo en tenia una put-put
a la gàbia la tenia,
si no se m'haguera mort,
encara estaria viva.[83]

7.10. ESCATOLÒGIQUES

N'hi ha dues de brutes i grosseres, totes elles al capítol «El servicio militar» de *Memorias*, que, com ja hem subratllat abans, es presenten incompletes, no sabem si per pudor o bé perquè Juan Arbó suposa que el lector les sap senceres:

- *S'arromanga, s'arroman*ga (*Memorias* 15&), documentada en terres lleidatanes.[84]

- *A una vieja en Logroño* (*Memorias* 16), cançó incompleta aquesta on endevinem que acaba rimant amb la paraula *coño*:

> A mí me asombraba —siempre he sido un poco ingenuo, un poco niño—; me asombraba que aquellos jóvenes, de aire distinguido, elegantes, finos, entonasen canciones como aquéllas. Lo hacían a voz en grito, al regreso del Campo de la Bota, ellos por un lado, nosotros por el otro, del camino, cerca de la vía del tren, que pasaba de vez en cuando, apagando el canto, y se perdía. Eran canciones como algunas que yo había oído en el pueblo en boca de los campesinos jóvenes, en noches de jolgorio, después del resopón, y ya medio bebidos y entre los cuales tal vez alguna noche estuve yo. […]

---

[83] *Entre la tierra y el mar* (1966, 95; 1975, 96), *Entre la terra i el mar* (1993, 270).

[84] La versió sencera és aquesta: *Hi havia un pastor que tenia vint cabretes*, ¦ *hi havia un pastor que tenia un cistelló*. ¦ *S'arremanga i va de cos*, ¦ *se l'eixuga amb un terròs*, ¦ *el terròs n'era mullat*, ¦ *tot el cul empastifat!*

> Cantaban una en catalán, de una sucia y brutal fisiología, y otra en castellano, tan sucia y brutal como aquélla, lo que me chocó, pues eran todos, o casi todos, catalanes y no sé de dónde la habrían sacado.
>
> Tal vez de algún castellano, que había servido con ellos, y del cual la habían aprendido: así, al lado del catalán
>
> *S'arromanga*, *s'arromanga*,
> *s'arromanga i fa de cos*,[3]
>
> sonaba con el mismo ritmo, con la misma brutalidad, el castellano, la «historia» de la vieja en Logroño:
>
> *A una vieja en Logroño*,
> *segando hierba*, *segando hierba*…
>
> Allí se iban por el suelo algunas ilusiones, o engaños, algunas ingenuidades que había guardado del pueblo con respecto a los hombres, y esta tendencia mía, esta incurable tendencia, podría decir, a atribuir a las gentes, por sus trajes, o su posición, virtudes y gracias que no poseían: a creer que por vestir bonitos trajes, por mostrarse seguros de sí y envanecidos, habían de ser, en efecto, seres superiores; hombres educados, finos en una palabra «señores», cuando el señorío está sólo en el espíritu, no en el traje.
>
> Las canciones, es verdad, oídas —y cantadas— en nuestro pueblo, en noches de juerga y de locura, no llegaban nunca en la desvergüenza y suciedad —se anunciaba ya nuestro tiempo— a las que oí en aquellos jóvenes de cuota, a los cuales me unió en el cuartel de Atarazanas, la edad y el servicio, por un espacio corto de tiempo.
>
> 3. Se arremanga, se arremanga / se arremanga y hace de vientre. (1982, 93-94)

8. CONCLUSIONS

La descripció que hem fet de les cançons que es troben en l'obra de Juan Arbó ens permet traure unes primeres conclusions.

Pel que fa a la presència i incorporació d'aquests textos en la seua obra, comprovem que les cançons són presents a totes les obres i que en algunes són molt nombroses. A més a més, notem que en van afegint a les successives reedicions i que moltes les ha incorporat a més d'una obra.

Respecte a la llengua de les cançons, notem que les cançons en català són molt escasses en les obres publicades només en castellà, tot i estar ambientades en territoris de parla catalana, i que les cançons en castellà són presents en totes les obres, amb proporció creixent en les novel·les publicades en les dues llengües. A més a més, s'observa que tendeix a mantenir la versió

original de les cançons catalanes en les obres publicades en castellà, afegint una nota explicativa o una traducció literal a peu de pàgina.

Quant a la procedència de les cançons, a la vista de la diversitat de fonts escrites on les hem pogut documentar i de la impossibilitat de documentar gairebé un terç del repertori, podem suposar que la gran majoria de les cançons que recull Juan Arbó les ha sentides de viva veu, i per tant, això demostra una gran capacitat de retenció, i segurament, una especial estimació per la cançó popular. Tot i això, també hem advertit que és molt probable que fes servir algunes fonts escrites com Moreira (1934), amb tota seguretat, Palau (1900) i Doporto (1900).

També hem pogut constatar que les cançons populars en català són majoritàriament fragments de romanços antics o bé corrandes documentades en terres valencianes, i sobretot, del Montsià i del Baix Ebre, com és natural. Les cançons populars en castellà, en canvi, procedeixen moltes de terres aragoneses, d'on segons el mateix Juan Arbó prové una bona part del cançoner del Delta de l'Ebre, del flamenc i la música llatina, i també, amb especial presència, de fragments de sarsuela, molt difosos a la postguerra.

Per últim, si ens fixem en la temàtica de les cançons, abunden les cançons infantils —sobretot les de bressol—, les cançons amoroses i de taverna, totes elles molt lligades a l'argument, i les cançons històriques, patriòtiques i tòpiques. Són més escasses les cançons humorístiques i picants, les religioses (si exceptuem les nadales), i molt més les cançons de tasca o relacionades amb els oficis, que solen engrossir els cançoners més complets, si no tenim en compte les cançons de lladre, de quintos i dels mateixos cantadors.

BIBLIOGRAFIA[85]

AMADES, Joan. 1951. *Folklore de Catalunya (II). Cançoner*. Barcelona: Selecta.

AMADES, Joan. 1952. *Costumari català. El curs de l'any*. Barcelona: Salvat.

BRIZ, Francesc Pelagi. 1874. *Cansons de la terra (IV)*. Barcelona: Àlvar Verdaguer,

BRIZ, Francesc Pelagi i CANDI, Càndid. 1866. *Cansons de la terra (I)*. Barcelona: E. Ferrando Roca.

[85] No consigno les edicions pòstumes —excepte de *Despertar* i *Entre la terra i el mar*, perquè no n'hi d'altres—. Amb un asterisc (*), les edicions no consultades.

CARRERA, Adolf. 1916. *30 cançons populars catalanes (quarta sèrie)*. Barcelona: Biblioteca Popular de «L'Avenç».

CASANOVA, Baltasar. 1996. *Des de les «Quatre Carreteres». Una aproximació al folklore i la parla del Delta de l'Ebre*. Deltebre: Regidoria de Cultura de l'Ajuntament de Deltebre.

CID CATALÀ, Josep-Sebastià. 2017. «La música en la narrativa d'Arbó, Bladé i Todó». *Miscel·lània del Centre d'Estudis de la Ribera d'Ebre*, núm. 27: 121–134.

DE PALAU, Melchor. 1900. *Cantares populares y literarios*. Barcelona: Montaner y Simón.

DOPORTO, Severiano. 1900. *Cancionero popular turolense o colección de canciones y estribillos recogidos de boca del pueblo en la Ciudad de Teruel*. Madrid.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1931. *L'inútil combat*. Barcelona: Proa.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1932. *Terres de l'Ebre*. Barcelona: 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. 1935. *Hores en blanc. Notes d'un estudiant que va morir boig*. Barcelona: Catalònia

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1935. *La ciutat maleïda*. Barcelona: Catalònia.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1937. *Caminos de noche*. Traduït per Félix ROS. Barcelona: Miracle.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1937. *Nausica*. Barcelona: Edicions de la Rosa dels Vents.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1940. *Tierras del Ebro*. Barcelona: Luis Miracle.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1943. *La luz escondida.* Barcelona: Iberia.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1947. *Caminos de noche*. Barcelona: José Janés.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1947. *Terres de l'Ebre*. Barcelona: Josep Janés.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1947. *Tino Costa*. Barcelona: Àncora.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1948. *Tierras del Ebro*. Barcelona: Janés.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1948. *Tino Costa*. Barcelona: Destino.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1954. *Camins de nit*. Barcelona: Selecta.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1954. *María Molinari.* Barcelona: Éxito.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1954. *María Molinari.* Barcelona: Luis de Caralt.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1955. *La hora negra. Notas de un estudiante que murió loco.* Buenos Aires: Sudamericana.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1955. *Martín de Caretas*. Barcelona: G. P.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1955. *Terres de l'Ebre*. Barcelona: Selecta.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1956. *Sobre las piedras grises*. Barcelona: Destino.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1956. *Tierras del Ebro*. Barcelona: Noguer.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1957. *María Molinari*. Barcelona: Destino.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1957. *Nocturno de alarmas*. Barcelona: Éxito.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1959. *Nuevas y viejas andanzas de Martín de Caretas*. Madrid: Cid.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1961. *L'hora negra*. Barcelona: Selecta.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1961. *La hora negra. Notas de un estudiante que murió loco*. Barcelona: Planeta.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1961. *Los hombres de la tierra y del mar*. Barcelona: Argos.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1962. *Caminos de noche*. Barcelona: Vergara.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1963. *Caminos de noche*. Traduït per Fernando GUTIÉRREZ. Barcelona: Vergara.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1963. *Martín de Caretas*. Barcelona: G.P.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1963. *Martín de Caretas*. Barcelona: Plaza & Janés.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1963. *Tierras del Ebro*. Barcelona: Vergara.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1963. *Tino Costa*. Barcelona: Vergara.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1964. *Martín de Caretas en el campo*. Barcelona: Ediciones G. P.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1965. *Narracions del Delta*. Barcelona: Selecta.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1965. *Relatos del Delta*. Barcelona: Mateu.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1966. *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. 1966. *Entre la tierra y el mar*. Valencia: Prometeo.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1966. *Hores en blanc. Notes d'un estudiant que va morir boig*. Dins *Obra catalana completa (I). Novel·les de l'Ebre*, editat per Sergi BESER, 183–223. Barcelona: Edicions 62.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1966. *L'inútil combat*. Dins *Obra catalana completa (I). Novel·les de l'Ebre*, editat per Sergi BESER, 27–181. Barcelona: Edicions 62.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1966. *Martín de Caretas en la ciudad*. Barcelona: Ediciones G. P.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1966. *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. 1966. *Tino Costa*. Dins *Obra catalana completa (I). Novel·les de l'Ebre*, editat per Sergi BESER, 705–945. Barcelona: Edicions 62.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1967. *Martín de Caretas (La trilogía completa)*. Barcelona: Plaza & Janés.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1967: *L'espera*. Barcelona: Club Editor.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1968. *La espera*. Barcelona: Plaza & Janés.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1968. *La hora negra. Notas de un estudiante que murió loco*. Barcelona: G. P.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1968. *María Molinari*. Barcelona: G. P.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1968. *Tino Costa*. Barcelona: Club Editor.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1969. *L'inútil combat*. Barcelona: Aymá.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1969. *María Molinari*. Barcelona: G. P.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1969. *Relatos del Delta*. Barcelona: G. P.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1970. *Relatos del Delta*. Barcelona: G. P.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1970. *Tino Costa*. Barcelona: Círculo de Lectores.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1970. *Tino Costa*. Barcelona: G. P.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1971. *La espera*. Barcelona: G. P.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1971. *Los hombres de la tierra y del mar*. Barcelona: Bruguera.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1972. *La espera*. Barcelona: Plaza & Janés.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1972. *Martín de Caretas en el campo*. Madrid: Espasa-Calpe.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1972. *Martín de Caretas en el pueblo*. Madrid: Espasa-Calpe.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1972. *Martín de Caretas en la ciudad*. Madrid: Espasa-Calpe.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1972. *Tierras del Ebro*. Barcelona: Planeta.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1973. *Caminos de noche*. Traduït per Fernando GUTIÉRREZ. Barcelona: Noguer.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1973. *La hora negra. Notas de un estudiante que murió loco*. Barcelona: AHR.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1973. *Tino Costa*. Barcelona: G. P.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1975. *Entre la tierra y el mar*. Barcelona: G. P.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1975. *La masia*. Barcelona: Selecta.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1975. *La tempestad*. Barcelona: Plaza & Janés.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1975. *Tierras del Ebro*. Barcelona: Plaza & Janés.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1976. *Relatos del Delta*. Barcelona: G. P.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1976. *Relatos del Delta*. Madrid: Círculo de Amigos de la Historia.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1977. *La espera*. Barcelona: Plaza & Janés.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1977. *La masía*. Barcelona: Plaza & Janés.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1977. *Tierras del Ebro*. Barcelona: Plaza & Janés.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1978. *Tierras del Ebro*. Barcelona: Plaza & Janés.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1979. *La masia*. Barcelona: Selecta.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1980. *Terres de l'Ebre*. Barcelona: Edicions 62-La Caixa.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1981. *El segundo del Apocalipsis*. Barcelona: Plaza & Janés.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1982. *La tempestad*. Barcelona: Plaza & Janés.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1982. *Memorias. Los hombres de la ciudad*. Barcelona: Planeta.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1982. *Tino Costa*. Barcelona: Kapel.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1983. *Hores en blanc. Notes d'un estudiant que va morir boig*. Barcelona: Laia.

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.

LLEIXÀ I TAL, Carme. 1994. «Com més veïns… (Estudi dels penjaments i blasmes populars que els pobles de Sant Jaume d'Enveja, Mas de Barberans i Ulldecona dediquen als pobles veïns)». *Raïls*, núm. 4: 82–94.

LLEIXÀ I TAL, Carme. 1996. «Cançons burlesques, penjaments i renoms col·lectius a la comarca del Montsià». *Butlletí Interior. Societat d'Onomàstica*, núm. 66: 21–37.

LLOBERA, Jaume. 1910. *Tercera serie de cançons populars catalanes*. Barcelona: Biblioteca popular de «L'Avenç».

LLOBERA, Jaume. 1909. *Segona serie de cançons populars catalanes*. Barcelona: Biblioteca Popular de «L'Avenç».

MATAS ROCA, Marta. 2021. «Sebastià Juan Arbó: De la realitat viscuda a la ficció narrativa. Anàlisi d'un desarrelament en la literatura catalana». Tesi doctoral. Universitat Rovira i Virgili. Accés el 3 de maig de 2026. https://www.tdx.cat/handle/10803/672526?locale-attribute=en.

MILÀ I FONTANALS, Manuel. 1853. *Observaciones sobre la poesia popular: con muestras de romances catalanes*. Barcelona: Imprenta de Narciso Ramírez.

MILÀ I FONTANALS, Manuel. 1882. *Romancerillo catalán. Canciones tradicionales*. Barcelona: Librería de D. Álvaro Verdaguer.

MOREIRA, Joan. 1934. *Del folklore tortosí. Costums, ballets, pregàries, parèmies, jocs i cançons del camp i de la ciutat de Tortosa*. Tortosa: Impremta Querol.

MOREIRA, Joan. 2015. *Quan lo pare no té pa: Recull de cançons i tocades populars de la ciutat de Tortosa, 1908*. Editat per Joan F. VIDAL ARASA i Albert ARAGONÉS SALVAT. Tarragona: Universitat Rovira i Virgili.

RAMIS, Josep Miquel. 2007. «La traducció de la marca cultural a *Terres de l'Ebre*, de Sebastià Juan Arbó: entre la "folkloització" i l'"aniquilació"». Dins *Literatura comparada catalana i espanyola al segle XX: gèneres, lectures i traduccions (1898-1951): I Simposi sobre Literatura Comparada Catalana i Espanyola al Segle XX*, editat per Miquel GILBERT, Amparo Hurtado DÍAZ i José Francisco RUIZ CASANOVA, 171–187. Barcelona: Punctum.

RAMIS, Josep Miquel. 2012. Autotraducció i història d'un text literari. *Hores en blanc. Notes d'un estudiant que va morir boig*, de Sebastià Juan Arbó. *Revista de Filología Románica* 2, núm. 29: 319–335.

SALVADÓ POY, Roc. 2023. «La jota a l'obra d'Arbó. Un reflex sociològic i un element de la identitat de les Terres de l'Ebre». Dins *La jota als territoris de parla catalana (II). Segon Congrés de la Jota als Territoris de Parla Catalana*, editat per Elena ESPUNY ARASA, 99–112. Catarroja: Afers.

SANCHO I ESTELLER, Joan-Josep. 1992. «Recull de refranys i dites, cobles i cançons populars, rondalles i llegendes, sentits a les comarques del Montsià, Baix Ebre i Baix Maestrat». Dins *Dites, cobles i rondalles*, 29-101. Tortosa: Servei Municipal de Català.

SEGARRA, Tomás. 1862. *Poesías populares colegidas por Tomás Segarra*. Leipzig: F. A. Brockhaus.

VALLÈS HERRERO, Josep i VALLÈS SOGUES, Puri. 1992. «Paraula de pagès, no fa mal a res». Dins *Dites, cobles i rondalles*, 193–235. Tortosa: Servei Municipal de Català.

ANNEX

LLISTA 1. OCURRÈNCIES DE LES CANÇONS.

Símbol utilitzats:

1	ordre d'aparició (1 2 3 …)
1*	manca en altres edicions
1a	hi ha una altra cançó en les altres edicions (1a 1b 1c …)
1.1	hi ha un altre fragment o una versió diferent de la mateixa cançó (1.1 1.2 1.3 …)
1i	hi ha fragments consecutius o repetits de la mateixa cançó (1i 1ii 1iii …)
1#	es fa una traducció literal al castellà
1&	està traduïda al castellà en una nota
1=	apareix en català sense traduir, en una obra en castellà

L'inútil combat (3)

Inútil 1*	Veig una noia que puja
Inútil 2	Sa mare, que la va veure
Inútil 3i	Dolça Catalunya
Inútil 3ii	Dolça Catalunya…
Inútil 3iii	…quan de tu s'allunya
Inútil 3iv	Dolça Catalunya
Inútil 3v	Dolça…
Inútil 3iii	quan de tu s'allunya…

Terres de l'Ebre / Tierras del Ebro (8)

Terres 1*	L'aigua, del canal va al «tubo»
Terres 2*	Si el mort, abans de dinyar-la
Terres 3*	No te enamores doncella
Terres 4i	Anem a la muntanya

Terres 4i& Anem a la muntanya
Terres 4ii Anem a la muntanya
Terres 5.1 Madre, la tarana
Terres 5.2. Tiene la Tarana
Terres 6 Ai, beguem!, ai, beguem!, ai, beguem!
Terres 7i* Diuen que està malalta
Terres 7ii* N'ha begut aigua del riu
Terres 8.1 No me l'encendràs
Terres 8.2 Tu me l'encendràs

Notes d'un estudiant que va morir boig; *Hores en blanc*, *L'hora negra / La hora negra* (22)

Hores 1 Yo tengo un tío
Hores 2 La mujer le dice
Hores 3 Yo me salí de Valencia
Hores 4a Mi mare me lo avisó
Hores 4b Mi mare me lo decía
Notes 1= Adéu, ciutat aimada
Hores 5*# Adéu, ciutat aimada
Hores 6* Acuérdate, dulce amor
Notes 2= Quan té carbó no té ferro
Hores 7& Quan té carbó no té ferro
Hores 8 montado en potra de nácar
Notes 3= Ya vienen los frailes
Hores 9a Ya vienen los frailes
Hores 9b Todo aquel que dice ¡ay!
Notes 4= Debajo de un ciprés», cantaven
Hores 10.1 Debajo de un ciprés», cantaven
Hores 10.2* Y en el cielo cantaban las avecillas
Notes 5= A la mañanita, a la mañanita
Hores 11i A la mañanita, a la mañanita
Hores 11ii* Que mi maridito es fuera
Hores 11iii* Entra, entra, caballero
Hores 11iv* ¿De quién es aquella espada
Hores 12* Capitán, capitán
Hores 13# Flors al cap

Hores 14*	Mambrú se fue a la guerra
Hores 15i	Passa un dia, un altre dia
Hores 15i#	Pasa un día, y otro día
Hores 15ii	Passa un dia, un altre dia
Hores 15ii#	Pasa un día, y otro día
Hores 16i	Debajo de un pino verde
Hores 16ii*	Debajo de un pino verde
Hores 17abcde	Encontraba a una mujer
Hores 18.1i	Hermanos, los mis hermanos
Hores 18.1ii	Hermanos, los mis hermanos
Hores 18.1iii	Hermanos, los mis hermanos
Hores 18.1*	Hermanos, los mis hermanos
Hores 18.2	Hermanas, las mis hermanas
Hores 19	A la nostra caseta blanca
Hores 19#cs	A nuestra casita blanca
Hores 20i	Tra la ra, tra la ra
Hores 20ii*	Tra la ra, tra la ra
Hores 21*	ramellet de maraduix
Hores 22*	Mariner, bon mariner

Camins de nit / Caminos de noche (7)

Camins 1a	Para todo tienes gracia
Camins 1b	M'agrada el ball, la taverna
Camins 1b#	Me gusta el baile y la taberna,
Camins 2.1	Entra una ràfega per la porta
Camins 2.1#	Entró una ráfaga por la puerta
Camins 2.2=	Ai, mare, la meva mare
Camins 3a*	A la nostra caseta blanca
Camins 3a#*	En nuestra casita blanca
Camins 4i*	Velleta, bona velleta,
Camins 4i*#	Viejita, buena viejita,
Camins 4ii*	Segador, bon segador
Camins 4iii*#	Segador, buen segador
Camins 4iv*#	Viejita, buena viejita,
Camins 4v*#	Si soy la hija del rey,
Camins 4vi*#	Viejita, buena viejita,

Camins 5	Foc d'argelaga
Camins 6*	Viernes Santo, Viernes Santo
Camins 7i	¡Gracias a Dios que he llegado!
Camins 7ii*	a darle los buenos días

La ciutat maleïda (4)

Ciutat 1	Un soldat me n'ha dit maca
Ciutat 2	Ja me'l porten a la força
Ciutat 3i	En la cara t'ho conec
Ciutat 3ii	¡en la cara t'ho conec
Ciutat 4	Pone vino tabernera

Despertar (1)

Despertar 1i	Li'n diuen Margarideta
Despertar 1ii	Li'n diuen Margarideta
Despertar 1iii	Són molts els que la festegen
Despertar 1iv	I alguns d'ells en durà
Despertar 1v	Li'n diuen Margarideta

Tino Costa (11)

Tino 1=	El vell de can Borraina
Tino 2i	La dida va fer un gran crit
Tino 2ii	—He perdut lo pomell d'or
Tino 3i	Té la muller tan bonica
Tino 3ii	—¡Ai, trista de mi, mesquina!
Tino 3iii	—Que jo sento una veu dolça
Tino 4i	—No hi vagis, Caterineta
Tino 4ii	—Si em pega, com si no em pega
Tino 4iii	—A la plaça en fan ballades
Tino 4iv	A penes ella n'és fora
Tino 4v	—Passa, passa, Catarina
Tino 4vi	La mare s'està a la cuina
Tino 4vii	El dia que es féu l'enterro
Tino 4viii	Al primer cop que li venta
Tino 4ix	—Si em pega com si no em pega
Tino 4x	—Si em pega com si no em pega

Tino 5= No n'ha emmetzinada, no
Tino 6i Quan l'arbre és verd
Tino 6ii Tantes li'n fa la fellona
Tino 6iii s'arrenca el fus i la filosa
Tino 7.1i Era bonita y chiquita
Tino 7.1ii Era bonita y chiquita
Tino 7.1iii Una mañana de mayo
Tino 7.1iv El día de San Antonio
Tino 8* Por detrás de los montes
Tino 9i La Nochebuena se viene
Tino 9ii y no volveremos más
Tino 10i* Duérmete, mi niño, duérmete,
Tino 10ii* Duérmete, mi niño, duérmete
Tino 10iii* Duérmete, mi niño, duérmete
Tino 11i* El Niño dormía.
Tino 11i* La Virgen velaba

Entre la tierra y el mar (18)
Entre 1& Són molts els que la festegen
Entre 2 Ya sabéis que en el tocar
Entre 3*& Tota la setmana al mas
Entre 4& A les sis a la Placeta
Entre 5& Guiant l'altre dia el carro
Entre 6& Jo en tenia una put-put
Entre 7& Andreuet, de les quaranta
Entre 8& Mare de Déu de la Cinta
Entre 9& La Mare de Déu plorava
Entre 10* Santa Cándida bendita
Entre 11 ¡Ay, madres que tenéis hijos!
Entre 12 Si no fuera por los frailes
Entre 13& Menja i beu
Entre 14i Hungría de mis amores
Entre 14ii Canta, mendigo errante,
Entre 15* Aire, que me lleva el aire
Entre 16& La meua xiqueta és l'ama

Entre 17 No vengas, carabinero
Entre 18& Quan Pere es va quedar viudo

L'espera / La espera (14)

Espera 1	A mí me llaman el tonto
Espera 2i	Qué bonita eres
Espera 2ii	Qué bonita eres
Espera 2iii	Qué bonita eres
Espera 3	La simbomba és un cadup
Espera 4i	Esta noche es Nochebuena
Espera 4ii	Esta noche es Nochebuena
Espera 5	Siñores, todo lo tomo
Espera 6	Entra, entra, mochillero
Espera 7*	Ya se van los quintos, madre
Espera 8.1&	N'ha vingut un barco
Espera 8.2&	Li ha tocat a Cuba
Espera 9.1&	La Mare de Déu vindrà
Espera 9.2&	Non, non, non, nonet
Espera 10.1i	Se li veia l'os
Espera 10.2i&	Se li veia l'os
Espera 10.1ii	L'os se li veu
Espera 10.2ii	L'os se li veia
Espera 10iii	Se li veia l'os
Espera 10iv	Se li veia l'os
Espera 10v*	Se li veia l'os
Espera 10vi	Se li veia l'os
Espera 11&	Viva Espanya!
Espera 12	El sereno de mi barrio

La masia / La masía (15)

Masia 1&	Joanet de les quaranta
Masia 2*	Mira si hai corrido tierras
Masia 3*	No puedo ir al trabajo
Masia 4*&	Al meu germà Andreu li deixo
Masia 5*	Soñé que iba por el mar
Masia 6*&	Abans de casar-se totes les fadrines

Masia 7*&	Vindran el Polit i el Toni
Masia 8*=	Gran festa de l'amistat
Masia 9*	Al marinero en el mar
Masia 10	Vinieron los sarracenos
Masia 11*	Qué palos les dimos
Masia 12b&	Un coixo estava nadant
Masia 13b&	Un cego estava mirant
Masia 14b&	Maria, la Pelendengues
Masia 15*	Tenía mi calabozo

Los hombres de la tierra y del mar (19)

Hombres 1	Cuatro caballos llevaban
Hombres 2	El Espartero lo dijo
Hombres 3	Lagartijo tiene un hijo
Hombres 4	Cuando Fabricio se pone
Hombres 5	El tunante de Pardiñas
Hombres 6	Ya se van los quintos, madre
Hombres 7	Asustada, la reina princesa
Hombres 8	Soy de la raza calé
Hombres 9	Serrana no me lo digas
Hombres 10	Tenía mi calabozo
Hombres 11	En el barrio de Remolinos
Hombres 12	Casinta, 'quien te' coquiera
Hombres 13&	Desde que ha vingut Perot
Hombres 14	cuando vengas a San Carlos
Hombres 15*	Ya se van los quintos, madre
Hombres 16	Amposta ya no es Amposta
Hombres 17	Aire, que me lleva el aire
Hombres 18	Tres días hay en el año
Hombres 19	Del prometer al cumplir

Memorias. Los hombres de la ciudad (19)

Memorias 1	Hermoso sol, cuando sales,
Memorias 2i	Por la mañana el rocío,
Memorias 2ii	Por la mañana el rocío,
Memorias 3	Ya viene el sábado alegre

Memorias 4i	Hungría de mis amores
Memorias 4ii	Hungría de mis amores
Memorias 5	A la entrada de San Carlos
Memorias 6i	Los gitanos vienen
Memorias 7	Tengo la espada desnuda
Memorias 8	Señora doña Cecilia
Memorias 9	Tenía mi calabozo
Memorias 10	Mare diu que em case
Memorias 11	Bien sabes tú, que yo tenía
Memorias 12	Santo, que fuiste higuera
Memorias 13	Ya no acostumbra decirse
Memorias 14	Se li veia l'os
Memorias 15	S'arromanga, s'arromanga
Memorias 16	A una vieja en Logroño
Memorias 17	Cuando comenzó el diluvio
Memorias 18=	Dolça Catalunya
Memorias 19	Te quiero más que a mi vida

La tempestad (13)

Tempestad 1i	Tenía mi calabozo
Tempestad 2	Por la estrellita del Norte
Tempestad 3	El veintisiete de mayo
Tempestad 4i	Morenita, resalada
Tempestad 4ii	Morenita, resalada
Tempestad 5	Me gustan los de la gorra
Tempestad 6	Cartagena me da pena
Tempestad 7i&	Mon pare no té nas
Tempestad 7ii	Mon pare no té nas
Tempestad 7iii	Mon pare no té nas
Tempestad 8*=	Capelló que en deia missa
Tempestad 9	Las estrellas he contado
Tempestad 10&	Si em pose a cantar cançons
Tempestad 11&	En ser el replà de l'escala
Tempestad 12&	—No vull ser pagès
Tempestad 13&	La vella Matilde

El segundo del Apocalipsis (3)

Apocalipsis 1i&	quan de tu s'allunya
Apocalipsis 1ii&	qui de tu s'allunya
Apocalipsis 2&	Al replanell de l'escala
Apocalipsis 3	El cura de mi lugar

La luz escondida (1)

Luz 1	¡Ay, libertad amada

Sobre las piedras grises (6)

Piedras 1	La muerte del Espartero
Piedras 2i	Cuando salí de La Habana
Piedras 2ii	Ay, chinita que sí
Piedras 3	Yo he pasado la vida en un sueño
Piedras 4i	El agua va por el río
Piedras 4ii	Ven a Córdoba a la cárcel
Piedras 4iii	Soledad, cuando salga de la cárcel, ¿serás mía?
Piedras 4iv	Tuya siempre, Juan Manuel
Piedras 5i	Solos los dos iremos
Piedras 6i	Libre el pájaro en la selva

Nocturno de alarmas (6)

Nocturno 1	Bien sabes tú
Nocturno 2	Libre el pájaro en la selva
Nocturno 3	De pensar en tus amores
Nocturno 4	Si los curas y frailes supiesen
Nocturno 5	Cuando comenzó el diluvio
Nocturno 6i	Solita vas a la fuente
Nocturno 6ii	Solita voy a la fuente
Nocturno 6iii	Si quieres que te acompañe
Nocturno 6iv	Si quieres que te acompañe
Nocturno 6v	Si quieres que te acompañe
Nocturno 6vi	Solita vas a la fuente

María Molinari	(4)
Molinari 1	Ella le dijo te quiero
Molinari 2	La mare de Déu vindrá
Molinari 3	Estando solita y triste
Molinari 4	Venme a buscar

Martín de Caretas (La trilogía completa)/*Martín de Caretas en el pueblo*, *Martín de Caretas en el campo*, *Martín de Caretas en la ciudad* (31)

Caretas 1i/Pueblo 1i	No olvides que este mundo
Caretas 1ii/Pueblo 1ii	Quien no sabe nadar
Caretas 1iii/Pueblo 1iii	El que no sabe nadar
Caretas 1iv/Pueblo 1iv	No olvides que este mundo
Caretas 2.2i/Pueblo 2.2i	Otro día, de mañana
Caretas 3/Pueblo 3	Si en el quinto no perdona
Caretas 4*/Pueblo 4*	Nuestro señor Jesucristo
Caretas 5/Pueblo 5	El dia trece de julio
Caretas 6.1/Campo 1.1	Baja, ven que está dormido
Caretas 6.2/Campo 1.2	Baja, que viene la ría
Caretas 6.3/Campo 1.3	Baja, baja, baja
Caretas 6.4/Campo 1.4	Bájase acá
Caretas 7.1/Campo 2.1	Viva para echar el dado
Caretas 7.2/Campo 2.2	Hombre vivir para ver
Caretas 7.3/Campo 2.3	Hombre vivir para ver
Caretas 8/Campo 3	Una piedra al río
Caretas 9*/Campo 4*	Cuando vayas al bosque
Caretas 10/Campo 5	El que corre llega tarde
Caretas 11/Campo 6	Cuando era niño, mamaba
Caretas 12.1/Campo 7.1	El más sobrio se emborracha
Caretas 12.2./Campo 7.2	El que bebe se emborracha
Caretas 13/Campo 8	Baja, baja, fanfarrón
Caretas 14i/Campo 9i	Ninguno hable mal del día
Caretas 14ii/Campo 9ii	Ninguno hable mal del día
Caretas 14iii/Campo 9iii	Ninguno hable mal del día
Caretas 14iv/Ciudad 7i	Nadie diga mal del día
Caretas 14v/Ciudad 7ii	Antes que la noche llegue
Caretas 15i/Campo 10	Ninguno cante victoria

Caretas 15ii/Ciudad 6	Ninguno cante victoria
Caretas 16i/Campo 11i	Cada vez que considero
Caretas 16ii/Campo 11ii	Cada vez que considero
Caretas 16iii/Ciudad 9	Cada vez que considero
Caretas 17i/Campo 12i	Aquel que tenga una pena
Caretas 17iii/Ciudad 11	Aquel que tenga una pena
Caretas 18i/Campo 13	Una vez que te quise
Caretas 18ii/Ciudad 10	Una vez que te quise
Caretas 19i/Campo 14	Si estás arrepentido
Caretas 19ii/Ciudad 5i	Si estás arrepentío
Caretas 19iii/Ciudad 5ii	Si estás arrepentío
Caretas 20/Campo 15	Al perro de San Roque
Caretas 21/Campo 16	Amarillo es el oro
Caretas 22/Ciudad 1	Santa Teresa tiene
Caretas 23i/Ciudad 2i	¡Ay, capullito de rosa
Caretas 23ii/Ciudad 2ii	¡Ay, capullito de rosa
Caretas 24i/Ciudad 4i	Dime dónde vas, morena
Caretas 24ii/Ciudad 4ii	Dime dónde vas, morena
Caretas 25ai/Ciudad 6.ai	Un domingo de Torrijos
Caretas 25aii/Ciudad 6.aii	Un domingo de Torrijos
Caretas 25bi/Ciudad 6.bi	Mambrú se fue a la guerra
Caretas 25bii/Ciudad 6.bii	Mambrú se fue a la guerra
Caretas 26.1/Ciudad 8.1	Mozo, traiga otra copa
Caretas 26.2/Ciudad 8.2	Mozo, trae otra copa
Caretas 27/Ciudad 12	Come y bebe
Caretas 28/Ciudad 13	Ya viene la primavera
Caretas 29/Ciudad 14	Contrabandista, valiente
Caretas 30/Ciudad 15	Cásate el domingo, Juan
Caretas 31*/Ciudad 16*	Malhaya el que me casó
Caretas 32*/Ciudad 17*	El día que te cases

LLISTA 2. NOMBRE D'OCURRÈNCIES

Caretas trilogia (34)
Hores (23)

Hombres (19)
Memorias (19)
Entre (18)
Caretas Ciudad (18)
Caretas Campo (17)
Masia (16)
Espera (14)
Tempestad (13)
Tino (11)
Terres (8)
Camins (8)
Piedras (6)
Nocturno (6)
Notes (5)
Caretas Pueblo (5)
Ciutat (4)
Molinari (4)
Inútil (3)
Apocalipsis (3)
Despertar (1)
Luz (1)
Nausica (0)

LLISTA 3. CANÇONS REPETIDES EN ALTRES OBRES

Inútil (1)
Inútil 3vi, *Memorias* 18, *Apocalipsis* 1ii&
Notes (5, totes)
Notes 1, *Hores* 5*#
Notes 2, *Hores* 7&
Notes 3, *Hores* 9.1
Notes 4, *Hores* 10.a
Notes 5, *Hores* 11i
Hores (8=3 + 5 *Notes*, supra)
Hores 14*, *Caretas* 25.2ii/*Ciudad* 6.2ii

Hores 17abcde, *Camins* 6*
Hores 19#cs, *Camins* 3#cs
Camins (3=2 + 1 *Narracions*)
Camins 1.2#cs, *Narracions* 3#cs
Camins 3#cs* , *Hores* 19#cs
Camins 6*, *Hores* 17abcde
Ciutat (1)
Ciutat 2, *Entre* 11#
Despertar (1)
Despertar 1v, *Entre* 1&
Piedras (1)
Piedras 6ii, *Nocturno* 2
Hombres (9=4 + 5 *Relatos*)
Hombres 6, *Hombres* 15*, *Espera* 7*
Hombres 10, *Masia* 15*, *Memorias* 9, *Tempestad* 1iv
Hombres 11, *Relatos* 6*
Hombres 12, *Relatos* 7*
Hombres 13&, *Relatos* 8&*
Hombres 14, *Relatos* 9*
Hombres 15*, *Hombres* 6, *Espera* 7*
Hombres 16, *Relatos* 10*
Hombres 17, *Entre* 15*
Nocturno (3)
Nocturno 1, *Memorias* 11
Nocturno 2, *Piedras* 6ii
Nocturno 5, *Memorias* 17
Caretas (8= 6 *Campo*, 8 *Ciudad*)
Caretas 14v/*Campo* 9iii/*Ciudad* 7ii
Caretas 15ii/*Campo* 10/*Ciudad* 6
Caretas 16iii/*Campo* 11ii/*Ciudad* 9
Caretas 17iii/*Campo* 12i/*Ciudad* 11
Caretas 18ii/*Campo* 13/*Ciudad* 10
Caretas 19iii/*Campo* 14/*Ciudad* 5ii
Caretas 25.2ii/*Ciudad* 6.2ii, *Hores* 14*
Caretas 27#/*Ciudad* 12#, *Entre* 13&, *Relatos* 4&*
Narracions (4, totes)

Narracions 1.1&*, *Espera* 8.1&
Narracions 1.2&, *Espera* 8.2&
Narracions 2a-2b, *Espera* 1
Narracions 3#cs, *Camins* 1.2#cs
Relatos (7, totes)
Relatos 4&*, *Caretas* 27#/*Ciudad* 12#, *Entre* 13&
Relatos 5ii*, *Entre* 14ii*, *Memorias* 4ii
Relatos 6*, *Hombres* 11
Relatos 7*, *Hombres* 12
Relatos 8&*, *Hombres* 13&
Relatos 9**Hombres* 14
Relatos 10*, *Hombres* 16
Entre (6, 2 *Relatos*)
Entre 1&, *Despertar* 1v
Entre 7&, *Masia* 1&
Entre 11#c, *Ciutat* 2
Entre 13&, *Relatos* 4&*, *Caretas* 27#/*Ciudad* 12#
Entre 14i*, *Relatos* 5ii*, *Memorias* 4ii
Entre 15*, *Hombres* 17
Espera (5 + 2 *Narracions*)
Espera 1, *Narracions* 2.a-2.b
Espera 7*, *Hombres* 6, *Hombres* 15*
Espera 8.1&-8.1&, *Narracions* 1.1&-1.1&
Espera 10&, *Memorias* 14&
Masia (2)
Masia 1&, *Entre* 7&
Masia 15*, *Hombres* 10, *Memorias* 9, *Tempestad* 1iv
Tempestad (2)
Tempestad 1iv, *Masia* 15*, *Hombres* 10, *Memorias* 9
Tempestad 11&, *Apocalipsis* 2&
Apocalipsis (2)
Apocalipsis 1ii&, *Memorias* 18=, *Inútil* 3iv
Apocalipsis 2&, *Tempestad* 11&
Memorias (6)
Memorias 4ii, *Entre* 14i*, *Relatos* 5ii*
Memorias 9, *Masia* 15*, *Hombres* 10,, *Tempestad* 1iv

Memorias 11, *Nocturno* 1
Memorias 17, *Nocturno* 5
Memorias 18=*Inútil* 3iv, *Apocalipsis* 1ii&

LLISTA 4. CANÇONS AFEGIDES EN EDICIONS POSTERIORS

Inútil (1): *Inútil* 1*
Terres (6): *Terres* 1*, 2*, 3*, 5.a*-5.b, 7ii*&, 8.a*-8.b-8.c
Hores (12): *Hores* 1*, 2*, 4.a*-4.b*, 5*#cs, 6*, 10.2a*-10.2b*, 11iv*, 12*; 14*, *Caretas* 25.2ii/*Ciudad* 6.2ii; 20ii*, 21*, 22*
Camins (3): *Camins* 3#cs*, *Hores* 19#cs; 4vii#cs*; 6*, *Hores* 17abcde
Tino (3): *Tino* 8*, 10iii*, 11ii*
Entre (4): *Entre* 3*&, 10*; 14i*, *Relatos* 5ii*, *Memorias* 4ii; 15*, *Hombres* 17
Espera (1): *Espera* 7*, *Hombres* 6, *Hombres* 15*
Masia (10): *Masia* 2*=, 3*, 4*&, 5*, 6*&, 7*&, 8*=, 9*, 11*, 16*
Hombres (1): *Hombres* 15*; 6, *Espera* 7*
Tempestad (1): *Tempestad* 8*=
Caretas (4): 4*/*Pueblo* 4*, 9*/*Campo* 4*, 31*/*Ciudad* 16*, 32*/*Ciudad* 17*
Narracions (1): *Narracions* 1.1&*, *Espera* 8.1&
Relatos (7): *Relatos* 4&*, *Caretas* 27#/*Ciudad* 12#, *Entre* 13&; 5ii*, *Entre* 14ii*, *Memorias* 4ii; 6*, *Hombres* 11; 7*, *Hombres* 12; 8&*, *Hombres* 13&; 9*, *Hombres* 14; 10*, *Hombres* 16

LLISTA 5. CANÇONS TRADUÏDES LITERALMENT AL CASTELLÀ

Hores (5): *Hores* 5*#cs, *Notes* 1; *Hores* 10.3#ca, 13#ca, 15ii#cs, 19#cs
Camins (5): *Camins* 1.2#cs, 2.1#cs , 3#cs* , 4vii#cs*, 5#cs

LLISTA 6. CANÇONS TRADUÏDES AL CASTELLÀ EN UNA NOTA A PEU DE PÀGINA[86]

Terres (3): *Terres* 4ii&, 6&, 7ii*&
Hores (1): *Hores* 7&, *Notes* 2
Tino (4): *Tino* 2iii&, 3iii&, 4xi&, 6iii&
Entre (11): *Entre* 1&, 3*&, 4&, 5&, 6&, 7&, 8&, 9&, 13&, 16&, 18&
Espera (4): *Espera* 8.1&, 8.2&, 9.1&, 9.2&, 10.2i&, 11&
Masia (7): *Masia* 1&, 4*&, 6*&, 7*&, 12b&, 13b&, 14b&
Hombres (1): *Hombres* 13&
Memorias (3): *Memorias* 10&, 14&, 15&
Tempestad (5): *Tempestad* 7iii&, 10&, 11&, 12&, 13&
Apocalipsis (2): *Apocalipsis* 1ii&, 2&

[86] No tinc en compte, per tant, els llibres en català que no va traduir (*Inútil*, *Notes*, *Ciutat*, *Despertar*) ni els llibres en castellà que no contenen cap cançó en català (*Luz*, *Piedras*, *Nocturno*, *Caretas*).

LES BIOGRAFIES DE NOVEL·LISTES EN LLENGUA ANGLESA DE SEBASTIÀ JUAN ARBÓ

Jordi Malé i Pegueroles
Universitat de Lleida

LA SELECCIÓ DELS *MAESTROS INGLESES*

Entre 1961 i 1964 l'editorial Planeta, parcialment en col·laboració amb Plaza & Janés, va publicar sis volums amb el títol genèric de *Maestros ingleses*, que donaven a llum la traducció castellana de vint-i-vuit obres narratives, quasi totes novel·les, de sengles autors en llengua anglesa. La sèrie tenia el precedent de la de *Maestros rusos*, que arribaria a dotze volums (1959-1974) i que es va editar simultàniament amb una altra de *Maestros italianos*, de tres volums (1962-1969). També es publicaria una sèrie de *Maestros alemanes*, d'igualment tres volums (1965-1970); una de *Maestros norteamericanos*, de quatre volums (1967-1970), i una darrera de *Maestros franceses*, de sols un volum (1969).

La selecció de les obres de *Maestros ingleses* va anar a càrrec de dos novel·listes: Sebastià Juan Arbó i Ricardo Fernández de la Reguera. Juan Arbó sols esmenta, i de passada, dues vegades Fernández de la Reguera a la seves *Memorias*, i el qualifica de «gran amigo» tot recordant que havien format part de jurats de premis com el Planeta (Juan Arbó 1982, 222). Els vint-i-vuit autors seleccionats, concretament vint-i-tres escriptors i cinc escriptores, estan ordenats cronològicament i abracen des del segle XIV fins a mitjan segle XX: Geoffrey Chaucer, Daniel Defoe, Jonathan Swift, Samuel Richardson, Walter Scott, Henry Fielding, Oliver Goldsmith, Jane Austen, Charlotte Brontë, Edward Bulwer-Lytton, Charles Dickens, Emily Brontë, George Eliot, William M. Thackeray, Thomas Hardy, Robert Louis Stevenson, Oscar Wilde, Gilbert K. Chesterton, Rudyard Kipling, John Galsworthy, William Somerset Maugham, Maurice Baring, Virginia Woolf, Herbert G. Wells, James Joyce, David H. Lawrence, Aldous Huxley i Graham Greene. El títol

genèric de *Maestros ingleses* fa referència, doncs, pròpiament a escriptors britànics, ja que n'hi ha d'origen escocès i irlandès.

La responsabilitat de la tria es dedueix que va ser compartida per Juan Arbó i Fernández de la Reguera, els quals van aplicar un criteri de qualitat, però també un d'històric, o sigui, d'història literària. Per aquest darrer criteri justificaven la inclusió d'una novel·la com *Pamela, o la virtud recompensada* (1741), de Samuel Richardson, un autor qualitativament inferior als altres seleccionats, però que resultava «representativo de su época, y cuya aportación literaria significó una gran novedad», a més de la «influencia importantísima que ejerció en los escritores de su tiempo» i en els posteriors (Juan Arbó i Fernández de la Reguera 1961, 9). En la tria de les novel·les, finalment, també va entrar en joc «nuestra estimación personal del valor de las obras y teniendo en cuenta, asimismo, el público a que va destinada la colección» (Juan Arbó i Fernández de la Reguera 1961, 9).

Juan Arbó i Fernández de la Reguera es van repartir els estudis introductoris que encapçalen les vint-i-vuit obres, versionades per diferents traductors.[87] L'autor ebrenc va signar les introduccions de catorze: *Aventuras de Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe; *Viajes de Gulliver*, de Jonathan Swift; *Ivanhoe*, de Walter Scott; *Tom Jones*, de Henry Fielding; *Los últimos días de Pompeya*, de Bulwer-Lytton; *Papeles póstumos del Club Pickwick*, de Charles Dickens; *La Feria de las Vanidades*, de William M. Thackeray; *Teresa de Urbervilles*, de Thomas Hardy; *El retrato de Dorian Gray*, d'Oscar Wilde; *El hombre que fue jueves*, de Gilbert K. Chesterton; *El mono blanco*, de John Galsworthy; *Daphne Adeane*, de Maurice Baring; *La guerra de los mundos*, de Herbert G. Wells; i *La mujer perdida*, de David H. Lawrence.

Tot i que desconeixem com van fer la selecció i el repartiment d'autors —és possible que compartissin preferències—, es pot suposar que, un cop feta la distribució, el criteri de cadascun d'ambdós va prevaldre a l'hora de triar l'obra a traduir i publicar de cada escriptor britànic. Quant a Dickens, per exemple, ningú hauria discutit que se n'inclogués la novel·la *David Copperfield*, però Juan Arbó va optar per *Pickwick*, i ho justifica perquè, a més de l'èxit de públic que tingué aquesta obra, i al marge dels seus defectes,

[87] Juan Arbó també va rebre l'encàrrec de prologar els volums de la sèrie de *Maestros norteamericanos*. Tot i que finalment se'n va encarregar l'escriptor Carlos Rojas, els estudis escrits per Arbó i inèdits es conserven a l'Arxiu Comarcal del Montsià; vegeu Forcadell 2023, 29.

«siempre será la novela más intensa, más animada y viva y la más representativa de Dickens, y dígase lo que se diga, a mi juicio, la mejor» (III, 327).[88]

En el cas de D. H. Lawrence, Juan Arbó no va triar la seva obra més coneguda, *L'amant de Lady Chatterley*,[89] a la qual dedica força espai dins la introducció però per mostrar que, al seu parer —i al d'altres—, era «la más mediocre de sus novelas» i fins «la peor de su autor» (VI, 1064 i 1069); com tampoc no va optar per altres obres de Lawrence reconegudes, com *Fills i amants* o *Dones enamorades*, sinó que es va decantar per la novel·la *The Lost Girl* (traduïda amb el títol de *La mujer perdida*). Ho argumenta dient que, en contrast amb *Fills i amants* i altres obres, aquesta té menys rerefons autobiogràfic: «Es más novela. Lawrence aparece aquí más como escritor» (VI, 1071-1072). No deixa d'esmentar-ne, això sí, els defectes.

Cal creure que també va condicionar la tria de *The Lost Girl* la simpatia que devia despertar-li la seva jove protagonista. No tanta, però, com la que de ben segur li suscitava el personatge de Teresa dels Urbervilles, que el va dur a seleccionar la novel·la homònima de Thomas Hardy en lloc de la més coneguda i valorada *Jude, l'obscur*: «La historia de Teresa», escriu Arbó, «nos impresiona, nos subyuga desde el primer momento, y ya no podemos desligarnos de ella» (IV, 947). I és que, de tots els escriptors de què s'ocupa l'autor ebrenc, Hardy és un dels que podia sentir com a més proper:

> El tema central [de la producció de Hardy] es casi siempre la lucha del hombre contra el destino en la cual fracasa inevitablemente. En el fondo, un sombrío pesimismo informa sus narraciones. Su mérito principal está en el realismo vivo con que sabía reproducir el paisaje y los hombres de la tierra, todo evocado en una atmósfera densa y amenazadora. (IV, 944)

Aquesta caracterització general de l'obra de l'escriptor anglès seria aplicable, en bona mesura, a la de l'autor de *Los hombres de la tierra y del mar*. No costen de trobar punts de semblança entre passatges de *Teresa dels Urbervilles* i *Terres de l'Ebre*. Juan Arbó, per exemple, al final de la introducció a la novel·la de Hardy n'evoca i recrea extensament una de les primeres escenes, «aquella escena en que Teresa, con su hermanito al lado, los dos solos, van en el carro por la soledad de la campiña» a la matinada. Hi anaven perquè la nit passada el seu

---

[88] En les citacions de les introduccions d'Arbó de *Maestros ingleses* indicaré simplement en xifres romanes el número del volum, seguit de la pàgina.

[89] A partir d'ara, si no he de fer referència explícita a la traducció castellana de les obres, n'esmentaré el títol en català si han estat traduïdes a la nostra llengua o, si no, en anglès.

pare havia tornat borratxo i no podia dur els ruscos al poble per vendre'ls al mercat. Ella va apesarada per la situació a casa, mentre que el nen, en la seva candidesa, queda embadalit mirant les estrelles i va fent preguntes a la germana, que li explica que els estels estan relacionats amb les seves vides. Fins que el germanet es refereix a la d'ella, de vida, i Teresa ha de callar commoguda. I Juan Arbó afegeix: «Una sombra de pena parece quedar en el aire, después de la conversación, una sombra de presentimientos, como si la noche se poblara de peligros» (IV, 949-950). I, efectivament, tot seguit tindran l'accident amb el cotxe de correus, que canviarà la vida de la protagonista.

Aquesta escena fa pensar —encara que les situacions siguin del tot diferents— en una del començament de *Terres de l'Ebre* —que, a més, té un rerefons autobiogràfic (Juan Arbó 1961, 218-219)—, quan en Joan, la Roseta i en Joanet tornen en carro també de matinada, havent marxat de les festes del poble abans d'hora pel disgust d'ella arran de la lleugera embriaguesa amb què en Joan havia tornat a la nit. Mentre el matrimoni va en silenci, en Joanet, com el germanet de Teresa, s'embadaleix amb les estrelles: «El noi s'exclamava i cridant de cada estel que es desprenia i ratllava el cel d'una línia de foc momentània». I mentre el fill es va exclamant i el marit roman callat al seu costat, el narrador ens diu de Roseta: «¿què li venia sobre el cor des de la nit alta en aquelles ganes de plorar inexplicables?…» (Juan Arbó 1932, 54).[90] Aquí també es percep «una sombra de presentimientos, como si la noche se poblara de peligros» (Juan Arbó 1932, 54), perquè al capítol següent la Roseta patirà un accident fatal.

Hi ha igualment un cert paral·lelisme entre la seducció que la Teresa de Hardy pateix al bosc a mans de l'hereu d'Urberville, amb la pèrdua de la innocència, i la que a *Terres de l'Ebre* sofreix la Maria als braços d'en Martí. Aquestes coincidències palesen la sintonia literària entre ambdós autors.

LES INTRODUCCIONS

En les introduccions Juan Arbó fa de biògraf, perquè construeix petits retrats dels autors, i també de crític, ja que en comenta i en caracteritza les obres, especialment les novel·les seleccionades i traduïdes. Per elaborar aquests textos, al marge dels coneixements i judicis que ja s'hagués format a partir de

[90] Cito de la primera edició de 1932 perquè la traducció al català de *Teresa dels Urbervilles*, feta per Cèsar August Jordana, es va publicar el 1929, i és possible que Juan Arbó la llegís.

lectures de cada escriptor, és evident que es va documentar. Malgrat que les introduccions són qualificades d'«estudis» a les portades dels sis volums de *Maestros ingleses*, estan escrites no pas com a petits tractats literaris sinó en una forma més aviat narrativa i assagística. Això fa que a Juan Arbó en general no l'amoïni haver d'especificar les dades de la bibliografia emprada —un tret característic de l'assaig (Gómez 1981, 37-44)— i que sovintegin expressions com ara: «se ha dicho» (I, 501), «se ha escrito» (I, 503), a vegades fins i tot fent una citació literal d'alguns dels biògrafs o crítics consultats, però sense indicar quin (VI, 13 i 1060).

En alguns casos, això no obstant, sí que es troben esmentats els noms d'uns quants autors de què Arbó se serveix per escriure les introduccions. I encara que no especifiqui les obres respectives de les quals extreu dades, sovint es poden identificar.

En els tres textos dedicats als autors més reculats en el temps: Defoe, Swift i Fielding, Juan Arbó esmenta el crític i historiador literari Hippolyte Taine. Devia tenir al davant, doncs, la *Història de la literatura anglesa* d'aquest escriptor vuitcentista, ja fos en l'original francès o, més probablement, en alguna de les traduccions castellanes: la de principis del segle XX (Madrid: La España Moderna) o la més recent de 1945 (Buenos Aires: Editorial Americalee). Que tingués aquesta darrera edició a l'abast explicaria el fet que emprés com a font documental una obra escrita a mitjan segle XIX, la qual, com escrivia l'historiador de la crítica literària René Wellek, «ni aun los entendidos suelen citarla» (1988, 40).

Encara sorprèn més que esmenti diverses vegades —als textos sobre Hardy, Chesterton i Wells— Giacomo Prampolini, del qual devia consultar la *Història universal de la literatura*, una extensa obra publicada en italià entre 1933 i 1938. És cert que tingué almenys dues edicions més, que se'n va fer una traducció castellana en 13 volums entre 1940 i 1941, amb una segona edició entre 1955 i 1958 (Buenos Aires: UTEHA Argentina), i que resulta una obra remarcable en diversos aspectes, com ara el fet de prestar atenció a literatures minoritàries; però no deixa de ser una obra —com s'ha remarcat— «of little use to the serious student of literature. It remains a work mainly aimed at the general reader eager to gain an overall impression. The critical views it offers too closely resemble the conventional, stereotyped ones of sweeping surveys» (Corstius 2013, 87).

Cal deduir que Juan Arbó devia tenir a l'abast —com apuntava abans— tant la història de Taine com la de Prampolini. Altrament, per a les seves introduccions hauria pogut servir-se d'històries de la literatura anglesa més actuals o bé de tractats literaris més específics que no una història literària universal.

Al marge d'aquestes obres generals, en alguns dels textos sobre els novel·listes britànics esmenta crítics que els van dedicar estudis o en van fer biografies, per bé que —com també indicava més amunt— mai no especifica el títol de l'obra que empra. En serien excepcions la referència explícita, dins el text sobre Maurice Baring, al pròleg que Ángel Zúñiga va escriure per a la traducció de les *Obras completas* d'aquest autor, publicades per Janés el 1952; i la inclusió, rere la introducció a Swift, del pròleg que Josep Farran i Mayoral va escriure per a la seva traducció al català dels *Viatges de Gulliver*, publicada per l'Editorial Catalana als anys deu, i reeditada diverses vegades, la darrera per Selecta el 1954.

Dins el text sobre Swift, precisament, Juan Arbó cita Paul de Saint Victor sense indicar que aquest assagista i crític havia publicat un retrat de l'escriptor irlandès dins el volum *Hommes et Dieux. Études d'histoire et littérature* (1867, traduït al castellà el 1883, el 1930 i el 1938). I al text sobre Henry Fielding esmenta Jean-François de La Harpe sense explicitar que era l'autor del pròleg a la traducció francesa de *Tom Jones*, feta per Henri Huchet el 1833.[91] En parlar de Dickens, esmenta Chesterton però no indica que havia escrit una biografia de l'autor de *Grans esperances*, que Juan Arbó devia llegir en la traducció castellana de les obres completes chestertonianes publicada per Janés el 1952; també esmenta Chesterton en el text sobre Walter Scott, al qual l'autor de *L'home que fou dijous* havia dedicat un petit assaig biogràfic dins el volum *Varied Types* (1905). I a la introducció a D. H. Lawrence, esmenta, d'una banda, Aldous Huxley, que va recopilar, editar i prologar la correspondència del novel·lista anglès, de la qual se'n va publicar una traducció castellana el 1945 (Buenos Aires: Ediciones Imán); i d'altra banda, André Maurois, autor d'un retrat de l'autor de *Dones enamorades* dins el volum *Magiciens et logiciens* (París: Grasset, 1935), del qual transcriu algun passatge.

[91] Val a dir que l'esment tant a La Harpe com a altres escriptors no implica que Juan Arbó necessàriament hagués llegit els seus textos: en uns quants casos la referència deu ser indirecta, provinent d'alguna altra font.

A Juan Arbó, finalment, no li calgué documentar-se per escriure la introducció sobre Wilde perquè ja ho havia fet per a l'extensa biografia que li va dedicar i que havia publicat a Ediciones Cid de Madrid el 1960, un any abans d'aparèixer el primer volum de *Maestros ingleses*. En qualsevol cas, dins al text esmenta Boris Brasol, autor de la biografia *Oscar Wilde. The Man, The Artist, The Martyr* (1938), de la qual s'havia publicat una traducció castellana feta per Teba Bronstein el 1945 (Buenos Aires: Santiago Rueda); i també esmenta André Gide, que tenia un petit llibre de records sobre l'escriptor irlandès: *Oscar Wilde. In Memoriam* (1910).

Totes les referències esmentades mostren que Juan Arbó va buscar informació sobre els autors de qui s'havia d'ocupar i va llegir biografies i tractats, però sense amoïnar-se perquè fossin els més recents i especialitzats. Val a dir que no li era imprescindible, tenint en compte que s'adreçava a un públic general i que el seu objectiu no era fer cap nova aportació a l'estudi d'autors i obres. En aquest sentit no va procedir com ho havia fet en elaborar les seves grans biografies de Jacint Verdaguer (1952) i la ja esmentada d'Oscar Wilde (1960), les quals va escriure havent «llegit tot el que s'ha escrit sobre ells […]; però, sobretot, tot el que ells han escrit» (Juan Arbó 1970, 12). Bo i prescindint de si realment s'ho va llegir *tot*, és indubtable que no podia realitzar la mateixa feina ingent de documentació per a tots i cadascun dels catorze autors en llengua anglesa. Certament va llegir obres d'ells i sobre ells. Però es pot afirmar que, si no totes, la gran majoria de les dades esmentades a les introduccions, Juan Arbó les extreu sempre d'alguna de les fonts bibliogràfiques que va consultar, les quals no devien —no podien— ser gaires.

L'interès de les introduccions es troba, així, en la tria de les dades de cada autor i en la manera de presentar-les, en la narrativa articulada per reconstruir la història de cada novel·lista. Com també en les aportacions personals que fa dins els comentaris crítics sobre les respectives obres —malgrat que sovint tinguin el seu origen en altres crítics—, perquè posen de manifest el seu propi criteri respecte a les novel·les, especialment en comentar les seleccionades per als volums de *Maestros ingleses*.

BIOGRAFIES CONDENSADES

La brevetat dels textos introductoris que Juan Arbó dedica a la vida i l'obra dels novel·listes en llengua anglesa indueix a qualificar-los de *retrats* —com he

fet més amunt. Però cal tenir present la diferenciació entre *retrat* i *biografia* que feia Domènec Guansé al pròleg a la primera edició dels seus propis *Retrats literaris* (1948):

> La biografia, per definició, ha d'oferir-nos la vida completa d'un personatge, referir els seus fets essencials; no oblidar, tractant-se d'un autor, gairebé cap de les seves obres; obres que potser no són a la llarga importants, però que ho han estat en un moment de la seva vida i que en marquen l'evolució. El retrat, en canvi, ha de negligir tot allò que en el model no és essencial en el moment en què tractem de fixar-lo. I, de vegades, fets sense importància, una anècdota banal en aparença, hi agafen una importància capital perquè és el que millor reflexa un caràcter i una sensibilitat. (Guansé 1994, 22)

Pròpiament, doncs, el que escriu Juan Arbó són biografies condensades —emprant una expressió del mateix Guansé (1994, 22)— dels catorze novel·listes britànics triats, perquè en totes les introduccions (d'una extensió entre vuit i una vintena de pàgines) ressegueix senceres les respectives vides i fa referència a la majoria de les seves obres, a banda de dedicar unes quantes planes a comentar la novel·la traduïda.[92]

L'interès d'aquests textos cal cercar-lo, com apuntava més amunt, en la manera com Juan Arbó construeix i exposa les vides dels escriptors a partir de les dades provinents de la bibliografia consultada. Cal partir de la base que, com a biògraf, no era pas dels qui creien que una biografia «can and should be impersonal and authoritative» i que «the biographer should be objective» (Lee 2009, 12), sinó que sovint feia una interpretació personal dels fets de les vides que explicava. I això fa que en algun cas puguem observar «las idas y venidas del "yo" del biógrafo en su relación con el otro» (Dosse 2007, 71). Per exemple: en la introducció a Jonathan Swift, el nostre autor insisteix a remarcar el caràcter ambiciós, vanitós i orgullós de l'autor dels *Viatges de Gulliver*, explica el seu mal comportament amb les dones i no dubta a manifestar el seu parer respecte a les cartes sobre el matrimoni que aquell escriví: «No pueden inspirar más que desprecio» (I, 979). I, tanmateix, és evident l'empatia que també sentia per Swift, un autor que des de petit va sofrir «humillaciones» (I, 979), i per això intenta trobar alguna explicació al seu caràcter colèric i n'apunta una, en forma de preguntes, que el mig exculparia: «¿Era verdad tanta cólera, tanta ferocidad? ¿No habría, acaso, en el fondo de

[92] Sí que serien retrats, en canvi, alguns dels apartats dedicats a escriptors dins *Hechos y figuras* (1968); vegeu Malé 2018.

estas iras un sentimiento de bondad mal pagado, de ternuras desenvueltas en durezas?» (I, 985) —la bondat i les tendreses d'un infant que havia rebut un tracte cruel.

Quant a la manera particular amb què Juan Arbó construeix les vides dels *Maestros ingleses*, ve a tomb una declaració que feia a les *Memorias* (1982, 251): «Tengo publicadas un buen número de obras, biografías y novelas, que yo diría que es lo mismo». Aquí està pensant en les seves grans biografies de Cervantes, Verdaguer, Wilde i Baroja; però l'equiparació que en fa amb les seves novel·les posa de manifest el plantejament narratiu amb què les havia concebudes. Tota biografia no deixa de ser el relat de la vida d'algú, i, per tant, «biography is a form of narrative, not just a presentation of facts» (Lee 2009, 5); o com va afirmar François Mauriac: «Toute biographie est romancée et ne peut pas ne pas l'être» (Mauriac 1939, 549).

Però no es pot oblidar que les biografies es basen en fets generalment documentats i comprovables, la qual cosa les vincula a l'àmbit de la veritat, no pas al de la ficció, que és el de les novel·les, les quals relaten un altre tipus de «veritat».[93] Amb paraules de Virginia Woolf (1966, 234): «Truth of fact and truth of fiction are incompatible; yet he [el biògraf] is […] urged to combine them». De manera que —com ha explicat François Dosse (2007, 63)— el biògraf «debe, pues, mantenerse entre estos dos ámbitos evitando tanto uno como otro extremo, lo cual significaría dar demasiada importancia, o bien al uso de la imaginación, o bien a la preocupación por la erudición relativa a los hechos».

No sabem si Juan Arbó sentia com un problema la confrontació entre els dos esmentats àmbits —de ben segur que no. Però en assimilar les seves biografies amb les novel·les és evident que se situava entre els biògrafs que se serveixen de mecanismes i recursos propis de la narrativa i la ficció literàries per construir-les; entre «plenty of biographers», com remarca Hermione Lee (2009, 6-7), que «dramatize their narratives with descriptions of emotions, highly coloured scene-setting, or strategies of suspense».

[93] A això es referia Mauriac en la citació anterior. De fet, una de les raons que la motiven és un biografia sobre ell que havia llegit (no en diu l'autor), la qual tenia més de ficció novel·lesca que no de veritat: «Le livre ne contenait pas une date qui ne fût inexacte, une précision qui ne fût une erreur» (Mauriac 1939, 549). Amb tot, el que Mauriac volia posar de manifest era sobretot la poca fiabilitat, a l'hora d'elaborar biografies, dels textos personals: «des lettres (ce qu'il y a au monde de plus mensonger) […] des journaux prétendus intimes et toujours destinés au public» (1939, 549).

En la biografia condensada que dedica a Walter Scott, per exemple, dramatitza els darrers dies viscuts per l'autor d'*Ivanhoe*; uns dies en què no s'esdevé cap fet especialment rellevant, ni en relació amb la seva vida ni amb la seva obra, però amb un component emocional molt del gust de Juan Arbó, que intenta recrear-lo narrativament:

> Se le llevó [a Scott, vell i malalt] a su tierra, a su posesión de Abbotsford, y al ver desde lejos las torres del edificio, fue tanta la emoción que experimentó, que un impulso de vida animó aún su ser; brillaron sus ojos y de su garganta se escapó un grito de alegría. / Era el 11 de julio de 1832. Por la noche se durmió feliz, sonreía incluso. Al día siguiente se hizo llevar a su cuarto de trabajo; mandó que le sentaran ante su mesa, donde tenía los papeles; se esforzó en coger la pluma entre sus dedos, pero no pudo moverla y le cayó sobre los papeles. / Entonces se hizo un poco hacia atrás y empezó a llorar en silencio. […] (I, 1665)

Apuntava més amunt que pràcticament tot el que Juan Arbó explicava sobre els autors biografiats provenia de les fonts bibliogràfiques que havia consultat. No n'és una excepció aquesta recreació dels darrers dies de Scott, perquè segueix ben de prop una de les biografies de l'autor escocès, la de Hesketh Pearson, que Agustí Bartra va traduir a l'espanyol el 1956. La narració que Pearson hi feia d'aquests episodis era més extensa i ja tenia molt de novel·lesca:

> El día 11 empezó la última etapa de su viaje […]. En el momento en que se divisaron los montes de Eildon desde Ladhope, fue presa de excitación y la vista de Abbotsford lo hizo saltar con un grito de alegría. […] Un día […] se quedó dormido, y al despertar pidió que lo llevasen a su escritorio. Le pusieron la pluma en las manos, pero sus dedos no pudieron sostenerla y la dejó caer, llorando. (Pearson 1956, 283-284)[94]

Cal fixar-se com Arbó intensifica la dramatització de Pearson dels darrers dies de Scott: si aquest biògraf apunta que, en veure la seva terra, el ja vell i decrèpit escriptor es va emocionar i va proferir un crit de joia («fue presa de excitación y la vista de Abbotsford lo hizo saltar con un grito de alegría»), Arbó amplifica l'emotivitat com si l'ancià fins i tot es reviscolés i, a la manifestació física del crit, hi afegeix l'expressivitat de la mirada: «fue tanta la emoción que experimentó, que un impulso de vida animó aún su ser; brillaron sus ojos y de su garganta se escapó un grito de alegría». De la mateixa manera, el relat que fa Pearson de l'escena en què Scott, sense forces, no pot

[94] Transcric tan sols els passatges que Arbó va prendre en consideració.

aguantar la ploma per escriure i es posa a plorar —«Le pusieron la pluma en las manos, pero sus dedos no pudieron sostenerla y la dejó caer, llorando»—, Arbó encara el dramatitza més: «se esforzó en coger la pluma entre sus dedos, pero no pudo moverla y le cayó sobre los papeles. / Entonces se hizo un poco hacia atrás y empezó a llorar en silencio». No són els amics els qui li posen la ploma als dits sinó que és ell qui fa l'esforç per agafar-la i, a més, per intentar moure-la i escriure, debades; si l'Scott de Pearson deixa caure la ploma quan veu que no pot fer-la anar, Arbó fa que al seu li caigui de la mà, malgrat els esforços per sostenir-la; i no ens diu que el vell escriptor simplement es posa a plorar, sinó que crea primer una petita expectativa fent que tiri el cos una mica enrere, i aleshores és quan comença a plorar, però «en silenci», com si malgrat el desesper es volgués captenir amb dignitat davant els altres. Tot són detalls imaginats per Arbó, perquè, com expressava Virginia Woolf (1966, 233), «a little fiction mixed with fact can be made to transmit personality very effectively» —la personalitat, és clar, que el biògraf li suposa.

Un altre dels recursos narratius de què Arbó se serveix és el d'adoptar el paper de narrador omniscient i entrar, doncs, dins la consciència del personatge biografiat. De Swift, per exemple, després d'explicar una humiliació que havia sofert, ens diu:

> No obstante, ocultó por mucho tiempo su despecho, y no sólo continuó desempeñando aquel cargo, sino que dedicó incluso a su protector versos encomiásticos —la vida le había enseñado ya a disimular—, *mientras por dentro se consumía*.[95] (I, 972)

Semblantment, de Fielding ens diu que «se acusaba a sí mismo de haber precipitado el fin de su esposa con su conducta, y *el remordimiento hacía presa en él a todas horas*»; i quan es casa amb una altra dona, «pese a las críticas que escuchó, él *pareció consolado, ya que no feliz*» (II, 16-17).

Un altre recurs literari propi de la narrativa és el suspens i la creació d'expectatives, que Juan Arbó empra, per exemple, dins la introducció a Oscar Wilde, quan esmenta les obres de teatre de l'autor irlandès que s'anaven representant exitosament als anys noranta del segle XIX, fins a arribar a *La importància de ser Frank*, «la última de sus comedias, y con la cual se cerró el ciclo de sus triunfos, y casi de su vida de escritor. *La tragedia estaba ya en el aire*» (IV, 1602) —en al·lusió anticipada als episodis que seguidament viuria i que el durien de l'èxit a la presó.

[95] Si no indico el contrari, les cursives sempre són meves.

Alguns passatges de la biografia condensada de Wilde, a més, sobresurten per la seva elaboració retòrica:

> En este momento, empezaron a soplar sobre él los primeros vientos de la tragedia; pareció como si la vida, en un juego de crueldades, le hubiera querido elevar a lo más alto, para hundirle de golpe en el abismo más hondo de la miseria, para que pudiese medir lo que va de la felicidad más alta, a la miseria y el ludibrio últimos. (IV, 1603)

I també es troben passatges que recorden algun recurs característic de la prosa narrativa arboniana. En parlar de Defoe, per exemple, ens diu:

> *Tal vez* las necesidades, la falta de dinero que a veces era grande —tenía siete hijos a los que mantener—, le llevaron en alguna ocasión a ceder en la rectitud de sus convicciones; […] *quizás* hubo gratitud por protecciones dispensadas; *quizá* se debió al asco que comenzaba a ganarle y a los desengaños […]. (I, 503)

L'estil anafòric el trobem també a *Terres de l'Ebre*, com quan Maria i Martí retornen cap al grup de l'excursió després del ja esmentat episodi de la seducció al bosc:

> Tornaren quan ja gairebé fosquejava. Maria anava uns quants passos endavant, capcota, en silenci, sola en la soledat del camp i de la seva ànima. *Tal volta* li havia quedat enganxat un bri d'herba als cabells, *tal volta* el seu vestit tenia un plec descompost. Ell la seguia alguns passos enrera: *potser* anava, també ell[,] despentinat; *potser* hi havia en el rostre d'ell una alegria inusitada, quasi insolent; *tal vegada* s'hi llegia també una dolça fatiga…[96] (Juan Arbó 1966, 391-392)

VIDES PARCIALS

Hermione Lee, biògrafa de Virginia Woolf, exposa de quin principi ha de partir l'elaboració de qualsevol biografia:

---

[96] La finalitat d'aquest recurs de l'anàfora és diferent en un i altre cas: a la introducció biogràfica, li serveix per formular hipòtesis sobre un fet real (que Defoe a vegades no actuava segons les seves conviccions) del qual no se'n sap amb certesa la raó; a la novel·la, seria un mecanisme de la reticència, que genera la sensació que al narrador, que és omniscient i, per tant, ho sap tot, li sap greu d'exposar els fets. O sigui: el bri als cabells i la roba arrugada d'ella, i els cabells esbullats d'ell, són evidències que Maria i Martí han jagut damunt l'herba perquè ella ha sucumbit a la voluntat d'ell, cosa que el narrador implícitament lamenta; i l'expressió del rostre de Martí mostra que sols ha pensat en el propi plaer, cosa que el narrador implícitament censura; i amb els «tal volta», «potser», etc., fa com si no gosés admetre la veritat. Val a dir, això no obstant, que en l'ús d'aquest recurs al citat passatge de la introducció a Defoe també hi ha un cert mecanisme de la reticència, perquè se'n dedueix una certa voluntat d'exculpar l'autor anglès de la seva ocasional manca de rectitud.

> Any biographical narrative is an artificial construct, since it inevitably involves selection and shaping. No biographer is going to write down every single thing their subject did, said, and thought on every day of their life from birth to death, or the book would take longer than the life itself. (Lee 2009, 122)

Ja hem vist uns quants exemples d'aquest procés de selecció d'episodis de la vida dels escriptors realitzat per Juan Arbó, com ara la recreació dels darrers instants de la vida de Walter Scott.

En seria un altre exemple el fet de començar totes les biografies condensades rememorant la infantesa dels autors; una opció que, més enllà del designi de construir-ne una petita vida completa, cal relacionar-lo amb la rellevància que Juan Arbó atribuïa a aquesta primera etapa de la vida. No debades va dedicar sencer el seu primer llibre de memòries, *Los hombres de la tierra y del mar* (1961), de més de 300 pàgines, a la pròpia infantesa i l'inici de l'adolescència. Una infantesa i una adolescència, les del nostre autor, amb moments feliços però gens idíl·liques. No pot sorprendre, doncs, que, en relació amb aquesta fase vital, simpatitzés amb els escriptors que també van patir de menuts. Com Jonathan Swift, que tingué «una infancia triste […] dada la soledad en que vivió en aquellos primeros años, pasando de colegio en colegio; la faltó el calor de un hogar», i va acabar «cansado de sufrir humillaciones» (I, 970-971). Semblantment, Juan Arbó explicava de si mateix que «tuve la desgracia de pasar de la escuela a la oficina, otro centro de sumisiones, y de humillaciones muchas veces»; i afegia, amb trista ironia: «la obra de mi educación quedó de este modo redondeada» (1961, 161). La penosa infantesa de Swift potser explicaria, apunta el nostre autor, la seva misantropia, el seu pessimisme i la seva còlera —n'hem parlat més amunt—: «Difícil es penetrar en los abismos de estas almas a las que el mundo trató con crueldad desde niños y cuya rara sensibilidad les hizo sentir de manera extraordinaria los agravios» (I, 985).

Wells és un altre dels novel·listes de qui Arbó explica que va passar una infantesa «triste y ruda; recuerda, como se ha dicho, en muchos aspectos la infancia de Dickens» (VI, 11). Perquè també Dickens tingué vivències tristes de petit, les quals marcarien la seva personalitat, com ara les visites a la presó on estava tancat el seu pare, que «impresionaron profundamente el alma sensible del niño, que tenía a la sazón diez años. Dejaron en ella un recuerdo indeleble» (III, 314). Igualment li esdevingué de menut a Thackeray, que perdé el pare als quatre anys i es formà, lluny de la seva mare i els seus, en un

col·legi de Londres, on es donava als infants un tracte «de cuartel»: «este trato, y el apartamiento de la familia, dejó huellas indelebles en el alma sensible del pequeño» (IV, 11). Juan Arbó apunta, aleshores, una idea que també li seria aplicable a ell mateix: «el recuerdo [d'aquestes experiències de petit] lo podemos ver reflejado tanto en algunas partes, como en el tono general de su obra» (IV, 11). I el mateix dirà de Lawrence: «la infancia del futuro novelista no tuvo nada, o muy poco, de feliz, cosa que se reflejará asimismo en sus novelas» (IV, 1060).

En reconstruir la personalitat dels escriptors britànics a partir dels fets de la seva vida, hi ha alguns aspectes en què Juan Arbó es fixa sovint. En el text sobre Defoe, per exemple, després de comparar-lo a Cervantes perquè van escriure el *Robinson* i el *Quixot*, respectivament, arran de la seixantena, declara: «Debemos estar tal vez agradecidos a la suerte, que les apartó de ambiciones y vanidades, y con el olvido y la amargura [dels infortunis viscuts], les llevó a la creación de su grande obra» (I, 504). Juan Arbó volia destacar, doncs, que ni el novel·lista anglès ni l'espanyol van caure en l'ambició i la vanitat. Uns defectes que, en contrast, sí que trobava en altres autors. Com ara Swift, de qui explica que, arribat a Londres, «se dedicó en seguida a la política, a la cual le llamaba su ambición, y lo hizo con la violencia, con el ardor de su temperamento combativo […]. Era un ambicioso de poder, y el poder venía buscando toda su vida» (I, 975). L'ambició, en el cas de Swift, anava aparellada, a més, a «su tremendo orgullo» (I, 976) i a «su inmensa vanidad» (I, 979), que es manifestava sobretot en el tracte amb les dones —ho hem vist més amunt.

En el cas de Walter Scott, ens remarca que era «escritor orgulloso, como hombre ambicioso y poseído de su valer; no vacilaba, por ejemplo, en compararse a Shakespeare en saber leer en el libro de la naturaleza» (I, 1662). I de Bulwer-Lytton ens diu que, pel fet de ser «ambicioso de fama», es va passar de la poesia a la novel·la, gènere en què era més fàcil assolir l'èxit, i que va ser també la seva ambició la que el va dur a la política (III, 12-13).

Ara bé: de la mateixa manera que es fixa en els autors que es mostren ambiciosos, vanitosos i/o orgullosos, també destaca els que, a través de les seves obres, defensen els més humils. Com ara Walter Scott, de la novel·lística del qual destaca un aspecte: «es esta dignidad, este orgullo,[97] de que ha sabido revestir al más humilde de los servidores […]; posición de raigambre cristiana

[97] Aquí en sentit positiu.

en la cual es preciso insistir en estos días como nunca» (I, 1666). O bé Charles Dickens, a qui qualificava d'«ardiente defensor de los humildes» perquè trobava en la seva obra «un fondo social y de protesta violenta contra los abusos de la sociedad, contra las injusticias, y los atropellos, y la podredumbre de algunas viejas instituciones» (III, 326 i 318). Resulta més que evident la simpatia que despertava en Juan Arbó l'autor de *David Copperfield*, perquè en la seva pròpia obra, tant en la narrativa com en la memorialística, sovintegen els personatges humils, explotats, víctimes de la injustícia, que desperten en ell sentiments de pietat i solidaritat. Valgui com exemple el record, evocat «con pena» a *Los hombres de la tierra y del mar*, d'un dels nens que a Sant Carles de la Ràpita havia de treballar per a un corder, el qual l'obligava a anar fent girar incansablement una manovella perquè, al seu torn, girés la roda d'on sortia el cànem:

> De vez en cuando se sentía la voz del viejo cordelero riñendo al chiquillo, adormecido bajo el sol en la monótona tarea. «Mena fort, f… de p…! Si vinc aquí!», y a veces, dejaba sus cordeles y corría a azotarlo, mientras la rueda entraba en un ritmo más vivo, en un alto y alborotado zumbar, como la expresión viva del terror del pequeño forzado. Era como los asnos en la noria. (Juan Arbó 1961, 41)[98]

La crítica social inclosa en les novel·les i contes de Dickens, Juan Arbó també la destacava en les primeres obres de H. G. Wells: «Desde el primer momento tuvo la preocupación social […]; sus escritos se caracterizaron en seguida por una denuncia de los abusos de la sociedad y por la aspiración vehemente a una sociedad ideal basada en las doctrinas democráticas y afirmada, sobre todo, en los progresos científicos, que habían de traer la salvación del mundo» (VI, 12). Ara bé: Wells no li despertava la mateixa simpatia que Dickens perquè en la seva obra, segons el nostre autor, hi faltava «este fondo humano y espiritual, esta profundidad de idea y sentimiento que da perennidad a las obras del hombre» (VI, 17). A diferència dels llibres de John Galsworthy, en els quals sí que trobava «el fondo humano y sincero», i considerava que la seva novel·la *The White Monkey* constitueix una «gran lección de bondad y de desprendimiento» (V, 364 i 366).

Són aquests aspectes de Galsworthy, finalment, els que fan que Juan Arbó el prefereixi a dos autors com Lawrence i Huxley, més reconeguts i

---

[98] El protagonista de la sèrie de novel·les *Martín de Caretas* seria un altre exemple de nen de vida dissortada en l'obra d'Arbó. I també en trobaríem en l'article «Los "chicos" de servir» d'*Hechos y figuras*.

valorats: «a mí», declara, «me parece mucho más pesado Lawrence, por menos humano y menos profundo»; i a Huxley el veu massa preocupat per qüestions de tècnica narrativa i en remarca «la falta de humanidad, y hasta de verdad, de sus personajes» (V, 364).

COMENTARIS CRÍTICS

En la darrera citació, provinent de la introducció a Aldous Huxley, Juan Arbó, més que no pas referir-se a la visió del món i l'existència del novel·lista, com feia en el cas de Wells i —si més no en part— de Lawrence, al·ludia al tipus de representació literària que trobava en les obres de Huxley i, més concretament, a la construcció dels personatges. Un cas semblant, als seus ulls, al de Chesterton, el principal defecte del qual seria «la falta de humanidad», perquè «el peso de las ideas ahoga el impulso natural de los personajes; estos existen solo como vehículos de los pensamientos del autor, o como simples representaciones de creencias» (IV, 1841).

En aquestes observacions referides pròpiament a les obres literàries dels autors biografiats, Juan Arbó fa de crític. Ja el fet de qualificar les introduccions d'«estudios» palesa la voluntat de fer una certa anàlisi crítica de les obres i els autors seleccionats. Ara bé: els comentaris que els dedica Juan Arbó posen de manifest que no era —ni pretenia ser-ho— un estudiós o un crític professional: són pocs els conceptes que conformen el seu ideari literari, a partir del qual mira de caracteritzar les obres de què tracta. La qual cosa no vol dir que no tingui criteri, perquè és evident que en tenia i arriba a formular alguns judicis crítics ben pertinents. Per exemple, en relació amb l'estil d'alguns autors, com ara el de G. K. Chesterton:

> Su estilo es rápido, vivo; su prosa fluye a veces como un torrente; en ella las ideas se atropellan, las paradojas se enlazan unas con otras; brotan las sentencias; el objeto más simple sirve de comparación a la idea más trascendental; mezcla lo vulgar con lo elevado, para dar la preferencia a lo vulgar, a lo corriente, llevado por este amor irrefrenable a la paradoja. (IV, 1836)

Amb tot, a l'hora de comentar les novel·les disposava —com apuntava abans— de poques eines crítiques per aprofundir-hi. Els conceptes de *veritat* i de *vida*, de *vertader* i de *viu*, són els que més utilitza, perquè considera que són atributs essencials en les obres literàries; no deixen de ser, però, conceptes poc o molt subjectius. Del *Robison Crusoe* de Defoe, per exemple, destaca

positivament «el encanto, la gracia y el vigor de la narración; su acento de *vida* y de *verdad*» (I, 508); i de Bulwer-Lytton, l'autor de *Los últimos días de Pompeya*, la capacitat de reconstruir l'ambient de l'època de la novel·la: «de aquí la impresión de *verdad*, de cosa *vívida* que adquieren sus descripciones, la *vida* que les sabe infundir» (III, 20).

En parlar de Walter Scott, d'altra banda, per defensar-lo de les crítiques a les seves obres per manca de fidelitat històrica, apunta que «tal vez sean falsas algunas escenas, que lo son, con respecto a la Historia; con respecto al arte, todo resulta *verdad*: todo se desarrolla dentro de este armonioso equilibrio que sabía dar a sus obras» (I, 1671). Semblantment, davant els defectes que alguns crítics observen al *Tom Jones* de Fielding, Juan Arbó apunta que «tales defectos, si lo son, se ven compensados por la *vida*, por la *verdad*, que ha sabido el autor infundir a las partes y por la animada y continua peripecia» (II, 20). I enfront els que consideraven que el *Pickwick* de Dickens no era pròpiament una novel·la, el nostre autor replica: «Lo importante no es, para nosotros, la unidad más o menos conseguida; lo importante es la *vida*, la *verdad*, que el novelista ha sabido infundir a la narración» (III, 327).

En algunes de les introduccions Juan Arbó concreta una mica el sentit d'aquests conceptes, que es podrien lligar amb les nocions de naturalitat i versemblança: cap al final de *La Fira de les Vanitats*, per exemple, troba que hi ha «situaciones forzadas, […] que tienen mucho de folletín de la época; hay menos *verdad*, menos convicción, en los actos o reacciones de los personajes» (IV, 21). En relació amb *Daphne Adeane* de Baring, apunta que «tal vez se note aquí y allá algo de artificio», que seria un dels defectes «que rest[an] naturalidad y *verdad* a sus libros […]. / Algo de convencional, de forzado, se nota aun en el desarrollo y, sobre todo, en la conclusión» (V, 1387). I referint-se a *La guerra dels mons* de Wells, assenyala que «la descripción de los marcianos y sus máquinas […] está hecha siempre por encima, sin convicción y sin *verdad*» (VI, 19).

Encara dins la introducció a *La guerra dels mons*, Juan Arbó associa el concepte de *vida* amb un element literari concret per assenyalar una de les deficiències que tenia, al seu parer, l'escriptor anglès: «la falta sobre todo del don creador, de saber darnos *tipos vivos*; sus criaturas aquí, como en toda su obra, son sombras, o mejor, como se ha dicho, vehículos de sus ideas» (VI, 19). La construcció dels personatges és, doncs, un altre element cabdal en l'ideari literari de l'autor de *Tino Costa*: «lo que hace en realidad el mérito de todo

grande escritor —y esto se ha olvidado demasiado— es *la pintura de los caracteres*» (II, 20). Hi reeixia, al seu parer, Henry Fielding, a qui anaven adreçades les paraules suara citades en relació amb *Tom Jones*; i també Dickens, de qui destaca «*la verdad de las criaturas, la fuerza de los caracteres*, virtud esencial de todo novelista, como hemos dicho, y que Dickens poseyó en el más alto grado» (III, 327), perquè com a narrador va sobresortir «en *la pintura de los tipos*» (III, 331). En el cas de Galsworthy, tot i ser un autor poc conegut, Juan Arbó el considerava superior a Huxley i Lawrence «como novelista, como *creador de tipos*, pintor de ambientes» (V, 364) —per bé que aquesta qualitat també la trobava en Lawrence, ja que en parlar del personatge del metge que s'enamora de la protagonista de *The Lost Girl*, Juan Arbó afirma: «De este tipo de médico nos hace Lawrence *una pintura admirable*. En realidad, posee una rara habilidad para *la pintura de tipos caricaturescos*» (VI, 1073).

Els conceptes de *vida*, *veritat* i *pintura de caràcters* serveixen al nostre autor, així, tant per mostrar les qualitats i virtuts que troba en les obres de què tracta, com per assenyalar-ne defectes. Perquè Juan Arbó rarament fa elogis incondicionals, i en molts casos no s'està d'assenyalar les deficiències que descobreix en els novel·listes britànics retratats. O les que altres crítics hi han vist, malgrat que no sempre en comparteixi el criteri i sovint miri de minimitzar els defectes atribuïts a una obra tot contraposant-hi les virtuts que ell hi trobava. Al *Robinson Crusoe* de Defoe, per exemple, considera que «se le han reprochado —y acaso demasiado— errores, anacronismos; se le han señalado incongruencias psicológicas, etc. Todo esto es acaso verdad. ¿Qué significa esto al lado de la maravillosa aventura de aquel hombre [Robinson] y de la manera maravillosa como nos es narrada, de su combate y de su victoria?» (I, 508). I ja hem vist com, semblantment, Juan Arbó contrabalançava les crítiques a Walter Scott i Henry Fielding bo i remarcant la *vida* i la *veritat* que descobria en les respectives obres.

També Charles Dickens va ser objecte de crítiques. Es considerava, per exemple, que els episodis sobre personatges diversos intercalats dins la història de Mr. Pickwick eren «lo peor de su obra», amb «dramas sombríos, terribles, con escenas casi de folletín. […] Se han tildado estas partes de afectadas, de melodramas malos, y sin embargo», hi objectava Juan Arbó, «¡cuánta *verdad* había en ellos! En ellos denunciaba Dickens injusticias ocultas, miserias, dramas de incomprensión y de egoísmo, ejercitaba en ellos su piedad» (III, 330-331).

> No eren les úniques crítiques de què es proposa defensar-lo:
>
> Se le han reprochado, es verdad, excesos en todos los órdenes, desigualdad, descuido, y sobre todo, en el sentimentalismo; estos defectos, si lo son —¿y quién no tiene defectos?—, se ven compensados con creces por las espléndidas descripciones, por las pinturas de lugares y escenas que nos dejó, y, sobre todo, por sus personajes, por los tipos a que dio vida. (III, 326)

En la pregunta de l'incís —«¿y quién no tiene defectos?»— Juan Arbó implícitament es fa present. D'una banda, perquè va estar sempre acomplexat per la seva manca de formació: «La verdad es que escribía mal», reconeixia a les *Memorias*, «ha habido en mí un defecto de formación del cual me he resentido durante toda mi vida» (1982, 108). I, d'altra banda, perquè si bé al llarg de la seva trajectòria va rebre elogis diversos, també va ser objecte de crítiques —les quals no acostumava a encaixar gaire bé. En la ressenya que Manuel de Montoliu va dedicar a *L'inútil combat* (1931), per exemple, aquest crític començava remarcant «les notes positives de l'obra» i els «aspectes verament sorprenents del seu estil i de la seva tècnica narrativa», però acabava assenyalant els «defectes externs o d'expressió i defectes interns o de composició» de la novel·la (Montoliu 1979, 145-146). I Rafael Tasis, a *Una visió de conjunt de la novel·la catalana*, remarcava l'originalitat i els encerts de les primeres obres de Juan Arbó, però considerava que *Camins de nit* era la més ambiciosa però «no […] pas la més reeixida», amb «relentiments de l'argument, giragonses de la novel·la que distreuen i estorben» (Tasis 1935, 48).

LA PRESÈNCIA DEL JO

Que Juan Arbó implícitament —mitjançant la pregunta suara citada— es faci present dins la biografia que escriu sobre un escriptor, en aquest cas sobre Dickens, es pot relacionar amb la idea, comunament acceptada, que «all biography is a form of autobiography», perquè, com explica la biògrafa Hermione Lee (2009, 12), «we write from a certain position, constructed by our history, nationality, race, gender, class, education, beliefs. More specifically, there is likely to be some shared experience between the writer and the subject». O com moltes dècades abans havia explicat André Maurois (1930, 163), hi ha biografies en què «à travers les sentiments et les aventures du personnage [biografiat] s'exprimeront les sentiments du biographe lui-même: elle [la

biografia] sera, dans une certaine mesure, une autobiographie déguisée en biographie».

Ho exemplifica el ja esmentat interès de Juan Arbó a detenir-se en la infantesa dels escriptors biografiats, especialment quan fou dissortada com la que ell patí. I en seria un altre exemple la vivència pròpia que aflora en un comentari que dedica a *La guerra dels mons* de Wells:

> La mayor parte de la novela [*La guerra dels mons*] está dedicada a la descripción de la huida y del pánico […]. Esto lo mismo puede proceder de un pánico ante los marcianos como ante el avance del enemigo en cualquiera de las guerras *que nos ha tocado presenciar, y a muchos padecer*. (VI, 19)

Són diverses les maneres en què l'autor ebrenc es fa present dins les seves biografies condensades. En alguns casos, es pot vincular amb l'estil assagístic que sovint tenen les seves introduccions. El seu «jo» apareix implícitament en l'esmentada pregunta «¿y quién no tiene defectos?». I ho fa explícitament en una altra, de pregunta, que insereix dins unes declaracions de D. H. Lawrence que transcriu: «Mi novela *El amante de Lady Chatterley* […] me tiene sumido en la perplejidad. Según las ideas comunes es muy indecente, pero eso no es cierto, puede usted estar seguro. (¿Lo estaría él?, digo yo.)» (VI, 1069). El parèntesi amb què posa en qüestió el parer del novel·lista anglès està escrit com si Juan Arbó parlés en veu alta i en presència dels lectors, en un to de conversa característic de l'assaig (Salvador 1994, 147).

Més sovint, la seva presència traspua rere apreciacions o judicis de valor, a vegades en forma de sentències, mitjançant els quals es palesa la seva experiència de la vida i del món. Com quan parla de la tristesa que es desprèn de la novel·la *Daphne Adeane* de Baring: «La vemos en aquella visión desoladora de Fanny […], en aquella soledad en que se siente —*la soledad en que todos vivimos*—» (V, 1384). O quan diu de Fielding que donava suport a la dinastia reial amb el seu periòdic, però que «se olvidaron, *como ocurre siempre*, de recompensarle sus servicios» (II, 16). O quan apunta de Wilde que la seva trajectòria exitosa «empezaba a suscitarle las primeras admiraciones, y también las primeras envidias, *acompañamiento infalible de aquellas*» (IV, 1597).

O, finalment, quan es refereix a la relació que Lawrence i la seva esposa Frieda van tenir amb una altra parella, la de Katherine Mansfield i el seu marit J. M. Murry, amb qui van acabar renyits: «Soñaban, pues, con vivir en una especie de república de la amistad entre hombres y mujeres, cuanto más mejor; en la realidad, no pudieron vivir ni cuatro. *Parece el símbolo de las sociedades*

de los hombres» (VI, 1066). La visió pessimista de l'existència característica de Juan Arbó es trasllueix en aquests comentaris i pensaments suscitats per les vides dels seus biografiats.

Només en uns pocs passatges, per últim, aflora algun deix humorístic dins els seus relats biogràfics. Alguna vegada és d'un humor irònic i gens faceciós, com a la introducció a Lawrence: després d'esmentar els maltractaments que Frieda rebia de l'escriptor, el qual l'obligava a fer totes les feines domèstiques i algun cop li havia tirat un got pel cap, Juan Arbó conclou: «Una delicia» (VI, 1065). En l'altre extrem, una citació humorística de l'autor del *Quixot* li serveix per il·lustrar la indiferència que despertaren les obres teatrals que Fielding escriví de jove: «pasaron, tal vez como las de Cervantes, sin ofrenda de pepinos ni de otra arma arrojadiza» (II, 11). I en el text sobre Thackeray, després de relatar que quan era petit, a l'escola, un company li va etzibar un cop de puny que li va aixafar el nas i el va deixar desfigurat per sempre, explica que, amb tot, «hicieron después amistad, y esta amistad duró toda la vida»; i acaba, mig somrient: «como los efectos del puñetazo» (IV, 12).

A TALL DE CONCLUSIÓ

Les biografies condensades de Juan Arbó, en definitiva, es poden llegir des de diverses perspectives, que són complementàries. No deixen de ser, indubtablement, uns textos que volen oferir el relat de la vida de diversos escriptors britànics i una visió de la seva producció narrativa, amb un comentari més extens sobre la novel·la seleccionada de cadascun. Però també són uns textos —com la majoria dels de l'autor ebrenc— en què la seva pròpia personalitat, les seves dèries, també el seu estil literari, fan acte de presència constantment.

Les seves biografies condensades no són simples inventaris dels fets que integren la vida d'aquells escriptors, sinó que estan escrits d'una manera semblant a les seves novel·les: en una forma narrativa i mitjançant recursos propis de la ficció literària. Quan li convé pot, així, augmentar la càrrega emocional d'un fet tot dramatitzant-lo. O pot endinsar-se dins la psicologia dels seus biografiats per mirar d'entendre els seus comportaments i les seves accions, com també les obres que van escriure. La necessària fidelitat a la veritat dels fets (els que recullen les biografies i altres textos que va consultar per documentar-se), combinada amb el seu designi de fer-ne una interpretació,

és el que el duu sovint a intercalar dins la seva exposició el «quizá» i el «tal vez» (I, 503), o a acabar-la amb un «¡Cualquiera sabe!» (VI, 1066).

El seu propi «jo» es trasllueix, finalment, en la narració de la vida del personatge biografiat, de manera que percebem la simpatia o l'antipatia que li susciten la personalitat o els fets d'alguns d'aquells novel·listes. I en escriure sobre les respectives experiències, més d'una vegada hi fa aparèixer les pròpies.

Tot plegat fa d'aquests textos molt més que unes simples introduccions funcionals, i els confereix un lleu reflex de la vida i l'obra de l'escriptor nascut a Sant Carles de la Ràpita.

BIBLIOGRAFIA

CORSTIUS, Jan C. Brandt. 2013. «Writing Histories of World Literature». Dins *World Literature. A Reader*, editat per Theo D'HAEN, César DOMÍNGUEZ i Mads Rosendahl THOMSEN, 83–92. Londres i Nova York: Routledge.

DOSSE, François. 2007. *La apuesta biográfica. Escribir una vida* [*Le pari biographique. Écrire una vie*]. Traduït per Josep AGUADO i Concha MIÑANA. València: Universitat de València.

FORCADELL, Joan Antoni. 2023. «Introducció». Dins *El ángel se durmió*, editat per Joan Antoni FORCADELL. Benicarló: Onada Edicions.

GÓMEZ-MARTÍNEZ, José Luis. 1981. *Teoría del ensayo*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

GUANSÉ, Domènec. 1994. *Abans d'ara. Retrats literaris*. Tarragona: El Mèdol.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1932. *Terres de l'Ebre*. Barcelona: Llibreria Catalònia.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1961. *Los hombres de la tierra y del mar*. Barcelona: Argos.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1966. *Obra catalana completa. I. Les novel·les de l'Ebre*. Editat per Sergi BESER. Barcelona: Edicions 62.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1970. *La vida tràgica de Mossèn Jacint Verdaguer*. Barcelona: Aedos.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1982. *Memorias. Los hombres de la ciudad*. Barcelona: Planeta.

JUAN ARBÓ, Sebastià i FERNÁNDEZ DE LA REGUERA, Ricardo. 1961. «Advertencia preliminar». Dins *Maestros ingleses*, *vol. 1*, 9–10. Barcelona: Planeta.

JUAN ARBÓ, Sebastià i FERNÁNDEZ DE LA REGUERA, Ricardo, eds. 1961–1964. *Maestros ingleses*, 6 vol. Barcelona: Planeta [I: 1961; II, 1961; III: 1962; IV; 1962] / Planeta i Plaza & Janés [V: 1962; VI: 1964].

LEE, Hermione. 2009. *Biography. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press,

MALÉ, Jordi. 2018. «Un retrat de Sebastià Juan Arbó: *Hechos y figuras* (1968)». *Beceroles. Lletres de llengua i literatura*, núm. VII: 55–70.

MAURIAC, François. 1939. «Cinquante ans». *La Nouvelle Revue Française*, núm LIII: 535–551.

MAUROIS, André. 1930. *Aspects de la biographie*. París: Grasset.

MONTOLIU, Manuel de. 1979. *Breviari crític, vol V*. Tarragona: Excma. Diputació Provincial de Tarragona.

PEARSON, Hesketh. 1956. *Walter Scott. Su vida y su personalidad*. Traduït per Agustí BARTRA. Mèxic: Grijalbo.

SALVADOR, Vicent. 1994. *Fuster o l'estratègia del centaure*. Picanya: Edicions del Bullent.

TASIS, Rafael. 1935. *Una visió de conjunt de la novel·la catalana*. Barcelona: Publicacions de «La Revista».

WELLEK, René. 1988. *Historia de la crítica moderna (1750-1950) vol. IV* [*A History of Modern Criticism (1750-1950) vol. IV*]. Traduït per J. C. CAYOL DE BETHENCOURT. Madrid: Gredos.

WOOLF, Virgina. 1966. «The Art of Biography» i «The New Biography». Dins *Collected essays*, *vol. 4*, editat per Leonard WOOLF, 221–228 i 229–235. Londres: The Hogarth Press.

L'EXISTENCIALISME A *L'INÚTIL COMBAT* DE SEBASTIÀ JUAN ARBÓ

Carme Cruelles Rosales*

Aquest assaig té com a objectiu determinar les possibles intertextualitats entre *L'inútil combat* (1931) de Sebastià Juan Arbó i les propostes dels existencialistes francesos, representades en *La nàusea* de Jean Paul Sartre (1938) i *L'estrany* d'Albert Camus (1942). Pretén validar les observacions de Sergi Beser al respecte en la introducció a l'*Obra Catalana Completa* (1966, 11) de l'escriptor rapitenc, d'acord amb les quals *L'inútil combat* hauria representat, en els anys de 1930, una avantsala del tipus de novel·la que predominaria en l'Europa a la dècada posterior, anticipant-se als corrents literaris del moment.

L'inútil combat fou la primera obra de Sebastià Juan Arbó en ordre de publicació. La primera escrita fou *Terres de l'Ebre* (1932), publicada un any més tard. Narra la lluita interna d'un adolescent que se sent alienat i oprimit en el seu poble, atrapat en una realitat rural asfixiant marcada per la pobresa i la marginació social. Aquestes circumstàncies el duen a una fugida constant per diverses capitals europees, un viatge físic i psicològic en què es desenvolupa un combat desesperat amb ell mateix que l'acaba conduint a la tragèdia personal.

La proposta novel·lística d'Arbó responia a una sèrie de dinàmiques històriques que es venien desenvolupant des de la dècada anterior. Reboredo (2020) considera una fal·làcia que el pensament existencialista tingui el punt

* L'any 1992, sent estudiant de filologia catalana a la Universitat Rovira i Virgili, vaig creure interessant de dur a terme un treball relacionat amb els possibles elements de l'obra *L'inútil combat* de Sebastià Juan Arbó que connecten amb el pensament existencialista. M'atreia sobretot la construcció narrativa dels personatges arbonians, marcats per un destí irreversible i irremeiablement tràgic i situats en un context conegut i proper. En aquells moments la bibliografia era escassa i repetitiva. Em vaig centrar en les pròpies paraules d'Arbó en algunes entrevistes, com la que concedí a Albert Manent (1965), ja que no em va ser possible trobar cap estudi relacionat amb el tema que havia triat. La confecció de l'assaig va coincidir amb la publicació del primer dels tres volums editats Columna i que constituïren la seua *Obra Catalana Completa* (1992-1993). Aquí es presenta una versió revisada i ampliada d'aquell estudi original.

de partida, ara farà més o menys 78 anys, en la conferència de Sartre a París titulada «L'existencialisme és un humanisme». Aquest corrent filosòfic es consolidà a Europa immediatament després de la Primera Guerra Mundial, s'imposà en el període d'entreguerres i s'expandí fins a convertir-se en una moda durant les dues dècades següents a la Segona Guerra Mundial.

Context històric i moviment filosòfic van de la mà. Europa quedà durament esquinçada i desvertebrada físicament i moral per les dues guerres, i els europeus experimentaren una pèrdua de llibertat a causa de l'auge dels règims totalitaris. Així l'idealisme, el positivisme i el marxisme foren filosofies optimistes, que es vantaren d'haver captat el principi específic de la realitat i el sentit progressiu absolut de la Història, segons el crític.

Reboredo assenyala que, des de la perspectiva de la Història de les Idees, l'existencialisme aparegué com una de les manifestacions de la gran crisi del hegelianisme; manifestacions que s'expressen a través del pessimisme de Schopenhauer, l'humanisme de Feuerbach i la filosofia de Nietzsche, i que engalzen amb els temes literaris tractats per Dostoievski i Kafka. En definitiva, l'existencialisme no només analitza l'existència humana sinó que estableix les relacions d'aquesta existència amb el món de les coses i el dels homes. Aquest pensament no fou només tema d'obres filosòfiques, sinó que la literatura recollí aquests preceptes i formen part, com a tema central, d'obres com les de Camus, Simone de Beauvoir i Sartre. Recordem també que els existencialistes francesos van cohabitar amb els existencialistes russos exiliats precisament a París, com Lev Chestov o Nicolai Berdiaev, que influïren notòriament els autors existencialistes francesos.

L'EXISTÈNCIA NO ES POT DEDUIR I LA REALITAT NO S'IDENTIFICA AMB LA RACIONALITAT

Fet aquest aclariment contextual, ens centrem en l'obra *L'inútil combat* i, en concret, en el prefaci, on el narrador anticipa un dels motius pels quals el protagonista, Jordi, decideix marxar de casa, tema recurrent en les obres arbonianes. Així, Jordi intenta matar el seu germà gran en un atac de ràbia, ja que es tracta d'un personatge mandrós i alcohòlic que es dedica a humiliar i fer patir la mare. Aquest fet és rellevant i ens l'explica al començament perquè, tal i com ell mateix afirma, li canvià completament la vida: «Aquell dia vaig comprendre que la meva vida es decidia en un sentit que sempre m'havia

esborronat. En aquell temps vaig viure el moment més intens i em vaig sentir capaç d'ésser-ho tot, àdhuc un home honrat, que era l'última cosa que podia ésser…» (Juan Arbó 1969, 22).

És, efectivament, un moment clau de la vida del personatge: l'existència no es pot deduir i la realitat no s'identifica amb la racionalitat ni es redueix a aquesta. Després de la terrible escena de l'enfrontament entre els dos germans, el personatge central encetarà una vida nova i en llocs impensables: Barcelona, Marsella, Praga, Moscou…

L'anticipació d'alguns fets com aquest en el temps del discurs ens permet de preveure esdeveniments posteriors que aniran apareixent de forma més lineal. Generalment, tots els fets anticipats són fatals i estremidors. D'aquesta manera, l'expectativa del lector queda reduïda a la desesperança, i tot plegat contribueix a la creació d'una atmosfera esqueixada i emboirada de la història.

Aquest recurs és típic en altres obres d'Arbó. Així, a *Terres de l'Ebre*, per exemple, en diverses ocasions el narrador també ens anticipa un fet fatal com és la mort de Roseta, la dona del personatge principal Joan, amb una càrrega sentimental estremidora: «Joan es carregà el paner de la roba bruta; cada vegada que ella anava a rentar, ell l'hi portava fins al rentador, a la vora del desaigüe. També avui s'hi adreçaren plegats, contents tots dos, en un silenci d'implícites conciliacions. Però ella no havia de tornar» (Juan Arbó 1980, 272).

Els records configuren la finitud de l'existència humana. El personatge de *La nàusea* de Sartre sap molt bé quin paper juguen els records en la seua existència, i s'hi aboca moralment diverses vegades al llarg de la novel·la: «Construeixo els records amb el meu present. Soc un refusat, abandonat al present. Tracto debades, d'atrapar el passat: no tinc escapatòria» (Sartre 1966, 57).

El passat és una mena d'alienació i de fugida del lloc terrible on està inserit; per això sovint s'idealitza des del present narratiu. El protagonista d'Arbó recorda bàsicament moments, personatges i indrets estimats: la mare, el germanet, el poble… És una mena de nostàlgia per allò més pur i més noble.

Camus també fa referència als records. El protagonista Meursault es planteja viure la vida a la presó a través dels records, ja que és l'única forma de no sentir tant tedi:

> De fet, tot el problema era com matar el temps […] De vegades em posava a pensar en la meva cambra, i, amb la imaginació, partia d'un racó qualsevol i hi retornava […] Vaig comprendre aleshores que un home que només hagués viscut un sol dia podria viure fàcilment cent

> anys tancat en una presó: tindria prou records per a no avorrir-se. (Camus 1955, 154)

En la filosofia de Schopenhauer és present la idea que aquest retorn cap al passat és un constant trànsit cap a la mort, un constant morir; car la vida passada és una abstracció feta de les eventuals conseqüències per al present. Així doncs, d'una manera racional, hauria de ser indiferent que el contingut d'aquest passat hagin estat turments o goigs. Per això el present es converteix contínuament entre les mans en passat i el futur és totalment incert i gairebé sempre breu.

A partir d'aquesta concepció del temps podem concloure que el present és un constant precipici cap al passat mort i, per tant, un constant morir. I aquí radica també el pensament absurd de la vida i la inutilitat de l'existència.

UNA REVOLTA INÚTIL A BATZEGADES

Ben aviat, el crític Rafael Tasis ja observà que *L'inútil combat* era «un llarg monòleg, una confessió crua i incoherent, en la qual les coses eren contades a batzegades, sota el signe de la ràbia» d'un personatge amb un «cervell malalt que s'arborava en revoltes inútils» (1935, 46-47). Així, Arbó no ens estalvia cap de les febleses o dels orgulls del seu antiheroi mitjançant planes entretallades constantment per punts suspensius que semblen més aviat el panteix anguniós de l'home perseguit. El personatge queda nu i sol amb un esperit desolat i omple tota la novel·la de confessions fetes sense il·lacions, amb evocacions suggeridores més que explícites, amarat tot d'un pessimisme fatalista fruit de la lluita interna del personatge i de la pròpia desesperació.

Guillermo de Torre (1971) també afirmava que a partir de les novel·les existencialistes ja no es conten «històries», sinó que es crea un univers. Vegem-ho en alguns fragments de *La nàusea*: «No sabia ben bé on em trobava ni quasi qui era, i em sentia estranyat de mi mateix. Sentia al cervell una bonior eixordadora, i per tot dintre meu, un malestar i una feixuguesa mortals; em semblava com si estigués encara en el son de la nit, sense acabar de sortir-ne» (Sartre 1966, 103). També podem apreciar-ho a *L'estrany*: «No, no ho puc pensar; em desfaria contra tothom. I ara no em satisfà res sinó el meu somni, que estava a punt d'oblidar. […] Ara miro la vida i em sento dissortat» (Camus 1955, 129).

Aquests elements reafirmen els plantejaments de Fabregat (2023), d'acord amb els quals en les novel·les purament existencialistes topem amb individus literaris a la recerca de sentit que, com diu en un altre lloc, «vaguen perduts sense saber on van i que cerquen respostes, amb el desassossec i el nihilisme com a companys indissociables» (Fabregat 2019, 331). Amb paraules de Xavier Antich (2016):

> la voluntat de comprendre és consubstancial a l'ésser humà, que es caracteritza per la interrogació constant sobre el perquè de tot allò que l'afecta. Tant els individus reals com els literaris cada cop tenen més dubtes i preguntes sense resposta i és per això que sofreixen d'angoixa existencial, de desorientació i d'inestabilitat. (cit. en Fabregat 2023, 48)

CONFESSIÓ EN VEU ALTA

L'inútil combat és una narració escrita des del punt de vista del protagonista. Amb la utilització del recurs del diari íntim, ens assabenta de la situació vertadera del narrador-protagonista: «Estic sol i tinc por, perquè no sé què serà de mi, i els homes se m'apareixen com un ramat de llops, esperant-me més enllà de les parets. Estic sol, llançat a l'ombra i la soledat, com perdut en un oceà, a penes sé quan és de dia i quan és de nit, i em sento atuït, perdut» (Juan Arbó 1969, 175). La primera persona contribueix a plasmar de manera radiogràfica l'interior del personatge, que es debat contínuament entre el malestar i la feixuguesa emocional, i la incertesa del propi individualisme.

La nàusea de Sartre és una indagació sobre la manca de sentit de l'existència i l'opacitat del món que l'envolta. No és d'estranyar que Sartre escollís el narrador en primera persona, ja que a més sembla inspirar-se en la seua experiència com a professor en un liceu de Le Havre: «No em sorprenia, sabia que era el Món, el Món completament un que es mostrava tot d'un plegat, i jo m'ofegava d'ira contra aquest gran ésser absurd. Ni tan sols era qüestió de preguntar-se d'on sortia allò, tot allò, ni com era que existís un món, més aviat que res» (Sartre 1966, 196).

A *L'estrany* de Camus es dona un fenomen similar a partir dels pensaments del protagonista, que també s'expressa en primera persona i ens aboca a una consciència subjectiva completament buida de sentit: «Així entre les hores de dormir, els records, la lectura del tros de diari i l'alternança de la llum i de l'ombra, el temps ha passat. Havia llegit que, a la presó, un home

acaba per perdre la noció del temps. Però això no tenia massa sentit per a mi» (Camus 1955, 156).

És evident que estem al davant d'un tipus de novel·les on més que la narració d'una història, trobem la projecció d'uns estats de consciència i d'un tipus determinat de moral que a més de presentar-se en la forma de narració, apareixen com a suggeriments d'un univers i d'una atmosfera marcada pel quietisme i pel pensament abstracte, tal i com afirma de la Torre (1971).

A *L'hora negra* trobem també aquests moments de reflexió profunda, amb declaracions amargues i de vegades iròniques fetes a través també d'una veu personalíssima, és a dir, una narració pseudoautobiogràfica en primera persona. Segons Arbó, es tracta d'una mena de confessió feta amb veu alta i en un estat febrós i de turmentat soliloqui:

> Com venia dient, no he estat mai un home d'escrúpols fàcils; no soc ni vell ni moralista. Si ho hagués estat hauria tingut motius amb aquella parella per a arrencar-me les barbes, encara que tampoc no les tinc. És un parlar. Ara, com que no era res d'aquelles dues coses, vaig posar-me a observar i a divertir-me, i a deixar que es divertissin els altres. És el que faig des de fa temps. (Juan Arbó 1961, 66)

Totes aquestes obres són personalíssimes en el camí dels seus protagonistes a la constant recerca d'esbrinar el sentit de la seua existència. I en aquesta recerca els personatges topen amb un món hostil que impedeix la realització dels seus ideals.

A *La nàusea* i a *L'estrany* també trobem aquesta mena de consciència subjectiva del món que va prenent el personatge central. A través de la primera persona i en una mena de diari íntim. El fet que s'utilitzi la primera persona imprimeix a la narració un caràcter subjectiu i amarat de pensaments personals que ens aboquen a aquesta mena de confessió amarga de l'existència.

Realment, es tracta de personatges desesperats, sols amb el seu esperit desolat i que omplen l'obra de desesperació i pessimisme amb el seu to més íntim de narrar.

A *La nàusea*, Antoine Roquentin és com Jordi de *L'inútil combat* i com Meursault de *L'estrany,* és a dir, un home sol i angoixat que gairebé no actua i es passa bona part de la seua vida meditant sobre l'insuportable pes de la seua existència: «Quan un viu sol, acaba per no saber què vol dir contar: el versemblant desapareix al mateix temps que els amics. Un també deixa passar gent que parla i se'n va, se submergeix en històries sense cap ni peus: un fora un testimoni execrable» (Sartre 1966, 22).

Així resta ben confirmat el fet que es tracta d'un personatge conscient de la seua solitud i de la seua no-participació en la vida. Schopenhauer (1989) defineix el món com una mena de representació, és a dir, el món de la percepció ordinària, el món «visible» i el que en aquest nivell es percep com a «realitat»; però és en l'altre món, el món de la voluntat, on viuen aquests personatges i és per això que es troben sols i aïllats. El món de la voluntat és la realitat més profunda i autèntica, però està amagada a tota percepció.

Meursault, a *L'estrany*, ens explica, a través d'aquesta confessió íntima, el caràcter absurd i rutinari de la seua existència. Tot esdevé indiferent perquè la vida manca de sentit: «He pensat que, al capdavall, havia passat un altre diumenge, que la mamà era enterrada, que demà reprendria el meu treball i que, en definitiva, res no havia canviat» (Camus 1955, 57). De fet, la vida de Meursault és això: una successió de rutines, de gestos buits i repetits, en un món on tot esdevé indiferent. A més, ell és un «estranger» o estrany de la vida que l'envolta. La seua vida és tot un seguit d'accions inconnexes que no l'afecten per a res: assisteix a l'enterrament de la seua mare sense cap aflicció, fa l'amor amb Marie sense cap entusiasme, dispara contra un home perquè sí, com podria haver fet qualsevol altra cosa…

D'altra banda, gairebé tots els personatges arrosseguen aquesta absurditat. El vell rondinaire Salamano maleeix tothora el seu gos, però finalment, quan el perd, la seua vida absurda encara es torna més inaguantable: «Com que un gos viu menys que un home, havien acabat per fer-se vells al mateix temps. Tenia mala jeia —m'ha dit Salamano—. De tant en tant, ens barallàvem. Però, a pesar de tot, era un bon gos. […] Ara la seva vida havia canviat i no sabia ben bé què faria en el futur» (Camus 1955, 96).

El costum, la rutina o la quotidianitat són factors que afecten directament els personatges de les tres novel·les, i això encara contribueix molt més a marcar una classe de vida plena d'avorriment i de repeticions que la fan més aviat absurda i desagradable. Justament, el fàstic que sent Roquentin a *La nàusea* es produeix a causa d'aquesta rutina que l'aboca contínuament a l'angoixa i al tedi:

> Quan hom viu, no passa res. Les decoracions canvien, la gent entra i surt, i res més. Mai hi ha començaments. Els dies s'afegeixen als dies, sense com va ni com ve: una suma inacabable i monòtona. […] No hi ha fi, tampoc; mai no es deixa de cop una dona, un amic, una ciutat […]. Després d'això, torna la desfilada, tornem a sumar les hores i els

> dies. Dilluns, dimarts, dimecres. Abril, maig, juny. 1924, 1925, 1926. (Sartre 1966, 66)

SOL EN UNA SELVA

Hem vist que a *L'inútil combat* es percep contínuament una mena de consciència subjectiva que el personatge central pren del món i de la seua pròpia existència. Aquest fet paralitza el temps de l'acció i ens introdueix al món del seu subconscient o pensament.

A través de la descripció dels seus estats de consciència, el protagonista-narrador ens aboca a la seua realitat, amarada d'un regust amarg i angoixant i plena d'absurditat i d'incomprensió per part de la societat que l'envolta: «Tot el meu ésser era aquells dies una vibració contínua, un continu desassossec. Allí dintre m'ofegava; com si les parets s'ajuntessin contra el meu cos. Era una opressió angoixosa, desesperant, de la qual havia de salvar-me en la imaginació, en l'evasió contínua. A vegades em creia morir» (Juan Arbó 1969, 42)

Aquesta sensació d'opressió marca el protagonista al llarg de tota la seua vida. De fet, passa el temps debatent-se en una lluita aferrissada però, al cap i a la fi, inútil contra tota la grolleria i opressió de tot el que l'envolta, concretament, de la societat que l'envolta. A més, contra tot això, només compta amb la seua ànima, i la seua ànima cada vegada està més malalta i desesperada. Per això cedeix sense comprendre ni resoldre res:

> Quan m'adonava del meu estat (sempre per una violència o un retret dels superiors), aquella vida d'obligacions i d'imposicions se'm feia insuportable i em venien pensaments desesperats. Havia d'embolcallar-me en els meus somnis, oblidar-me de mi mateix i anar complint la tasca maquinalment entre l'esplendor dels meus somnis i les febres del meu cobejar. (Juan Arbó 1969, 78)

La sensació d'humiliació i constrenyiment apareix, sobretot, a l'oficina, que li resulta odiosa i rutinària. En aquest fragment compara l'oficina amb una selva: «Aquells dies, però, el fet va enfonsar-me en un mar de desespers. Vaig tenir por i em vaig trobar indefens, tot sol, en una selva, envoltat d'enemics que venien per totes bandes» (Juan Arbó 1969, 92).

La feina a l'oficina és asfixiant per al protagonista, ja que és una mena de presó on la seua personalitat resta ofegada per l'autoritarisme de l'amo i pel treball rutinari i maquinal:

> Hi havia, per damunt de tot, una cosa, la més terrible per a mi, en aquella ocupació, i era l'anul·lació completa de la persona; era allò de sentir-se 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 «jo». (Juan Arbó 1969, 79)

En definitiva, el protagonista és un ésser que ja des de molt menut pateix i tem perquè sap que tot el que l'envolta només el mena cap a la seua autodestrucció, res té sentit per a ell, tot és absurd: «Les meves creences —resumeixo—, les il·lusions i els entusiasmes, els meus somnis de glòria, els meus amors. Tot boires al matí, no res. Fum que es desfà amb el sol, coses sense sentit, absurditats» (Juan Arbó 1969, 105).

A *La nàusea*, aquesta consciència subjectiva d'un home sol apoderat pel fàstic de tot el que l'envolta i que, de fet, és la seua pròpia existència, es resol a través de llargues meditacions que no fan res més que descriure les alteracions i les angoixes de l'ànima. L'argument del llibre es redueix pràcticament a aquestes meditacions, al fàstic que sent quan s'adona de la inutilitat del que fa i de tot el que l'envolta. L'heroi és un ésser decebut que viu l'angoixa d'existir: «La nàusea no m'ha abandonat ni crec que m'abandoni per ara; però ja no la sofreixo, ja no és una malaltia ni un accés passatger: soc jo» (Sartre 1966, 185). És un home decebut i absurd que encaixa perfectament amb el seu entorn, ja que tot el que l'envolta està ple de lletjor i absurditat: «El món exterior era tan lleig, eren tan lleigs aquells vasos bruts de damunt les taules, i les taques fosques del mirall i del davantal de la Madeleine, i el posat amable del gros enamorat de la mestressa, tan lletja l'existència mateixa del món, que em sentia a pler, en família» (Sartre 1966, 250).

A *L'inútil combat* el protagonista té por, a *La nàusea* sent angoixa i, a *L'estrany*, el protagonista estarà marcat per la indiferència; per això tots els seus actes no tenen sentit i la seua vida està buida: «Els instructors del procés havien tret en clar que "jo havia manifestat una certa insensibilitat" el dia de l'enterrament de la mamà […]. Sens dubte, jo estimava la mamà. Però això no volia dir res. Totes les persones sanes han desitjat més o menys la mort d'aquells qui estimen» (Camus 1955, 128).

«ÉS DIFÍCIL DE SER UN HOME», *IPSE DIXIT*

A *L'inútil combat*, el diàleg no és la forma més predominant de la novel·la. Tanmateix, trobem algunes mostres de diàleg, sobretot en les escenes on s'acaren el protagonista i l'amor. Les objeccions de l'amo sempre solen ser punyents, i les contestes del Jordi sovint amaguen una ràbia sorda que l'amargarà durant tot el temps a l'oficina:

> Tocaven les dotze quan vaig alçar-me. Ell entrava tot just en aquell moment, i quan el vaig veure vaig tremolar.
>
> —On vas?…
>
> Ah!… si pogués explicar el to de la pregunta, aquella sorna escarnidora i punyent!
>
> Em vingueren ganes de plorar.
>
> —Són les dotze —vaig fer tímidament, bo i acalant la mirada sobre la gorra, que girava entre les meves mans.
>
> —Penja la gorra, que avui et quedaràs fins a la una. (Juan Arbó 1969, 48)

A través dels breus diàlegs que estableix amb l'amo ens adonem de les contínues humiliacions que sofreix Jordi, a més de la seua por a rebel·lar-se contra ell i la ràbia que l'encega i no el deixa viure.

A *La nàusea*, els diàlegs són més nombrosos i també es produeixen, en la majoria dels casos, en una situació d'enfrontament entre el pensament existencialista-pessimista de Roquentin i el pensament «humanista-il·lustrat» de l'Autodidacte:

> Em mira sense comprendre; després diu amb un lleuger somriure:
>
> —Sens dubte bromegen, senyor; però és cert que tots els homes tenen dret a la nostra admiració. És difícil, senyor meu, molt difícil de ser un home […]
>
> —Dispenseu —li dic—; així, doncs, no estic ben segur que jo sigui un home: mai no havia trobat que això fos difícil. Em semblava que només calia deixar que les coses seguissin el seu curs. (Sartre 1966, 177)

Paral·lelament els debats ontològics i existencialistes apareixen en l'altra obra, *L'estrany*. Els diàlegs també es presenten amb certa intensitat, sobretot en els casos en què el protagonista estableix un intercanvi d'idees, i tot plegat es transforma en un debat on s'enfronten dos pensaments força diferents. El fragment que presentem tot seguit fa referència a l'enfrontament entre el protagonista quan està a la presó a punt de ser executat i el capellà que intenta inútilment incidir en l'actitud de Meursault i les creences que considera

immorals. El debat, finalment, encega de ràbia el protagonista, ja que no li interessa per a res de canviar les seues idees de la vida i el món:

> […] s'ha girat, ha caminat cap al mur i hi ha passat la mà a poc a poc. ¿Fins a un tal punt estimeu aquesta terra?, ha murmurat. No he contestat res.
>
> Ha restat d'esquena a mi durant una estona llarga. La seva presència em pesava i m'irritava. Anava a dir-li que se n'anés, que em deixés sol, quan de sobte ha cridat, tombant-se de cara a mi, en una mena d'esclat: No, no us puc creure! Estic segur que alguna vegada heu desitjat que existís una altra vida! Li he contestat que és clar que sí, però que això no tenia més importància que desitjar de ser ric, o nedar més veloçment, o tenir una boca més ben feta. (Camus 1955, 227)

LA VIDA NO ÉS RES

A *L'inútil combat* trobem una mena de sumaris que actuen com a escenes de transició o de recapitulació de la història. El narrador protagonista ens anticipa dos fets a l'encapçalament de la novel·la: la mort del seu germà menut i la reacció violenta —quasi assassina— contra el seu germà gran, alcohòlic. A l'epíleg s'accelera el temps intern de la narració, ja que el protagonista, en menys de dues pàgines, fa una recapitulació de tota la seua vida: Maria, la mare, el germanet, l'assassinat d'un home i, finalment, la seua mort en un hospital de Moscou: «I la mare? I Maria? I els meus amors? ¿I els meus patiments? I la meva vida? No era res! No era res?» (Juan Arbó 1969, 240). Es fa evident, per tant, la necessitat de reflexionar fondament sobre la pròpia condició humana en una situació extrema.

A *La nàusea* gairebé no trobem aquesta mena de resums o sumaris; més aviat són pensaments subjectius, altre cop, que sintetitzen amb poques línies la vida del protagonista. Això es dona a l'última part del llibre, quan el protagonista decideix marxar de Bouville i anar a viure a París:

> Tota la meva vida és darrera meu. La veig sencera, veig la seva forma i els lents moviments que m'han conduit fins aquí. Hi ha ben poca cosa a dir-ne: és una partida perduda, res més. Ara fa tres anys que vaig entrar solemnement a Bouville. Havia perdut la primera mà. Vaig voler jugar la segona i també l'he perduda: he perdut la partida. Al mateix temps, he après que sempre es perd. No són sinó els marrans, que creuen que guanyen.

> Ara faré com l'Anny, sobreviure. Menjar, dormir. Dormir, menjar. Existir lentament, suaument, com aquests arbres, com un toll d'aigua, com el banc vermell del tramvia. (Sartre 1966, 227)

A *L'estrany* tampoc no hi ha gaires exemples que reflecteixin aquest tipus de narració ràpida on es faci un breu sumari o una recapitulació d'alguns dels fets més rellevants de l'obra. Malgrat tot, trobem un sumari de la vida del narrador a partir de la mort de la seua mare i apareix en forma d'enumeració ràpida: «Ha evocat la meva insensibilitat, la meva ignorància o propòsit de la mort de la mamà, l'endemà a la platja, amb una dona, el cinema, Fernandel i, finalment, el fet d'haver portat Marie a casa meva aquell vespre» (Camus 1955, 191). Aquest breu resum dels esdeveniments anteriors al seu empresonament no són fets per ell, sinó que són exposats pel jutge el dia del seu judici. De fet, es tracta d'un sumari rutinari, ja que és necessari per tal de reconstruir els fets abans d'arribar a l'assassinat de l'àrab. Cal dir, però, que trobem pocs exemples d'aquest tipus de recapitulacions, ja que el temps de la història és lent i els fets o accions són molt pocs.

Totes tres novel·les s'acosten més aviat a un llibre de pensaments i suggeriments més que no pas un llibre d'acció. En totes es fa palesa la sensació d'estranyesa dels personatges i d'absurditat o buidor vitals.

BROGIT EXTERIOR

L'estat anímic i emocional del protagonista de *L'inútil combat* en els seus primers descobriments enfront del món que l'envolta s'estableixen a partir d'elements simbòlics o d'un cromatisme determinat. Així doncs, des de la seua cambra i estant reclòs a causa d'una malaltia, tot el que percep des de l'interior de l'habitació esdevé un espectacle de llum i de colors:

> Jo, darrera les vidrieres de la meva cambra, no em cansava de mirar el cel blau. Les orenetes s'afuaven i giraven embogides de la llum. De tant en tant, passava un vol de coloms i em deixaven una ànsia de gaudis inefables. Si m'apropava més, podia veure les gavines que voletejaven allà baix sobre el riu, i els amples camps que s'estenien per l'altra banda, amb taques blanques de masies dintre la verdor i rengleres d'àlbers que tremolaven sobre els canals invisibles. (Juan Arbó 1969, 29)

Aquesta sensació d'empresonament es repeteix a dintre la botiga, on contraposa la «lleu llum de la bombeta» amb el «cel clar obert sobre els terrats», i tot això ambientat en un dia festiu molt especial, el diumenge:

> Els diumenges la botiga estava closa, i nosaltres treballàvem a l'interior fins al migdia. Res no m'anguniava tant com sentir les campanes i endevinar el passeig inundat de sol, el passeig animat de moviment i de cridòria, i amb el cel obert sobre els terrats.
>
> La plaça vessava de nois i el brogit de l'exterior tremolava contra les vidrieres. Els diumenges començava a escriure sobre llibres ratllats, en un departament estret, en un racó de la botiga, il·luminat per una bombeta. (Juan Arbó 1969, 45)

Entremig d'un ambient i de l'altre trobem una separació, una mena de «mur» que són altre cop les vidrieres, les quals aboquen Jordi a l'espectacle de la vida.

Aquestes contraposicions entre el món exterior que representa la llibertat i el món interior que és la «presó» i l'angoixa accentuen encara més la situació inquietant i desesperada d'un ésser humà que no pot participar en una vida lluminosa i plena d'esperances i que no té altre remei que presenciar-la a través de les vidrieres de la seua petita presó.

A *L'estrany* els colors dels vestits de les noies, i en concret, el vestit de la Marie contrasta amb tot l'ambient de la presó i, a través d'aquest li arriba a Meursault un alè de llibertat i de frescor que evoca el món exterior idealitzat: «He vist Marie davant meu, amb el vestit de ratlles i la cara morena de sol» (Camus 1955, 143). També en aquest fragment: «[a]l mateix temps la mirava i sentia ganes d'estrènyer-li les espatlles per damunt del vestit. Tenia ganes de tocar aquella roba tan fina i no sabia ben bé quina altra cosa calia esperar sinó allò» (Camus 1955, 146).

Una altra imatge recurrent en *L'inútil combat* és la de la mare. Se'ns presenta, sobretot, a través del to de la seua veu. La imatge que guarda d'ella apareix a través de la veu, a través dels sons bondadosos i plens de dolçor. No apareix descrita en cap moment ni psíquicament ni físicament; només la recorda a través de la seua veu: «jo, la mare, no podia concebre-la d'altra manera que amorosa, i parlant-me dolç i amb bondat» (Juan Arbó 1969, 43).

Totes les imatges que hem posat de relleu en aquest apartat són les més representatives de la primera part de la novel·la. A partir de la segona part les situacions es tornen més brutals i angoixants i el to és amarg i afligit. Pensem que a la primera part Jordi encara és un xiquet i té esperances en la vida tan plaent que se li presenta al davant, mentre que a la segona part ja és un adolescent que descobreix que la vida darrere les vidrieres és una vida dura i enutjosa. I el seu despertar a la vida madura es dona a través de dos fets que li marcaran l'existència: la feina opressiva a l'oficina i el sexe.

> El riure d'elles no sé què tenia de fals, de dramàtic, que ressonava en mi dolorosament, que m'anguniejava. Una se m'apropà, impúdica, amb el riure fals, desvergonyit, i em proposà d'acompanyar-la: Anem? Vaig sentir-me confós, avergonyit, i hauria volgut desaparèixer, fer-me fonedís, sentir-me lluny d'aquell joc [sic] i d'aquella presència. Ella se'n tornà, burlant-se, amb un gest de menyspreu. (Juan Arbó 1969, 85)

I és d'aquesta manera tal com es desperta al món i al sexe, sense amor, sense il·lusió, com un corrent turbulent i violent, sense cap tipus d'idealització.

Pel que fa a l'oficina, s'ha anar convertint en una petita presó, i la seua estada allí és cada vegada més insuportable: «Encenien els llums, tancaven les finestres, i jo continuava allí, amb l'esquena doblegada, fent-me mal, i amb aquell crit de protesta sobre el cor, cada vegada ofegat» (Juan Arbó 1969, 81).

Quant a la tercera part de la novel·la, ja no trobem ni un bri d'esperança. Jordi és ja un home desesperat que emprèn la fugida cap al més advers dels destins, plagat de nits angoixants, presons de debò i, finalment, la mort.

La figura del presoner és omnipresent en aquesta última part. El desesper del protagonista aboca a la irracionalitat i a la indiferència per tot:

> Estic tancat, un altre cop, però això és diferent; és una presó de poble, un racó de l'infern; comparada amb això, la de Marsella era un palau: era el cel, comparada amb això. […] El calabós era petit, quadrat, estava enfonsat en la terra, cavat dintre la terra, amb una petita finestra a dalt, defensada per ferros encreuats, i estava submergit sempre en la fosca […]. (Juan Arbó 1969, 178)

A *L'estrany* la figura del presoner també apareix al final del llibre, quan Meursault és empresonat per l'assassinat d'un home:

> M'han explicat com havia de disposar l'estora en la qual hauria de dormir. Enrotllant-ne un dels cantons, podia fer-me una mena de coixí. Durant tota la nit, les xinxes han corregut per la meua cara. Alguns dies després m'han aïllat en una cel·la, on dormia sobre una post de fusta. Hi havia una gallada per a les necessitats i una palangana de ferro. (Camus 1955, 142)

L'estora per a dormir, les xinxes corrent per la cara, la post de fusta com a matalàs i la galleda per a les necessitats són alguns dels objectes que ara envolten Meursault i que accentuen l'ambient desolador i sòrdid de la cel·la i de la seua existència.

Així, en totes tres novel·les l'entorn dels protagonistes es va degradant a mesura que avancen les històries i no fan altra cosa que accentuar l'ambient esqueixat i desesperant d'on ja no sortiran mai més. La vida, tornant al

pensament de Schopenhauer, és talment com un mar d'esculls i remolins que l'home evita amb cura, encara que sàpiga que a poc a poc s'acosta al naufragi més gran, total, inevitable i irremeiable que contribueix a la destrucció.

TOTS CONTRA MEU

A *L'inútil combat*, l'autor aconsegueix abocar un reguitzell de pensaments angoixants a partir d'una successió trepidant d'imatges. Es tracta d'enumeracions iteratives o intensives que provoquen en els lectors un estat de sobreestimulació angoixant. Un exemple el trobem en la descripció d'un somni terrible: primer són els rostres; després els braços; finalment, una multitud immensa. Expressa el seu somni terrible tot desplegant diversos aspectes de la multitud que l'encalça, fins arribar al punt d'unir una sèrie de termes que apareixen en una mena de gradació descriptiva i també narrativa:

> darrera, enmig d'una resplendor sinistra, els rostres —també il·luminats—, una ganyota d'odi i crueltat. Son «ells», i tots alçats en un mateix instint —odi, crueltat—, i tots contra meu. Mil braços m'aixequen, m'empenyen a l'abisme, i se sent una clamor de veus. És una multitud immensa, i darrera meu, i més enllà, fins a l'horitzó ombriu, un bosc de braços s'agita en l'aire en gestos d'amenaça. (Juan Arbó 1969, 156)

A *La nàusea* trobem alguns fragments representatius on es tendeix a descriure uns objectes a través d'una enumeració intensiva, amb més exemples que tendeixen a la gradació dels estats de les coses. En aquests fragments trobem una intensitat ascendent de la lletjor i la brutícia de l'existència: «El món exterior era tan lleig, eren tan lleigs aquells vasos bruts de damunt les taules, i les taques fosques del mirall i dels davantals de la Madelaine, i el posat amable del gros enamorat de la mestressa, tan lletja l'existència mateixa del món, que em sentia a pler, en família» (Sartre 1966, 250).

HOMO VIATOR

Els dubtes i les preguntes assalten el protagonista de *L'inútil combat*. Les interrogacions ens transporten cap a les inquietuds del protagonista i ens descobreixen l'estat desesperat d'aquest: «He navegat dia i nit, sempre en el temporal, ¿i qui em podria dir on he arribat? ¿Qui em podria dir d'on he vingut? […], i qui podia dir-me ara el que hi hagué de somni i el que hi hagué

de veritat, o si tot fou un somni, si tot fou un no-res? No era res?» (Juan Arbó 1969, 239).

A *La nàusea*, l'autor recorre a les interrogacions per tal de descriure l'estat angoixant del protagonista, de desesperació i de dubte davant la vida: «Déu meu! ¿Soc jo que em disposo a viure aquesta existència de bolet? Què en faré, dels meus dies? […] I després? Al cinema un cop la setmana. I després? ¿M'obsequiaré amb un cigar, els diumenges?» (Sartre 1966, 249).

El món opressiu i la indiferència per la vida dels tres personatges de les tres novel·les palesen la necessitat de meditació dels protagonistes de les tres obres i la desesperació a causa d'una vida inútil, un inútil combat sense sentit que els condemna a viure desesperançadament.

LA INSUPORTABLE VACUÏTAT DE L'EXISTÈNCIA

Després de llegir i analitzar amb profunditat aquestes tres obres ens adonem que l'existència dels protagonistes és una mar plena d'esculls i remolins que l'home va evitant encara que sàpiga que s'acosta de mica en mica al naufragi més gran, total, inevitable i irremeiable i que està contribuint a la pròpia mort, tornant a Schopenhauer.

Amb *L'inútil combat* queda confirmat que és una obra que forma part del procés de renovació de la novel·la catalana que s'inicia cap al 1925. Es tractà d'«una renovació plena de modernitat i de força creadora» (Arnau 1980, 3).

Sens dubte, amb *L'inútil combat* Sebastià Juan Arbó s'anticipà als corrents literaris del moment: és el tipus de novel·la que predominarà nou anys més tard de la seua publicació a Europa. Podem afirmar sense reserves que se situa dignament uns quants anys abans de novel·les com *La nàusea* de Sartre o *L'estrany* de Camus.

A *L'inútil combat* apareixen la majoria de conceptes relacionats amb el corrent literari i filosòfic de l'existencialisme: l'absurditat o la manca de sentit de la vida i tot allò que envolta el personatge principal, el sentiment tràgic de l'existència, les situacions límit al llarg de la novel·la, l'aïllament amb la conseqüent soledat del personatge, la nostàlgia per allò més pur com la infantesa i la figura de la mare.

L'existència dels personatges de les novel·les existencialistes mai és plena ni feliç, i malden per assolir una llibertat plena, per bé que acaben sent

presoners en el sentit més ampli del terme, i també en el més concret. Són novel·les en què els personatges pateixen un procés evolutiu tràgic en el sentit que acaben amb la pròpia autodestrucció. De fet, la recerca constant del sentit del seu viure acaba topant amb un món hostil que impedeix la realització dels seus ideals.

Jordi a *L'inútil combat*, tal com Roquentin a *L'estrany* i Meursault a *La nàusea*, acaben sent uns exiliats del món, i pateixen la solitud, l'opressió i la incomprensió de la societat que els envolta, els margina i els menysté.

Tal i com afirmà Sebastià Juan Arbó en conversa amb Albert Manent, la influència dels autors russos en la seua obra era «més aviat una coincidència de temes i de "dramatisme moral"» (1965, 55) L'escriptor afirmava que abans d'arribar als autors russos i sentir-se'n profundament colpit i impressionat havia llegit els tràgics grecs i clàssics francesos com Émile Zola. De la mateixa manera, podem dir que *L'inútil combat* s'avança a les novel·les existencialistes europees més representatives d'aquest corrent literari i filosòfic. Tot i això, Arbó afirmava en el prefaci de la reedició de la novel·la (1969, 16) que en aquell moment ja no hauria escrit una obra com aquella, o n'hauria fet una de ben diferent. Hi havia una gran distància entre la seva situació present i les circumstàncies, l'edat i les condicions en què l'escriví. Reconeixia que era una obra molt personal, però que ben bé podia representar també el drama de moltes altres persones d'aquell temps, car es basà sobretot de la injustícia social i de l'ofegament d'un medi que molts joves també van haver de patir.

L'inútil combat és una novel·la feta de realitat i de somni on la ira i la desesperació de l'heroi fan necessària la fugida per la sensació d'una lluita inútil i sense sentit, i així poder resistir la insuportable vacuïtat de la nostra existència, tal i com es planteja a les altres dues novel·les analitzades, *La nàusea* i *L'estrany*.

BIBLIOGRAFIA

ARNAU, Carme. 1980. «Sebastià Juan Arbó o la tragèdia de la soledat». *Els Marges*, núm. 18: 3–18.

BESER, Sergi. 1966. «Les novel·les de l'Ebre de Sebastià Juan Arbó». Dins *Obra Catalana Completa (I). Les novel·les de l'Ebre*, editat per Emili Rosales, 7–36. Barcelona: Edicions 62.

CAMUS, Albert. 1975. *L'estrany*, traduït per Joan FUSTER. Barcelona: Proa.

COMAS, Joaquim, DE RIQUER, Martí i MOLAS, Antoni. 1988. *Història de la literatura catalana (VIII)*. Barcelona: Editorial Ariel.

DE LA TORRE, Guillermo. 1971. *Historia de las literaturas de vanguardia*. Guadarrama: Lope de Rueda.

FABREGAT AGUILÓ, Laura. 2019. «Les noves veus de la narrativa ebrenca: el cas de Marta Rojals i Joan Todó». *Miscel·lània del Centre d'Estudis de la Ribera d'Ebre*, núm. 29: 329–344.

FABREGAT AGUILÓ, Laura. 2023. *La crisi identitària. Tema central de la novel·lística de la literatura catalana del segle XXI*. Barcelona: Publicacions Abadia de Montserrat.

GUILLÉN, Claudio. 1985. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Editorial Crítica.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1969. *L'inútil combat*. Barcelona: Proa.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1979. *La masia*. Barcelona: Selecta.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1980. *Terres de l'Ebre*. Barcelona: Edicions 62.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1983. *Hores en blanc*. Barcelona: Laia.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1992. *Obra Catalana Completa (I)*, editat per Emili ROSALES. Barcelona: Columna.

MALÉ, Jordi. 2005. «Gide o Dostoievski? Els inicis literaris de Sebastià Juan Arbó (La gènesi de *L'inútil combat*)». *Els Marges*, núm. 76: 31–52.

MANENT, Albert. 1965. «Conversa amb Sebastià Juan Arbó». *Serra d'Or,* núm. 9: 54–55.

MARÍAS, Julián. 1981. *Historia de la filosofía*. Madrid: Biblioteca de la Revista de Occidente.

MATAS, Marta. 2021. «Sebastià Juan Arbó: De la realitat viscuda a la ficció narrativa. Anàlisi d'un desarrelament en la literatura catalana». Tesi doctoral. Universitat Rovira i Virgili. Accés el 3 de maig de 2026. https://www.tdx.cat/handle/10803/672526?locale-attribute=en.

MOLAS, Joaquim. 1961. «L'hora negra i les altres», *Serra d'Or*, núm. 11: 77.

REBOREDO, Daniel. 2020. «El día que nació el existencialismo». *El Correo*, 30 d'octubre. Accés el 16 de gener de 2025. https://www.elcorreo.com/culturas/territorios/nacio-existencialismo-20201031143400-nt.html.

ROSALES, Emili. 1992. «Sebastià Juan Arbó: redescobrir un clàssic». *Tresmall*, núm. 2: 15.

SARTRE, Jean-Paul. 1966. *La nàusea*. Barcelona: Proa.

SCHOPENHAUER, Arthur. 1989. *Antología*, editat per Ana Isabel RÁBADES. Barcelona: Editorial Península.

TASIS I MARCA, Rafael. 1935. *Una visió de conjunt de la novel·la catalana*. Barcelona: Publicacions de La Revista.

VARIANTS TEMÀTIQUES I LINGÜÍSTIQUES A LES DUES VERSIONS EN CATALÀ DE *TINO COSTA* DE SEBASTIÀ JUAN ARBÓ

Jordi Cornellà-Detrell*
University of Glasgow

Aquest article es proposa examinar el procés de reescriptura de la versió catalana de la novel·la *Tino Costa* de Sebastià Juan Arbó, publicada el 1947 per Àncora i substancialment revisada en la segona edició de 1968 (Club Editor). La primera part se centra en el context social i cultural en què es va publicar i reescriure el text. L'objectiu és analitzar la trajectòria d'Arbó en el camp literari hispànic de postguerra, les característiques i recepció de la seva obra literària, el seu posicionament ideològic i les seves idees sobre el gènere novel·lesc. La segona part se centra en l'encaix d'Arbó en l'àmbit literari en català durant el franquisme, el paper de la llengua en la reconstrucció cultural, les afinitats entre el novel·lista i l'editor Joan Sales i la recepció de *Tino Costa*. En la tercera part es descriuen i s'analitzen les variants entre les dues versions catalanes del text, que modifiquen l'estil, l'espai on transcorre la trama, el to de la veu narrativa i el contingut temàtic de certs passatges. Per concloure,

* La idea inicial rere aquesta contribució era traduir el capítol dedicat a *Tino Costa* del llibre *Literature as a Response to Cultural and Political Repression in Franco's Catalonia* (Woodbridge: Tamesis, 2011). El projecte, però, presentava complicacions: per començar, el capítol formava part d'una monografia, i traduir-lo sense la introducció i la primera part, que contenen la justificació del projecte i el marc teòric, hauria causat problemes d'estructura i contingut. També s'hi ementaven les altres novel·les estudiades —*Laia* de Salvador Espriu, *Incerta glòria* de Joan Sales i *El Testament* de Xavier Benguerel— i, per tant, el text no funcionava de manera independent. A més, des que es va publicar el llibre el 2011 han aparegut diversos treballs que permeten matisar i desenvolupar els arguments que s'hi defensaven. Per tot plegat, aviat es va fer evident que calia reescriure el text amb profunditat, i el resultat és un nou estudi que, si bé extreu algunes idees del capítol original, les desenvolupa i presenta de manera substancialment diferent. Qui tingui interès en la introducció teòrica o el capítol del llibre, reeditat en format electrònic per Tamesis, pot accedir-hi a través d'una biblioteca pública o universitària. Agraeixo el suport i les gestions d'aquesta editorial al llarg dels anys.

s'ofereixen una sèrie de reflexions sobre l'estatus que cal atorgar a les diferents versions de *Tino Costa* —incloent-hi les autotraduccions al castellà— i els reptes que comporta editar i interpretar textos amb múltiples variants.

SEBASTIÀ JUAN ARBÓ DINS EL CAMP LITERARI HISPÀNIC DE POSTGUERRA

Sebastià Juan Arbó va publicar *Tino Costa* l'any 1947, en un moment en què la dictadura franquista impedia per sistema oferir al públic traduccions o obres d'autors contemporanis en català.[99] Si bé a finals dels anys 40 es va produir un relaxament mínim de la censura, això sol no explica per què *Tino Costa* va ser un dels primers originals en llengua catalana autoritzats pel règim. En bona part el motiu el trobem en el fet que, després de la guerra, Arbó va aconseguir acomodar-se ràpidament a les noves circumstàncies. L'escriptor, que havia estat un membre destacat de la cultura catalana durant el període republicà, en comptes d'adoptar una actitud resistencialista va decidir integrar-se dins el camp literari espanyol. Arbó va optar per no (auto)exiliar-se i, com que volia continuar dedicant-se a l'escriptura, es va haver de passar al castellà.[100] Aquesta actitud li va valer crítiques: la revista mexicana *Ressorgiment*, per exemple, el situa al costat d'«els escriptors i periodistes professionals al servei de l'enemic» (Ferrer 1949, 6371), entre els quals destaquen Manuel de Montoliu, Carles Soldevila, Josep Maria Junoy, Sebastià Sánchez-Juan i Juan Ramón Masoliver. Malgrat tot, cal afegir que, si bé el bilingüisme d'Arbó va despertar recels, publicacions clandestines de l'interior com *Ariel* i *Pont Blau* van valorar molt positivament la seva obra, situant *Tino Costa* entre «dues de les millors novel·les editades en català després de la guerra» (Triadú 1950, 27; Tasis i Marca 1957, 418; vegeu també Faulí Olivella 1966, 418-421). I a l'exterior també va rebre elogis: el 1948, Rafael Tasis celebra a *La Nostra Revista* (Mèxic) que «els èxits aconseguits en una llengua forastera i sota la suspecta protecció oficial i del seus amics destinataris, no l'han desencaminat de la seva autèntica vocació de novel·lista català i en català» (1948, 31-32).

Encara no comptem amb cap biografia de l'escriptor, però no deixa de sorprendre que un funcionari de la Generalitat republicana que havia

[99] Vegeu Maria Josepa Gallofré i Virgili (1991).

[100] El canvi de llengua, però, no va ser fàcil: el castellà d'Arbó —i de la majoria de catalans de l'època— era més o menys precari, i arribar a expressar-s'hi amb correcció li va costar un esforç considerable, cosa que alguns crítics li van retreure al llarg de tota la seva carrera.

ocupat algun càrrec menor[101] i havia escrit diverses novel·les d'èxit en català —algunes de les quals premiades— pogués integrar-se amb tanta facilitat dins les estructures del nou règim. Arbó va ser depurat i va perdre la plaça com tots els empleats de la Generalitat però, tal com explica a la segona part de les memòries, va evitar la presó, on van acabar amics com Agustí Esclasans i Josep Janés (Arbó 1982, 193). El canvi de trajectòria suggereix que Arbó estava molt ben connectat i, també, que va calcular hàbilment les seves passes: per un escriptor que volgués fer-se un lloc a les lletres hispàniques de la primera postguerra, segurament no hi havia millor manera que publicar una biografia de Miguel de Cervantes. L'èxit va ser esclatant: *Cervantes* (Zodíaco, 1945) va ser traduïda a diverses llengües i reeditada múltiples vegades.

Després de la guerra, Arbó es relaciona amb un grup de personatges addictes al règim molt influents en la cultura barcelonina del moment, com ara Luys Santa Marina, Félix Ros, Martí de Riquer, Carles Sentís i el director de *Destino* Ignasi Agustí. El maig de 1942, per exemple, apareix signant llibres a la Jefatura Provincial de Propaganda al costat d'Agustí, Antonio Tovar, Santa Marina, Luis Manegat, Ferran Valls i Taberner i Guillermo Díaz-Plaja (*La Prensa. Diario de la Tarde de Información Mundial*, 1942, 2). També comptava amb el patronatge de la Dirección General de Propaganda, que li va encarregar conferències als ateneus de Barcelona i Madrid (*El Noticiero Universal*, 1947, 6). La voluntat ferma d'adaptar-se a la nova tessitura devia permetre que es passessin per alt les activitats de Sebastià Juan Arbó durant la República i, per tant, no tingués problemes a l'hora de donar a conèixer la seva obra.

Malgrat la intensitat de la repressió franquista, l'aparició de *Tino Costa* en català l'any 1947 va tenir una repercussió crítica notable.[102] L'èxit va ser tal que l'Instituto Nacional del Libro Español va decretar una setmana Arbó, oferint un premi al millor assaig breu sobre la seva obra (*La Prensa. Diario de la Tarde de Información Mundial*, 1947, 2 i *La Vanguardia Española*, 1947, 8).

---

[101] Va exercir de Secretari del Comitè de Teatre.

[102] El pròleg inclòs a l'edició de 1968 remarca que la novel·la va passar inadvertida, però, com veurem, aquest text va ser en gran part escrit per l'editor Joan Sales i no pel novel·lista, i per tant cal llegir-lo d'acord amb el seu objectiu publicitari. El pròleg està clarament destinat a promoure Club Editor: de bon començament se citen altres obres publicades a l'editorial —*Incerta glòria* i *La plaça del Diamant*— i s'hi indica que l'èxit de *Tino Costa* va ser conseqüència de la traducció al francès. Si *Tino Costa* va ser llegida durant la primera postguerra, però, fou gràcies a la traducció al castellà, que molt astutament Sales no esmenta —una traducció al francès sempre té més pedigrí, i l'editor no volia temptar el públic potencial amb la versió a l'espanyol— (Juan Arbó, 1968b, 13-14).

L'any següent, l'autotraducció al castellà de la novel·la (Juan Arbó, 1948) i l'obtenció del premi Nadal, la millor plataforma publicitària de l'època, van consolidar el prestigi de l'autor (Juan Arbó, 1949). Arbó es presentava a si mateix com un literat al marge de les modes i poc sociable,[103] cosa que segons alguns crítics explica la seva suposada marginació: «el talante un tanto individualista y alejado de los círculos culturales que le caracterizaba contribuyeron a que su nombre quedara en parte soterrado» (Piñol 1993, 37). La realitat, però, és diferent: la popularitat obtinguda a mitjan anys 40 li va permetre situar-se bé dins els engranatges de la indústria editorial, en la qual va participar des d'una posició privilegiada com a assessor literari de Planeta i jurat d'importants premis —Destino, Planeta, Urrutia, Joanot Martorell, Ramon Llull…—.[104] A més, va esdevenir columnista a *Destino*, *La Vanguardia Española* i *ABC* i va col·laborar amb moltes altres publicacions, cosa que el convertí en una de les plomes més conegudes de l'àmbit literari espanyol. Arbó tenia una presència constant a la premsa, gaudia de prestigi i va sintonitzar amb segments importants del públic lector i de la crítica. Ho certifiquen guardons com el Premio Nacional Miguel de Unamuno (*Pío Baroja y su tiempo*, Planeta, 1963), el premi Blasco Ibáñez (*Entre la tierra y el mar*, Prometeo, 1966) i l'Inmortal Ciudad de Gerona (*La masia*, Selecta, 1975).

Ja des dels inicis de la dictadura, Arbó va esdevenir un novel·lista reconegut: Camilo José Cela, que acabava de publicar *La família de Pascual Duarte*, el considera un dels grans autors del moment junt amb Miquel Llor, Ignasi Agustí, Llorenç Villalonga i Gonzalo Torrente Ballester (*Hoja del Lunes*, 1944, 5). Arrel de la publicació de *Tino Costa*, Enrique Arasa el presenta com «una de las figuras más preclaras de la novelística Española contemporánea» (Arasa Accensi 1947, 15). Les lloances no apareixen només a la premsa del règim: el crític d'*España Libre*, publicació de la CNT a l'exili, declara el 1949 que des del final de la guerra les úniques obres interessants que s'han escrit són *La familia de Pascual Duarte*, *Nada* i *Tierras del Ebro* (Codine 1950, 1). Malgrat el to lleugerament mofeta que li dedica Rafael Tasis, que el situa entre «els moderns seguidors de l'escola ferrenya» i de «l'ànima russa» (1959, 13), el fet és que al llarg dels anys Arbó va continuar mantenint el suport de determinats sectors de l'audiència i la crítica. Per oferir uns quants exemples, el

[103] Vegeu, per exemple, Huertas (1975).

[104] El treball de Joan Antoni Forcadell (2018) sobre les dedicatòries manuscrites i la correspondència personal d'Arbó demostra sense cap mena de dubte que estava molt ben relacionat.

1962 el periodista Domingo Manfredi l'emplaça entre «los escritores de primera fila» (1962, 22), i l'any 1968 Federico Sainz de Robles addueix a *La Estafeta Literaria* que «para encontrar, hoy, auténticos novelistas, es preciso leer a quienes permanecen fieles a la línea tradicional: desde Zunzunegui y Delibes hasta Aldecoa, pasando por Torrente Ballester, Sebastián Juan Arbó, Ignacio Agustí, Tomás Salvador y Ramón Solís» (Sainz de Robles 1968, 32). El 1969 és entrevistat a la secció «Los importantes opinan» del *Diario de Barcelona* (Gómez Catón 1969, 21), i Tomás Salvador (1969, 2) lamenta que un article de *Cuadernos para el Diálogo* sobre la novel·la coetània s'hagi oblidat d'Arbó, que a principis dels anys 70 és encara descrit com «un titán de nuestras letras, inconmovible, silencioso, de trabajar seguro y hondo» (*7 Fechas. El Periódico de Toda la Semana*, 1971, 2). A més, durant els anys 50 i 60 Arbó va ser inclòs en la majoria d'estudis de literatura espanyola contemporània com un dels autors clau del període.[105] Malgrat el canvi de paradigma estètic i temàtic impulsat per Carlos Barral a finals dels anys 50 i la politització creixent dels anys 60, la novel·lística d'Arbó no va perdre el favor de certs segments de l'audiència i, de fet, a principis del període democràtic diverses de les seves novel·les van ser adaptades per la ràdio i la televisió (Matas Roca 2021, 214-215). En conjunt, aquests exemples i d'altres que es podrien citar permeten matisar la idea segons la qual Arbó va ser un escriptor marginat a causa del seu origen geogràfic o les seves habilitats lingüístiques.

En general, els crítics detecten en l'obra d'Arbó la gran tradició novel·lística del segle XIX i en lloen el llenguatge planer i directe, l'absència d'enfarfegaments estilístics i el to sincer (Sempronio 1949, 12). *Sobre las piedras grises*, per exemple, s'interpreta com una mostra de «realismo español» que no exhibeix «claudicaciones a la moda» (*Pueblo. Diario del Trabajo Nacional*, 1949, 1). Un aspecte important és que les ressenyes remarquen la manca d'ínfules intel·lectuals de l'autor, subratllant que posa més èmfasi en els sentiments que en les idees (Vázquez Zamora, 1949). Rafael Santos Torroella, per exemple, elogia *Tino Costa* per «estar exenta por fortuna de las sociologías y los psicologismos», per la qual cosa és «una obra que carece de explicación posible, por lo que tiene de poemática y de auténtica» (1947, 5).[106] Aquesta mena d'arguments coincideixen amb les idees que tenia Arbó sobre el gènere

[105] Vegeu, per exemple, Jerónimo Mallo (1956); Eugenio de Nora (1963, 376); Juan Luis Alborg (1962, 272); Federico Carlos Sainz de Robles (1964, 200) i Antonio Iglesias Laguna (1970, 105).

[106] El crític és rotund: «nada de hermenéuticas», «quédense tales excesos para producciones de corte híbrido, en las que lo literario no vale por si mismo» (Santos Torroella 1947, 5).

novel·lesc, que es basaven en el concepte d'honestedat artística. De manera semblant, Joan Estelrich destaca que les obres d'Arbó no contenen grans elucubracions intel·lectuals, i que despleguen passió en comptes d'ideologia. Segons aquest crític, les imperfeccions d'estil i errors gramaticals del text són precisament producte de l'autèntica emoció creadora del novel·lista i del fet que la seva escola ha estat la vida (Estelrich, 1949). Aquesta mena de judicis mostren que la crítica contemporània celebrava que Arbó abanderés una novel·lística que deixava de banda les innovacions estilístiques i temàtiques de la literatura de principis del segle XX. És a dir, que no s'hi trobessin traces de Freud, Faulkner, Joyce o Proust ni, òbviament, de l'existencialisme, el *nouveau roman* o el realisme social de postguerra.[107] Tal com Sales explicita a la «Carta de l'editor a l'autor» inclosa a *L'espera*, «Aquí no hi ha ni Faulkners ni Kafkas, no hi ha Burtons [potser es refereix a Michel Butor] ni Robbe-Grillets; aquí hi ha l'Arbó i prou, en una originalitat total» (1992, 15).

Arbó, indiferent a l'evolució de la novel·la durant el primer terç del segle XX, continuava fabricant narradors omniscients que s'identifiquen amb els drames dels personatges. De manera perceptiva, Néstor Luján (1947) observa que, atesa l'atmosfera tràgica i romàntica del text, *Tino Costa* es pot llegir com un poema dramàtic. Les novel·les d'Arbó no contenien ironia i, tal com va advertir Josep Maria Espinàs, a vegades prenien un caire moralitzant que, si bé agradava a un sector del públic, era potser massa explícit: «No hay disimulo ni sutileza, sino un disparo de moral a quemarropa» (1954, 24). Espinàs, però, conscient dels objectius d'Arbó, addueix que en la seva narrativa «no hay que medir la elegancia, sino la fuerza» (íd.). Efectivament, la seva producció destaca per la força i vitalitat amb què es descriuen el paisatge i les angoixes, frustracions i temors d'uns protagonistes turmentats que lluiten contra el fracàs, la dissort i la brutalitat de l'entorn. Arbó era un novel·lista amb un profund sentit de la fatalitat i una concepció idealitzada de l'amor, un escriptor amb un vigorós talent narratiu més interessat en les passions arravatades d'uns personatges tràgics i sovint autodestructius que no pas en el realisme.

[107] Val la pena fer un breu incís: l'obra d'Arbó s'ha interpretat a vegades com a precursora de l'existencialisme, però aquesta opinió no era unànime entre els crítics de l'època i molt possiblement hauria desagradat l'autor. Francisco Rodón (1969), per exemple, considera que Arbó intentava dignificar el fulletó i que la seva obra té més a veure amb la novel·la romàntica decimonònica que amb l'existencialisme.

Arbó escrivia, en fi, llibres que «se puede[n] leer sin náuseas o escalofríos» en un moment en què, seguint les modes imperants, molts novel·listes «se afanan en aplicar al lector el shock espeluznante» (Vázquez Zamora 1949, 15). Arbó i altres autors populars a l'època, com ara Josep Maria Gironella, Juan Antonio de Zunzunegui o Mercedes Salisachs, connectaven amb un públic molt ampli còmodament situat dins el conservadorisme apolític i conformista promogut pel franquisme. Aquesta audiència consumia una novel·la tradicional d'evasió que estava allunyada tant de l'avantguarda com del realisme social en voga. Aquests dos corrents són els que han acabat dominant les històries de la literatura, més centrades en la renovació de paradigmes estètics que en la via clàssica representada per Arbó i d'altres malgrat que, segurament, aquests últims tenien moltes més vendes i públic.

En els seus articles a la premsa, l'escriptor no amaga que el present l'incomoda. El 1970, per exemple, descriu els seus gustos literaris de la manera següent:

> Aquella generación tenía —o teníamos, pues me cuento en ella— como ídolos a Tolstoi, a Ibsen, a Hugo; entre nosotros, a Galdós y menos a Baroja, a Blasco Ibáñez; ellos tienen a Sartre, a Becket o a Ionesco, a los hombres de la desesperación. […] De la nuestra, de sus afanes, de sus sueños, salió este mundo; veremos si de esta, de la del odio y la violencia, de los sin familia y sin Dios, sale una humanidad mejor. (Juan Arbó 1970b, 11)

Els articles periodístics d'Arbó, trufats de referències a Baroja, Cervantes, Goethe, Dant i Lope de Vega, mostren prou clarament quins eren els seus models i preferències literàries. Conscient de l'extemporaneïtat de la seva concepció de la literatura, Arbó va desenvolupar una particular teoria de la novel·la: segons el seu parer, al zenit del gènere s'hi arriba al segle XIX i, a causa de la seva gran popularitat, a principis del XX s'hi comencen a dedicar assagistes, sociòlegs, filòsofs i poetes. Aquests, però, no són novel·listes *comme il faut*, perquè el que realment els interessa és utilitzar el format per difondre determinades perspectives doctrinals. Tal com afirma Matas (2021, 599), a Arbó la literatura d'idees li semblava banal i contrària a l'autèntica expressió artística. De fet, considerava que la comercialitat de la novel·la i l'èmfasi en qüestions ideològiques havien corromput el camp literari, obsedit pels guanys econòmics i l'èxit a qualsevol preu: «Todo lo que vino con una apariencia de novedad, todo lo raro por lo raro, fue elevado, propagado, y vendido, todas las osadías, las locuras, encontraron sus panegiristas» (Juan Arbó 1972, 14).

Això fa que la literatura hagi experimentat una onada de morbositat, vici, violència i erotisme desenfrenat: «La literatura es baja; nace, como vemos, de ideales bajos, y los ideales bajos, de hombres sin elevación moral, sin grandeza, de contrahechos de espíritu, y de cuerpo» (Juan Arbó 1953, 3). Aquestes consideracions fan palès el desconcert d'Arbó, que lamenta que s'hagi perdut la dimensió ètica de la novel·la. Les qüestions de moralitat i virtut que sovint tracta als seus articles son típiques de la literatura del segle XIX que, en adoptar un concepte d'estètica indestriable del concepte de virtut, afavoria la subordinació de l'obra a principis morals i espirituals.

Seguint el discurs típic del franquisme, Arbó declarava que la política «siempre me ha interesado poco, y menos todavía a medida que han transcurrido los años, hasta el punto de que mi desinterés ha llegado a ser casi total» (Saladrigas 1972, 24).[108] El 1977, en una de les poques vegades que va parlar obertament d'aquest tema, reconeixia haver donat suport a la República, encara que «después del tremendo fracaso» va quedar orfe d'ideals i, per tant, políticament «hoy no sé que soy, ni que deseo» (Mérida, 16). Les seves opinions sobre Catalunya i el nacionalisme també s'avenien amb la perspectiva oficial: Arbó addueix que a la seva terra d'origen «estos problemas no han hecho mella» perquè, a causa de la influència d'Aragó i València, «las cuestiones del regionalismo han despertado siempre un eco muy débil» (íd.).

Aquest breu repàs de la singladura biogràfica d'Arbó durant la postguerra, la recepció de la seva obra dins el camp literari hispànic i les seves idees sobre política i la novel·la permetrà analitzar en més detall el context en què es va reescriure i publicar *Tino Costa*. Tal com s'exposa a l'apartat següent, la revisió d'aquesta novel·la s'explica en gran part per l'auge editorial en català de mitjan anys 60, que va impel·lir Arbó a intentar recuperar la posició que havia ocupat dins la cultura catalana als anys 30.

TINO COSTA I EL CAMP LITERARI DE POSTGUERRA EN CATALÀ

A causa de l'èxit obtingut a nivell peninsular i les dificultats que afectaven el sector editorial en llengua catalana, l'obra en català d'Arbó va passar a un segon terme. Tal com ha observat Ramis (2010), les obres en català eren

[108] Matas (2021), que estudia aquest aspecte detalladament, argumenta que Arbó «practica un col·laboracionisme passiu que pot ser interpretat com una afinitat al poder franquista però que, en el fons, respon a l'única finalitat de fer reeixir els seus projectes literaris» (651; vegeu també 539 i 540).

sempre traduïdes al castellà, mentre que les que escrivia directament en aquesta llengua mai van ser traduïdes, asimetria provocada per les limitacions de l'època. Malgrat això, quan a partir de 1962 les qüestions lingüístiques deixen de ser criteri automàtic de prohibició i el mercat del llibre en català es comença a refer tímidament, Arbó retorna amb força a la llengua materna per tal de reivindicar el seu paper dins la literatura catalana. En un període molt curt de temps, publica *Narracions del Delta* (Selecta, 1965), l'*Obra catalana completa (I). Novel·les de l'Ebre* (Edicions 62, 1966), *L'espera* (Club Editor, 1967), *Tino Costa* (Club Editor, 1968) i *L'inútil combat* (Proa, 1969). Durant uns pocs anys, entre 1962 i 1968, es produeix una eufòria notable entre les editorials, que es llancen a publicar i traduir de manera frenètica per intentar recuperar el temps perdut (Cornellà-Detrell, 2016). El període d'expansió, però, resulta ser un miratge: si bé a partir d'aquell moment es pot publicar en català amb certa normalitat, les més de dues dècades de prohibicions i l'absència de la llengua als mitjans de comunicació i al sistema educatiu fan que sigui difícil arribar a l'audiència. L'auge dura molt poc, i la falta de públic produeix una forta crisi que arruïna diverses editorials.

En l'entrevista citada (Saladrigas 1972, 24), Arbó explica que ha escrit en català quan el contingut del text ho afavoria —com en el cas de la biografia de Jacint Verdaguer—, i que ho ha fet en castellà per qüestions de difusió o quan era adient pel tema.[109] També esmenta que la traducció de la biografia *La vida trágica de Mosén Jacinto Verdaguer* s'havia venut més en castellà en un any que en català en quinze, i es queixa que les obres completes (Edicions 62, 1966) havien tingut poquíssima demanda mentre que en castellà se n'havien esgotat 1.000 exemplars en menys de dos anys.[110] Les escasses vendes en català, però, no es devien a la marginació del novel·lista per haver escrit majoritàriament en castellà durant la postguerra, sinó que eren una conseqüència de l'escassedat de lectors després de més de dues dècades de repressió continuada.[111] En qualsevol cas, el clima social més favorable dels anys 60 va esperonar l'aparició d'una nova fornada d'intel·lectuals influenciats pel marxisme i noves tendències com l'estructuralisme. La conseqüència és que, si

[109] Pel que fa als usos i idees lingüístiques de Juan Arbó, vegeu Matas (2019).

[110] L'*Obra catalana completa* reprodueix la versió de *Tino Costa* de 1947.

[111] Matas sembla donar per vàlid «l'aïllament a què es va veure sotmès l'escriptor» (2021, 18), que «no aconsegueix la recuperació i el reconeixement d'un espai propi en l'àmbit literari» (209). Aquesta mena d'arguments, però, semblen basar-se més en la imatge que l'escriptor volia projectar de si mateix que en la situació en què es trobava.

bé Arbó troba un espai per publicar, tal com apunta Igual, les seves posicions estètiques i ideològiques li dificulten encaixar dins el nou ecosistema literari:

> la seva ambigüitat política i la bifurcació dels camins lingüístics el van acabar perjudicant i van insatisfer el nucli essencial de la «intel·ligència» catalana, que despertava a empentes i arrops del son catacumbal i sobreposava un filtre «marxistoide» a l'autor de *La Masia*. (1997, 11)[112]

Seria erroni, però, atribuir les dificultats que experimenta Arbó a l'hora de donar a conèixer la seva obra a factors merament ideològics o lingüístics, perquè tots els escriptors en llengua catalana de l'època, al marge de la seva orientació política, es trobaven en una posició marginal i subordinada. Malgrat que hi pogués haver alguna reticència envers el novel·lista, cal no oblidar que l'*Obra catalana completa* de 1966 es publica a Edicions 62, punta de llança del progressisme del moment. Arbó és el segon escriptor que mereix tal honor: el primer va ser Llorenç Villalonga, fet que mostra l'obertura de mires de l'editorial.

Malgrat publicar-se per primera vegada el 1947, el manuscrit original de *Tino Costa* ja estava llest l'any 1939; la segona versió, notablement revisada, va aparèixer gairebé tres dècades després a Club Editor (Juan Arbó 1968b, 6). Com que durant la dictadura el llibre era pràcticament l'únic àmbit culte on es podia utilitzar la llengua catalana, la responsabilitat de preservar el català va recaure en gran part en les editorials. Tal com explica Fuster, això va resultar en un control excessiu de l'expressió literària: atès que la llengua «no tenia altra salvació que la seva literatura», es va estendre la idea que «aquesta literatura, com més "literària" fos, més i millor acompliria la seva missió d'emergència» (Fuster 1982, 332-333). Gairebé només les editorials podien participar en el manteniment i transmissió del llenguatge estàndard, i per tant la vessant creativa de la literatura va quedar parcialment subordinada a les necessitats de garantir la continuïtat i puresa del llenguatge. El paper de l'escriptor, però, sempre ha inclòs innovar i donar forma a les seves eines expressives, i per això la manera sovint rígida amb què s'aplicaven les normes gramaticals va causar tensions entre literats, editors i correctors. Aquests últims en particular tendien a intervenir força en els textos de postguerra, fins al punt que Martínez-Gil ha defensat que, en alguns casos, caldria parlar de coautoria lingüística entre autor i corrector (Martínez-Gil 1997, 215).

[112] Cal dir que Arbó no va ser l'únic cas, escriptors com Pere Calders i Xavier Benguerel també van rebre crítiques pel seu posicionament estètic.

Tant en la seva tasca d'editor com la d'escriptor, Joan Sales va haver de fer front a diversos problemes que afectaven el camp literari: la manca de lectors, el desconeixement general de la llengua estàndard i l'actitud dels correctors, que tendien a imposar criteris lingüístics i unificar l'estil. Com a resposta, va decidir promoure un registre que no s'apartés excessivament de la llengua parlada per tal d'atraure el major nombre possible de lectors. En el cèlebre pròleg a *Incerta glòria*, Sales declara que

> L'autor d'aquest llibre creu que els gèneres literaris que es proposen reflectir ambients i personatges corrents dels nostres temps no han d'escriure's a la manera d'uns exercicis de gramàtica, sinó —sobretot en els diàlegs— acomodar-se al llenguatge vivent. […] Creu l'autor que en tot conflicte entre la gramàtica i la vida, les persones de seny donaran sempre preferència a la vida. (1956, 10)

Sales considerava que la funció comunicativa del llenguatge era més important que la simbòlica, i que encara existia un català col·loquial genuí no influenciat pel castellà. Les seves idees, defensades amb certa vehemència, van causar temor entre els intel·lectuals. Manent, sense esmentar-lo directament, va criticar aquells que «tendeixen a despersonalitzar l'idioma i a acostar-lo al castellà per la temença absurda que el lector no els entendrà» (1961, 11), i Triadú va lamentar que «els novel·listes no sols s'equivoquen, sinó que àdhuc pretenen de raonar, en rebel·lió oberta, llurs actituds més o menys antigramaticals» (1961, 58-59). Malgrat despertar recels, Sales considerava que la rigidesa del llenguatge estava tenint conseqüències adverses: «Estem perdent la batalla de la novel·la (la majoria dels novel·listes catalans actuals publiquen en castellà), i un dels motius, no el principal però sí important, n'és aquesta qüestió de la fossilització del llenguatge escrit» (Coromines i Sales 2016, 166; carta de Joan Sales a Joan Coromines de 27 de juny de 1958). Per tal de capgirar la situació, Sales va promoure l'ús d'una llengua literària més flexible, i també va intentar captar per a Club Editor escriptors que en aquell moment publicaven sobretot en castellà, com ara Noel Clarasó, Joan Gomis, Josep Maria Cid-Prat i, és clar, Sebastià Juan Arbó.

No sembla forassenyat conjecturar que, si Sales es va interessar en l'obra d'Arbó, va ser en bona part perquè tots dos mantenien punts de vista semblants respecte a la funció i característiques de la literatura. El cinquè punt del manifest de *Quaderns de l'Exili*, revista fundada per Sales a Coyoacán el 1943, permet entreveure quines podien ser les afinitats entre editor i novel·lista:

> Rebutgem l'intel·lectualisme, la deshumanització i la supèrbia de tota manifestació que s'anomeni cultural a si mateixa, però que pretengui sobrepassar o menystenir l'home. Rebutgem una cultura sense contingut i que es nodria dels seus propis residus. Entenem que l'home val més que el seu rastre, el contingut més que el continent, el pensament més que la forma. Ambicionem un estil directe, senzill i digne, subordinat a l'obra. (*Quaderns de l'Exili*, 1943, 2)

Sales compartia amb Arbó les suspicàcies envers l'intel·lectualisme i l'artificiositat des d'una perspectiva humanista, fet que el porta a publicar novel·les de tipus clàssic —Fiódor Dostoievski, Nikos Kazantzakis, Pierre Boulle…— que poguessin entretenir l'audiència. En una línia semblant, Arbó pretenia assolir un estil que fos el més planer i transparent possible i declarava que «m'esforço perquè l'obra sigui amena, no sé si pensant en mi o pensant en la resta de lectors» (Rosales 1997, 22). A més, tots dos eren catòlics i desconfiaven dels nous corrents ideològics i literaris que arribaven sobretot de França.

Com a director editorial, Sales tenia fama d'imposar els seus criteris lingüístics i estilístics, i Arbó devia ser-ne conscient quan va optar per publicar la segona versió de *Tino Costa* a Club Editor. D'altra banda, Arbó era conegut per corregir incansablement les seves obres, i sovint aprofitava les traduccions, autotraduccions i reedicions per revisar en profunditat els textos.[113] Ens trobem, per tant, davant un editor i un autor que percebien les tasques d'escriure i editar de manera fluida i flexible. La relació epistolar entre tots dos demostra que Sales va aconsellar diverses alteracions al novel·lista i que aquest, inicialment reticent a acceptar les recomanacions de l'editor, les va acabar donant per bones. Segons Sales, les modificacions proposades no eren gaires i sobretot afectaven algunes repeticions innecessàries, encara que aquest aclariment potser era un subterfugi per restar importància a les seves intervencions i no incomodar l'escriptor. Sigui com sigui, les cartes entre tots dos indiquen que Arbó va quedar satisfet de les alteracions i que, de fet, hi va contribuir activament: el 5 de desembre de 1968, per exemple, explica que «he continuat l'esporgada» i que «estic molt content de tal com va, i em penso que l'obra guanyarà molt» (Ramis 2018, 138).

[113] Com indica Luján, «toca y retoca sus obras hasta exasperarlas literariamente» (1947, 9). Vegeu també Josep Miquel Ramis (2012). L'estudi filològic d'*El ángel se durmió* dut a terme per Joan Antoni Forcadell (2023a i 2023b) també ajuda a entendre la complexa metodologia de treball d'Arbó i les constants supressions i addicions a què sotmetia la seva obra.

L'autotraducció al castellà de *Tino Costa* (1970), però, va precedida d'un pròleg que exposa una versió notablement diferent dels fets. Juan Arbó (1970a, 7) hi addueix que es va deixar convèncer pels elogis i la insistència de Sales i, també, que en aquell moment estava molt enfeinat i no va tenir temps de revisar les galerades. Un cop rellegides de nou les versions existents, el novel·lista conclou que *Tino Costa* s'hauria d'haver publicat tal com estava originalment. Tot i el canvi de parer, Arbó agraeix a Sales els esforços que va dedicar a editar el text. La relació entre tots dos potser va quedar afectada pel procés d'edició l'obra o pel pròleg, perquè Arbó no va tornar a publicar a Club Editor. Dit això, la novel·la es comença a distribuir poc abans que esclati la crisi editorial de finals dels anys 60, que va provocar una reducció considerable en la quantitat de llibres publicats. En aquella conjuntura, Arbó ja devia haver descobert que l'eufòria de principis de la dècada no havia anat acompanyada d'una resposta equivalent per part del públic, cosa que explica per què només va tornar a publicar una altra novel·la en català (*La Masia*, Selecta, 1975). En tot cas, la informació disponible pel que fa al nivell de col·laboració entre editor i escriptor és limitada i fa difícil saber a qui corresponen moltes de les variants que s'examinen a l'apartat següent. Sales va suggerir introduir topònims reals al text, i *Tino Costa* presenta trets lingüístics que l'editor va implementar a la seva pròpia obra i a altres novel·les que va publicar. Tampoc hi ha cap dubte, però, que Arbó va aprofitar la reedició de 1968 per introduir canvis al text de 1947, i per tant algunes de les modificacions cal atribuir-les al mateix autor.

LES VARIANTS TEMÀTIQUES I ESTILÍSTIQUES DE LES DUES VERSIONS CATALANES DE *TINO COSTA* (1947 I 1968)

El pròleg de *Tino Costa* de 1968 descriu els objectius del procés de reescriptura de la manera següent:

> La principal esmena, aconsellat per un amic (penso que ben aconsellat), ha consistit a situar concretament la història en el temps i en l'espai: Santa Maria dels Monts s'ha convertit en Amposta a l'època de les guerres carlines. […] Ha guanyat en concreció, en veritat, i tal vegada sigui cert que el fet local, si és verídic i humà, guanya amb la concreció en universalitat […]. *Tino Costa* deixa, amb això, de ser una novel·la intemporal i nebulosa; i sense perdre res —així ho espero— de l'exaltació poètica que li dóna el to, queda relligada a un lloc i a un temps com hi estan relligats tots els éssers de carn i ossos per més exaltats i

> poètics que siguin. […] Després l'he esporgada de bon nombre de repeticions, fruit de l'ardència i la improvisació amb què solia escriure el jove que jo era fa trenta anys. Crec que amb aquesta severa esporgada, feta amb la serenitat de l'edat madura, l'obra guanya en força […]. Finalment, he volgut descarregar l'estil d'una sèrie d'arcaismes —*llurs*, *quelcoms*, *homs*, *éssers*, *àdhucs*, *nogensmenys* i altres de més o menys recercats o impertinents— […]. La culpa fou més de deixadesa que d'intenció, vull dir per haver permès amb una tolerància que ara considero excessiva que els correctors m'empedressin de *llurs* i de *quelcoms* les proves de galerades. (Juan Arbó 1968b, 15-16)

En principi, doncs, *Tino Costa* va ser revisat per tres motius: afegir referències espacials i cronològiques més específiques a la trama, corregir les imperfeccions d'estil del jove Arbó i, finalment, eliminar els arcaismes que els correctors havien introduït al text de 1947. Pel que fa al primer aspecte, al text original totes les ciutats, pobles, rius i regions portaven noms imaginaris, mentre que en la versió de 1968 s'hi introdueixen les denominacions geogràfiques reals on transcorrien els fets. Per posar alguns exemples, Santa Maria dels Monts es va convertir en Amposta; Argona, Aragó o Omeda;[114] Benarós, Vinarós; Citavella, Barcelona;[115] una avinguda anònima, la Rambla; el poble veí, Sant Carles de la Ràpita i «el riu», l'Ebre. En diverses ocasions, el topònim és eliminat o s'utilitzen anàfores —Santa Maria esdevé sovint «el poble»—. Aquest canvi va ser suggerit per Sales, que considerava un error «haver disfressat amb noms ficticis els llocs reals de l'acció, cosa que donava a la novel·la un cert aire irreal i nebulós que als lectors no acaba d'agradar mai» (Ramis 2018, 134; carta de Joan Sales a Sebastià Juan Arbó de 19 de setembre de 1968).[116] Pel que fa al context històric, al capítol tretzè s'hi introdueixen unes breus referències a les Guerres Carlines i a l'afusellament de la mare del general Ramon Cabrera.

Tot i que Sales volia incrementar la sensació de versemblança del text per millorar l'experiència del públic, *Tino Costa* no pretenia retratar els diferents factors socials, polítics i culturals de l'àmbit on es desenvolupa la trama. De fet, l'ús de topònims ficticis al text de 1947 precisament indica que Arbó

---

[114] Aquest és l'únic cas en què s'hi introdueix una referència fictícia, Omeda.

[115] Tal com indica Arbó al pròleg de 1970, però, Citavella no estava solament basada en Barcelona, sinó també en Reus i Tarragona.

[116] Sales expressa un punt de vista semblant a la «Carta de l'editor a l'autor» inclosa a *L'espera*, on lloa que «la teva novel·la passa en un lloc ben concret i en una època ben determinada» (Sales 1967, 15).

volia evitar referències al món exterior que poguessin desviar l'interès del focus de la novel·la, una tràgica història d'amor (Rosales 2002, 21). Ateses les ubicacions fictícies i l'entorn social poc definit, la versió de 1947 compartia elements amb les narracions d'arrel popular i, de fet, la història entre Mila del Santo i Tino Costa podria convertir-se fàcilment en tema d'un romanç o una rondalla. L'aire nebulós que Sales detecta al text, doncs, era buscat: les peripècies del protagonista són tan tràgiques i estan tan vinculades a l'entorn que adquireixen una aura gairebé llegendària. No és estrany, doncs, que alguns estudis crítics hagin subratllat la importància dels relats tradicionals en l'obra d'Arbó (Rosales, 1997 i Matas Roca, 2023). De fet, al principi de la novel·la el narrador mateix es personifica en el discurs, fet habitual en les històries orals, que inclouen el narrador i els oients com a part de la ficció per tal d'atorgar veracitat als fets i presentar-los com a pertanyents a la memòria col·lectiva de la comunitat. Això s'emfasitza a l'epíleg, on el narrador apunta que «Molts dels fets que es conten aquí tenen ja per al poble colors de llegenda» (Juan Arbó 1947, 378).

Sigui com sigui, Sales va trobar adient establir referents més immediats i situar els personatges en escenaris recognoscibles. Atès el paper de la literatura en el manteniment i reconstrucció de la identitat catalana durant la postguerra, no sorprèn que l'editor insistís en la necessitat de reforçar la identificació del públic amb els espais del text. Això anava lligat al desig de promoure una literatura més estretament relacionada amb el present que, d'aquesta manera, pogués atraure amb més facilitat l'atenció dels lectors. En la segona versió de 1968 es poden reconèixer els indrets on transcorre la novel·la i, per tant, la trama adopta una dimensió social i històrica més explícita. Aquest canvi, però, causa tensions dins l'obra, ja que la concreció de l'espai entra en conflicte amb els objectius del text original, que no pretenia reflectir la realitat social de l'època. En altres paraules, la nova geografia imposada a la versió de 1968 ressalta involuntàriament el contrast entre l'ambientació idealitzada i indeterminada del text de 1947 i el rerefons més tangible de 1968. Arbó se'n devia adonar, i per això a l'autotraducció al castellà torna als referents més vagues del manuscrit original. De fet, al pròleg de 1970 explica que a la narració no hi havia res que es correspongués amb la realitat, tot subratllant «el tono intemporal, yo diría universal, que la presidía» (Juan Arbó 1970a, 7). Segons el parer d'Arbó, Sales no va acabar d'entendre el que s'havia proposat, ja que «mi amigo confundía la verdad llamémosla histórica,

con la verdad de la creación, la verdad del arte, que, para mí, es "la verdad"» (íd., 6). El seu propòsit, doncs, no era presentar una imatge fidel d'un temps i d'un indret, sinó mantenir-se lleial a la seva concepció de l'art.

A diferència de novel·les com *L'espera* o *Camins de nit*, que adopten un estil realista clàssic, *Tino Costa* se submergeix en les fondalades de l'angoixa romàntica. Un aspecte important és que el conflicte desencadenat per la relació entre Tino Costa i Mila no es deu a un problema de classe, ja que tots dos personatges pertanyen al mateix estrat social. El motiu és l'actitud indòmita i turmentosa de Tino Costa qui, asfixiat pel medi, no pot o no sap sotmetre's a les lleis i convencions de l'entorn. El protagonista es rebel·la de manera inconscient, imposant la seva voluntat contradictòria i deixant-se endur per conductes autodestructives que el converteixen en un perill per la comunitat. L'ideari romàntic defensa que l'autèntica noblesa prové de la fidelitat al propi instint, que pot semblar absurd o perillós als observadors externs, però que cal respectar encara que condueixi al fracàs, l'odi i l'autoimmolació. Escultor autodidacte dotat de poders creatius excepcionals, Tino Costa no copia ni imita, sinó que el seu art brota d'una font misteriosa i inexplicable que defuig explicacions racionals. Com a creador autèntic, el personatge no pot controlar les conseqüències dels seus actes. Tino Costa no reflexiona ni calcula, sinó que simplement sent, viu, intueix i s'expressa, idees que són concomitants amb la concepció de l'art d'Arbó.

Tino Costa rebutja tot el que és serè, sòlid, lluminós i intel·ligible i es decanta per la foscor i la nit. Es troba en un estat de descontent vital que és violent, melancòlic, exaltat i desesperat però que, no obstant, és l'origen de la seva inspiració, creadora i destructora al mateix temps i situada més enllà de la raó. El protagonista, al marge i per sobre de la llei, encarna l'expressió extrema de l'autoafirmació de l'individu, que el porta a ignorar les convencions socials i convertir-se en un proscrit. Tino Costa es troba sotmès a tendències innates destructives, a un costat fosc que horroritza els individus de la comunitat. En aquest sentit, l'episodi amb Sileta, que desencadena la tragèdia, no pot ser més violent, irracional i arbitrari. Tino Costa és un criminal, una ànima condemnada i destructora que, malgrat tot, es manté lliure, fidel als seus afanys indefinibles a desgrat de l'enorme cost personal.

Deixant de banda els noms de lloc, les variants del text també inclouen importants alteracions sintàctiques i morfològiques. En la segona versió de *Tino Costa*, per exemple, es modifica la manera de referir-se als personatges:

ara els noms propis apareixen amb l'article personal —*Tiago* es converteix en *el Tiago*—. En català central, el discurs espontani introdueix els noms propis amb l'article, i per tant aquest canvi disminueix la distància entre el text i la major part del públic lector de l'època. A l'àmbit on transcorre la novel·la, però, s'utilitza l'article masculí *lo*, i en conseqüència, el text s'allunya de l'ús lingüístic de la zona on s'enquadra el relat. N'hi ha més exemples: en la segona versió també s'eliminen els possessius àtons —*es*, *sa*…—, considerats arcaics en la zona central. Aquesta substitució és conseqüència de l'èmfasi en la protecció de l'estàndard típic de postguerra, provocat pel fet que la literatura era l'únic àmbit formal on la llengua es podia utilitzar amb relativa normalitat. Cal també tenir present que els intents del règim de desarticular l'espai cultural i social català no sols dificultaven la publicació de llibres, sinó també la seva distribució i difusió. La cultura catalana estava formada per petits cercles concentrats sobretot a l'àrea de Barcelona, i les circumstàncies feien difícil poder arribar a la resta del domini lingüístic, cosa que va afavorir l'ús de la varietat central. Així mateix, com que el català era absent al sistema educatiu, la major part del públic no tenia un coneixement sòlid de l'estàndard ni havia estat exposat als diversos registres i parles, i com a resultat l'ús de les varietats geogràfiques provocava recels entre la intel·lectualitat.

Diverses alteracions sintàctiques del text responen a la intenció de corregir imperfeccions d'estil. Es rebutja, per exemple, la construcció *per*+article+possessiu+adverbi en favor de l'estructura més idiomàtica *per*+adverbi+possessiu: «pel seu darrere» (1947, 18) / «per darrera seu» (1968, 29). Un cas similar té a veure amb la possessió, que al text de 1947 sovint era expressada mitjançant *de*+pronom, una estructura forçada que va ser substituïda pel possessiu:

1947	l'esdevenidor d'ella havia estat de sempre la seva més constant preocupació. (p. 44)
1968	el seu esdevenidor havia estat sempre la seva preocupació més constant. (p. 57)
1947	amb el retrat d'ella a un costat (p. 56)
1968	amb el seu retrat a un costat (p. 70)
1947	el record de la fugida d'ell amb la forastera (p. 101)
1968	el record de la seva fugida amb la forastera (p. 118)

Semblantment, en moltes frases s'eliminen sintagmes preposicionals redundants o se substitueixen per pronoms, i el resultat és una sintaxi més àgil:

1947 aixecà els ulls fins a ell interrogatiu (p. 58)
1968 aixecà els ulls interrogatiu (p. 73)

1947 li ho digué a ell (p. 58)
1968 li ho digué (p. 73)

1947 Tino Costa acabà per cansar-se d'ell (p. 92)
1968 Tino Costa acabà per cansar-se'n (p. 111)

1947 el record de Mila, després d'aquell esforç, tornà a ell encara més irresistible (p. 110)
1968 el record de la Mila, després d'aquell esforç, se li feia més irresistible (p. 127)

Al text de 1947 s'utilitzaven amb freqüència els pronoms relatius compostos, d'ús limitat en la parla, i per això el 1968 s'elideixen o se substitueixen per relatius adverbials:

1947 hisendes en les quals es cansa un de caminar (p. 83)
1968 hisendes on un es cansa de caminar (p. 67)

1947 a l'hora en què la corneta avisava des de les muralles l'hora de tancar (p. 103)
1968 a l'hora quan la corneta avisava l'hora de tancar (p. 87)

1947 davant de la qual Mila, a les nits, s'agenolla (p. 268)
1968 davant seu la Mila, a les nits, s'agenolla (p. 250)

1947 en lloc de la qual hi ha una antiga i eixuga cortina (p. 268)
1968 en lloc de la porta hi ha una feixuga cortina (p. 250)

La revisió freqüentment suprimeix estructures parentètiques o incorpora canvis en l'ordre dels constituents per evitar-les. El resultat són unes oracions menys segmentades per pauses que ofereixen una correspondència més ajustada entre la línia argumental i l'estructura sintàctica, fet que requereix menys esforç interpretatiu per part del lector:

1947 i Sileta, la filla, seia al costat del pare. (p. 35)
1968 i la Sileta seia al costat del pare. (p. 24)

1947 el rector de Santa Maria, que havia fet tots els possibles per, amb els seus consells, inclinar la voluntat de la noia (p. 49)
1968 el rector de Santa Maria, que havia fet tots els possibles amb els seus consells per inclinar la voluntat de la noia (p. 36)

1947 ja no espera, en fer-se nit, Tiago de Candaina (p. 65)
1968 ja no espera l'hereu Candaina en fer-se nit (p. 52)

1947 una ombra de temor, un pensament, creuà la seva ment (p. 125)
1968 una ombra de temor travessà la seva ment (p. 107)

Al manuscrit original l'ús de les comes tendia a trencar l'ordre sintagmàtic, fet que en alguns casos impedia que el lector pogués assimilar l'estructura de les oracions de manera fluida.[117] Per tal d'evitar-ho, el text de 1968 simplifica la puntuació i, en general, l'ordre dels constituents tendeix a ser menys marcat. Ho demostren les alteracions que afecten els pronoms personals —«m'havia jo deturat» (1947, p. 13) / «jo m'havia deturat» (1968, p. 24)— i l'adverbi *ja*, que el 1947 apareixia sempre després del verb, ús emfàtic atès que acostuma a precedir-lo: «Sinó que ara era ja un ancià» (1947, p. 88) / «Sinó que ja era un ancià» (1968, p. 106).

El pròleg indica que el procés de reescriptura va consistir principalment a canviar els noms de lloc, corregir repeticions i substituir un nombre limitat d'arcaismes, però l'anàlisi de variants revela que les intervencions van tenir un abast força més ampli, ja que es va portar a terme una profunda revisió d'estil. Analitzats en conjunt, els centenars de modificacions alteren substancialment les característiques de la veu narrativa i alguns aspectes de l'argument. Una quantitat important de canvis afecta la posició dels adjectius:

1947 la seva més constant preocupació (p. 44)
1968 la seva preocupació més constant (p. 57)

[117] Vegeu Leech i Short (1981, 214-219) i Law (ed.) (2001, 74-84).

1947 una terrible decepció (p. 63)
1968 una decepció terrible (p. 77)

1947 una mortal ansietat (p. 77)
1968 una ansietat mortal (p. 94)

Els adjectius preposats transmeten impressions subjectives, serveixen per avaluar fets, objectes i situacions de manera emotiva. Aquest ús adjectival no ajuda a arrodonir la idea expressada pel substantiu, sinó que és el resultat d'adoptar convencions molt arrelades en la tradició literària, i per això al text de 1968 sovint se'n prescindeix:

1947 una dolça apel·lació (p. 24)
1968 una apel·lació (p. 36)

1947 per pur compromís (p. 41)
1968 per compromís (p. 53)

1947 la tremenda decepció (p. 44)
1968 la decepció (p. 56)

1947 treure del vell cofre (p. 88)
1968 treure del cofre (p. 106)

En aquests exemples, la funció redundant i merament literària de l'epítet és evident, ja que no transmet informació més enllà de demostrar cert virtuosisme estilístic. La diferència entre «cofre» i «vell cofre» no és de significat perquè el modificador no aporta matisos, sinó que sols assenyala que s'està adoptant un recurs estilístic dictat per la tradició. L'objectiu d'evitar recursos retòrics convencionals explica també per què se suprimeixen girs habituals del llenguatge literari com ara les comparacions i la coordinació o juxtaposició de substantius i adjectius:

1947 facècies i plagasitats dels infants del poble (p. 21)
1968 facècies de la canalla (p. 21)

1947 sortí corrents, com una folla (p. 24)
1968 sortí corrents (p. 24)

1947 sense deseiximent ni habilitat (p. 42)
1968 sense habilitat (p. 55)

1947 una lentitud terrible, inacabable (p. 64)
1968 una lentitud inacabable (p. 79)

1947 el pare salvatge i brutal (p. 73)
1968 el pare brutal (p. 88)

1947 vivia lliure d'inquietuds i de maldecaps (p. 111)
1968 vivia lliure d'inquietuds (p. 129)

1947 Maria Àgueda havia semblat rejovenir-se com si una felicitat secreta infongués nou vigor als seus membres fatigats. (p. 170)
1968 la Maria Àgueda havia semblat rejovenir-se. (p. 190)

El text de 1947 sobrecarregava la narració amb sinònims que no milloraven l'eficàcia del discurs i solament incrementaven la sensació de trobar-se davant d'un text literari. En general, les alteracions de 1968 deriven en una descripció de fets i personatges més directa i menys mediatitzada per patrons literaris predeterminats. D'altra banda, els modificadors introduïen subjectivitat en el discurs, i per tant les variants mostren que Arbó va decidir atenuar el llenguatge valoratiu i impressionista utilitzat en la construcció de la veu narrativa al text de 1947. Altres canvis segueixen el mateix camí, com ara la freqüent eliminació d'adverbis acabats en *–ment*, que sovint tenen també una funció avaluadora. A més, aquest tipus d'adverbis s'utilitzen sobretot en registres formals orals i escrits, però no en el discurs espontani, on són més habituals les locucions adverbials o estructures com *amb*+nom abstracte: «ho feia seriosament» (1947, p. 111) / «ho feia de debò» (1968, p. 128), «tristament» (1947, p. 223) / «amb tristesa» (1968, p. 236).[118] En alguns casos, l'adverbi simplement s'elideix:

1947 Es despertava contínuament presa de terror enmig del son (p. 44)
1968 Es despertava presa de terror enmig del son (p. 31)

[118] En relació als adverbis, vegeu Albert Jané (1978, 65).

1947	Es sentia paulatinament arravatada com per un vertigen (p. 51)
1968	Se sentia arrabassada com per un vertigen (p. 64)
1947	Havia de germinar lenta però poderosament, dolorosament (p. 161)
1968	Ø

Al mateix temps, es prescindeix sovint dels adverbis *també*, *àdhuc*, *gairebé* i *quasi*: «li arribaven gairebé com un ressò» (1947, p. 51) / «li arribava com un ressò» (1968, p. 64); «sento quasi fred a l'ànima, i àdhuc tinc por» (1947, p. 56) / «sento fred a l'ànima i tinc por» (1968, p. 70). En conjunt, al text de 1968 la veu narrativa esdevé més neutra i objectiva perquè s'exclouen certs elements del discurs que evidenciaven «actituds socials, personals i efectives envers el que s'està tractant» (Fleischman, 1990, p. 6). El desplegament més mesurat d'adjectius i adverbis ajuda a limitar la influència del narrador en la descripció dels fets i, com a resultat, els personatges guanyen autonomia.

Tal com s'indica al pròleg, a la versió de 1968 es van substituir una sèrie d'elements lèxics formals o arcaics —alguns d'ells típicament afavorits pels correctors— per equivalents més habituals a la parla amb l'objectiu d'aconseguir un text més accessible:

1947	1968
cessar (p. 27)	parar (p. 40)
atmosfera (p. 33)	aire (p. 46)
fer perdre el sentit (p. 42)	fer perdre l'oremus (p. 55)
flectar-li els genolls (p. 48)	segar-li els genolls (p. 60)
ací (p. 50)	aquí (p. 64)
plaure (p. 85)	agradar (p. 103)
assabentar (p. 86)	saber (p. 104)
estrangular (p. 89)	escanyar (p. 107)
nogensmenys (p. 97)	tanmateix (p. 114)
dempeus (p. 98)	dret (p. 115)
enfosquia (p. 105)	es feia fosc (p. 122)
bell (p. 125)	bonic (p. 142)
qualsevulla (p. 154)	qualsevol (p. 170)
hom (p. 154)	home (p. 170)
capell (p. 171)	barret (p. 190)

pressós (p. 243)	de pressa (p. 260)
profund (p. 270)	fondo (p. 287)
romandre (p. 169)	quedar (p. 187)

Semblantment, se simplifiquen expressions com ara «posseeixi béns» (1947, 142) / «tingui terres» (1968, 160), «de la seva onomàstica» (1947, 148) / «del seu sant» (1968, 164), «elevaven llurs precs» (1947, 92) / «resaven» (1968, 110), «luctuós esdeveniment» (1947, 188) / «desgràcia» (1968, 209). D'altra banda, al text de 1947 s'usava *ésser* en tots els casos, mentre que a la segona versió sols apareix com a substantiu —*ser*, per tant, esdevé la forma verbal—. Cal advertir, però, que diversos dels termes esmentats sols eren arcaics des del punt de vista del català central. Tal és el cas de la concordança en femení dels substantius acabats en *-or* del text de 1947, que esdevenen masculins el 1968: «la color» (1947, 179) / «el color» (1968, 198), «la ardor» (1947, 330) / «l'ardor» (1968, 346). Algunes variants sotmeten a la norma determinats aspectes gramaticals i, alhora, acompleixen l'objectiu de simplificar l'estil: al text de 1968, per exemple, se substitueix «ser necessari» (1947, 152) i «és precís» (íd., 169) per «caldre» (1968, 290 i 308), i «hi ha que» (1947, 263) per «cal que» (1968, 281). Amb l'objectiu d'aconseguir una llengua més propera al lector, també es recorre a substantius que, tot i ser habituals en la llengua oral, no estaven inclosos al *Diccionari General de la Llengua Catalana* —alguns dels quals acabats en *-o*—:

1947	1968
inguarible (p. 21)	incurable (p. 32)
vidu (p. 28)	viudo (p. 41)
viuduïtat (p. 31)	viudesa (p. 45)
menyspreu (p. 110)	despreci (p. 128)
valorar (p. 112)	apreciar (p. 129)
afecció (p. 125)	afició (p. 143)
curses de braus (p. 184)	corrides de toros (p. 203)
enterrament (p. 215)	enterro (p. 230)
guarida (p. 217)	curada (p. 231)
voravia (p. 236)	acera (p. 252)
quadern (p. 239)	entrega (p. 256)
rotlle (p. 340)	rotllo (p. 355)

La majoria d'aquestes paraules es van convertir en cavall de batalla per aquells que defensaven que el català escrit s'havia d'acostar més a la varietat parlada. Altres casos que contradiuen els gustos predominants entre els correctors de l'època són l'ús exclusiu de *per* davant infinitiu i l'absència d'objecte davant o darrere la locució adverbial *no obstant*. Es troben també variants morfològiques que transgredeixen la normativa, com ara un sistema pronominal força innovador basat en els hàbits col·loquials: les combinacions «la hi» (1947, 101) i «li ho» (íd., 118) esdevenen «l'hi» (1968, 79 i 91), i «li'n» (1947, 233) esdevé «n'hi» (1968, 250). A més, s'introdueix la forma abreviada dels pronoms després d'infinitiu: «convèncer-lo» (1947, 84) / «convèncer'l» (1968, 102), «convèncer-nos-en» (1947, 59) / «convèncer'ns» (1968, 74). Pel que fa a les combinacions amb formes verbals perifràstiques, al 1947 els pronoms generalment apareixien posposats, mentre que al 1968 se segueix la llengua parlada: «anà coneixent-lo» (1947, 99) / «l'havia anat coneixent» (1968, 118); «haurem d'anar-nos-en» (1947, 78) / «ens en haurem d'anar» (1968, 95). D'altra banda, no s'aplica la contracció d'*en* davant d'*h*: «ens n'hem» (1947, 141) / «ens en hem» (1968, 158).

L'anàlisi de variants lingüístiques demostra que les alteracions van ser més profundes del que se suggereix al pròleg, però per entendre del tot la seva funció cal examinar la manera en què els canvis ajuden a reorganitzar el contingut temàtic de la novel·la. Segons Bakhtin (1981, 335), per representar la perspectiva del món d'un personatge cal reflectir el seu discurs, i d'això en resulta que un dels objectius principals de l'escriptor sigui desplegar una pluralitat de punts de vista i llenguatges socialment diversos. Plasmar aquesta heteroglòssia social de manera artísticament coherent dona com a resultat un text polifònic en què els personatges no semblen estar controlats pel narrador. A la versió de *Tino Costa* de 1947, en canvi, la ideologia del narrador impregnava tot el relat, fins i tot els pensaments atribuïts als personatges per mitjà del diàleg. Mey postula que un dels obstacles a què s'enfronten els lectors és que, de vegades, són «portats a acceptar formulacions que no són representatives dels personatges ni els pertanyen, sinó que expressen punts de vista directament atribuïbles a l'autor» (1999, 274). Generalment, aquestes «formulacions» no poden esdevenir objecte d'estudi empíric, però l'existència de dues versions de *Tino Costa* fa que es puguin detectar en forma de variants lingüístiques i estilístiques. Aquestes variants revelen que l'autor es va adonar que al text de 1947 no hi havia prou distància entre el narrador i

els personatges, que com a resultat no oferien una imatge suficient d'independència. Les frases següents, eliminades en la versió de 1968, il·lustren aquesta qüestió:

> L'emoció i la joia regnaren tot el dia a la classe. Tots els rostres estaven radiants, totes parlaven en veu alta i amb tanta animació i alegria, que hauria's dit que per a la classe era dia de festa (1947, 69)
>
> En la seva veu, dintre de l'emoció palpitava una decisió tan tranquil·la, que ell la sentí al fons del seu ésser com un ressò de seguretats. I la comprengué, millor que si li hagués parlat. (íd., 78)
>
> Tino Costa, per la seva banda, mentre s'allunyava pels carrers, no obstant aquell instant d'intensa felicitat, es sentia guanyat per una tristesa inexplicable (íd., 109)
>
> La trobà encara més fina, més delicada i espiritual dins els seus vestits negres, amb més puresa, més llum en les seves faccions. Tal vegada el seu estat d'esperit donava, per contrast, més relleu encara a les virtuts de la noia. (id., 307)

En aquests i d'altres fragments també suprimits, el narrador sembla deixar-se emportar per les mateixes passions que els protagonistes, i això no deixa prou espai interpretatiu, ja que la mateixa narració sembla oferir les conclusions a què cal arribar. En general, Arbó va decidir reduir el pes i visibilitat del narrador per tal d'intensificar l'autonomia de Mila i Tino, i per això passatges com els anteriors desapareixen en la versió de 1968, fet que tempera el contingut emotiu i avaluador de la novel·la. La creació d'un personatge complex no s'aconsegueix afirmant de manera categòrica que Mila és espiritual i que Tino se sent trist, sinó transferint aquestes qualitats al comportament i expressió dels personatges dins el text. Els novel·listes disposen de dos mètodes principals de caracterització: d'una banda, poden suggerir les paraules i accions dels personatges, implicant més que descrivint les seves característiques; de l'altra, poden representar-les de manera explícita, guiant la interpretació de l'audiència mitjançant el comentari i l'avaluació. La literatura contemporània tendeix a desenvolupar els personatges obliquament, mentre que els novel·listes del segle XIX acostumaven a definir-los de manera més directa (Vološinov 1994, 71). Al text de 1947 el lector pot percebre la presència constant d'un narrador que filtra tot el relat a través de la seva perspectiva, i la conseqüència és que el lector no disposa d'espai suficient per extreure conclusions de l'actitud dels personatges, que es transmeten i subratllen amb elements d'enunciació propis del discurs directe, com ara exclamacions, pauses i interrogacions. La veu del narrador, doncs, dominava la dels

personatges, cosa que feia convergir tots els punts de vista en una perspectiva unívoca que deixava poc marge a la interpretació. Al començament del desè capítol hi ha un bon exemple de com el narrador s'interposava entre el lector i els personatges:

> La porta de l'escala era tancada, però a la finestra hi havia llum: aquella llum que un dia hauria pogut saludar amb les divines paraules del poeta: «Allà baix, a la meva habitació, hi ha llum. —Que lluny arriben sos raigs!— Com la resplendor d'una bona obra en aquest món pervers, així brilla en aquesta nit la llum de ma habitació!» (íd., 17)

El narrador transforma un fet banal —es veu llum a través d'una finestra— en una afirmació subjectiva de tipus moral deslligada del context. El novel·lista, que es va adonar que el contingut del passatge podia fer desviar l'atenció del món fictici, el va substituir per una frase molt més planera: «La porta de l'escala era tancada, però a la finestra hi havia llum» (1968, 28). En l'extracte de 1947, el discurs directe del poeta no servia per bastir una narració menys tamisada pel narrador, sinó per reforçar la ideologia dominant. L'ús d'exclamacions retòriques no ajudava a separar els punts de vista del poeta i del narrador, i l'orientació moral apareixia reforçada amb l'ús de terminologia religiosa. Aquest exemple mostra que al text de 1947 hi havia vacil·lacions en la gestió de la veu del narrador possiblement causades perquè, tal com argumenten Morson i Emerson (1990, 168), un narrador que admira un personatge pot quedar imbuït de la seva manera de parlar. Un altre exemple es troba al capítol on Càndia del Noro es disposa a relatar la història de la família de Tino Costa:

> La història fou atenuada en alguns punts d'una excessiva cruesa per no torbar la innocència de Mila ni ferir massa durament la seva sensibilitat; en d'altres, per ignorància o deliberada intenció fou abreujada. En el fons, salvades aquestes deficiències, la història que escolta Mila era així com segueix […]. (1947, 81)

El testimoni de Càndia del Noro es podria haver utilitzat per desplegar un nou enfocament en tensió amb el del narrador, però això no s'esdevé perquè immediatament es posa en dubte la credibilitat de les seves paraules. D'altra banda, els comentaris pudorosos sobre la ingenuïtat de Mila tampoc ajuden a perfilar el personatge. La supressió de diversos fragments centrats en Càndia del Noro (íd., 341) evidencia que al text de 1968 s'intenta limitar el paper de diversos personatges secundaris. N'hi ha d'altres casos: al capítol XII s'escurcen les reflexions de l'ancià Baldà, mentor de Tino Costa; a la segona part, s'eliminen diverses referències a mossèn Anselm (capítols I, IV

i VIII); es prescindeix també de tot el capítol VII de la segona part, que se centrava en les relacions entre Quim Bisa i Sileta; finalment, es rebaixa el pes del Sagristà (íd., 263), Andreu i Arcisa (íd., 286-287).[119] Retallar la presència de diversos personatges secundaris ajuda a centrar la trama, que vegades es dispersava en relats deslligats del nucli argumental. Dit això, la inserció de digressions és un dels trets característics de la literatura d'Arbó que, inspirat en els relats orals, tendeix a incorporar històries de l'imaginari popular de la comunitat on té lloc l'acció. També es van suprimir alguns paràgrafs descriptius que es podrien percebre com a redundants, com ara un llarg fragment on Mila es perd a la serra, desvarieja i expressa el seu amor incondicional envers Tino Costa (íd., 276-281; vegeu també 196, 221 i 255). Altres digressions eliminades inclouen l'episodi en què el protagonista treballa de mariner (íd., 94-96) i la seva narració en primera persona d'una llegenda centrada en la Verge (íd., 126-129). Semblantment, s'atenua la violència de certes escenes, com quan es prescindeix del passatge on el pare de Mila maltracta la seva filla, fins al punt que ha d'anar al metge i acaba amb un braç embenat (segona part, capítol VIII). Així mateix, s'elimina la truculenta castració d'un gos (capítol XII; íd., 122) i es modera la crueltat contra els nens: «Havia vist criatures colpejades sense pietat pels propis pares» (íd., 121) esdevé «havia vist infants castigats bàrbarament pels seus pares borratxos» (íd., 138).

Algunes intervencions evidencien que Arbó es va adonar que a vegades el món representat no transmetia suficient versemblança. El text de 1947 descriu un entorn social harmònic i idealitzat i subratlla el comportament magnànim dels terratinents, evitant qualsevol referència a la conflictivitat social del període. Per exemple, es descriu a Mila com a «bona i senzilla: no es dóna de menys de parlar amb els pobres» (íd., 34). Semblantment, un treballador lloa el pare de Mila perquè «No li feia res de posar-se amb nosaltres al treball, i a l'hora d'esmorzar també s'asseia amb els treballadors…» (íd., 35). La veu narrativa, doncs, assumia una actitud paternalista, i cal atribuir l'elisió d'aquestes frases a un intent de reduir la bretxa entre realitat i món fictici. Malgrat tot, el relat original no pretenia situar la trama en un entorn socialment veraç i, de fet, aquest tampoc és l'objectiu principal del procés de reescriptura, que en canvi és molt efectiu pel que fa a la millora estilística del text.

[119] Sales, que explica a la carta que li desplauen «certes insistències, certs allargassaments, en què el lector té la sensació de ja explicat, de ja dit; i sobretot certes digressions» (1968, 14), ho devia afavorir.

A *Tino Costa*, els valors i actituds dels protagonistes es complementen amb les opinions d'una massa anònima freqüentment representada de forma negativa: «Al poble aleshores ja se l'odiava, i es malparlava d'ell a tot arreu i sense miraments» (1968, 98). Els ciutadans de Santa Maria/Amposta serveixen, sense diferències significatives entre versions, per reafirmar les conviccions de la veu narrativa, tot anticipant les conseqüències catastròfiques del comportament de Tino Costa: «les velles estigueren unànimes a predir que el noi no podia tenir una fi santa» (íd., 82). Malgrat tot, a la segona versió se suprimeixen alguns plantejaments que començaven a ser obsolets en el marc dels anys de 1960, fet que ajuda a consolidar l'atemporalitat i to mític del relat. En la primera versió, per exemple, el narrador sovint jutjava i interpretava l'estat d'ànim dels personatges mitjançant metàfores i imatges religioses. El text defensava un ordre social basat en els preceptes del catolicisme, i el comportament erràtic de Tino Costa, nascut fora del matrimoni i corromput per un mestre ateu, s'explicava per la transgressió d'aquests principis. Durant el procés de reescriptura, Arbó decideix prescindir d'algunes de les observacions que més podien entrar en conflicte amb les idees de l'audiència:

> Tots [eren] cristians de vella educació, educats en els principis de la més pura virtut (1947, 82)
>
> Maria Águeda caminava recatada i humil (íd.,. 85)
>
> La mirà al ventre, gairebé amb temor, on començava a insinuar-se la prova del pecat (íd., 88)
>
> En cada cosa ens dóna Déu una lliçó i un advertiment perquè aprenguem a guiar-nos en el camí de l'existència (íd., 166)
>
> Es dirigí a la seva habitació i, agenollada davant la imatge de Crist, es posà a resar. (íd., 166)
>
> La fam de la carn sotmesa a una llarga abstinència (íd., 233)

L'exemple més obvi es produeix quan el narrador apunta que la contradictòria actitud vital de Tino Costa s'explica pel fet que no va ser batejat. Això canvia a la segona versió, on la frase «no es celebrà la cerimònia del bateig» (1947, 67) esdevé «el bateig es va fer quasi en secret, sense cerimònia» (1968, 82).[120] La perspectiva original no es deixa completament de banda, però apareix més matisada gràcies a la supressió de frases com «En cada cosa ens dóna Déu una lliçó i un advertiment perquè aprenguem a guiar-nos en el camí de l'existència» (1947, 166).

[120] De manera paral·lela, s'eliminen les següents paraules del padrí quan intenta que Mila deixi de pensar en la mort: «A més a més, tu ets cristiana, ets batejada» (1947, 350).

En diversos casos, doncs, el punt de vista del narrador es modifica amb èxit, particularment en els fragments on es justificava una forma de vida religiosa i tradicional que cada vegada estava més allunyada del present. Quan la novel·la es publica per primera vegada el 1947, la idealització d'un model de vida que no havia estat afectat per la modernitat s'avenia amb els principis i el model de societat afavorits pel primer franquisme. En aparèixer, *Tino Costa* va rebre elogis precisament perquè descrivia un espai mític, indefinit i violent. Fernando Gutiérrez, que va guanyar el premi de 1947 al millor assaig sobre la novel·la, lloa que se centri en «ese universo suyo que constituye, en general, la vida humana, prescindiendo de desenlaces, situaciones o actitudes determinadas» (1947, 5). La falta de concreció, l'espai limitat on transcorre l'acció i l'èmfasi exclusiu en les emocions dels personatges són vistos com a positius, ja que resulten en una «novela de veras, y, además, de nuestro momento. Lejos de ella toda idea de guerra» (íd.). Arturo Benet (1947), que va rebre el segon premi, destaca que el text descriu hàbilment l'ànima tràgica del paisatge peninsular, detectant «algún germen corruptor que acaso exista en las entrañas pétreas de la tierra[,] en el genio racial, antiquísimo, de las tierras ibéricas» (íd.). Segons Benet, Arbó reflecteix el «sabor de primitivismo, de barbarie rural que salpica la tierra de sangre» i «las fuerzas ciegas de la pasión y la tragedia» (íd.). L'assaig destaca també la irracionalitat impulsiva i amoral dels personatges: «la determinación de su conducta radica en su espontánea reaccionabilidad sentimental, no en sus conscientes propósitos» (íd.). Apunta, però, que la seva «psicología predispuesta al infortunio» és compatible amb un «sentimiento cristiano de la vida» (íd.). Segons aquesta lectura, no necessàriament compartida per l'autor, l'ambientació ahistòrica i mítica de *Tino Costa* i els seus personatges impulsius, violents i malaurats reflectien certs trets inherents de l'ànima hispànica. Els pressupòsits romàntics de la novel·la, que va ser escrita abans de la consolidació de la dictadura, van permetre que els apologistes del règim la interpretessin segons la seva perspectiva ideològica.

Tino Costa s'avenia amb els pressupòsits morals i doctrinaris generals del règim malgrat no contenir cap comentari polític explícit, i per això es va poder publicar —i, a més, en català—. Així ho van interpretar els primers apologetes de la novel·la, que expressen punts de vista clarament influenciats pel culte al vitalisme i l'agressivitat típic del període. Per això subratllen la violència del text, que sembla sorgir de manera natural en les relacions socials, i la voluntat i força espontània de Tino Costa, situada a les antípodes de

l'intel·lectualisme. Un exemple clau d'això és la manera en què el protagonista rebutja la moderació i capteniment del seu mentor: aquest, davant la impetuositat del protagonista, li regala un manuscrit amb les màximes del filòsof estoic Epictet (1968, 77), però Tino Costa, en un atac de fúria desconcertant, el llança al foc. L'estudi i la saviesa representades per l'ancià Baldà, doncs, són rebutjades en favor de l'espontaneïtat, l'instint i la força interior del protagonista. També en són bons exemples els dos passatges particularment crus que s'elideixen al text de 1968 —un dels quals, la castració del gos, comparable amb la manera en què Pascual Duarte tracta el seu perdiguer, Chispa—.

En resum, la societat agrària apolítica, autosuficient i premoderna de *Tino Costa*, la defensa del catolicisme i el retorn als valors tradicionals no entraven en conflicte amb els principis ideològics de la dictadura durant la primera etapa autàrquica, quan es tendia a associar l'entorn urbà amb les ideologies revolucionàries i el moviment obrer. El model social de *Tino Costa*, basat en el respecte a la jerarquia i codis morals inveterats, es considerava als anys de 1940 una solució viable als problemes del país, i això explica en part l'èxit d'obres com *La familia de Pascual Duarte*. El règim també pretenia esborrar qualsevol rastre d'identitats culturals, socials o polítiques diferents a les promogudes per l'estat, i en aquest sentit la inconcreció de *Tino Costa* tampoc suposava cap problema. Quan es publica la segona versió del text als anys de 1960, en canvi, el context havia canviat molt i això queda reflectit a la novel·la, ara amb uns espais ben identificables i una ideologia menys conservadora. El resultat és un text que connecta més bé amb els afanys d'un públic que, malgrat que encara sigui minoritari, comença a despertar del malson autocràtic.

REFLEXIONS TEÒRIQUES SOBRE LES VARIANTS DE *TINO COSTA*

La consideració atorgada a *Tino Costa* a la llum de la seva evolució textual es pot enfocar des de dues perspectives diferents: *Tino Costa* pot considerar-se com una única novel·la amb diverses versions o, des d'un angle més trencador, es pot argüir que les diferents versions són obres independents que comparteixen un mateix títol. El primer enfocament, típic de l'humanisme clàssic, considera que el text és una única entitat conceptual, mentre que el segon subratlla la inestabilitat inherent del llenguatge i, per tant, permet que cada versió es pugui considerar un artefacte autònom. Amb tot, cap dels dos plantejaments és del tot satisfactori: és innegable que, malgrat les variants, *Tino*

Costa conté un nucli temàtic i estilístic que ens permet llegir-lo com un text coherent, però també és cert que les variants permeten oferir interpretacions alternatives de la novel·la. És per això que en aquest article s'ha optat per fer ús d'ambdós plantejaments tot especificant l'any de publicació del text: és a dir, s'indica sempre si s'està fent referència al *Tino Costa* de 1947 o al de 1968. Això ajuda a tenir present que aquesta novel·la és un producte únic i alhora múltiple que, a través de les variants, s'interroga a si mateix i al seu entorn de producció.

Els motius que van impulsar la reescriptura de *Tino Costa* són diversos: en alguns casos, el text s'acomoda a la normativa; en d'altres, la normativa es transgredeix per actualitzar el codi lingüístic de manera que sigui més proper als usos habituals de l'audiència. D'altra banda, les intervencions de calatge més profund demostren una voluntat d'adequar la narració a un estil més contemporani i posar al dia el contingut històric de l'obra.[121] Moltes de les modificacions busquen establir una nova relació entre el text i el públic: amb un estil més col·loquial, eludint recursos retòrics convencionals i rebaixant la subjectivitat del narrador, es reforça l'autonomia del lector en la creació de significat. Alhora, l'actualització del contingut facilita una identificació més estreta entre l'audiència i els fets descrits.

Les dues versions de *Tino Costa* presenten variants notables, i això inevitablement porta a plantejar quina és la versió que hauria de tenir precedència a l'hora d'editar i llegir el text. Rosales, adoptant el criteri habitual, defensa «el respecte per la versió clarament establerta per l'autor» (2018, 79). Tanmateix, aquest assumpte és més complicat del que s'apunta, perquè és obvi que una quantitat considerable de variants de la segona versió, la que s'ha continuat reeditant, van ser implementades per Joan Sales. Els editors contemporanis de *Tino Costa*, per bé que no ho han afirmat explícitament, en són conscients, i per això les reimpressions de la novel·la no inclouen el pròleg, la major part del qual va ser escrit per Sales: Arbó mateix parla d'«el prólogo explicativo, que dejé casi como él lo escribió» (1970a, 6). Ens podríem preguntar fins a quin punt Arbó va donar per bones les intervencions de Sales, però la resposta no és clara, ja que segurament depèn del tipus de modificació específic a què ens referim. Tal com era habitual a l'època, el novel·lista devia estar conforme amb els suggeriments que corregien errors gramaticals i

[121] Seguint la tipologia proposada per Veny-Mesquida (2004), *Tino Costa* seria un cas d'«adequació al moment de la revisió» (2004, 164).

adaptaven el text a la normativa. És segur, però, que Arbó no va establir els criteris de la revisió, i d'altra banda la diferència entre correcció gramatical i d'estil no és sempre òbvia.

Complicant encara més l'assumpte, Arbó va afirmar de manera rotunda al pròleg de l'autotraducció de 1970 que estava en desacord amb la majoria d'intervencions de Sales. De fet, explica que fins llavors mai havia permès que se li retoqués res, i que l'experiència d'editar *L'espera* a Club Editor va ser «motivo de un serio disgusto» perquè «según su costumbre, [Sales] corrigió todo lo que le pareció corregible e introdujo diversas modificaciones, algunas importantes» (Juan Arbó 1970a, 5). Arbó argumenta que «el escritor, a mi juicio, debe atenerse siempre a su visión», i per tant «he vuelto a la concepción, a la realización primitiva, salvo las leves modificaciones de que he hablado» (íd., 8-9). El novel·lista especifica també que no creu que torni a revisar el text, que ara dona per bo. Aquestes afirmacions presenten cert grau d'ambigüitat: s'al·lega que el text vàlid i autoritzat és l'autotraducció, però al mateix temps s'admet que s'hi han incorporat alguns dels canvis de la versió catalana. S'accepta també que diverses de les correccions ara rebutjades eren de l'autor, i que només n'ha validat una petita part per alleugerir alguns fragments massa carregats. Cal dir que el text en català de 1947 i l'autotraducció de 1948 són molt semblants pel que fa al contingut mentre que, efectivament, el text en castellà de 1970 en alguns punts divergeix de manera significativa de la versió publicada a Club Editor el 1968.[122] Analitzar les diferències en detall requeriria un altre estudi, però es pot avançar que la versió de 1970 retorna en gran part a la de 1948, encara que amb excepcions. Això vol dir, per exemple, que alguns personatges secundaris cobren més importància, com ara mossèn Anselm i Càndia del Noro i, també, que reapareixen la majoria de les referències religioses que havien estat eliminades.

Els documents que aporten dades sobre les opinions de l'autor són importants per determinar com cal interpretar les variants d'un text, però en el cas de *Tino Costa* la informació és limitada, ja que ni els pròlegs esmentats ni l'epistolari ofereixen gaire detalls específics respecte a quins canvis són

[122] Respecte als textos de 1947 i 1948, Ramis destaca que la principal diferència és la distribució dels paràgrafs, i també argumenta que la versió en castellà de 1970 es basa en un manuscrit inèdit de la novel·la que es va fer servir per la traducció al francès de Victor Crastre (Gallimard, 1954). Vegeu Josep Miquel Ramis (2011).

atribuïbles a l'autor i quins a l'editor.[123] Tampoc queda clar fins a quin punt hi va haver un diàleg entre tots dos, si l'editor simplement va imposar els seus criteris o si el fet que el novel·lista renunciés a discutir els canvis ja implica tàcitament que els va donar per vàlids. Tal com es pregunta Martínez-Gil, «Podem sostenir que les modificacions efectuades per l'editor (o a ell atribuïdes) i aprovades (o presumiblement aprovades) en galerades per l'autor constitueixen canvis volguts per l'autor, fins i tot quan no els revisa?» (1997, 211). Martínez-Gil explica que, a parer d'alguns editors contemporanis, el fet que l'autor permeti publicar l'obra a una casa editora ja és suficient per donar validesa a les variants, i que tan sols una denúncia clara de l'autor podria fer dubtar de l'autenticitat del text (íd., 214). La dificultat en el cas de *Tino Costa* es troba en el fet que el pròleg de 1970 indica amb prou claredat que la versió final autoritzada pel novel·lista no va ser la catalana, sinó l'autotraducció al castellà. Ara bé: si el text en català no és la versió final validada pel novel·lista la situació esdevé irresoluble, perquè si reintegrar al text el que va ser retocat sense el seu consentiment ja és impracticable —el procés d'edició no està suficientment documentat—, haver de fer-ho tenint en compte una versió en una altra llengua ho converteix en impossible del tot. Davant d'aquesta situació paradoxal, Ramis considera que en el cas d'Arbó la darrera versió publicada és sempre la més original sigui quina sigui la llengua, cosa que vol dir que, a vegades, les autotraduccions «pueden ser más originales que el mismo original» (2011, 208). La solució més raonable és potser assumir certa «coautoria lingüística» en la versió catalana del text, fet que implica acceptar que no totes les variants són de l'autor però que mereixen ser respectades ja que d'alguna manera les va donar per vàlides (Martínez-Gil 1997, 215).

A nivell més teòric, l'anàlisi de variants confirma que la mutabilitat del llenguatge és, tal com afirma Norris, la condició de la seva existència com a sistema (Norris 2003, 138). La facilitat d'intercanviar un element lingüístic per un altre subratlla la precarietat de l'acte comunicatiu, perquè mostra que l'acció d'expressar-se és més inestable del que podria semblar. En paraules de Hill, «anomenar una cosa d'una altra manera, ni que sigui obliquament, implica sempre qüestionar la idoneïtat de la primera denominació» (1997,

[123] En l'inventari recent elaborat per Joan Antoni Forcadell (en premsa) del Fons Sebastià Juan Arbó (Arxiu Comarcal del Montsià) s'han catalogat els autògrafs del procés de revisió i edició de la versió de 1968 de *Tino Costa* (registre 380-14-60). El Fons també conté un exemplar de l'edició francesa de Gallimard (1954) amb correccions (registre 380-14-1912). Aquests materials permetran que estudis futurs puguin determinar amb més precisió l'autor de les variants.

130). Les variants, doncs, desdibuixen les diferències entre les diverses opcions expressives i, en conseqüència, posen en dubte la consistència del llenguatge. Al mateix temps, però, la literatura no podria existir sense aquest transvasament de significat, que garanteix les múltiples possibilitats de lectura de l'obra. En altres paraules: un text és literari precisament en la mesura que conté més opcions interpretatives de les que pot assimilar el lector.

Un altre aspecte important de l'anàlisi de variants és que permet explorar la pràctica de l'escriptura: és a dir, la manera en què els elements lingüístics, estructurals i temàtics s'organitzen dins el text. Segons Short (1996, 69), a l'hora d'estudiar les opcions d'estil és important comparar el que queda plasmat al text amb les moltes altres alternatives que es podrien haver adoptat. Aquest exercici habitualment només es pot portar a terme de manera abstracta, però en el cas de textos amb diferents versions com *Tino Costa*, el mateix text soscava la idea que és un artefacte fix i immutable. L'anàlisi comparativa de variants, doncs, facilita l'estudi de l'ús creatiu de la llengua, posant en evidència que l'escriptura és un procés dinàmic. En examinar les diverses variants, el text apareix com un procés en evolució més que no pas un producte acabat i inalterable, i de fet les diferents variants deixen a la vista la història del procés de creació (De Man 1979, 162). En virtut de les variants que conté, el nou text esdevé una reinterpretació de la versió prèvia. El resultat de reajustar l'estil i el contingut de *Tino Costa*, per tant, no ajuda a fixar-ne al sentit sinó que, tot al contrari, fa que augmentin les seves possibilitats de lectura. No és estrany, doncs, que alguns estudiosos hagin manifestat dubtes sobre l'eficàcia de determinades modificacions textuals: Molas (1961), per exemple, va assenyalar que la primera versió d'*Hores en blanc* li semblava millor que la darrera. Malgrat la riquesa interpretativa que generen, però, la complexitat de les obres amb múltiples versions generalment s'obvia en virtut de la fal·làcia intencional, que considera que l'última versió publicada és el resultat lògic, coherent i inevitable de la intenció de l'escriptor. Això no obstant, l'estudi de variants indica que totes les versions de *Tino Costa*, autotraducció inclosa, són igualment legítimes, si més no perquè Arbó va decidir en un moment determinat que podien oferir-se al públic, ni que fos de manera temporal.

BIBLIOGRAFIA

ALBORG, Juan Luis. 1962. *Hora actual de la novela española (II)*. Barcelona: Taurus.

ARASA ACCENSI, Enrique. 1947. «Sebastián Juan Arbó. "Un homenaje y un jalón"». *Diario de Barcelona*, 24 de maig, 15.

BAKHTIN, M. M. 1981. *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin*. Traduït per Caryl EMERSON i Michael HOLQUIST. Austin: University of Texas Press.

«Barcelona. La semana Arbó ha empezado hoy». 1947. *La Prensa. Diario de la Tarde de Información Mundial*, 26 de maig, 2.

BENET, Arturo. 1947. «El *Tino Costa* de Sebastián Juan Arbó». *Solidaridad Nacional*, 24 de maig, 5.

CODINE [GUARDIA ABELLA, Isidre]. 1950. «Desde España. Breve ojeada cultural». *España Libre. CNT. Órgano en Francia de la Confederación Nacional del Trabajo*, núm 193: 1.

«Conferencia de Cela en la Escuela de Periodismo». 1944. *Hoja del Lunes*, 16 d'octubre, 5.

CORNELLÀ-DETRELL, Jordi. 2011. *Literature as a Response to Cultural and Political Repression in Franco's Catalonia*. Londres: Tamesis Books.

CORNELLÀ-DETRELL, Jordi. 2016. «El terratrèmol de les lletres catalanes»: traducció, censura i mercat del llibre als anys 60. Dins *Traducció i censura en el franquisme*, editat per Laura Viladrell, 97-126. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

COROMINES, Joan i SALES, Joan. 2016. *Epistolari Joan Coromines i Joan Sales*. Editat per Josep FERRER i Joan PUJADES. Barcelona: Curial.

«Crítica de tiro rápido. *La vida trágica de Mosén Jacinto Verdaguer*. Sebastián Juan Arbó. Planeta». 1971. *7 Fechas. El Periódico de Toda la Semana*, 23 de març, 2.

DE MAN, Paul. 1979. *Allegories of Reading*. New Haven: Yale University Press.

ESPINÀS, Josep Maria. 1954. «Panorama de arte y letras… Después de *María Molinari*». *Destino*, núm. 880: 24.

ESTELRICH, Joan. 1949. «Arte y letras. Hombres e ideas. Sebastián Juan Arbó y la novela». *Destino*, núm. 604: 17.

FAULÍ OLIVELLA, J. 1966. «Literatura catalana. Novedades para el Día del Libro. Novel·les de l'Ebre». *Diario de Barcelona*, 21 d'abril, 23.

FERRER, Miquel. 1949. «Intel·lectuals al servei de l'opressor». *Ressorgiment*, núm. 393: 6371.

FLEISCHMAN, Suzanne. 1990. *Tense and Narrativity. From Medieval Performance to Modern Fiction*. Londres: Routledge.

FORCADELL, Joan Antoni. 2018. «Dedicat a S. Juan Arbó: testimonis de l'amistat i la vocació literàries com a constants vitals». *Beceroles. Lletres de Llengua i Literatura*, núm. 7: 23–53.

FORCADELL, Joan Antoni. 2023b. «Postfaci». Dins *El ángel se durmió*, editat per Joan Antoni FORCADELL, 385-402. Benicarló: Onada Edicions.

FORCADELL, Joan Antoni. 2023a. «Introducció». Dins *El ángel se durmió*, editat per Joan Antoni FORCADELL, 15–44. Benicarló: Onada Edicions.

FORCADELL, Joan Antoni. En premsa. Un legado en construcción: historia y retos del Fondo Sebastià Juan Arbó. *Analecta Malacitana*.

FUSTER, Joan. 1982. *Literatura catalana contemporània*. Barcelona: Curial.

GALLOFRÉ I VIRGILI, Maria Josepa. 1991. *L'edició catalana i la cultura franquista (1939-1951)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

GARCÍA DE NORA, Eugenio. 1963. *La novela española contemporánea (1927-1939)*. Madrid: Gredos.

GÓMEZ CATÓN. 1969. «Los Importantes opinan. Sebastián Juan Arbó: "Esta gala establece una clasificación de los méritos, que no siempre coinciden con las estimaciones del público"». *Diario de Barcelona*, 7 de juny, 21.

GUTIÉRREZ, Fernando. 1947. «Bibliografías. Arbó y *Tino Costa*». *La Prensa. Diario de la Tarde de Información Mundial*, 31 de maig, 5.

HILL, Leslie (1997). *Blanchot, Extreme Contemporary*. Londres: Routledge.

HUERTAS, Ricardo. 1975. «El escritor al día. Sebastián Juan Arbó». *La Estafeta Literaria*, núm. 555: 16–17.

IGLESIAS LAGUNA, Antonio. 1970. *Treinta años de novela española. 1938-1968 (I)*. Madrid: Prensa Española.

IGUAL, Josep. 1997. «Sebastià Juan Arbó, un oblit gens natural». *Lletra de Canvi*, núm. 44: 10–11.

JANÉ, Albert. 1978. *El llenguatge. Problemes i aspectes d'avui (II)*. Barcelona: ED-HASA.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1947. *Tino Costa*. Barcelona: Àncora-Destino.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1948. *Tino Costa*. Barcelona: Destino.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1949. *Sobre las piedras grises*. Barcelona: Destino.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1953. «Sobre la nueva literatura». *El Noticiero Universal*, 15 de gener, 3.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1968a. *Tino Costa*. Barcelona: Club Editor.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1968b. «Pròleg a l'edició definitiva de *Tino Costa*». Dins *Tino Costa*, 13-16. Club Editor: Barcelona.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1970a. «Breve explicación preliminar». Dins *Tino Costa*, 5–9. Esplugues de Llobregat: Ediciones G. P.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1970b. «El tema de hoy. Las generaciones». *La Vanguardia Española*, 21 de febrer, 11.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1972. «El tema de las letras. Crisis de la novela». *La Vanguardia Española*, 21 de gener, 14.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1982. *Memorias: Los hombres de la ciudad*. Barcelona: Planeta.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1992. *L'espera*. Barcelona: Club Editor.

«La feria del libro». 1942. *La Prensa. Diario de la Tarde de Información Mundial*, 1 de maig, 2.

LAW, Jonathan, ed. 2001. «Punctuation». Dins *Oxford Language Reference*, 74–84. Oxford: Oxford University Press.

LEECH, Geoffrey N. i SHORT, Michael. 1981. «Segmentation». Dins *Style in Fiction. A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*, 214–219. Londres / Nova York: Longman.

LUJÁN, Néstor. 1947. «La obra de Sebastián Juan Arbó». *Destino*, núm. 514: 9.

MALLO, Jerónimo. 1956. «Caracterización y valor del "tremendismo" en la novela española contemporánea». *Hispania* XXXIX, núm. 1: 49–55.

MANENT, Albert. 1961. «Sobre els correctors». *Serra d'Or*, núm. 6: 11.

MANFREDI CANO, Domingo. 1962. «Las letras. Experiencia, vida y obra de Ramón Ledesma Miranda. Los problemas de la novela española». *El Español. Semanario de la Política y del Espíritu*, núm. 7: 22.

MARTÍNEZ-GIL, Víctor. 1997. «Correctors i escriptors en la literatura catalana: el concepte de coautoria lingüística». *Llengua i Literatura*, núm. 8.

MATAS ROCA, Marta. 2019. «Sebastià Juan Arbó i l'opció lingüística». Dins *Homenatge a Kálmán Faluba*, 3, 61–91. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

MATAS ROCA, Marta. *Sebastià Juan Arbó: De la realitat viscuda a la ficció narrativa. Anàlisi d'un desarrelament en la literatura catalana*. Universitat Rovira i Virgili.

MATAS ROCA, Marta. «Estudi introductori. Les conseqüències del relat emmarcat en la narrativa ebrenca de Sebastià Juan Arbó». Dins *Els contes de Sebastià Juan Arbó. Dels manuscrits a l'edició impresa. Catàleg de l'exposició*, editat per Joan Antoni FORCADELL, 10–21. Amposta: Ajuntament d'Amposta.

MÉRIDA, Mary. 1977. «Sebastián Juan Arbó: La política ha agravado la situación del escritor». *Hoja del Lunes*, 14 de març, 16.

MEY, Jacob. 1999. *When Voices Clash. A Study in Literary Pragmatics*. Berlín: Mouton de Gruyter.

MOLAS, Joaquim. 1961. «*L'hora negra* i les altres». *Serra d'Or*, núm. 11–12: 77.

MORSON, Gary Saul i EMERSON, Caryl. 1990. *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*. Stanford: Stanford University Press.

NORRIS, Christopher. 2003. *Deconstruction*. Londres: Routledge.

PIÑOL, Rosa Maria. 1993. «Columna reivindica la figura de Sebastià Juan Arbó». *La Vanguardia*, 10 de febrer, 37.

«Propòsit». 1943. *Quaderns de l'Exili*, núm. 1: 1–2

RAMIS, Josep Miquel. 2010. «Autotraducció i creació literària. El cas de Sebastià Juan Arbó». *Catalonia*, núm. 7: 23–38.

RAMIS, Josep Miquel. 2011. «Traducir bajo control: la versión francesa de *Tino Costa*, de Sebastià Juan Arbó». Dins *Aproximaciones a la autotraducción*, editat per Xosé Manuel DASILVA i Helena TRANQUEIRO, 197–215. Vigo: Academia del Hispanismo.

RAMIS, Josep Miquel. 2012. «Autotraducció i història d'un text literari. *Hores en blanc. Notes d'un estudiant que va morir boig*, de Sebastià Juan Arbó». *Revista de Filología Románica* 29, núm. 2: 319–335.

RAMIS, Josep Miquel. 2018. *Epistolari Sebastià Juan Arbó – Joan Sales (1966-1982)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

RODÓN, F. 1969. «Libros catalanes». *El Noticiero Universal*, 17 de juny, 7.

ROSALES, Emili. 1997. «Qui ha mirat l'abisme…» *Lletra de Canvi*, núm. 44: 17–18.

ROSALES, Emili. 1997. «Univers Arbó». *Lletra de Canvi*, núm. 44: 19–23.

ROSALES, Emili. 2002. «Arbó i la gran literatura». Dins *Centenari Sebastià Juan Arbó (1902-2002)*, 19-25. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Institució de les Lletres Catalanes.

ROSALES, Emili. 2018. «Editar Arbó». *Beceroles. Lletres de Llengua i Literatura*, núm. 7: 77–79.

SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos. 1964. Escritores españoles e hispanoamericanos. Dins *Ensayo de un diccionario de literatura (II)*. Madrid: Aguilar.

SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos. 1968. «Quincenario literario pintoresco español». *La Estafeta Literaria*, núm. 302: 32.

SALADRIGAS, Robert. 1972. «Arte y letras. Al pie de las letras. Monólogo con Sebastián Juan Arbó». *Destino*, núm. 1792: 22–24.

SALES, Joan. 1956. «Nota». Dins *Incerta glòria*, 10. Barcelona: Aymà.

SALES, Joan. «Dues cartes. De l'editor a l'autor». Dins *L'espera*, 13–24. Barcelona: Club Editor.

SALVADOR, Tomás. 1969. «Opiniones. Cuadernos para el incordio». *Baleares. Órgano de Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S.*, 21 de juny, 2.

SANTOS TORROELLA, Rafael. 1947. «Perfil novelístico de Sebastián Juan Arbó». *Solidaridad Nacional*, 31 de maig, 5.

«Sebastián Juan Arbó, en el Ateneo». 1947. *El Noticiero Universal*, 28 de maig, 6.

SEMPRONIO [ARTÍS TOMÀS, Andreu-Avel·lí]. (1949). «Por quinta vez ha sido adjudicado el Nadal. Obtiene el Premio Sebastián Juan Arbó con *Sobre las piedras grises*». Nuestro quinto Nadal. *Destino*, núm. 597: 12.

SHORT, Mick. 1996. *Exploring the Language of Poems, Plays, and Prose*. Londres: Longman.

TASIS I MARCA, Rafael. 1948. «Els llibres i els autors. *Tino Costa*, novel·la per Sebastià Juan Arbó. Editorial Àncora; Barcelona, 1947». *La Nostra Revista*, núm. 25: 31–32.

TASIS I MARCA, Rafael. 1957. «Recensions. *Llibre de cavalleries*, per Joan Perucho. Ed. Àncora, Barcelona, 1957». *Pont Blau*, núm. 62: 418–421.

TASIS I MARCA, Rafael. 1959. «Societat i literatura. Concepte de la pagesia catalana». *Serra d'Or*, núm. 51: 11–13.

TRIADÚ, Joan. 1950. «Revista de novel·listes catalans. Sebastià Juan Arbó». *Ariel. Revista Clandestina*, núm. 20: 27.

TRIADÚ, Joan. «El llenguatge del narrador català actual». Dins *La literatura catalana i el poble*, 58-59. Barcelona: Selecta.

«Una novedad del Nadal. El Premio Nadal no ha revelado un nombre nuevo. Sebastián Juan Arbó ya era un novelista consagrado». 1949. *Pueblo. Diario del Trabajo Nacional*, 7 de gener, 1.

VÁZQUEZ ZAMORA, Rafael. 1949. «La vida de los libros. *Sobre las piedras grises*». *Destino*, núm. 621: 15.

VENY-MESQUIDA, Joan Ramon. 2004. «La revisió de la pròpia obra en els escriptors contemporanis: notes per a una tipologia de motius». *Estudis Romànics*, núm. 26: 164.

«Vida de Barcelona. Concurso sobre las obras de Sebastián Juan Arbó». 1947. *La Vanguardia Española*, 7 de juny, 8.

VOLOŜINOV, V. N. 1994. «Marxism and the Philosophy of Language». Dins *The Bakhtin Reader*: *Selected Writings of Bakhtin, Medvedev, and Voloshinov*, editat per Pam Morris i traduït per L. Matejka i I. R. Titunik. Londres: Edward Arnold.

La rebuda de Sebastià Juan Arbó en els cercles literaris ebrencs de la postguerra

Emigdi Subirats Sebastià

L'aparició sobtada d'Arbó en l'àmbit de la literatura catalana dels anys 1930 va causar veritable sorpresa en el cercle literari del cap-i-casal. Va ser el factòtum de la introducció progressiva a les nostres lletres dels corrents existencialistes, amb característiques provinents de la novel·la realista russa, i la dignificació definitiva de la novel·la rural.

A la vegada, l'esclat del primer gran literat ebrenc en llengua catalana, que traspassava la frontera geogràfica del Coll de Balaguer, va causar una gran sensació entre els escriptors ebrencs d'arrel catalana. Als anys 1950, com a novel·lista ja consolidat, les publicacions culturals ebrenques del moment van dedicar-li igualment nombrosos articles, en els quals retien un merescut homenatge a l'escriptor per excel·lència del Delta de l'Ebre i a la seua obra.

En aquest assaig voldria analitzar adequadament aquest impacte en una nova generació d'autors, els quals, posteriorment, varen realitzar una interessantíssima carrera literària. A la vegada, es retratarà l'interès que hi hagué en la carrera arboniana en els escassos mitjans de comunicació de les Terres de l'Ebre i en el diari de la demarcació per excel·lència, des del qual també s'informava habitualment sobre les publicacions del novel·lista deltaic. Sense anar més lluny, trobem moltes publicacions sobre Arbó tant a la revista *Géminis* (Tortosa, 1952-1961), a *Amposta Circular de Información* (a partir de 1955), *Revista Ràpita* o a l'antic *Diario Español de Tarragona*.

L'interès de la intel·lectualitat ebrenca per Arbó

Arbó va esdevenir un escriptor referent, atès que havia aconseguit guanyar-se un lloc en l'àmbit literari des de Barcelona estant, fet que històricament havia estat molt difícil per a qualsevol autor de les contrades ebrenques.

Encara estava *L'inútil combat*, la seua primera obra, calenta de la impremta quan un jove periodista, en Carles Sánchez i Pastor, li dedicava un article d'elogi a la revista *La Zuda*, qualificant-lo com a triomfador, per haver escrit una obra que amb paraules pròpies considerava:

> d'argumentació sòlida i punyent o la manera senzilla i cruel —rimant perfectament amb l'estat anímic del personatge central— d'orientar-la i d'exposar-la. (Sánchez i Pastor 1931, 99)

Als anys 1950, com a novel·lista ja consolidat, les publicacions culturals ebrenques del moment van dedicar-li igualment nombrosos articles, en els quals retien un merescut homenatge a l'escriptor per excel·lència del Delta de l'Ebre i a la seua obra. Agafarem com a exemple una sèrie d'articles que varen publicar els literats tortosins més actius i més apassionats amb la catalanitat a la prestigiosa revista *Géminis*, que es va publicar a la veïna ciutat del Baix Ebre entre 1952 i 1961.

L'admirat poeta Gerard Vergés (Tortosa, 1931-2014) va escriure un elaborat article titulat «Un novelista del delta» —tal com expressava en Pérez Bonfill (Tortosa, 1926-2018), s'escrivia en la llengua que es podia—, mitjançant el qual va realitzar una acurada crítica del relat *Camins de nit*, la gran novel·la ampostina. Remarca especialment que ningú abans que ell havia novel·lat la verda planúria deltaica:

> Pero leyendo *Camins de nit*, uno comprende —qué maravilla— que todo lo que en la novela ocurre es verdad, que pudo ser verdad, que sabe y que huela a diaria verdad. Ahí está la tierra, la tierra en su más elemental significado: «No triga en adonar-se que el seu centre era la terra», escribe el novelista; como si la tierra, la tierra madre, la buena tierra de labor, espléndida y áspera, fuese el propio ombligo del universo. Ahí están esos pueblos recomidos de sol. Ahí están esas gentes primarias, de instintos a flor de piel y sangre a flor de labio. (Vergés 1955, 10)

Com no podia ser d'altra manera, Manel Pérez Bonfill també va escriure moltes pàgines sobre Arbó, entre les quals un interessant assaig sobre la seua obra que va guanyar un premi literari a Vinaròs l'any 1958. Com a expert en literatura i professor, va dedicar un llarg article al *Martín de Caretas*, amb el qual va esplaiar-se en l'explicació del gènere de la novel·la picaresca, tan característic de la literatura castellana:

> No cabe duda que nos encontramos ante una de las mejores novelas de Arbó. Nuestro novelista, no se olvida, es un novelista de acción. Frente al escritor del género cerebral, intelectualizante que convierte la novela en un ensayo o al novelista doblado de lírico que hace de la

> narración un largo poema en prosa, hay una casta de novelistas que lo fían todo en la verdad de la acción, la viabilidad literaria del sentimiento y las infinitas posibilidades de lo cotidiano. (Pérez Bonfill 1955)

Un altre membre de la històrica Generació del 52 a Tortosa, en Jesús Massip Fonollosa (Roquetes, 1927 – La Llagosta, 2021), va redactar una llarga ressenya sobre la biografia arboniana *La vida tràgica de Mossèn Jacint Verdaguer*, publicada l'any 1952, quan es complia el cinquantè aniversari de la mort de l'immortal poeta de la nostra llengua, en el qual agafa els punts que retraten millor Verdaguer, així com tracta abastament la seua controvertida relació personal i ideològica amb el bisbe catalanista de Vic Jaume Collell: «Arbó nos pinta al joven Verdaguer de tal forma que parece justificado cuanto pudiera acaecerle: violento, duro como la tierra la que nace, irascible orgulloso» (Massip Fonollosa 1952, 10).

A partir d'una històrica conversa amb Arbó

Ens interessa en particular remarcar la relació que varen tindre els llavors joveníssims *alma mater* d'aquesta extraordinària aposta periodística, Jesús Massip i Gerard Vergés, amb la figura del novel·lista per excel·lència del Delta de l'Ebre.

Justament en el número 13 de la revista *Géminis*, corresponent al juliol de 1954, se'ns exposa una didàctica entrevista del poeta tortosí al novel·lista rapitenc, que va passar la seua noiesa a Amposta. A través de la descripció del bar on escrivia Arbó a la vila de Gràcia, el Tèrminus, i recorrent a la descripció física amb exactitud, Vergés mostra la seua admiració pel ja consagrat novel·lista mitjançant un seguit d'asseveracions que ens permeten entendre la plenitud literària en què es trobava el prolífic narrador deltaic.

Ens el situa, primerament, com una mena d'escriptor digne de ser enquadrat en estudis d'arqueologia lletrada, com a espill d'allò en què s'havien convertit ja els novel·listes de cafè: aquells que escrivien en una taula al costat d'un gran finestral en un local d'una metròpolis. En dècades posteriors, en un altre escrit de caire informatiu, el poeta s'esplaia en una explicació pertinent i força clarificadora:

> L'Arbó pertanyia a aquella casta de rares aus literàries, espècie avui extingida, que escrivien a les taules dels cafès. Una mena d'*Archaeopteryx Lythographica*. Totes les tardes, al Tèrminus, Passeig de Gràcia cantonada a Aragó, davant un got de llet, l'Arbó anava omplint quartilles,

> mentre la gent entrava i sortia del local, i en alguna taula discretament arraconada, una parella d'enamorats anava fent manetes. (Vergés 1954)

Les cafeteries com a espai literari per excel·lència han estat una institució creadora i recreadora de la modernitat. Des del segle XVIII, un llarg nombre d'escriptors les han usades com a lloc de treball o de trobada. Les tertúlies literàries eren habituals en països com Alemanya, Suïssa, Àustria, però també a Catalunya. En canvi, avui dia, a desgrat d'haver estat descrit en llibres degudament durant dècades, hem d'acceptar que la idea romàntica de l'escriptor de cafè ja ha finit. A nivell català, l'exemple més famós va ser Els 4 Gats, una cerveseria-cabaret situada als baixos de la modernista Casa Martí, al carrer de Montsió de Barcelona. Fins al 1903 en què va tancar portes va ser el nucli principal del Modernisme. La van idear a imitació de Le Chat Noir parisenc, s'hi solien aplegar personalitats tan conegudes com Santiago Rusiñol, Ramon Casas, Miquel Utrillo, Enric Granados, Isaac Albéniz o Lluís Millet, als quals hem d'afegir una modesta aportació ebrenca, el pintor impressionista campredonenc Francesc Llop i Marqués. En el cas de Tortosa, i guardant les distàncies quant a categoria dels personatges, l'antic bar Chicote del cèntric carrer de Cervantes era freqüentat per artistes i escriptors antifranquistes, amb la qual cosa va esdevenir la seu no oficial de moviments polítics clandestins. Les seues taules també van ser testimoni de la cocció de futures carreres literàries, i de l'articulació de grups cabdals del moviment cultural local com el Club Universitari, Delta 51 o Macla 65.

De retorn a Arbó, va ser un dels primers a redactar una crítica sobre el primer poemari en castellà de Vergés dos anys després d'haver-se publicat per a un conegut rotatiu barceloní. No en fa una lloança desmesurada com era habitual en les cròniques publicades en un altre tipus de premsa, els setmanaris comarcals, sinó que admet que es tracta d'unes composicions de joventut a les quals els falta una mica de maduresa:

> Hay mucha inseguridad, sí, y alguna torpeza en otros poemas; como, por ejemplo, en sus interrogaciones de niño ante el Misterio. Pero siempre tendrá, en tales temas, la disculpa de su juventud… Pero ya en sus composiciones más recientes se nota un importante recobramiento; la ambición aquí vuela más alta, y el vuelo es más seguro, y aun el atrevimiento de enfrentarse con San Juan de la Cruz, el insuperable, el perfecto, en el tema místico, en el poema nuevo bordado sobre la vieja trama de «El cantar de los cantares», aun «si, no hay más remedio que alabarle en la novedad, en la delicadeza elegante y emocionante de las

> estrofas: Los peces de tus manos»; pescaré entre mis redes; Pescador de Solsticio ya no quiero otros peces. (Juan Arbó 1953, 5)

Tornant a l'entrevista (Vergés 1954), els dos literats enraonaren sobre temàtiques extraordinàriament diverses. Arbó li fa cinc cèntims del fet que estava traduint la seua novel·la *Notes d'un estudiant que va morir boig* (1933) per a una editorial sud-americana i li fa saber que la considera una novel·la violenta que va publicar abans de la tragèdia humana de 1936.

Arbó va donar-li detalls dels seus gustos literaris, per passar a parlar de la seua darrera publicació, que havia estat *Maria Molinari*, la difusió de la qual li estava traient el son, ja que posava en boca del seu protagonista, un pintor, alguns comentaris políticament incorrectes, a la vegada que es queixava del fet que la crítica literària sota la influència del règim franquista estava plena de fòbies insuperables i implacables. Va fer el trist comentari —amb conspicu coneixement de causa— ja que havia sofert nombroses i injustes crítiques negatives quan feia només dos anys havia tret a la llum la biografia del venerat Jacint Verdaguer, amb motiu del cinquantè aniversari del seu traspàs. Anys enrere, Vergés no havia tingut pèls a la llengua a l'hora de fer-ne l'acèrrima defensa davant dels atacs que havia rebut per part d'Esteban Molist, crític d'*El Correo Catalán*:

> Y que Verdaguer no es la estatua del monumento barcelonés ni la romántica estampa que algunos tienen de él para «mayor gloria de las letras catalanas». No. Verdaguer es un hombre con pasiones y todo, y con errores. La oscuridad sirve para contrastar la luz y aunque a veces sea un poco exagerada la técnica del claroscuro, no por ello deja de brillar lo luminoso… Y no olvidamos que Arbó, para su honor, es más escritor que historiador, sin que la verdad esencial quede en nada alterada por el novelista y sí mucho embellecida. (*Géminis* 1952, 13)

Un altre punt especialment significatiu a tindre en compte és la passió arboniana per la novel·la nord-americana d'entreguerres, els autors de la qual han estat enquadrats com a membres de la *Lost Generation*, la malaguanyada generació perduda, formada per William Faulkner, John Dos Passos, Ernest Hemingway, John Steinbeck i Francis Scott Fitzgerald. Uns celebèrrims narradors que varen haver de sofrir les gravíssimes conseqüències econòmiques, polítiques i morals dels dos grans conflictes bèl·lics mundials que varen deixar un planeta sagnant durant la primera meitat de la centúria passada.

No podien quedar absents les referències als prometedors valors literaris de la duríssima postguerra. Arbó mostra la seua admiració per Jesús Fernández Santos (Madrid 1926-1988), del qual valorava altament la seua

novel·la *Los Bravos*. A la vegada, també feia esment de la Lluïsa Forrellad (Sabadell, 1927-Bellaterra, 2018), que acabava de guanyar el prestigiós premi Nadal amb l'obra *Siempre en capilla*. Arbó defensava amb tota la força el seu estil a *Terres de l'Ebre*, el qual qualificava d'espontani i realista, situant la seua obra sota l'aixopluc del blasquisme, essencial per a entendre la novel·la rural de l'arc mediterrani, que enllaçava l'Albufera i el Delta de l'Ebre per sempre més.[124] També considerava *Tino Costa* (1947) com la seua millor producció,[125] pel fet que la duresa del personatge aconseguia ambientar un escenari cruel, retrat d'un temps malaurat carregat de perversions de tota mena. Creia fermament en el desenvolupament de la novel·la rural, que li permetia dir glòries d'un llavors principiant Camilo José Cela i del seu darrer èxit, *La familia de Pascual Duarte*, clàssic entre els clàssics de les lletres castellanes.

Vergés comparteix plenament una asseveració important que va redactar un altre crític, que es referia a la importància del fet que Arbó, nascut i crescut a les vores de l'Ebre, havia dut a la novel·lística catalana un batec d'aquestes terres que, abans d'ell, gairebé no tenien representació a la nostra literatura. Afegeix un paràgraf molt alliçonador sobre el seu profund arrelament a la comarca de naixença:

> Pocos novelistas han aprendido tan hondamente como S. J. A. esta lección de la tierra. Porque en su obra la tierra late, sueña, canta. […] Quiero decir que S. J. A. ha heredado de la tierra su vastedad, su crueldad y su ternura. (Vergés 1954, 3).

En el rerefons de la xerrada traspua l'anhel del poeta tortosí d'idealitzar Arbó com aquell autor comarcal que havia sortit del clot —l'estructura comarcal de l'Ebre carregada de provincianisme retrògrad— i s'havia instal·lat amb certa fortuna a la gran ciutat, fet que li permetia escriure en la revista que marcava les tendències intel·lectuals del moment, *Destino*.

---

[124] «En *Terres de l'Ebre*, mi segunda novela, se patentizaba aún la influencia de Blasco Ibáñez. Hoy he ganado en técnica pero he perdido aquella deliciosa ingenuidad de llamar a las cosas por su nombre» (Vergés 1954, 3).

[125] «*Tino Costa* es mi mejor novela: una novela áspera, una novela de esas que rechazan las honestas lectoras de Cecil Roberts. Ahora, en París, la ha editado Gallimard. Novelas rurales las hay muy buenas en España. *La familia de Pascual Duarte* de Cela, es maravillosa. Cela posee el raro don de saber narrar. A veces juega con el idioma, lo refuerza hace juegos malabares con las palabras. Últimamente sin embargo, creo que su producción ha descendido en calidad. Tal vez por eso, y como compensación se alaba ahora un poco más que de costumbre. Hay que perdonárselo en gracias a lo bueno que nos dio, a lo bueno que acaso puede darnos» (Vergés 1954, 3).

No podríem posar el punt i final a aquest lligam de connexions entre dos dels darrers mestres lletrats ebrencs sense llegir la curiosa descripció física que va fer-ne el mestre tortosí, la qual entenem a manera d'homenatge:

> L'Arbó tenia cara de pagès. Quadrades les barres, sempre un xic serrades les dents, els ulls negríssims i petitíssims, estret el front, densos els cabells, mitjana i forta l'estatura. Recordo un gest seu molt característic: tot sovint, amb el polze i l'índex de la mà dreta, es premia els llagrimals. Era un moviment que anava indefectiblement lligat a recordar coses llunyanes, evocar antics coneguts, remembrar velles lectures. (1986, 145-146)

Tenien en comú unes quantes característiques. Tots dos s'havien nodrit amb lectures de Shakespeare, eren lectors empedreïts, s'inspiraven amb els colors del Delta, i mai no haurien escrit en castellà si no hagués estat per les circumstàncies polítiques que els envoltaven. Arbó també pronunciava el concepte de falsedat en el fet lingüístic:

> Primer, de jovenet, havia escrit alguna cosa en castellà, però no encaixava gaire amb l'ambient i els diàlegs dels homes de l'Ebre, que jo m'afanyava a transcriure. Aprendre el català literari i emprar-lo com a instrument – ni que fos imperfecte per desconeixença- fou per a mi un alliberament, perquè llavors em vaig adonar que reflectia amb autenticitat els problemes de les figures de les meves novel·les, robades a la realitat. (1965, 55)

LA POLÈMICA SOBRE «CASTILLOS DE ESPAÑA»

En l'entrevista anterior, Vergés ens fa saber d'alguna discrepància lleugera que havien tingut, però deixa ben clara quina opinió li mereix la figura del novel·lista.

> De l'Arbó era prou amic i fins i tot —jo era molt jove— un dia li vaig plantar cara amb un escrit meu. Però a l'Arbó, per dir-ho amb una frase brava, no se li va moure ni el pere… Però l'Arbó, vull dir-ho aquí, jo l'estimava i respectava. […] Tortosa té castells, i «con valor histórico y artístico». I no perquè ho digue jo, sinó perquè estan aquí davant: torres, merlets, fossats, i milers de metres de muralles. Tots, de menuts, hem anat allí a fer guerres de pedres. Des de sempre, el poble de Tortosa (no únicament els escriptors, que són gent subtil) sap que hi ha uns castells; els veuen cada dia; molts d'ells viuen a l'ombra de les seues muralles. Com que això no és «imaginación», penso que calia també posar-ho per escrit. Per a pensar-hi tots una mica. Propis i estranys.

> Amics i gents no tan amigues. I sense enfadar-se, ni cridar. I deixar en pau els castells. (Vergés 1963, 6)

L'escrit en qüestió és «Cartells i Castells», el primer que li coneixem en llengua catalana justament. Va redactar-lo en el marc de la fortíssima topada que va tindre l'afamat novel·lista rapitenc amb dos amics i col·laboradors seus, Jesús Massip i Vicent Sanmartín, en els seus papers respectius com a arxiver i delegat de turisme de la ciutat, que van arremetre amb virulència contra un article que havia publicat Arbó titulat «Castillos en España», en què no deixava Tortosa gaire ben parada per la deixadesa en què es trobaven les runes de la Suda. El quid de la qüestió és la crítica del rapitenc envers uns rètols que anunciaven un castell que, en la situació en què es trobava, no creia que se li pogués atribuir aquest nom.

Va quedar implícita l'acusació d'antitortosinisme pel fet que era un escriptor criat a Amposta, que no valorava suficientment la potència patrimonial de la capital del Baix Ebre. Una polèmica encesa, amb dos articles veritablement demolidors. Un dels paràgrafs arbonians de la discòrdia que va fer esclatar tot l'arsenal amb pólvora dialèctica era:

> Tortosa tuvo un día un castillo, más o menos famoso, y que, por el emplazamiento, supongo, más que por otra cosa, debió de ofrecer algún interés, y tuvo una torre, llamada «La Zuda», emplazada en el mismo lugar, y que fuera del lugar no tenía tampoco nada de especial. (Juan Arbó 1963, 11)

En la contesta irada dels dos ofesos tortosins esmentats van fer ús d'un recurs lingüístic específic, la reiteració abusiva de la paraula *castell*, amb la qual cosa van encendre encara més la metxa.

> Tortosa no tuvo un castillo, Tortosa ha sido siempre un castillo. Es todavía un castillo —desde su heráldica hasta su difícil contexto urbano—. Nace de un castillo y se derrama a su alrededor, como cosa salida del estado de defensa que es Tortosa, sobre el paso del Ebro. Y además Tortosa tiene un castillo —y varios castillos: Tenazas, La Zuda, San Francisco, Orleans…—… La Zuda «no tiene nada de especial» a no ser que no es una torre, como afirma el señor Arbó, sino una triple fortaleza, cárcel de la ciudad desde el siglo XIII, Palacio Real y asentamiento de la señoría. De todo ello las guerras —la de Liberación más que otras quizás— han barrido mucho, aunque bien enhiesto queda el inexpugnable recinto, con base ibérica, construcción romana y árabe, y coronación del siglo XVII-XVIII, de considerable extensión y único en muchas leguas a la redonda. (Sanmartín i Massip 1963, 6)

Com Arbó era polemista, no va defugir el cos a cos. Pocs dies després va redactar un extensíssim article, «Disputas de família. Mi defensa», per contrarestar les greus acusacions de què havia estat objecte. Ni tan sols va referir-se als acusadors pel seu nom com a mostra d'enuig. Entre les moltes expressions, el següent paràgraf és força concloent sobre l'assumpte:

> Claro que aquí se sostiene la existencia de los castillos; para probarlo se nos cuenta la historia de ellos; nosotros buscamos los castillos, no las historias; se nos dice que el que se vean o no es cuestión de sensibilidad y de educación; yo creo que la cosa es mucho más simple: que se trata de una cuestión de vista, aunque ellos se mantienen en la suya, y llegan a deducir de ello que uno, además de carecer de sensibilidad y de educación —pasemos la impertinencia, la ofensa gratuita— está mal prevenido contra la ciudad, odia a Tortosa. (Juan Arbó 1963, 11)

Justament unes setmanes després, ja a finals del mes d'agost, amb motiu del número especial de la festa major que publicava l'únic setmanari de la ciutat, Vergés va voler donar un cable als seus amics i va entrar de ple en aquesta desbocada discussió:

> Pero no se fíen del novelista Arbó, del que mis amigos se quejan, y con razón. Tortosa es una ciudad no sólo histórica, clave en la historia, sino un paisaje singular, con algo de oriental, y una sede que conserva celosamente tesoros de extraordinario valor. La arquitectura de la catedral es tan «personal», con sus contrastes y sorpresas, como la de otras biológicamente peninsulares. Y sus códices, de una riqueza y de una belleza impresionantes. (Vergés 1963, 7)

Tant la marina rapitenca com la ruralia ampostina s'incorporaren amb força a l'imaginari literari català de la mà d'un novel·lista de primer ordre que no va aïllar-se de la polèmica, ans al contrari. Com hem intentat explicar, la picabaralla dialèctica del juny-juliol de 1963 evidencia les tensions que el polemista Arbó va generar entre els joves literats tortosins de l'època, els quals es debatien entre l'admiració artística i la defensa patrimonial del seu territori. Finalment, Arbó va donar el primer pas per fer les paus qualificant Vergés de poeta delicat i espiritual, sense desaprofitar l'oportunitat de formular un últim interrogant irònic: «¿se me contará también como una prueba de desamor a Tortosa?» (Juan Arbó 1963).

BIBLIOGRAFIA

DIEGO, Gerardo. 1963. «Delta del Ebro». *La Voz del Bajo Ebro*, 29 d'agost, 7.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1953. «Dos poetas de Tortosa». *La Vanguardia Española*, 6 de setembre, 5.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1963. «Castillos en España». *La Vanguardia Española*, 13 de juny, 11.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1963. «Disputas de familia. Mi defensa». *La Vanguardia Española*, 16 de juliol, 11.

MANENT, Albert. 1965. «Conversa amb Sebastià Juan Arbó». *Serra d'Or*, VII(9): 54-55.

MASSIP FONOLLOSA, Jesús. 1952. «Ante el *Verdaguer* de Sebastián Juan Arbó». *Géminis*, núm. 4: 10–12.

«Meridiano cero… El caso Verdaguer». 1952. *Géminis*, núm. 5: 13.

PÉREZ BONFILL, Manel. 1955. «*Martín de Caretas*, de Sebastián Juan Arbó». *La Zuda*, núm. 8: 153-154.

SÁNCHEZ I PASTOR, Carles. 1931. «Un triomfador. Sebastià Juan Arbó». *La Zuda*: 99–100.

SANMARTÍN, Vicent i MASSIP FONOLLOSA, Jesús. 1963. «Carta a *La Vanguardia*. A propósito del artículo "Castillos de España"». *La Voz del Bajo Ebro*, 9 de juliol, 1 i 6.

VERGÉS PRÍNCEP, Gerard. 1954. «Sebastián J. Arbó. Novelista. Biógrafo de Cervantes y de Verdaguer. Premios Fastenrath, Nadal y Ayuntamiento de Barcelona». *Géminis*, 13: 3.

VERGÉS PRÍNCEP, Gerard. 1955. «Un novelista del Delta». *Géminis*, núm. 13: 3.

VERGÉS PRÍNCEP, Gerard. 1963. «Cartells i Castells» *La Voz del Bajo Ebro*, 29 d'agost.

VERGÉS PRÍNCEP, Gerard. 1986. *Tretze biografies imperfectes*. Barcelona: Edicions Destino.

VERSIONS I RESSONÀNCIES D'UN EPISODI DESAFORTUNAT ENTRE MERCÈ RODOREDA I SEBASTIÀ JUAN ARBÓ

Joan Antoni Forcadell
Grup d'Estudis de l'Exili Literari (GEXEL)

El de Mercè Rodoreda fou un dels noms silenciats en el segon volum de memòries de l'escriptor Sebastià Juan Arbó (la Ràpita, 1902 – Barcelona, 1984), *Los hombres de la ciudad* (Planeta 1982), i no precisament per absència d'un passat comú d'amistat. Els inicis professionals de tots dos estigueren lligats en part a una famosa entrevista concedida pel rapitenc a la llavors escriptora novella en funcions de periodista. En ella, retratava vívidament un jove literat tot just arribat a la capital catalana, amb el propòsit d'iniciar una sèrie d'«intervius» que «haurien de ser el reflex ben aprofundit del temperament dels interviuats; un estudi psicològic de llur personalitat» (Rodoreda 1933, 2).

La relació d'amistat entre tots dos ha estat estudiada en altres llocs (Forcadell 2016, 148-154 i 2018; Matas 2021, 73 i 91-92) pel que tingué d'admiració mútua, malgrat el prolongat exili de la novel·lista i d'un episodi desafortunat que protagonitzaren, sobre el qual cap dels dos no arribà mai a pronunciar-se públicament.

La troballa d'un esborrany inèdit vinculat al procés de gènesi de les memòries de Sebastià Juan Arbó en el seu fons a l'Arxiu Comarcal del Montsià —d'ara endavant, ACMO— aporta nova evidència que revela una versió alternativa sobre els fets esdevinguts entre tots dos. Lluny de la seva aparença merament anecdòtica o rumorològica, aquest autògraf és indicatiu de la consciència del seu autor de la rellevància que tingueren els fets en la projecció de la seva imatge pública en determinats cercles intel·lectuals i literaris del moment, i de com pesaren en l'exili certs tòpics associats a la seva persona. En aquest sentit, podria descriure un procés d'autofiguració, en virtut del qual, davant dels relats aliens, Juan Arbó volgué fixar la seva pròpia versió dels fets. A continuació, es recupera aquest document amb la finalitat de

contextualitzar-lo com un testimoni inèdit que pot contribuir a esclarir aspectes desconeguts de la seva trajectòria.

ECOS EXILIARS D'UN MALENTÈS

Sense revelar la identitat de l'afectada, des del seu exili a Santiago de Xile Domènec Guansé fou el primer que publicà l'anècdota, que circulava des d'abans de la guerra civil espanyola pels cenacles literaris. Ho féu als seus *Retrats literaris* (Edicions Catalònia 1947) com a introducció a la seva semblança del novel·lista, de la qual en sortí molt mal parat:

> Una noia bonica, un llibre important, el menyspreu envers un crític, li susciten indefectiblement [a Sebastià Juan Arbó] una vulgar exclamació obscena. Una vegada, a una gentil o coqueta escriptora que va irritar-lo amb unes objeccions, li ventà una solemne bufetada. Després, per bé que sumament irascible, d'una sensibilitat torturada, possiblement malaltissa i sens dubte amb una secreta ambició frustrada de dandisme, quedà aclaparat. En veure'l així, un amic va suggerir-li, per tal de liquidar elegantment la qüestió, que enviés a l'escriptora, amb uns mots d'excusa, unes roses. La idea va enlluernar-lo. Això seria elegant. Va prometre fer-ho. L'endemà l'amic va trobar-lo. Pregunta: «—Les has enviades?» Resposta, després de la inevitable exclamació obscena: «—No; les roses eren massa cares.» (Guansé 1947, 109)

L'esmena a la totalitat del retrat de Guansé per part de Juan Arbó convidaria, com a mínim, a la cautela. El rapitenc es pronuncià en diverses ocasions (vegeu Juan Arbó 1957, 5; 1966, 32-33; 1971, 14-17; 1982, 207-208) contra la imatge, al seu parer falsària i denigrant, que havia traslladat d'ell aquest crític, segons la qual l'havia representat en aquest retrat com una persona ruda, violenta i sàdica, presa d'arravataments temperamentals que l'havien portat a protagonitzar polèmiques i baralles sonades, i amb un pòsit d'orgull i frustració que traslladava tant a la seva vida personal com a la seva escriptura.[126] Si bé Matas (2023, 92) dona veracitat a la versió de Guansé —suposadament corroborada, segons Eduardo Sánchez López (2001, 52-53), per Maria Teresa Juan Bes, filla de l'escriptor, i Lluc Beltran, un dels seus millors amics—, també refereix el testimoni de Xavier Benguerel en les paraules de Lluís Busquets i Grabulosa (1999, 114), d'acord amb el qual l'escena hauria tingut lloc a la

[126] M'ocupo del conflicte interpersonal entre Sebastià Juan Arbó i Domènc Guansé arran d'aquest retrat a Forcadell (2026, en premsa).

Institució de les Lletres Catalanes després que Rodoreda hagués vessat tinta sobre un vestit nou de l'escriptor. En una línia similar, Marta Pessarrodona (2005) descriví Sebastià Juan Arbó com «un vell conegut i objecte de les bromes de l'enjogassada Rodoreda dels anys trenta, quan a la Institució de les Lletres Catalanes li va llançar un raig de tinta que no tacava» (197-198).

UN ESBORRANY DESCONEGUT

Sigui com sigui, els autògrafs conservats a l'ACMO revelen la voluntat de Sebastià Juan Arbó d'oferir el seu punt de vista sobre l'assumpte. En dona compte una fotocòpia d'un esborrany, classificada originalment en una carpeta retolada «Incident Rodoreda. Premios – Girona». Conté variants d'autor profuses en diverses campanyes de revisió. Va encapçalat per un paràgraf introductori escrit en tercera persona, però amb la cal·ligrafia de l'autor, que dona pas, en primera persona i entre cometes, a les seves pròpies paraules. Probablement, es tracta d'un projecte d'entrevista o qüestionari descartat. No obstant això, el fet que només hi figuri la mà de Juan Arbó podria suggerir que l'oportunitat de tractar la qüestió havia estat *motu proprio*. L'últim estrat de revisió de l'esborrany llegeix de la manera següent:

> Havia ocorregut una anècdota un xic còmica de les relacions entre la Mercè Rodoreda i l'Arbó. Cadascú l'explicava a la seva manera, i alguns amb bastanta mala intenció.
>
> Heus ací l'explicació que dona de l'anècdota Sebastià Juan Arbó:
>
> «Per cert que amb la Mercè va ocórrer un fet que es comentà molt, i entre rialles, en les tertúlies, i que no va afavorir-me gens.
>
> »No sé si va ésser després o abans del premi; va poder ésser després, car jo a l'hora de fer justícia i de votar només tinc presents els mèrits de la persona.
>
> Estàvem a la societat d'escriptors de la Rambla de Catalunya, de recent fundació, on acudíem alguns per la tarda, i de la qual era president l'enyorat, el bon amic Trabal. Aquell dia es trobaven Trabal i Joan Oliver —eren inseparables, tots dos de Sabadell i de famílies benestants—, i hi havia la Mercè Rodoreda, amb la qual m'unia una molt bona amistat; no sé si hi havia algú més. La Rodoreda era llavores una noia inquieta; havia fundat una revista, *Clarisme*, en la qual vaig col·laborar, i començava les seves temptatives en el camp del conte i la novel·la, on tant camí havia de fer.
>
> Sòcrates diu que tenia un dimoni familiar que l'avisava de quan obrava bé o ho feia equivocat; era una sort: la majoria tenim un dimoni

> entremaliat i plaga que ens gasta bromes pesades, com la que em gastà a mi aquell dia. Ens trobàvem els tres parlant allí, la Mercè rient —sempre reia—; Trabal fumant la pipa, amb l'aire melancòlic, elegant, una mica afectat, que li esqueia —així era en la seva obra—, i l'Oliver, sorneguer i burlant-se una mica del paner i de qui el va fer.
>
> Hi havia sobre la taula un pulveritzador com de perfum, però que contenia gasolina, i se'm va ocórrer —el dimoni— «perfumar» una mica a la Mercè. Vaig estrènyer la pera molt poc, mullant-li el cabell. Ella, sense pensar-s'ho va etzibar-me l'hostier, i jo, ressentit —me la va etzibar forta—, i jo, sense pensar-m'ho, li vaig tornar, molt bé, decantant-li la galta. Tot va ésser molt ràpid. Trabal estava indignat; Oliver, sorneguer, se'n reia per sota el nas; em penso que el fet el divertia. Trabal va dir-me que comprés un ram de flors i li demanés perdó a la Mercè; jo no estava ni per demanar perdó i menys per rams de flors, i la cosa quedà així. El fet es comentà i va fer créixer la meva fama, immotivada, però que conservo, de salvatge i de noi «de les Terres de l'Ebre», és a dir, un pagès.
>
> Fos el que fos, la cosa va quedar així; el motiu va ésser aquest, i no cap altre, i menys que jo volgués abusar o violentar la Mercè en cap sentit, com va arribar-se a pensar i a dir.
>
> Va passar el temps, va venir la guerra. La Mercè va tornar. El matrimoni Sales, simpàtics i bons amics, i ell boníssim escriptor, varen fundar una editorial. No sé amb ocasió de què, tal vegada la publicació d'una obra meva o una de la Mercè, va organitzar un dinar de reconciliació —una festa íntima i simpàtica—. Assistí per una banda el matrimoni Sales, per l'altra, jo i la meva esposa, i la Mercè. La Mercè va plaguejar una mica tot dinant sobre les «bufetades»; vàrem riure, i tot va quedar oblidat. Hem tornat a ésser els bons amics d'abans, i jo he vist amb alegria la seva carrera brillant en el camp de la novel·la, carrera que jo li havia endevinat —i li havia predit— el dia que vaig llegir l'*Aloma*, pulcrament mecanografiada —jo no ho he aconseguit mai—, i que vaig votar amb entusiasme —ho saben molt bé els companys— per al Premi Crexells, que jo no vaig aconseguir i que em va costar més d'un disgust. Aquesta és la història exacta de l'ocorregut. [registre 540]

Les diferències entre les versions conegudes del succés i el relat per part d'un dels seus implicats són substancials en el seu desenvolupament. La primera discrepància afecta la denominació del lloc on es produí, que determina, en última instància, la data. Segons Juan Arbó, tingué lloc a la «societat d'escriptors» de la Rambla de Catalunya, que podria correspondre al Club dels Novel·listes, constituït el 10 de gener de 1936 per iniciativa de Francesc Trabal i amb seu al Pelai, 34 (*La Veu de Catalunya*, 7 de gener de 1936, 9), carrer

barceloní que limita amb el començament de les Rambles. A aquesta associació pertangueren els suposats testimonis, els implicats i Xavier Benguerel (Balaguer 1996, 16).[127] L'entitat tingué una vida molt curta, ja que tan aviat com el 7 de juliol s'acordà la seva transformació en l'Agrupació d'Escriptors Catalans, adherida a la UGT (Sol, *La Humanitat*, 9 d'agost de 1936, 3), que presidí Joan Oliver. Les seves oficines estigueren situades al 107 del Passeig de Gràcia (*La Veu de Catalunya*, 23 d'agost de 1936, 6), l'incautat Palau Robert, que tan aviat com el novembre d'aquell mateix any es convertí en seu de la Conselleria de Cultura de la Generalitat de Catalunya per disposició de Josep Tarradellas. Sebastià Juan Arbó formalitzà també la seva adhesió a aquesta associació (*Diari de Barcelona*, 18 d'agost de 1936, 17), que fou, al mateix temps, l'antecedent immediat de la Institució de les Lletres Catalanes, creada per decret de la Generalitat de Catalunya el 13 de setembre de 1937 (Pi i Sunyer 1937, 1150-1152), quan l'anterior comptava amb poc més d'un any d'existència. Assimilà al seu torn en la seva estructura orgànica la Comissió de les Lletres Catalanes, que s'havia encarregat de la redacció del seu projecte de creació el maig de 1937. Sota la presidència de Josep Pous i Pagès, Francesc Trabal fou nomenat secretari general, Joan Oliver, secretari redactor de la Secció d'Edicions (ANC, Fons Institució de les Lletres Catalanes, Llibre d'actes, 1 d'octubre de 1937, acta número 5), i Mercè Rodoreda mecanògrafa de la Secció d'Edicions i de la Secció de Revistes (íd., 9 d'octubre de 1937, acta número 6). Els llibres d'actes de la institució refereixen que les reunions se celebraven en un saló de la Conselleria de Cultura.

Encara que Sebastià Juan Arbó no fou membre del cos de la Institució de les Lletres Catalanes, és perfectament plausible que l'escena tingués lloc al Palau Robert, ja que ell mateix era funcionari de la conselleria que l'acollia, i que, per tant, l'episodi es produís en un context bèl·lic, encara que de temporalitat indefinida. D'haver tingut lloc al Club dels Novel·listes, caldria situarlo en els mesos de 1936 previs a l'esclat, però seria necessari explicar la contradicció que suposa que Juan Arbó es refereixi de manera imprecisa en el

[127] En la carta en què els primers associats —Xavier Benguerel, Joan Puig i Ferreter, Jesús Ernest Martínez Ferrando, Sebastià Juan Arbó, Elvira Lewi, Mercè Rodoreda, Francesc Trabal, Maria Teresa Vernet, Ramon Xuriguera— demanaven l'adhesió de Carles Rahola a la constitució del Club dels Novel·listes, celebrada al restaurant La Cala el 10 de gener de 1936, es definia com a objectiu «aplegar tots els novel·listes catalans i llurs amics en un organisme allunyat de tota tendència política, dins el qual una simple camaraderia ens posi en relació i permeti col·laborar al renaixement novel·lístic de Catalunya valent-nos de tots els mitjans que la realitat del Club ens anirà oferint a cada moment» (Arxiu Municipal de Girona, Fons Carles Rahola, 8 de gener de 1936).

registre [540] a una «societat d'escriptors» de la mateixa manera que a *Los hombres de la ciudad* parla d'una «Sociedad de Escritores, en la Rambla de Cataluña […] que se creó durante la guerra, y con la guerra desapareció» (Juan Arbó 1982, 206). En aquesta, juntament amb Lluís Montanyà, Joan Oliver, Josep Pous i Pagès i Francesc Trabal, havia seguit el desenvolupament de la Guerra Civil en un gran mapa fixat a la paret on actualitzaven diàriament la situació dels fronts fins arribar a un punt en què Montanyà, davant el fatídic desenvolupament dels esdeveniments, hauria exclamat: «Amics, se'ns acaba el mapa!» (íd.).

Amb independència del moment i el lloc en què es produí l'episodi amb Rodoreda, impossible de determinar amb la informació disponible, el que sí es pot afirmar és que el record de Sebastià Juan Arbó pel que fa a aquesta «Sociedad de Escritores» és imprecís —producte, probablement, de la ràpida evolució d'aquestes institucions—, i que, en qualsevol cas, es tracta d'una de les dues institucions que tingueren com a seu el Palau Robert: o bé l'Agrupació de les Lletres Catalanes, o bé la Institució de les Lletres Catalanes.[128]

Encara que el resultat és el mateix en totes les versions conegudes, el testimoni del mateix Juan Arbó és l'únic que l'assenyala directament a ell mateix com a instigador de la baralla —en un altre lloc el qualifica d'«acte indigne» [registre 343 – f.16]—, i l'únic també que apunta Rodoreda com la primera a recórrer a la violència física. Descobreix, al mateix temps, la presència de Joan Oliver[129] i Francesc Trabal, el primer com a espectador complaent,[130] i l'altre, com a intermediari en una reconciliació fallida.

---

[128] Vegeu també Ponsatí-Murlà (2023).

[129] Recordant el seu descobriment de la literatura de Mercè Rodoreda, Joaquim Molas (2013) assegurà que Sebastià Juan Arbó i Joan Oliver li havien explicat aquesta anècdota en el seu pas per l'editorial Montaner y Simón a finals de la dècada de 1950: «En els darrers cinquanta, per exemple, just acabada la carrera, vaig treballar a l'editorial Montaner y Simón, del carrer d'Aragó, on vaig compartir taula amb Joan Oliver, i territori, amb Sebastià Juan Arbó. I van ser ells, suposo que amb motiu de la publicació dels *Vint-i-dos contes*, els qui em van parlar per primer cop de la Rodoreda explosiva i seductora de la República i dels inicis de l'exili. Encara recordo com, entre grans riallades, contaven l'anècdota que reporta, sense donar noms, Domènec Guansé i de la qual van ser protagonistes» (219-220).

[130] Anys més tard, en una carta adreçada a Xavier Benguerel amb data de 26 de gener de 1949, emprant el to habitual de menyspreu manifest contra Juan Arbó que s'observa en les comunicacions mantingudes entre tots dos (Matas 2021, 157-158), Joan Oliver caricaturitzava el viratge novel·lístic del rapitenc del català al castellà a *Sobre las piedras grises* (Destino 1949) en els termes següents: «Saps qui ha guanyat el Premit Nadal, aquell que donen els nens de Destino? Lo Arbó. En castellà, naturalment i d'ambient ciutadà. T'imagines un Tino Costa amb guants de pell de Suècia? I repartint galtades a una dama de la noblesa i depilada (la Rodoreda en sap l'aprenentatge)» (Busquets i Grabulosa, ed., 1999, 114). Benguerel aprofundí en la burla adoptant la

La menció de Francesc Trabal és un altre dels aspectes d'interès del testimoni, ja que la seva figura apareix «esborrada» de *Los hombres de la ciudad*. L'índex onomàstic (1982, 333) assimila erròniament totes les mencions del cognom amb Josep Antoni Trabal Sans, periodista, polític i directiu esportiu català —tots dos Trabal patiren l'exili, encara que en circumstàncies i amb resultats pràcticament oposats—. Si bé Juan Arbó dedicà un espai extens al record d'aquesta darrera amistat, el cert és que la primera de les mencions del cognom a les memòries cal atribuir-la a Francesc Trabal, esmentat de passada com un dels escriptors que acudien a la «Sociedad de Escritores, en la Rambla de Cataluña» (1982, 206). La raó és evident: l'amistat amb Josep Antoni Trabal és posterior al seu exili, segons declarà Juan Arbó en les mateixes memòries (íd., 282-283),[131] i el nom de Francesc Trabal apareix lligat a la fundació del Club dels Novel·listes. Més enllà d'aquesta fugaç menció, no hi ha més rastre d'aquest últim en el text de les memòries, malgrat la consideració que guardava de l'escriptor i la seva amistat, a jutjar per aquest esborrany. De fet, la lliçó «l'enyorat, el bon amic» aplicada a Francesc Trabal és el resultat d'una revisió immediata en substitució d'«el bon amic, el plorat», una afirmació que, en qualsevol dels casos, concorda amb el tràgic destí exiliar de l'autor de *Vals*, que morí a Santiago de Xile el 1957.

metàfora «galtada ciutadana» per referir-se a la novel·lística en castellà de Sebastià Juan Arbó en una carta de 7 de juny de 1949 (íd., 147).

[131] Josep Antoni Trabal seguí amb interès la trajectòria articulística de Sebastià Juan Arbó, com demostra l'epistolari conservat al respecte, íntegrament compost per comentaris d'adhesió i elogis, dels quals es feu ressò el rapitenc a les memòries. El Trabal amb qui entaulà amistat Juan Arbó era una personalitat molt diferent en allò polític d'aquell que participà el març de 1931 en la fundació d'Esquerra Republicana de Catalunya, exercí les funcions de secretari de Lluís Companys i fou diputat pel partit a les Corts republicanes des del desembre de 1933 fins al febrer de 1939 —en la tercera legislatura republicana, com a integrant de la coalició del Front d'Esquerres de Catalunya, després de la seva baixa i el seu ingrés al PSUC—. Les comunicacions epistolars entre tots dos que inclouen data es retrotrauen, com a límit temporal, al 1975, la qual cosa podria indicar que fou una amistat molt acotada en el temps —Trabal morí el 30 de juliol de 1980—. Juan Arbó reconegué a les seves memòries que fou una relació tardana, posterior al retorn exiliar de Trabal, i molt valorada —«en los últimos tiempos llegué a quererle, también a él de verdad» (Juan Arbó 1982, 296)—. Trabal es convertí en l'exili en una figura molt controvertida pel seu viratge ideològic radical, que el portà a col·laborar com a informant de les policies franquista i nazi, i en temps de transició, a alinear-se políticament amb Manuel Fraga Iribarne. Existí entre Trabal i Juan Arbó certa comunió ideològica que es fa palesa en la correspondència enviada pel primer, especialment pel que fa a la comuna repulsa del comunisme: «Aquí, el confusionisme és absolut. Ja ho veieu ben clar: els banquers (Pujol), els economistes (Trias) i els filocomunistes, junts —un nou Front Popular en perspectiva. Hi ha qui diu "Visca Catalunya!" encara que sigui comunista! Però el comunisme nega la llibertat. I el món ha progressat gràcies a ella» (ACMO, 19 d'abril de 1975).

Hi ha un cert component de reivindicació personal per part de Juan Arbó quan assenyala que, malgrat l'incident, sabé ser fidel al seu sentit de la justícia i reconèixer els mèrits literaris de Mercè Rodoreda com a membre del jurat del Premi Crexells a finals de 1937.[132] La renyina ja estava superada quan l'escriptora li dedicà la seva *Aloma* guanyadora, probablement el 1938, en l'edició de la Institució de les Lletres Catalanes «amb amistat», com figura en un exemplar conservat a la biblioteca personal de l'escriptor a l'ACMO; estava superada, en conseqüència, en els anys finals i posteriors a l'exili de Rodoreda.

Encara que no hi ha evidència que l'escriptor guardés l'esborrany del registre [540] amb vistes a reutilitzar-lo per al text de les memòries, l'anècdota reapareix en els materials prerredaccionals de *Los hombres de la ciudad* com una idea que pel que sembla tingué present en algun punt de la seva gènesi. Ho testimonia un full amb un esborrany inconex, en el revers del qual l'autor apostil·là: «Rodoreda ¦ buscar algo más» [registre 343 – f.16v]. Aquesta indicació podria apuntar precisament al procés d'aplegament de materials per a redactar un passatge sobre la qüestió. El text del revers del full, en català, llegeix el següent:

> un incident dissortat ocorregut entre jo, i una escriptora a la que admiro, i a la vegada, una amiga dilecta, va /ajudar l'espècie *prob.*/. Va ésser un acte indigne, /un impuls *prob.*/ al que estem subjectes els apassionats, i de què Cervantes sabia tan bé; amb les seves paraules, posades en la boca de don Quixot, podria jo també excusar-me del fet, si és que té excusa.
>
> */línea en blanco/*
>
> Així va ésser …, però també això es va †…†, a †…† de la meva intemperància i salvatgia. ¡Que bé †…†! [registre 343 – f.16r]

Anys més tard, com s'observa en el registre [540], l'episodi, que havia quedat com una anècdota de joventut, sorgí com a tema durant un sopar amical compartit amb els matrimonis Sales-Folch i Rodoreda.

---

[132] Es tracta, de passada, d'un premi que la mateixa Rodoreda considerava que hauria d'haver guanyat Juan Arbó en l'edició de 1932, a la qual concorregué per *Terres de l'Ebre*, en lloc de la guanyadora, *Vida privada* de Josep Maria de Sagarra (Rodoreda 1933, 2). El jurat que atorgà aquest honor a l'escriptora estigué format per Joaquim Ruyra com a president, i Joan Duc Agulló, Sebastià Juan Arbó, Francesc Trabal i Maria Teresa Vernet com a vocals. L'any següent d'aquesta concessió, el novel·lista fou nomenat vocal suplent del mateix premi per ordre del conseller de Cultura Carles Pi i Sunyer, en una edició el jurat de la qual estaria integrat per Jordi Rubió com a president, i Alfons Maseras i Mercè Rodoreda com a vocals (Pi i Sunyer 1938, 1095).

PUNTS DE TROBADA

L'exili interrompé la comunicació entre tots dos, com suggereix una carta tramesa per la novel·lista a Rafael Tasis des del seu exili a Ginebra el 29 de febrer de 1956 (UAB, Biblioteca d'Humanitats, Fons Rafael Tasis i Marca) en la qual expressa al crític el desig de contactar amb Juan Arbó. En la represa de les relacions hi tingué a veure sens dubte la coincidència de tots dos a Club Editor, el projecte editorial de Joan Sales i Xavier Benguerel, on Mercè Rodoreda donà a conèixer *La plaça del Diamant* (1962), i Juan Arbó, *L'espera* (1967).

En aquest context, Sales, de fet, es valgué de Juan Arbó com a intermediari amb Planeta en qualitat d'home de confiança de José Manuel Lara Hernández per afavorir els interessos editorials de Club Editor davant la imminent institució d'un premi literari de novel·la en català. La cerimònia del Premio Planeta de 1968 inauguraria el Premio Ramón Llull, un guardó que seleccionaria «anualmente una novela entre las publicadas originariamente en catalán a partir de 1952, fecha de creación del Premio Planeta» sense que fos necessari el concurs exprés dels seus autors, «[c]on el propósito de propagar la literatura catalana en el vasto ámbito de la lengua castellana» (*Diario de Barcelona*, 9 de març de 1968, 11, i Del C., 1969, 12), amb una dotació de 200.000 pessetes i l'adquisició dels drets de la traducció de la novel·la per a la seva publicació per part de l'editorial. El guardó es convocà solament en dues edicions consecutives en aquest format, i fou substituït, una dècada més tard, per l'homònim Premi de les Lletres Catalanes Ramon Llull, també convocat per Planeta, però destinat a novel·les inèdites en català que es publicarien en aquesta mateixa llengua. En aquestes funcions, l'escriptor estigué acompanyat en ambdues ocasions per Joan Fuster, Joaquim Molas, Baltasar Porcel i Martí de Riquer.

El 27 de setembre de 1967, Joan Sales s'adreçà al rapitenc per carta per recomanar-li *La plaça del Diamant*; al seu parer, «la millor novel·la publicada pel Club» i la seva favorita, «una novel·la que engresca a tothom, homes i dones, savis i burros» (Institut d'Estudis Catalans —d'ara endavant, IEC—, Fons Joan Sales),[133] advertint que la propietat dels drets de traducció espanyola estava en poder d'EDHASA, dirigida per Antoni López Llausàs, la qual cosa podia complicar les gestions. Esmentava també com a alternatives *El carrer de les Camèlies* i *Jardí vora el mar*, de la mateixa novel·lista; *Falses memòries*

[133] Ramis (2018) edità l'epistolari entre Sebastià Juan Arbó i Joan Sales, que cito, tanmateix, a partir de les fonts originals.

de Llorenç Villalonga, i *El no* de Ramon Folch Camarasa, en cas que solament s'acceptessin les novel·les publicades aquell mateix any. Per carta al seu amic i editor, Rodoreda, tot i ser pessimista, li manifestava la convicció que «si depengués de l'Arbó, el tindria; però no és sol…» (Arxiu Municipal de la Ràpita —d'ara endavant, AMR—, Fons Sebastià Juan Arbó, 11 d'octubre de 1967).

La novel·la escollida en aquella ocasió pel jurat fou *Incerta glòria* de Joan Sales, encara que un any més tard ho seria *El carrer de les Camèlies* de Mercè Rodoreda, que precisament havia figurat entre les seleccionades de l'edició anterior (Poch Soler 1968, 20).[134] Tres de les dedicatòries que envià Mercè Rodoreda a Sebastià Juan Arbó són precisament de desembre de 1969, transcorreguts tot just dos mesos d'aquesta concessió. Per aquesta mateixa raó, caldria llegir-les en clau d'agraïment. Una d'aquestes és a la novel·la premiada, en la qual Rodoreda establí una analogia literària entre remitent i destinatari i els protagonistes de dues de les seves respectives novel·les: «A Tino Costa, aquesta Cecília tant [sic] de ciutat» (ACMO).[135] Les altres corresponen a una primera edició de *Jardí vora el mar* (Club Editor 1967), dedicada a «l'amic Arbó, aquest llibre que, probablement, no ha llegit ningú dels qui haurien hagut de llegir-lo» (ACMO), i a una reedició d'*Aloma* (Edicions 62 1969), «la pobra Aloma, record de la nostra joventut» (ACMO).

De principis de 1968 data una de les escasses cartes conservades trameses per Rodoreda al rapitenc, que encapçalà amb la fórmula «Admirat

---

134 Segons Poch Soler (1968, 20), la selecció anà a càrrec de Joan Fuster i Baltasar Porcel, i fou sotmesa a deliberació de la resta de membres del jurat. A més de les dues obres esmentades, figuraren a la llista *El pelegrí apassionat* de Joan Puig i Ferreter, i *Temps obert* i *Totes les bèsties de càrrega* de Manuel Pedrolo.

135 A Forcadell (2016) vaig defensar que es tracta d'un paral·lelisme hiperbòlic, però encertat i gens innocent: «De la seva Cecília [Rodoreda] n'agafaria la faceta de dona madura i independent que assoleix després d'una etapa en què havia estat víctima d'una brutal pallissa i s'havia tingut de prostituir, paral·lelismes clars però extremats de la seva pròpia vida: el traumàtic casament als vint anys amb un oncle catorze major que ella i el fill que d'aquest matrimoni en derivà; de Tino Costa, l'heroi existencial i passional, violent i tenebrós, segregat de la societat, que veia en Sebastià Juan Arbó, que tal i com ja […] deia en aquella primera entrevista [a] *Clarisme*, hauria hagut d'acomplir un destí fatídic, precisament com el que tingué Tino Costa, de no haver-se posat a escriure: "Veient-lo i sentint-lo parlar, heu de preguntar-vos: Què hauria estat aquest noi si no hagués sentit el desig de clavar al paper totes les seves angúnies i tots els seus odis? Potser un lladre… potser un criminal… Si no hagués encertat a trobar aquesta vàlvula per a esbravar-se, quin mal no hauria pogut fer aquest xicot? Si no hagués pogut llançar damunt del paper pacient tota la ràbia que duu amuntegada contra de la vida, no hauria estat temible Juan Arbó? Però pot abocar a les seves novel·les tot el fel que l'amarga i és aleshores quan el volten tots els cels, i totes les muntanyes, i totes les estrelles i la remor de l'Ebre, rude i noble, li emplena de lluminositat els ulls i l'amara de bondat"» (152-153).

Sebastià Juan». A tall de nota, li preguntava de forma breu i ambigua: «Per què no serem més els que passem la nit de Nadal com vostè?» (ACMO, 3 de gener de 1968). Podria tractar-se d'una resposta a l'article «Motivos del sentimiento. Las noches de Navidad» (Juan Arbó 30 de desembre de 1967, 9), una peça llagrimosa en la qual Juan Arbó reflexionà sobre els seus passejos solitaris pels carrers de Barcelona en les nits de celebracions nadalenques, ocasió que li servia per recordar que la ciutat amagava petits drames que s'abatien sobre els més desfavorits i indefensos, fins i tot en els moments en què regnava l'alegria a la majoria de les cases. Aquestes breus línies, que assenyalen la represa del contacte epistolar entre tots dos, podrien llegir-se tant com un gest amb què la novel·lista recolza la tesi defensada pel rapitenc en l'article, com, en canvi, apuntar, en to irònic, a la situació de tants que, com ella mateixa, es veien encara privats de la pàtria en les celebracions nadalenques.

Els camins de tots dos s'encreuarien encara un cop més en relació amb un premi literari, aquest cop com a rivals. Fou amb ocasió del Premio Inmortal Ciudad de Gerona de 1974, en el qual Sebastià Juan Arbó hagué de batre's amb el que acabaria sent un dels grans clàssics de Mercè Rodoreda, *Mirall trencat* (Club Editor 1974), que ni tan sols obtingué la menció de finalista.[136]

Les circumstàncies de la concessió del premi al rapitenc per *La masia* suscitaren la reacció airada de Sales, qui expressà a la seva autora editada la seva incredulitat i malestar en una extensa i sentida carta de l'1 de novembre de 1974. En ella, desacreditä el guardonat —«N'hi hauria per posar una bomba a l'ajuntament de Girona» (Sales i Rodoreda 2008, 570)— amb suposat coneixement de causa, i atribuí el veredicte tant a maniobres polítiques com a una certa indulgència envers Juan Arbó:

> No arribo a entendre què ha pogut passar, fora que hagin pesat consideracions polítiques. No conec la novel·la finalista, però es dona el cas que conec la guanyadora: es tracta d'una novel·la que Arbó ens oferí per publicar-la ja fa uns anys, potser tres o quatre, i que haguérem de refusar perquè era simplement il·legible. Si es publica (si algú s'hi veu amb cor) ja ho veureu; una mena de novel·la-pasterada que t'hi perds totalment com en un mar d'ensopiments sense límits. […] Hi ha una cosa que em crida l'atenció: i és que silenciïn que *Mirall trencat* hi

[136] Pessarrodona (2005, 198) es mostrà sorpresa que un jurat en el qual figurà Juan Ramón Masoliver com a vocal no s'hagués decantat per *Mirall trencat*, i suggerí que el veredicte podria haver estat influït per la presència d'Ignasi Agustí. Es tracta d'un error evident, atès que l'autor de *Mariona Rebull* havia mort el 26 de febrer de 1974, mesos abans de qualsevol deliberació possible, i mai no formà part del jurat d'aquesta edició.

> concorria. ¿Potser han donat el premi a l'Arbó per motius de beneficència i han cregut que el millor seria callar que vós també hi concorríeu? (íd.)

Segons Sales, la causa última calia cercar-la en el que Rodoreda representava políticament en contraposició a Juan Arbó: el risc, en definitiva, de «premiar una "rojo-separatista" tan significada» (íd., 571). Tanmateix, no és cert que Sebastià Juan Arbó oferís *La masia* (Selecta 1975) a Club Editor, ni, en particular, a Joan Sales. Malgrat que, pel que fa a aquesta obra —originalment compromesa amb l'Editorial Selecta— es produí un ball de títols, el text que el rapitenc havia ofert a Sales era un original en català d'*Entre la tierra y el mar*, la primera part de la posterior tetralogia en la qual acabaria inserint-se *La masia*. De fet, *La masia* havia quedat exclosa explícitament al contracte signat per *Els matuters* amb Club Editor el 26 d'octubre de 1963, en virtut del qual Sebastià Juan Arbó oferia a l'editorial en opció preferent totes les novel·les en català que publiqués d'ara endavant. Una clàusula addicional manuscrita de la mà de Sales excloïa «La masía y sus continuaciones, ya comprometidas con otro editor» —registre [31]—.

La idea de publicar *Entre la terra i el mar* a Club Editor sorgí en un moment d'optimisme per part de l'editor, que estava a punt de treure al mercat la primera edició de *L'espera* i una reedició de *Tino Costa*. Les primeres impressions de lectura foren, de fet, molt positives: «M'agrada moltíssim. Ho trobo d'una intensíssima suggestió. Si tota la novel·la aguanta el to del que n'he llegit (només unes 40 pàgines), és també una boníssima novel·la» (AMR, 7 de desembre de 1967). La sintonia entre tots dos era tal que en un moment determinat es parlà fins i tot de preparar-ne un contracte editorial (IEC, 13 de desembre de 1967 i AMR, 19 de desembre de 1967) que podia fer-se extensiu a la segona entrega del cicle, *La tempestad* (Plaza & Janés 1975). Juan Arbó advertia ja aleshores que «potser el final el trobaràs una mica "penjat"; de totes maneres, en el conjunt de la trilogia[137] quedarà arrodonit» (IEC, 13 de desembre de 1967). No obstant això, mai no esmentà en els seus tractes amb Sales la tercera part, *La masia*, i en aquesta mateixa missiva subratllà de fet la necessitat que en la futura publicitat d'*Entre la terra i el mar* no s'esmentés que formava part d'un cicle novel·lístic, segurament pels compromisos adquirits amb Selecta.

[137] En aquell moment, encara no s'havia projectat *El segundo del Apocalipsis* (Plaza & Janés 1981), que s'afegiria al cicle formant finalment una tetralogia.

Encara en aquell moment, a mesura que avançava en la seva lectura, les percepcions inicials de l'editor s'enfortien: «[e]m va agradant cada vegada més» (AMR, 8 de gener de 1967). Tanmateix, l'entusiasme anà decaient. Sense deixar de considerar que tenia qualitats «de primer ordre» —una fórmula que repetí fins en tres ocasions (AMR, 10 de gener de 1968, 13 de gener de 1968 i 17 de gener de 1968)—, anà guanyant terreny en ell la impressió que

> més que una novel·la acabada és com un esbós de novel·la, una novel·la embastada que encara hauries de treballar molt, sobretot amb vistes a donar-li això que la gent en diu un «argument», i que si bé tots estem d'acord que no té res a veure, o no gaire, amb el valor literari pròpiament dit, és un fet que ajuda molt al lector a llegir amb interès. (AMR, 17 de gener de 1968)

Per tant, Juan Arbó havia d'acabar de perfilar-la d'acord amb les directrius de Sales si volia que l'obra veiés la llum a Club Editor; és a dir, havia de dur a terme una reconceptualització narrativa, malgrat que ja circulava aleshores una versió en espanyol (Prometeo 1966), i que es tractava, en rigor, de la primera entrega d'un cicle de novel·les connectades argumentalment. En el desistiment del projecte degué influir, a més, un factor addicional: la greu crisi econòmica sobrevinguda en el mercat editorial, que adquireix protagonisme en l'epistolari amb el temps.

En resum, al marge dels factors externs, l'evidència disponible apunta més a un desistiment per part de Sebastià Juan Arbó —davant d'exigències que probablement no estava disposat a assumir— que a una negativa rotunda o manca de predisposició de Sales per publicar la novel·la. Res d'això no se li escapava a l'editor, que més aviat contemporitzà en l'assumpte, i mentre s'adreçava a Mercè Rodoreda en els termes esmentats, expressava a Juan Arbó «la meva més cordial enhorabona pel Premi Immortal Girona» com el seu «company de penes i alegries» (AMR, 15 de novembre de 1974), una felicitació en la qual mostrava, en to jocós, un escepticisme cínic sobre el valor dels premis literaris més enllà de l'aspecte econòmic. S'excusava, a més, per no haver-li proposat publicar *La masia* al·ludint a la delicada situació comptable de la casa i suposant que l'obra ja estaria compromesa en una altra editorial, en clara contradicció amb allò expressat en la seva correspondència amb Rodoreda.

Al marge de les intrigues de Sales, encara el 13 de maig de 1980, Sebastià Juan Arbó s'adreçà per carta a Mercè Rodoreda per felicitar-la per la concessió del Premi d'Honor de les Lletres Catalanes. En la missiva

reapareixia el record del famós episodi esdevingut entre tots dos, explicat, com en l'esborrany del registre [343], en clau cervantina, al mateix temps que l'escriptor li reiterava la seva consideració amical i professional, que creia mútua:

> He tingut una alegria; ja saps l'estima i l'afecte, i més i tot, que he sentit per tu des de sempre —i fa anys!—, i tu per mi, ho sé.
>
> Va haver, és cert, un petit incident —una ximpleria—, però tu vas saber-li donar la importància que tenia; va ésser un impuls irresistible i molt del meu caràcter. Com diu don Quixot —Cervantes devia ésser també així—, el primer moviment no està en la mà de l'home: «y perdona lo pasado Sancho» —li havia etzibat alguns cops d'estaca—, «pues eres discreto y sabes que el primer movimiento no está en la mano del hombre».
>
> Així ho vas entendre i la nostra amistat va continuar igual, amb l'afecte i la simpatia, i n'estic segur, continuarà igual fins a la fi; amb, a més a més, l'admiració mútua, perquè a mi m'agrada la teva obra i a tu la meva. No hi mancarà res. (IEC, Fons Mercè Rodoreda, 13 de maig de 1980)

Malgrat les desavinences recents esdevingudes entre tots dos, Juan Arbó guardà també un record en la carta per a Joan Sales i la seva esposa, i li demanà a Rodoreda que el saludés de la seva part amb el desig de celebrar en el futur un altre sopar junts. En el postscriptum li comunicà, finalment, que tenia en premsa per a *La Vanguardia* «un article molt pretenciós» escrit abans de la concessió del premi en el qual li dedicava un comentari elogiós a la seva novel·la *Aloma*. Es tracta de la segona entrega d'«El tema de las letras. Críticas al uso», publicada finalment el 27 de maig de 1980, peça que forma part d'una sèrie d'articles en els quals l'escriptor es reivindicà com a literat de solvència acreditada, amb repercussió crítica a escala nacional i de projecció internacional, en rèplica contundent a un comentari crític de Lluís Permanyer (1980, 36).[138] En la seva defensa personal, Juan Arbó treia a col·lació les obres

[138] Lluís Permanyer (1980), periodista i redactor de *La Vanguardia*, havia criticat com un defecte del *Diccionari de la literatura catalana* (Edicions 62 1979), a cura de Josep Massot i Joaquim Molas, l'espai excessiu que al seu parer es dedicava a autors com Sebastià Juan Arbó: «Este tipo de obras suele ser polémica a causa de la necesaria valoración de quienes en ella figuran y también por las omisiones y errores que contienen los textos. Salvo algunas excepciones, el tono que impera en ésta es el de una redacción informativa y aséptica. De ahí, pues, que el sistema más obvio para percatarse de la importancia que otorga a los diversos escritores consiste en comparar el espacio que se le dedica. Y en este aspecto concreto el resultado es sonrojante. […] me parece excesiva la atención concedida, pongo por caso, a Marià Manent (98 [líneas]) y a Juan Arbó (104) […]» (36).

d'altres novel·listes catalans que al seu parer eren també meritoris: *Aloma* de Mercè Rodoreda —recordant el seu vot favorable en el Crexells—; *Els tres al·lucinats* de Joan Puig i Ferreter; *Incerta glòria*, que qualificà de «una novel·la magnífica»; *Vals* de Francesc Trabal, una «narración deliciosa de un autor demasiado olvidado» (Juan Arbó 1980, 8), i *Bearn o la sala de les nines* de Llorenç Villalonga.[139]

No és l'únic elogi que li dedicà a Rodoreda des de la seva tribuna periodística. Anys abans, també per a *La Vanguardia Española*, havia assenyalat en el seu article «El tema de las letras. Puntos de vista» Mercè Rodoreda i Ana María Matute com «las dos mejores escritoras de país y de la época» (Juan Arbó 1 de novembre de 1974, 13), unes paraules que la mateixa escriptora guardava encerclades a llapis en un retall que conservà en el seu fons privat (IEC).[140] En una de les darreres entrevistes que concedí, Sebastià Juan Arbó continuava considerant que «Mercè Rodoreda […] fou en aquell temps i sempre una gran amiga» (Gelida y Méndez 1983, 28).

[139] Joan Sales fou molt crític amb la reivindicació pròpia de la seva obra literària entonada per Sebastià Juan Arbó en aquest article. En una carta adreçada a Mercè Rodoreda de 29 de maig de 1980, abordava la qüestió d'aquesta manera: «us adjunto un article de l'Arbó, que aparegué a *La Vanguardia* abans-d'ahir, que arriba a fer rodar el cap respecte a la seva salut mental. ¿Com pot un home que no estigui perdudament tocat del bolet escriure aquests elogis ditiràmbics de si mateix? A mi m'ha fet moltíssima pena perquè no hi sé veure més que un ram de guilladura, qui sap si degut a l'arterioesclerosi (perquè l'Arbó comença a tenir anys); si això ho escrivís una persona en ple domini de les seves facultats, denotaria una supèrbia luciferina, però, tractant-se de l'Arbó, sospito que només denota que no hi és tot el pobre» (Sales i Rodoreda 2008, 860).

[140] En rigor, l'article sorgí com a rèplica a Fernando Díaz-Plaja a propòsit d'un article publicat a *ABC* (Díaz-Plaja 1974, 16) en el qual l'historiador comparava l'obra de Pío Baroja amb la de Camilo José Cela. Aquest darrer, juntament amb altres escriptors com Gabriel García Márquez, Aldous Huxley, Julien Benda, Jean-Paul Sartre, i en aquest cas, Mercè Rodoreda i Ana María Matute, al parer de Juan Arbó, no tenien parangó amb «los grandes cultivadores del género: los capaces de crear conjuntos animados, desarrollados armónicamente y con personajes de carne y hueso» (Juan Arbó 1974, 13). Ben bé es podrien recordar aquí les paraules de Candel (1988) quan assenyalava l'escassa diplomàcia de Sebastià Juan Arbó, que «volent escriure't una lloança acabava dient de tu tot el contrari» (47). Joan Sales volgué veure segones intencions en la menció a Rodoreda en aquest article, que es publicà en data propera a la resolució del Premio Inmortal Ciudad de Gerona a favor del rapitenc i en detriment de la novel·lista barcelonina: «encara em sembla lligar un altre cap: en el mateix diari d'avui l'Arbó, en un dels seus llagrimosos articles, us fa una barretada —ell que mai no parla de cap escriptor català fora de mossèn Cinto» (carta de Joan Sales a Mercè Rodoreda d'1 de novembre de 1974; en Sales i Rodoreda 2008, 571), una afirmació, d'altra banda, completament allunyada de la realitat.

CONCLUSIONS

Tot i que l'episodi analitzat a través de fonts inèdites no revestí per a cap dels seus implicats més rellevància que la d'un mer succés del qual haurien de riure amb el pas dels anys, i malgrat que, indiciàriament, entre Sebastià Juan Arbó i Mercè Rodoreda existí un vincle d'amistat i certa relació literària, *Los hombres de la ciudad*, el segon volum de memòries del rapitenc, no inclogué cap al·lusió a la novel·lista. Tan sols de forma molt tangencial, una de les notes prerredaccionals de l'obra arribà a apuntar la possibilitat d'abordar el cèlebre episodi de joventut que els implicà a tots dos, però la idea quedà ràpidament descartada. Les raons d'aquest silenci són encara completament desconegudes. Malgrat el seu caràcter anecdòtic, aquesta petita desavinença tingué profundes implicacions en la manera com es retratà en públic i en privat Sebastià Juan Arbó, especialment des de l'exili. La imatge que se'n projectà condicionà sens dubte la lectura contemporània que es feu de les obres de l'escriptor, confondent vida i obra. Conscient d'això, la redacció d'un esborrany d'entrevista inèdit, en el qual l'autor oferí la seva pròpia versió dels fets, respon a la voluntat del novel·lista de fixar un relat autoritzat, i el seu coneixement permet posar en dubte o matisar les versions que circulaven en la rumorologia popular. Posa de manifest, al mateix temps, les vacil·lacions de l'escriptor en relació amb el text del seu projecte memorialístic i els processos deliberats de selecció de materials constitutius del seu relat que activà de cara a les primeres redaccions de l'obra, en les quals desplegà projeccions de la seva autoimatge que anà emmotllant als seus interessos personals.

BIBLIOGRAFIA

Fons Carles Rahola a l'Arxiu Municipal de Girona

Fons Institució de les Lletres Catalanes a l'Arxiu Nacional de Catalunya

Fons Joan Sales a l'Institut d'Estudis Catalans

Fons Mercè Rodoreda a l'Institut d'Estudis Catalans

Fons Rafael Tasis a la Biblioteca d'Humanitats de la Universitat Autònoma de Barcelona

Fons Sebastià Juan Arbó a l'Arxiu Comarcal del Montsià

Fons Sebastià Juan Arbó a l'Arxiu Municipal de la Ràpita

«Agrupació d'Escriptors Catalans». 1936. *La Veu de Catalunya*, 23 d'agost, 6.

BALAGUER, Josep Maria. 1996. «La creació del Club dels Novel·listes i els fils de la història». *Els Marges*, núm. 57: 15–35.

«Bases del premio de novela Ramon Llull». 1968. *Diario de Barcelona*, 9 de març, 11.

BUSQUETS I GRABULOSA, Luís, ed. 1999. *Xavier Benguerel. Joan Oliver. Epistolari*. Barcelona: Proa.

CANDEL, Francesc. 1988. «José Moya i la seva humanitat de mecenes». *Diario de Barcelona*, 22 de novembre, 47.

«Club dels novel·listes». 1936. *La Veu de Catalunya*, 7 de gener, 9.

DEL C., A. 1968. Libros. «Premio Ramon Llull». *Diario de Barcelona*, 1 de febrer 12.

DÍAZ-PLAJA, Fernando. 1974. «Cela y Pío Baroja». *ABC*, 22 de setembre, 16.

FORCADELL, Joan Antoni. 2016. *Aproximació a l'estudi de les relacions personals i literàries de Sebastià Juan Arbó a partir del seu fons arxivístic*. Amposta: Ajuntament d'Amposta.

FORCADELL, Joan Antoni. 2018. «Dedicat a S. Juan Arbó: testimonis de l'amistat i la vocació literàries com a constants vitals». *Beceroles. Lletres de Llengua i Literatura*, núm. 7: 23–53.

FORCADELL, Joan Antoni. 2026, en premsa. «Las secuelas de un retrato exiliar de Domènec Guansé». *Bulletin of Hispanic Studies*.

GELIDA, Roser i MÉNDEZ, Manuel. 1983. Hem parlat amb Sebastià Juan Arbó. *Revista Amposta*, núm. 242: 28–29.

GUANSÉ, Domènec. (1947). *Retrats literaris*. Catalònia.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1957. «Testimonios de la época». *La Vanguardia Española*, 7 de març, 5.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1966. Pròleg a la present edició. Dins *L'inútil combat. Obra catalana completa (I). Novel·les de l'Ebre*, editat per Sergi BESER, 29–36. Barcelona: Edicions 62.

JUAN ARBÓ, Sebastià 1967. «Motivos del sentimiento. Las noches de Navidad». *La Vanguardia Española*, 30 de desembre, 9.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1971. Prólogo. Dins *Los hombres de la tierra y del mar*, 11–23. Barcelona: Bruguera.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1974. «El tema de las letras. Puntos de vista». *La Vanguardia Española*, 1 de novembre, 13.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1980. «El tema de las letras (II). Críticas al uso». *La Vanguardia*, 27 de maig, 8.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1982. *Memorias. Los hombres de la ciudad*. Barcelona: Planeta.

MATAS ROCA, Marta. 2021. *Sebastià Juan Arbó: de la realitat viscuda a la ficció narrativa. Anàlisi d'un desarrelament en la literatura catalana*. Tesi doctoral. Tarragona: Universitat Rovira i Virgili. Accés el 3 de maig de 2026. https://www.tdx.cat/handle/10803/672526?locale-attribute=en.

MATAS ROCA, Marta. 2023. *Sebastià Juan Arbó. Viure per escriure. Recepció crítica i projecció de l'obra*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

MOLAS, Joaquim. 2013. «Rodoreda en el meu record». Dins *Mercè Rodoreda i els clàssics*, editat per J. PUJOL PARDELL y M. TALAVERA MUNTANÉ. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.

«Notes pregades. Agrupació d'escriptors catalans». 1936. *Diari de Barcelona*, 18 d'agost, 17.

PESSARRODONA, Marta. 2005. *Mercè Rodoreda i el seu temps*. Barcelona: Rosa dels Vents.

PERMANYER, Lluís. 1980. «País. Asombrosas valoraciones literarias». *La Vanguardia*, 5 de gener. 36.

PI I SUNYER, Carles. 1937. «Decret de creació de l'Institut de les Lletres Catalanes». *Diari Oficial de la Generalitat de Catalunya*, núm. 259: 1150–1152.

PI I SUNYER, Carles. 1938. «Cultura. Ordres». *Diari Oficial de la Generalitat de Catalunya*, núm. 273: 1095.

POCH SOLER, Joan. 1968. «Reloj de la ciudad. El Ramon Llull, un nuevo premio de novela catalana que se fallará la noche del Planeta». *El Noticiero Universal*, 2 d'octubre, 20.

PONSATÍ-MURLÀ, Oriol. 2023. «Del Club dels Novel·listes a la Comissió de les Lletres Catalanes: relació entre escriptors i sindicats durant la "belle époque des songes socialo-communistes"». *Cercles. Revista d'Història Cultural*, núm. 26: 43–79.

RAMIS, Josep Miquel. 2018. *Epistolari Sebastià Juan Arbó – Joan Sales (1966-1982)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

RODOREDA, Mercè. 1933. Intervius. Parlant amb S. Joan Arbó. *Clarisme. Periòdic de Joventut, Art i Literatura*, núm. 4: 2.

SALES, Joan. i Rodoreda, Mercè. 2008. *Cartes completes (1960-1983)*. Editat per Montserrat Casals. Barcelona: Club Editor.

SÁNCHEZ LÓPEZ, Eduardo. 2001. «Sebastià Juan Arbó i Mercè Rodoreda. La gran bufetada de la literatura». *Revista Ràpita*, núm. 504: 52–53.

SOL, Josep. 1936. «Conseqüències de la revolució. L'Agrupació d'Escriptors Catalans». *La Humanitat*, 9 d'agost, 3.

La projecció social del teatre de Sebastià Juan Arbó

Tomàs Camacho Molina

Aquesta comunicació proposa un balanç panoràmic del paper social del teatre arbonià i la seva portada a escena. En quin context es va desenvolupar l'obra dramàtica de Sebastià Juan Arbó? Quina projecció social va tenir el seu teatre? Què sabem de com va ser rebut per la crítica i pel públic? Quines són les experiències més recents amb el teatre de Sebastià Juan Arbó?

La producció teatral arboniana en el conjunt de la seua obra constitueix una part bastant minsa, tot i que encara ho és més la seua obra poètica, com es pot apreciar en l'*Obra catalana completa (II)* (Columna, 1993). Tot i així, considerem que d'algunes de les seues narracions no seria massa difícil ferne una adaptació teatral o cinematogràfica. A tall d'exemple, podem parlar de com *Cañas y barro*, de Vicente Blasco Ibáñez, va ser una producció televisiva amb un èxit d'audiència bastant notable[141]. Es produeixen adaptacions televisives i radiofòniques de l'obra de Sebastià Juan Arbó anteriors i paral·leles a les de Blasco Ibáñez. En la tesi doctoral de Marta Matas Roca (2021, 215) trobem la següent seqüència: 1977. Adaptació televisiva de *L'espera* i versió radiofònica de *La masia*; 1979. Adaptació radiofònica de *Tino Costa. La barraca*, de Blasco Ibáñez, es va adaptar el 1979.

Es poden ressenyar tres grans aportacions a l'estudi del teatre de Sebastià Juan Arbó. D'una banda, l'interès de Joaquim Molas (1951) pel teatre arbonià; va considerar que l'obra s'allunyava del teatre comercial que es practicava a l'època: «Amb tot, més que valor intrínseca, el teatre d'Arbó representa, en la història del nostre teatre, un moment de sinceritat dramàtica i estètica, quasi desconeguda» (1951, 68). Salvat (2002) abordà l'anàlisi general

[141] *Canyes i fang* (originàriament en castellà *Cañas y barro*) és una sèrie de televisió, basada en el llibre homònim de Vicent Blasco Ibáñez, dirigida per Rafael Romero Marchent i estrenada per TVE el 1978. Als anys noranta es va emetre doblada al català a través del circuit territorial de TVE al País Valencià.

crítica del teatre de l'autor. Més recentment, la doctora Marta Matas Roca (2021) a la seua tesi aporta informació rellevant —fins a 167 referències, fins ara desconegudes— a les circumstàncies que rodejaren el teatre de Juan Arbó.

Sebastià Juan Arbó arribà a Barcelona als inicis dels anys de 1930. El 1932 es publicà, amb gran èxit, *Terres de l'Ebre*, i va rebre el Premi Fastenrath de la Real Acadèmia Espanyola. L'any 1937 es publica *Nausica*, a Edicions de la Rosa dels Vents, i *Hores en blanc* en Quaderns Literaris.

La majoria dels escriptors passa a formar part dels serveis culturals de l'Ajuntament de Barcelona o de la Generalitat. Ell va fer d'assessor de teatre, literatura i publicacions de la Secció de Cultura. Marta Matas (2021, 96) especifica la composició del Comitè de Teatre de la Generalitat. Sebastià Juan Arbó va acudir a l'acte de constitució, en què va assistir en qualitat de delegat de les comarques catalanes, al costat de Miquel de Palol, Pere Cavallé i Domènec Pallerola. L'escriptor ebrenc va ser nomenat Secretari per facilitar les tasques del Comitè.

La ciutat maleïda (1935) és una obra de teatre d'una clara dimensió social i molt probablement influïda pel context social. En ella, podem veure maltractaments en l'àmbit familiar (Juan Arbó 1993c, 419) i presència de cançons populars (420-421). Els personatges principals són Alfred —el germà que es compromet en la lluita contra la tirania—, Anna —una mare tradicional i afectuosa— i Robert —el germà embriac i díscol—. És una obra dominada per un cert maniqueisme, tot i que sí demostra la capacitat d'observació de l'autor en l'exposició dels mecanismes de domini i control per part del poder i els seus necessaris col·laboradors. Probablement, recull influències d'alguns autors russos. L'autor és definit com un «pequeño Dostoievski» (Matas 2021, 305). Aquest manifestà la seua predilecció per la literatura russa; per Dostoievski, sobretot. Tot i que, passat el temps, Sebastià Juan Arbó minimitzà aquesta influència. Les escenes de la I a II de la tercera part són essencials, perquè desvetllen les relacions familiars. Aquesta acaba amb una escena caïnita que no s'acaba consumant.

L'obra es va presentar al I Premi Ignasi Iglésias el 1932 (Matas 2023, 42, 58, 59 i 60), en el qual aconseguí dos vots. L'obra guanyadora va ser *L'hostal de la glòria*, de Josep Maria de Sagarra.

Domènec Guansé (1933) assenyalà la dificultat de la seua representació.[142] L'actor i director teatral Pius Daví assenyalà que estava massa ben escrita i que tenia poc interès comercial (Agustí 1933, 6). Salvat (2003, 65) hi va veure influències romàntiques i relació amb *Boris Godunov*, d'Aleksandr Puixkin, obra que Sebastià Juan Arbó havia traduït al català. En tot cas, algunes característiques escèniques indiquen una relació amb el «teatre de paravent» que desenvoluparia i consolidaria Bertolt Brecht anys més tard.

Despertar va ser representada l'11 i el 12 de gener de 1936 pel Quadre Escènic «Mossèn Cinto», del Foment Autonomista Català. La crítica en lloà la prosa poètica, però assenyalà la manca de recursos de tècnica escènica i diàlegs poc avinents amb l'art dramàtic (López 2002, 11). «D'aquesta estrena se'n van fer ressò diversos diaris que deixaren constància de l'interès creat per aquesta nova aportació teatral d'Arbó» (Matas 2021, 127). Els diaris *La Rambla* i *La Publicitat* en recullen diverses referències.

L'obra *Despertar* havia estat presentada al Premi Ignasi Iglésias 1935. L'autor feu uns comentaris valoratius sobre el seu teatre a *Última Hora* en què mostrà el seu desànim al respecte:

> Tinc molt poca cosa de teatre i el poc que tinc és gairebé tot escrit de fa alguns anys. Ara, després d'haver-lo vist des de la vora, tinc un concepte una mica diferent del teatre, sobretot del teatre a representar a Catalunya, o viable, com diria el meu amic Guansé. No sé si em temptarà una nova provatura (per ara sento un gran desalè envers tot el que es tracti de teatre), però, si ho faig, segurament continuaré fent el meu, sense pensar si tal paper encaixaria amb aquella actriu i tal altre amb un cert actor, o si el to de l'obra podria agradar a un cert sector del nostre públic. Tot això vol dir publicar les obres o deixar-les al calaix, i això, tractant-se de teatre, no és una cosa que animi molt.
>
> El meu drama *Despertar*, […], és una obra de tema modern, començada des de fa alguns anys i acabada en aquests últims dies. Amb aquest drama tinc la certesa d'haver fet una cosa nova dintre el nostre teatre, sobretot en la manera de presentar l'acció.

---

[142] Són diversos els escriptors solvents que tenen enllestida alguna obra teatral amb el trist convenciment —pels resultats negatius de llurs gestions prop de les empreses— que mai no la veuran estrenada. Es tracta, en aquest cas: Joan Santamaria, S. Juan Arbó, Fages de Climent, Àngel Ferran, Miquel Llor, Alfons Maseras. Només uns dies més tard, Guansé s'afegeix a la reivindicació dels autors teatrals

esmentats anteriorment —noms que, a causa del sistema de votació, «ara semblen injustament pretèrits» (Guansé 1933: 5) —i no s'oblida de citar Arbó, «l'obra del qual és, no obstant, molt difícil d'emmarcar a l'escena» (Matas 2021, 93).

> *Despertar* vol ésser un drama simbòlic i és inspirat en la lectura de *L'home perdurable* de Chesterton. L'acció passa en un poble de Catalunya, en un medi burgès, en el qual una família benestant es veu dispersada i desfeta per un impuls ambiciós o egoista que mena cada un dels personatges pel seu camí, sense tenir cura dels altres.
>
> Cap a la fi, l'acció se'n va vers un simbolisme que potser perjudica la veracitat d'algun moment, però que fa que el drama guanyi en intensitat i en amplitud, fins al final, que es clou en una esperança de retorns, de cara a l'esdevenidor. (Juan Arbó 1935, 6)

Era conscient que escrivia una literatura dramàtica diferent respecte al teatre comercial de l'època, i manifestava que continuaria fent-ne, tot i el desànim. La crítica li retragué l'excés de lirisme, fins al punt de tractar-la de novel·la sonora (Matas 2021, 92, 93, 94 i 95). L'obra romangué inèdita fins que Emili Rosales la va recuperar al segon volum de l'*Obra catalana completa* (1993a).

Nausica fou publicada per Edicions la Rosa dels Vents per primera vegada l'any 1937. Fou presentada al Premi Iglésias 1937, que va ser declarat desert pel jurat. L'autor volia desvincular-la de la *Nausica* de Maragall, obra que no era coneguda per l'autor en el moment d'escriure-la. Aquesta circumstància l'explica l'autor a «Uns mots preliminars» (Juan Arbó 1993b, 505). Ricard Salvat (2002, 44-45) considerava que la *Nausica* de Sebastià Juan Arbó no li recordava la de ningú, és a dir, que tenia un caràcter propi, tal com assenyala Sebastià Juan Arbó en el pròleg de l'obra.

ENQUESTA

Per tal d'avaluar l'estat actual de la recepció de l'obra de l'escriptor rapitenc, es va dur a terme una enquesta mitjançant formularis de Google, activa entre el 28 de setembre i el 27 d'octubre de 2023. El qüestionari va recollir un total de 76 respostes, que permeten dibuixar un panorama força clar sobre la vigència i la difusió del seu llegat dramàtic.

En primera instància, es va demanar als participants sobre el coneixement general de l'obra de Sebastià Juan Arbó. Els resultats mostren que l'autor manté una presència notable en l'imaginari cultural: un 69,7% dels enquestats —53 persones— afirma conèixer la seua obra, davant d'un 30,3% —23 persones— que manifesta desconèixer-la. Cal destacar que la pregunta incidia específicament en la producció literària i no només en la figura de

l'autor; malgrat que la majoria el té present, encara resta una quarta part de la mostra per a la qual la seua producció és aliena.

Aquesta percepció canvia dràsticament quan ens centrem en el gènere teatral. En preguntar si havien llegit alguna de les seues peces dramàtiques, només un 26,3% —20 persones— va respondre afirmativament, mentre que el 73,3% —56 persones— no n'havia llegit mai cap. Aquestes dades confirmen la hipòtesi de partida: Arbó és reconegut principalment com a narrador, mentre que la seua faceta com a dramaturg resta en un segon pla, gairebé desconeguda per a tres quartes parts dels enquestats.

El distanciament entre el públic i el teatre d'Arbó es fa encara més evident en l'àmbit de la representació. Només un escàs 6,7% dels enquestats (5 persones) ha vist mai una obra de l'autor sobre l'escenari, enfront d'un aclaparador 93,3% (70 persones) que no n'ha tingut l'oportunitat. Aquesta dada resulta comprensible si tenim en compte la trajectòria editorial i escènica de les seues peces: escrites majoritàriament als anys 30 i amb un recorregut comercial molt limitat a Barcelona, no van tornar a ser accessibles fins a la publicació del segon volum de l'*Obra Catalana Completa* l'any 1993, on s'incloïa, per exemple, l'obra *Despertar* a cura d'Emili Rosales.

Pel que fa a títols concrets, les poques referències directes es concentren en *La ciutat maleïda*, que aglutina el 66,7% de les mencions entre els qui coneixen el seu teatre, seguida de lluny per *Nausica* (22,2%) i *Despertar* (11,1%). Són percentatges que documenten una presència gairebé testimonial en el circuit actual.

L'enquesta també va voler indagar en el perfil dels participants per saber si formaven part del teixit actiu del teatre. Un 21,1% (16 persones) va declarar formar part d'algun grup de teatre, una xifra significativa per a l'estudi. Atès que el formulari es va difondre a través de la Coordinadora de Grups de Teatre Amateur de les Terres de l'Ebre i la Federació de Grups de Teatre Amateur de Catalunya, les respostes sobre la ubicació geogràfica i el nom de les formacions són diverses.

Els participants pertanyen a grups d'arreu del territori, amb una presència destacada de les Terres de l'Ebre — com el Grup de Teatre Gresol d'Alcanar, el Col·lectiu de teatre Totshicaben del Perelló o exmembres de La Lira de Roquetes, i persones de Santa Bàrbara i de Xerta—, però també de l'àrea de Barcelona i altres punts de Catalunya i l'Estat, com l'Acr Fals del Bages, el Casal Corpus de Barcelona, el Grup Teatre Les Corts, Dinàmics

Teatre, el grup El Partiqui, La Rabera eclèctica de Castelló o fins i tot el grup Taedra de Madrid. D'entre les respostes, destaca el cas d'un membre del Grup Teatral Planer que manifesta un vincle directe i creatiu amb l'autor, afirmant: *«He escrit i dirigit l'obra: Textos de Sebastià Juan Arbó, basat en obres de l'autor a qui fem referència»*, fet que demostra que, tot i ser minoritari, el teatre d'Arbó encara és capaç de generar noves propostes des de la base amateur i creativa.

Es cloïa amb un apartat de caràcter obert on els participants podien aportar observacions lliures. Les 15 respostes obtingudes resulten especialment reveladores, ja que no només confirmen les mancances en la difusió de l'obra, sinó que aporten dades històriques concretes i suggeriments de recerca de gran interès acadèmic.

En primer lloc, diverses respostes matisen les dades sobre la representació de l'obra. S'observa que el teatre d'Arbó ha perviscut en formats híbrids o en l'àmbit de la lectura; per exemple, s'apunta que el grup Histriòniks (antic Grup Teatre Ramon Berenguer IV) va realitzar una lectura dramatitzada de *Nausica* a Amposta cap a l'any 2006. Així mateix, es reitera la importància de muntatges basats en la hibridació de textos, com el recull dirigit per Xavier Aragó amb el Grup de Teatre Planer.

D'altra banda, els enquestats mostren una actitud de clara obertura i curiositat cap a l'autor. Moltes respostes coincideixen en la necessitat de trencar el desconeixement actual: «M'és desconeguda, en general, la seua obra i, especialment, la teatral», comenta un participant, mentre un altre afegeix que «com a escriptor de les nostres terres cal conèixer més la seua obra; és senzilla, entenedora i m'agrada molt».

Aquesta valoració positiva va acompanyada de comentaris que situen l'obra d'Arbó com una eina cabdal per entendre la realitat ebrenca, ja que «situa molt bé el context de les Terres de l'Ebre de finals del XIX». Tanmateix, també s'aporta context històric sobre la passió de l'autor pel gènere: «Era un gran afeccionat al teatre. Als anys 1930, va escriure'n algunes crítiques a diverses publicacions barcelonines. Als anys 1950 va interessar-se pel desenvolupament del teatre amateur a Amposta».

Finalment, l'enquesta recull propostes formals per a futurs estudis o accions culturals que podrien marcar el camí de la recuperació del seu llegat. D'una banda, es suggereix una anàlisi entre la *Nausica* d'Arbó i la de Joan Maragall. D'altra, es proposa la representació teatral directa com a mètode per fomentar noves propostes d'estudi. Finalment, es planteja la creació d'un

grup de teatre amb el nom de l'autor que tingui com a missió específica la difusió de la seua obra i la d'altres autors de l'Ebre.

En definitiva, les aportacions dels participants subratllen que el teatre de Sebastià Juan Arbó no està mort, sinó latent, esperant noves edicions i muntatges que el tornin a posar en contacte amb el públic actual.

Com a complement a la informació rebuda a partir de l'enquesta podem assenyalar l'existència de dues representacions més. La primera és titulada *Alego*[143], a càrrec de la DH Company. L'espectacle ha estat creat a Amposta. Té una durada de 30 minuts. El seu estil és contemporani, multidisciplinari, amb la potència de la música immersiva de Néfur (Laura Guarch). Un element poderós de contrast és el vestuari, de l'època en què ambienta SJA les seues novel·les i a l'entorn de les faenes relacionades amb el conreu de l'arròs.

Alego és una paraula ebrenca que vol dir: aviat. I és que el canvi tant de temps postergat sembla haver arribat als nostres protagonistes, les vides dels quals, sembla, tornaran a fluir. *Alego* és un espectacle de dansa amb música en directe, un espectacle viu, diferent en cada passi. És un paral·lelisme entre el procés vital i el del cultiu de l'arròs inspirat per Terres de l'Ebre, de l'escriptor Sebastià Juan Arbó.

És una trobada entre la dansa, el teatre i la música; entre el públic i els ballarins al carrer, de manera gairebé inesperada. És la trobada entre la tradició d'arrel i el món contemporani.

Els protagonistes d'*Alego* són Marc Lapuerta i Laia Macias, ballarins amb una àmplia trajectòria en el món de la dansa contemporània, i Néfur, compositora ebrenca que experimenta amb els sons de la natura i els mescla amb una veu pròpia i única.

A l'espectacle, el present absolut és representat per una DJ compositora que dibuixa les aspiracions de la Dona per alliberar-se d'un present asfixiant, aquesta aigua que mai para de fluir, que no s'estanca, i que li marca el camí a seguir.

A través de les paraules, el moviment i la música assistirem al procés d'empoderament i d'il·luminació d'una ànima fins aleshores sumida en la grisor. Ens mou fugir de la romantització de la vida rural i pintar-la amb els seus

[143] Informació provinent de la pàgina web de la DH Company: https://dhcompany.cat/alego/

clarobscurs: un lloc d'una bellesa de vegades descarnada i d'una duresa no exempta d'epifanies.

L'altre espectacle és *Arbonautes*, creat per L'Escola de Teatre i Circ d'Amposta, del qual hem pogut observar que bascula més en opcions de dansa, musicals i amb poc text, que potser es converteix en un referent de fons.

Finalment, transcrivim a continuació el programa de mà[144] d'una obra a càrrec del Grup Teatral Planer representada durant les Festes Majors de Santa Bàrbara l'any 2003, titulada *Textos de Sebastià Juan Arbó*:

> Sebastià Juan Arbó (Sant Carles de la Ràpita 1902 - Barcelona 1984) va escriure algun text teatral escadusser, però va ser en el camp de la novel·la on va aconseguir les obres més notables, significatives i profundes. *TEXTOS DE SEBASTIÀ JUAN ARBÓ* és la posada en escena de quatre fragments extrets de les seues novel·les, convenientment treballats per Xavier Aragó, que ens acosten al món de les Terres de l'Ebre, tan magistralment disseccionat en les pàgines arbonianes.
>
> *Espera d'un amor perdut* naix dels textos de la novel·la *L'espera*. El mes de setembre de 1967 l'editor Joan Sales, en una carta escrita a Sebastià Juan Arbó, diu: «*L'espera enclou un coneixement dels homes i de la vida com només amb els anys es pot adquirir*». Randet, angoixat i turmentat, cau en la desesperació a l'empara d'unes veus soterrades, davant les quals la seua dona —la Briga— es revolta, i el deixa en la més sublim soledat, envoltat d'alcohol i carregat d'un sentiment de culpa per una època de felicitat tan curta: tot es traduïx en ràbia, en menyspreu i en plors i més plors. Sota la figura de l'amo Andreu, la Briga navega per un mar d'aigües tranquil·les, perquè en ell descansa la fortuna i la generositat: la Briga respira i somia com mai, sense arribar a esbrinar del tot si és l'espera d'un amor perdut, o no. Teresa —l'esposa d'Andreu— no s'encara amb la Briga, però sí que reflexiona sobre l'esdeveniment quan pensa que les dues dones han trepitjat camins com a barrancs, conscients de la creu que han hagut de compartir des del silenci, sense que mai hagen tingut el coratge de parlar-ne, tot i haver patit les mateixes temors. Dues vides que van apagant-se, amb un final tràgic ben diferent.
>
> *Confessions de Pauleta*, guió tret del capítol «El Moro i la Perala» de la novel·la *La Masia*, és la conversa de dues dones que, emparant-se l'una en l'altra, parlen i parlen sense saber molt bé on les traslladarà la conversa; no tenen res determinat i per tant, el temps no compta. Mentre una no s'esforça a mantindre's allunyada dels hòmens, l'altra, amb

[144] Agraïm a Xavier Aragó i Mar Subirats que ens l'hagi facilitat, així com les fotografies adjuntades més avall.

la picardia als llavis, temperamental i obsessionada per tot el que és sexe, s'acomoda sota l'experiència de la companya, confiant que l'ajude a sufocar el foc que tant li crema per dins.

El perill dels poetes és un monòleg ple de sarcasme sobre aquells escriptors que es creuen ser conductors privilegiats de la cultura, i a sobre s'anomenen a ells mateixos «intel·lectuals». Obren el cartipàs dels seus escrits, els expliquen… però no se n'adonen que gairebé ningú els escolta, tot i que els hipòcrites dels oients acaben aplaudint el final i els fan creure que són veritables emperadors de les lletres. Sí que en són d'analfabets alguns que es pensen ser savis de no sé què!

Camins entre la terra i el mar és possiblement la pàgina més costumista. El text, basat en el capítol «La tertúlia» de la novel·la *Entre la terra i el mar*, intenta reflectir qui mana a l'era. El vell Bardat, assegut enmig de tots, ordena què és el que s'ha de fer i per què; la raó s'assenta sobre l'experiència i pren partida amb tota la personalitat que li pertoca. De sobte apareix un personatge que, tot i ser fill de la mateixa terra dels qui comanden l'era, trenca el seu parlament per a ensenyar-nos que esta terra, aparentment tan maleïda, és refugi, bressol i casal d'un mar obert, com un seient d'una riquesa de natura excepcional.

Repartiment (per ordre d'aparició): Lluïsa Manrqiue, Victor Monforte, Clara Llinares, Marisol Peña, Jenni Balagué, Sara Cid, Pili Ibáñez, Ester Sanauja, Mercè Queral, Tere Giné, Marité Llusià. Equip tècnic: Josep Lluís Ferré, J. Miguel Fornell. Col·laboradors: Armand Duch, Màrius Pont. Direcció: Xavier Aragó.

Imatges de la representació facilitades per Xavier Aragó

CONCLUSIONS

L'obra narrativa de Sebastià Juan Arbó, en general, és prou coneguda. Aproximadament, tres quartes parts dels qui contesten l'enquesta. L'obra teatral, en canvi, és força desconeguda. Tenim poca constància de la representació de les seues obres. Poc més d'una quarta part dels qui contesten l'enquesta en tenien coneixement previ.

Encara podem trobar exemplars de les obres teatrals que van ser publicades en vida de l'autor al mercat del llibre de segona mà.

Concretament, en una cerca al portal *Iberlibro*, trobem 144 resultats, dels quals es consideren nous, 18; i usats, 126. Cap d'ells, de teatre.

En *todocolección* ens apareix un exemplar de *La ciutat maleïda*, que està ofertat des del 2016. A la mateixa pàgina trobem *Nausica* (La rosa dels vents, 1937), ofert des del 2010.

Quant al *Nausica* (Aeditors, 2009) podem trobar exemplars nous en llibreries que tenen secció de compra per Internet, per exemple, la Central.

Quan modernament s'ha decidit representar obra de Sebastià Juan Arbó s'ha optat per adaptar textos narratius. Tal seria el cas de, en primer lloc, amb *Notes d'un estudiant que va morir boig*, dirigida i posada en escena per Dami Contreras, de l'empresa gallega Balea Branca, estrenada en català el 13 i 14 de setembre de 2002, a la Ràpita i a Amposta. Joan-Lluís de Yebra, en aquell moment professor de la UB, em comenta en comunicació personal que es tractava d'un monòleg adaptat per Ricard Salvat. Pep Carcellé (2002, 63-64) va fer la crònica a la revista *Ràpita*: una sala plena i bona acollida. Va ser una actuació impactant la de Damián Contreras, sobrecollidora.

El 4 d'octubre de 2002 a la Ràpita es representà una obra feta a mida sobre l'escriptor: *Sebastià Juan Arbó. Terra i mar*, a càrrec del Grup de Teatre Goma, de Promocions Colibrí (Tortosa), dirigida per Moisès Mato.

Carcellé, al seu torn, feu la crònica de *Textos de Sebastià Juan Arbó*, representació que va qualificar com a «magistral» (2003, 34). A més a més, en este article es fa esment d'altres projectes com: incentivació i realització de treballs de recerca sobre Sebastià Juan Arbó, on coneixem alguns estudis fets sobre l'autor des de l'Institut dels Alfacs, de la Ràpita i els instituts d'Amposta.

Xavier Aragó comentava —molt encertadament— que les nostres terres havien de mantenir despert l'interès per l'autor més enllà del centenari o altres commemoracions, perquè si no es fan des d'aquí… Qui ho farà?

Una altra opció ha estat recórrer al teatre llegit. Davant l'enorme dificultat que representa avui en dia el teatre de text extens, es poden fer sessions de lectura pública, gravacions radiofòniques, per bé que, segurament, tindrien un seguiment desigual. Coneixem, en concret, l'experiència de lectura de *La ciutat maleïda* per part del Grup de Lectura de l'Associació de la Gent Gran d'Alcanar, del qual en formo part. L'experiència de lectura de *La ciutat maleïda* va resultar entre els efectes de la tragèdia i el drama, sobretot, hi havia aspectes commovedors i aspectes que feien reflexionar. Si parléssim de *Despertar* vam constatar una visió més poètica, amb confrontació de personatges realistes i somniadors, conformistes i rebels. Hem de comentar que no vam veure bones possibilitats de cara a la representació.

I ja hem vist l'experiència de lectura de *Nausica*, a càrrec del Grup Histrióniks a l'Institut Ramon Berenguer IV, d'Amposta. D'esta lectura la informació disponible és poca. Contactant amb Núria de Santiago Maigí[145], que sabem que va estar al grup, aconseguim aquesta informació: «Al grup se'ls va demanar fer unes lectures a la biblioteca. Ho vam fer als baixos, si no recordo malament». Cartell no se'n va fer, devia ser un acte dins alguna commemoració… Núria creu que va ser quan l'Ajuntament va treure l'últim volum de les completes: «Vam llegir un relat que es titula "Mentre es passa el riu" i uns fragments de la *Nausica* arboniana. Manel Izquierdo i el senyor Màrius López van fer una primera selecció i després, entre tots, se'ls van repartir per acabar d'afinar el que llegiríem».

A Núria de Santiago li va tocar mirar *Nausica*, perquè sempre havia manifestat interès els clàssics i coneixia bastant el personatge homèric gràcies a una novel·leta de Robert Graves.

En aquell temps estava a la universitat i, com que sabia de l'apreci que Ramon Oteo tenia a Arbó i a la seva obra, li va demanar ajuda per fer una bona tria.

Van triar la conversa última entre Nausica i Alcínous i van polir una mica el text, perquè era una obra de joventut i Arbó hi va abocar un registre molt culte i un bon lluïment en el domini de la llengua, però això feia que a l'hora de dir el text, el diàleg resultés una mica encarcarat. Ell era, sobretot, ja ho sabem, un narrador. Desconec si va escriure més teatre o si l'obra es va arribar a representar mai.

---

145 Agraïm la seua col·laboració.

En el pròleg, el mateix Arbó reconeixia certa arrogància juvenil en haver agafat el clàssic i fer-ne una obra de teatre. No sap si ho comparteix, o no, perquè no l'ha tornat a llegir.

Aquell dia, Núria de Santiago va llegir la *Nausica* i Manel Izquierdo va fer d'Alcínous. Van fer també algun altre fragment, però fa més de vint anys i Núria no ho recorda amb precisió.

El que més va agradar als assistents va ser el relat, que és molt bo i té punts molt divertits. El van teatralitzar una mica posant una veu al narrador i després un parell més quan parlaven el protagonista i la gent del poble. El relat el van llegir Manel Izquierdo, Ruben Garcia i Montse Flores.

Desconeix si algú va fer fotos… Ella no en té i quan van recollir imatges per als 10 anys del grup no en va sortir cap d'aquell acte.

El capítol d'observacions de l'enquesta aporta un bon ventall de possibilitats que les autoritats culturals acadèmiques i el món del teatre podrien tindre en compte.

L'interès perquè la seua obra siga representada es manifesta de diferents maneres. Hi ha, fins i tot, qui assenyala que s'hauria de buscar la creació d'una companyia teatral estable —probablement pública— que tingués la missió de produir espectacles teatrals dels nostres autors, entre ells, és clar, Sebastià Juan Arbó. Sembla somniar, però en un futur no massa llunyà, això seria possible. Hi ha qui considera que l'autor podria ser popular, ja que la seua obra no és massa complexa i té interès.

Hem d'assenyalar la importància de la reedició de l'*Obra Dramàtica Completa* de Sebastià Juan Arbó a càrrec de Joan Antoni Forcadell i Joel Reverter, de la qual tenim notícia durant el desenvolupament del I Congrés Sebastià Juan Arbó i a Nopca (2023, 24) amb incorporació de *Maria Rosa* i *Drama de mar*, obres inèdites.

El futur de l'obra teatral d'Arbó passa perquè estiga publicada, siga accessible a la xarxa de biblioteques de Catalunya, no és només un autor de les Terres de l'Ebre. Que es puga adquirir a les llibreries és fonamental, que es mantinguin les rutes actuals en record a l'autor a Amposta i la Ràpita i, inclús, que es puguin ampliar. Una consulta al catàleg Atena (realitzada el maig de 2024), que agrupa les biblioteques públiques de Catalunya, revela una situació preocupant pel que fa al teatre de Sebastià Juan Arbó. El volum 2 de la seua *Obra Catalana Completa*, que recull la seua producció dramàtica,

només es troba disponible en tres centres en tot el territori: a la Biblioteca Pare Fidel Fita d'Arenys de Mar, a la Gabriel García Márquez de Barcelona i a la Biblioteca Central de Terrassa.

Pel que fa a l'edició de *Nausica* publicada per Aeditors l'any 2009, la seua presència és una mica més extensa però fortament centralitzada a l'àmbit local. Tot i que es pot trobar a Tarragona i en diversos punts de les Terres de l'Ebre —com Deltebre, Ginestar, els Muntells, la Ràpita, Amposta o Tortosa—, la seua disponibilitat és gairebé testimonial a la resta de Catalunya: només s'ha localitzat un exemplar al fons general del CEPSE.

Aquesta invisibilitat es trasllada també a l'àmbit acadèmic. Segons les dades del Catàleg de Biblioteques Escolars, el volum 2 de l'*Obra Catalana Completa* només està present en cinc instituts (quatre a l'Ebre i un al Tarragonès), mentre que l'edició de *Nausica* de 2009 no figura en cap centre educatiu de secundària del país.

L'obra d'Arbó destaca en el seu context i retrata molt bé el territori del curs baix de l'Ebre entre finals del segle XIX i la primera meitat del XX. Tal com es manifesta a Garcia (1998, 11) Sebastià Juan Arbó seria l'autor més representatiu del curs més baix de l'Ebre. Un cànon literari ebrenc en què inclou Moncada, Bladé, Vergés i Arbó. Malgrat tot, no podem oblidar que no ens trobem davant d'un autor exclusivament regional; la seua vàlua exigeix que la seua dramatúrgia siga accessible a tota la xarxa de biblioteques de Catalunya i que puga ser adquirida amb normalitat a les llibreries.

A la llum d'aquestes dades, sembla evident que cal iniciar una estratègia de recuperació de l'obra teatral d'Arbó. Es podria apostar per la creació d'un grup de teatre estable o un certamen escènic que portés el seu nom, facilitant així la posada en escena de les seues obres originals —sovint oblidades pel gran públic— i noves adaptacions de la seua potent narrativa. Només a través de la representació en viu, la digitalització de materials inèdits i una col·laboració estreta entre institucions i entitats culturals —especialment les de les Terres de l'Ebre—, es podrà transformar el reconeixement teòric d'Arbó en una presència viva, capaç d'interpel·lar les noves generacions d'espectadors.

Bibliografia

Agustí, Ignasi. 1933. «Migradesa del teatre català». *La Veu del Vespre*, 25 d'agost, 6.

CABALLERO MANCHO, María Ederia i MARTÍN CEBRIÁN, Modesto. 2017. *Refranero del vino (y del bebedor)*. Urueña: Fundación Joaquín Díaz.

CARCELLÉ FREIXAS, Pep. 2003. «Homenatge a Arbó». *La Veu de l'Ebre*, 1 d'agost.

DH Company. s. d. «Alego». Accés el 3 de maig de 2026. https://dhcompany.cat/alego/.

GARCIA, Xavier. 1998. «Quatre visions del món —i un esperit comú a l'Ebre català». *Recapte. Moviment de Mestres de les Terres de l'Ebre per a la Renovació Pedagògica*: 11.

GUANSÉ, Domènec. 1933. «Entorn del Premi Iglésies. El teatre català inèdit». *Mirador*, 28 de desembre, 5

Iberlibro. s. d. «Sebastià Juan Arbó». Accés el 3 de maig de 2026. https://www.iberlibro.com/servlet/SearchResults?ds=20&kn=sebasti%E0%20juan%20arb%F3&ref_=ds_ac_d_18&sts=t.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1993a. *Despertar*. Dins *Obra catalana completa (II)*, editat per Emili ROSALES, 461–499. Barcelona: Columna.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1993b. *Nausica*. Dins *Obra catalana completa (II)*, editat per Emili ROSALES, 501–536. Barcelona: Columna.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1993c. *La ciutat maleïda*. Dins *Obra catalana completa (II)*, editat per Emili ROSALES, 411–460. Barcelona: Columna.

LÓPEZ ALBIOL, Màrius. 2002. «Nota biogràfica». Dins *Centenari Sebastià Juan Arbó (1902-2002)*, 5–17. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Institució de les Lletres Catalanes.

MATAS ROCA, Marta. 2021. *Sebastià Juan Arbó: De la realitat viscuda a la ficció narrativa. Anàlisi d'un desarrelament en la literatura catalana*. Tesi doctoral. Universitat Rovira i Virgili.

MATAS ROCA, Marta. 2023. *Sebastià Juan Arbó: Viure per escriure. Recepció crítica i projecció de l'obra*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

MOLAS, Joaquim. 1951. «El teatre de Sebastià Juan Arbó». *Ariel. Revista Clandestina*, núm. 23: 67–68.

NICOLAU PERELLÓ, Josep. 2022. «Estudi introductori». Dins *Cançons populars mallorquines*, 151. Mallorca: UIB.

NOPCA, Jordi. 2023. «Un escriptor esborrat de la història de la literatura catalana. Sebastià Juan Arbó, autor de *Terres de l'Ebre*, és reivindicat al primer congrés acadèmic que se li dedica». *Ara*, 23 d'octubre, 24.

«*Notes d'un estudiant que va morir boig*». 2002. *Revista Ràpita*, núm. 520: 62–63.

RAMIS, Josep Miquel, ed. 2018. *Epistolari Sebastià Juan Arbó – Joan Sales (1966-1982)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

SALVAT, Ricard. 2002. «Aportacions teatrals de Sebastià Juan Arbó». Dins *Centenari Sebastià Juan Arbó (1902-2002)*, coordinat per Emili SALES, 35–50. Barcelona: ILC.

SALVAT, Ricard. 2003. «Les aportacions teatrals de Sebastià Juan Arbó». Dins *Centenari Sebastià Juan Arbó (1902-2002),* 35-49. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Institució de les Lletres Catalanes.

SÁNCHEZ LÓPEZ, Eduardo. 2016. «Ricard Salvat i Arbó. Tants anys després». *Setmanari l'Ebre*, 11 de març, 32.

Todocolección. 2025. «Libro *La ciutat maleïda* de Sebastià Juan Arbó (Quaderns literaris, 47 Barcelona, 1935». Accés el 3 de maig de 2026. https://www.todocoleccion.net/libros-antiguos-teatro/libro-ciutat-maleida-sebastia-juan-arbo-quaderns-literaris-47-barcelona-1935~x315337328.

Wikipedia. 2024. «Canyes i fang (sèrie de televisió)». Accés el 3 de maig de 2026. https://ca.wikipedia.org/wiki/Canyes_i_fang_(s%C3%A8rie_de_televisi%C3%B3).

Fonts i referents literaris en la narrativa de Sebastià Juan Arbó

Marta Matas Roca
Doctora en Filologia Catalana per la Universitat Rovira i Virgili

La formació autodidàctica de Sebastià Juan Arbó ha estat un dels aspectes més reconeguts i reiterats a l'hora de parlar de la seva trajectòria com a escriptor. De fet, ell exhibí aquesta condició des del primer moment, potser una mica acomplexat davant d'alguns dels escriptors amb qui compartí tertúlies i espais literaris en la Barcelona dels anys trenta. Així es reflecteix en el seu llibre *Memorias. Los hombres de la ciudad*, quan afirma: «Yo llegaba con una formació sòlida; casi me vi con ventaja entre todos los que entonces empezaban; había leído más que ninguno» (Juan Arbó 1982, 109). També durant la seva trajectòria ens deixà testimoniatge d'aquest vessant intel·lectual a través dels seus articles i de les entrevistes que li feren. Amb tot, cal resseguir l'obra arboniana per entendre quines van ser les seves fonts literàries i els seus referents, sobre els quals versarà aquest treball.

El primer que cal dir és que la novel·lística arboniana ofereix una xarxa de connexions literàries que provenen de les múltiples lectures que satisferen l'avidesa de l'Arbó lector.

És evident que la seva obra és deutora d'un seguit de models que l'ajuden a situar-se i a definir-se com a escriptor, i que l'alliberen de l'anonimat i d'una vida precària i anodina. Ens imaginem, doncs, Arbó a la biblioteca de Cecília Carvallo captivat, corprès per tot allò que llegeix i que li descobreix un univers nou, però també construint la idea d'una nova vida a través del que s'erigeix davant seu com una vocació: l'escriptura. Alhora, però, aquest volum de lectures que assimila durant la seva joventut li fa prendre consciència de la seva pròpia erudició, un fet diferencial que utilitzarà sempre en una perseverant recerca de prestigi que el legitimi com a literat.

Tota l'obra d'Arbó, i em refereixo tant a l'escrita en català com en castellà, remet a una voluntat tàcita d'evidenciar aquesta erudició a la qual no renuncia mai, tot i l'estil planer i alliberat d'ornaments literaris que caracteritza la seva prosa. En aquesta demostració de coneixement de llibres i d'autors hi ha l'afany d'atorgar versemblança i rigor —diguem-ne universalitat— a les idees o pensaments que l'escriptor vol formular a través de la veu narrativa, però també la voluntat de donar validesa al seu ideari estètic. Tot plegat pot semblar un exercici literari un xic forçat; tanmateix no és un obstacle per a la comprensió del discurs narratiu.

PÒSIT LITERARI I TRANSTEXTUALITAT

L'estudi dels artificis que utilitza l'escriptor al llarg de la seva novel·lística per tal de traslladar-hi els autors que formen part de la tradició literària del món occidental aporta una informació clau perquè les diferents relacions establertes entre textos, sobretot la intertextualitat i la hipertextualitat, permeten percebre els referents i les influències que van contribuir en la formació de l'Arbó escriptor i que van solidificar a través del seu procés d'escriptura. En aquest sentit, pel que fa a la intertextualitat, cal diferenciar dues maneres d'incloure aquestes aportacions externes al relat: d'una banda, les citacions que l'autor situa a l'inici del llibre o a l'inici de cada capítol; de l'altra, les citacions, els autors o les obres que insereix dins el contingut narratiu.

Aturem-nos, doncs, a fer un tast d'aquesta primera intertextualitat explícita que es concreta en les citacions referenciades. La primera novel·la que publicà Sebastià Juan Arbó, *L'inútil combat*, s'inicia amb un fragment d'André Gide extret de *Les nourritures terrestres* i continua amb fragments de Sant Agustí, amb les *Confessions* i amb els *Pensaments* de Pascal. Les paraules d'aquests tres autors actuen com a introducció de cadascuna de les parts que formen l'estructura externa de l'obra. Altres citacions, com *El rei Lear*, de Shakespeare; l'*Eneida*, de Virgili; *L'infinit*, de Leopardi; *Eugénie Grandet*, de Balzac, o la Bíblia, també s'inclouen en les primeres obres arbonianes. Tanmateix són les novel·les posteriors, *Camins de nit* i *Tino Costa,* les que recullen un major nombre de citacions a l'inici de cada capítol: Èsquil, Homer, Eurípides, Ovidi, Baltasar Gracián, Virgili, Tolstoi, Maeterlinck, Schiller, Byron, Verdaguer, Cervantes, Calderón de la Barca, Dant, Píndar, Hebbel, Faulkner, Sòfocles, Baroja, Novalis, D'Annunzio, Ibsen, Tasso, Lucreci, Dostoievski,

Flaubert, Montaigne, Goethe, Camões, Fray Luis de Granada, Baudelaire, Puixkin, Milton, Poe, així com fragments bíblics extrets d'*El llibre de Job*, d'*El càntic dels càntics*, dels *Proverbis*, del *Llibre d'Eclesiàstic*, del *Llibre de la Saviesa* i del *Llibre dels Salms* inauguren els episodis d'aquestes dues novel·les i esdevenen clars exemples d'erudició. De fet, aquestes citacions demostren una recerca constant de models i de respostes, si tenim en compte que, com afirma Margarida Aritzeta, les citacions textuals i els epígrafs «emmarquen molts textos en un context dialògic plural i riquíssim» (Aritzeta 2002, 16). Per tot plegat, la selecció d'aquests fragments concreta una literatura pròpia, que alhora s'agermana amb una tradició literària universal que atorga una confiança i una raó de ser a l'escriptor i a la seva escriptura.

Ara bé, Joaquín de Entrambasaguas considerà que aquestes «numerosísimas citas literarias en varios idiomas […] son forzadísimas y pedantes en su mayoría y […] raya a veces lo ridículo» (Entrambasaguas 1966, 9). De fet, el filòleg i crític literari argumenta que el to culte imposat per l'autor contrasta amb la narració i, per tant, la pretesa intel·lectualitat que es vol conferir al text esdevé fallida. Cal convenir, però, que sembla desmesurat titllar de «ridícul» el resultat. Si bé és cert que no podem negar el contrast entre la citació i el text de la narració, no és menys cert que permet al lector adoptar un paper actiu i establir un joc d'extrapolació literària entre la citació i el contingut narratiu de cada capítol. Ara bé, de ben segur Arbó, en un primer moment, no buscava aquesta interacció dialògica entre el lector i el text, sinó que m'inclino a pensar que el que es proposava era una autoreflexió teòrica a través d'un exercici intertextual explícit, com són aquestes citacions directes que el defineixen com a autor i el delimiten al voltant d'un univers literari concret.

Aquesta voluntat autoreflexiva d'Arbó va més enllà de les citacions directes. Ho veiem en l'ús d'una intertextualitat menys explícita, que es fa per al·lusió, i que és la que trobem inserida dins el text narratiu. Amb quina finalitat utilitza Arbó aquests tipus d'intertextualitat? En primer lloc, hi ha el desig d'evidenciar l'apropiació que fa d'altres estils novel·lístics. Així, per exemple, a *Hores en blanc* defineix la conducta del protagonista dient: «Té, d'altra banda, moments d'extraordinària lucidesa […], a la manera de Swift, del qual degué ésser admirador» (Juan Arbó 1983, 36). O també quan a la seva última novel·la, *El segundo del Apocalipsis*, per justificar la convivència de personatges històrics amb personatges ficticis, afirma: «Es la manera de Tolstoi» (Juan

Arbó 1981, 370). En segon lloc, també la utilitza per definir l'actitud o les accions d'alguns dels seus personatges. En cito alguns exemples:

> Soc com l'embriac de Goethe, ja ho sabeu. (Juan Arbó 1983, 43)
>
> *Il n'est trésor que de vivre à son aise*, deia el gran Villon, lladre i poeta […] i jo penso com Villon, i a vegades he assajat també el vers. (Juan Arbó 1983, 43)
>
> Quant de temps, Déu, he perdut llegint, com el príncep Hamlet, paraules i paraules! (Juan Arbó 1983, 44)
>
> Anava a dir riure del que veig, com Larra. (Juan Arbó 1983, 51)
>
> Ella se'n va anar; va anar-se'n per a no tornar, com «las oscuras golondrinas» del senyor Bécquer. (Juan Arbó 1983, 128)
>
> Soy un bestia. Soy un Karamazov […]. Hay mucho Karamazov en nuestro tiempo; pero entre aquellos y nosotros existe una diferencia, y es que aquellos eran bestias románticas […]. Nosotros hemos quedado simplemente en bestias. (Juan Arbó 1957a, 276)
>
> El tío Guaches avanzaba como un nuevo don Quijote, sin caballo, sin lanza y sin adarga, pero con la misma idea, con la misma cólera santa en el corazón. (Juan Arbó 1981, 304)

En aquesta línia sovinteja també l'al·lusió a autors i a personatges literaris o històrics, que sorgeixen per la situació contextual del protagonista:

> —Per què vols anar a un manicomi? —preguntava Goethe, i Sèneca, ja ho hem vist. (Juan Arbó 1983, 99)[146]
>
> […] i jo em recordava de la mare de Síssara ([en] vaig llegir la història aquí, fa dos dies). (Juan Arbó 1983, 166)
>
> Estudiaré filosofia; el dia que no m'agradi, no me'n parleu, que us tiraré Kant pel cap. (Juan Arbó 2011, 20)
>
> Això va dir-ho Lope de Vega fa una pila d'anys. (Juan Arbó 1983, 51)
>
> Los hombres, en general, como a Hamlet, le habían decepcionado. (Juan Arbó 1957b, 40)

Altres vegades només trobem la referència textual, sense que se'ns detalli la procedència, fet que accentua el joc intertextual amb un lector prou erudit:

---

[146] A *Notes d'un estudiant que va morir boig* tan sols s'al·ludeix a Goethe: «"Per què vols anar al manicomi?", deia Goethe» (Juan Arbó 2011, 53). En relació amb aquesta obra, publicada el 1933, atesa la multiplicitat de correccions i d'edicions que va fer-ne Arbó posteriorment, he optat per complementar l'estudi de l'edició definitiva, *Hores en blanc* —publicada l'any 1983 per l'editorial Laia—, amb *Notes d'un estudiant que va morir boig* (1935), publicada per Club Editor. Les referències a ambdues obres són Juan Arbó 1983 i 2011, respectivament.

> Ja va dir-ho el de l'illa: «Fragilitat tens nom de dona», i tot allò altre que digué. (Juan Arbó 1983, 66)[147]
>
> […] si París valia una missa, bé podia jo callar davant de les que la veïna prometia. (Juan Arbó 1983, 82)[148]
>
> «Penseu que el món és un naufragi —s'ha escrit per algú— i que la divisa de l'home és "Salvi's el qui pugui".» (Juan Arbó 1983, 59)[149]

Encara més: l'afany de revisar i reescriure el porta a incloure en l'edició definitiva d'*Hores en blanc* (1983) l'adaptació d'un vers del poema «La carbonerilla quemada», de Juan Ramón Jiménez («Dios se había dormido en su azul de luceros», Juan Arbó 1983, 155).[150] De fet, a «Felita», narració inèdita publicada a *Totes les narracions del Delta* (Juan Arbó 2022), el narrador esmenta de manera explícita la citació —que coincideix, ara sí, amb la versió original— i la seva autoria: «s'hauria pogut també dir, com aquell dia en què es va cremar la carbonerita de Juan Ramón Jiménez, […], allò de "Dios estaba bañándose en su azul de luceros"» (2022, 307). En ambdós casos, la referència poètica serveix a l'autor per subratllar l'absència de Déu davant les injustícies que pateixen els infants.

De manera voluntària o involuntària, a través d'aquests exemples, Arbó, més enllà d'exposar les seves lectures, implica el lector tot cercant-ne la complicitat. En aplicar aquesta pràctica intertextual estimula el text narratiu i el condueix cap a una interpretació més erudita de l'obra que permet que el receptor interactuï des de la seva experiència lectora.

LA RECERCA DE LA IDENTITAT A TRAVÉS DELS REFERENTS LITERARIS

A banda de l'artifici intertextual que ens revela el bagatge literari d'Arbó, el novel·lista també deixà constància de quins foren els seus referents literaris més enllà de la seva narrativa. En l'entrevista que concedí a Albert Manent confirmà: «A quinze anys havia llegit molts clàssics grecs, Shakespeare, *Crim i càstig*,

---

147 Hamlet, en el monòleg que dedica al seu pare mort, pronuncia aquesta frase davant del recent matrimoni de la seva mare, que ell considera una traïció i una mostra de feblesa femenina.

148 En referència a la frase atribuïda a Enric IV durant la cerimònia en què es convertí a la religió catòlica a fi de poder regnar a França.

149 Destaco que a *Notes d'un estudiant que va morir boig* s'atribueix la sentència a Voltaire —«D'aquell que cau ja no se'n parla més. "Conteu que el món és un naufragi i la divisa de l'home és: ¡Salvi's qui pugui!" Va dir Voltaire», Juan Arbó 2011, 26)—.

150 Una nota de l'autor a peu de pàgina relaciona aquest vers amb un poema de Juan Ramón Jiménez. En la versió original llegim: «Dios estaba bañándose en su azul de luceros» (Jiménez 2006, 403-404).

Racine, etc. […] Llavors m'ho empassava tot. Començava per la Bíblia i no la deixava fins que enllestia» (Manent 1965, 54-55). A través d'aquestes lectures, Arbó, reclòs en l'isolat hàbitat ebrenc, inicia un aprenentatge literari, però també vital en la mesura que actuen com a bàlsam per a les ferides que començava a acumular. En aquest sentit, hi ha autors que, més enllà de la seva adscripció literària, es converteixen en «referents de vida» perquè l'ajuden a gestionar les pròpies experiències i a superar-les a través de la descoberta del seu caràcter universal. En les seves memòries en trobem exemples prou significatius. Així, Kolia, un dels personatges que Dostoievski crea a *Els germans Karamàzov*, li evoca la personalitat i el destí tràgic d'un familiar proper —«en el fondo palpitaba la misma audacia, el mismo orgulloso afán, la misma emoción temblorosa» (Juan Arbó 1961, 35)—;[151] el dolor d'Stendhal per la mort del pare li serveix per referir-se a la mort del seu germà petit —«Tenía yo a la sazón quince años […]. Como a Stendhal a la muerte de su padre, me ocurrió a mí con esta muerte. Creo que fue entonces, en efecto, que empecé a dudar en mi fe» (Juan Arbó 1961, 69-70)—; amb Goethe comparteix les conseqüències d'una educació protectora i, en certa manera, opressiva —«Con razón ha escrito Goethe: "Permaneciendo siempre oprimidos, en medios excesivamente confinados, sufren nuestro carácter y nuestro espíritu, y al fin nos sentimos incapaces para lo grande; carecemos de ánimo para elevarnos a regiones superiores"» (Juan Arbó 1961, 160)—; de Bernard Shaw aprofita l'experiència de l'alcoholisme patern; d'Alfred de Musset, el sentiment de desencís —«Proyectos de felicidad, ¿acaso sois la única felicidad verdadera?» (Juan Arbó 1961, 275)— i de Byron, certes similituds que creu percebre amb ell mateix —«Fui un Byron —hubiera podido serlo—, sin nobleza, sin bienes de fortuna, y encerrado de niño en una jaula y con las mismas aficiones a la aventura, al riesgo y al verso» (Juan Arbó 1982, 37)—.

I és que Arbó no tan sols es limita a llegir sinó que aprofundeix en l'estudi dels autors, els contextualitza i en copsa en profunditat la seva producció. Aquesta curiositat es fa evident a partir dels anys quaranta en endavant, en la redacció posterior de diferents biografies dedicades a Cervantes, Verdaguer, Baroja i Wilde, però també en la participació, per exemple, en

[151] A *La tempestad*, la història de Boret, desaparegut després de sortir amb la barca una nit de tempesta, ens remet a l'al·lusió que fa Arbó a *Los hombres de la tierra y del mar* en relació amb la tragèdia succeïda a un cosí seu (Juan Arbó 1961, 33-36).

Maestros ingleses, una col·lecció de sis volums antològics, on ell s'encarregà de redactar diversos dels estudis introductoris.

A l'hora de referir-se als referents més significatius de l'escriptor ebrenc, aquells que esdevenen més recurrents i a partir dels quals construeix tota la seva obra, cal parlar dels clàssics grecollatins, sobretot, dels grecs:

> Se unió a estas influencias la lectura de los trágicos griegos: la hice muy joven y fue para mí una de las grandes revelaciones; una de las conmociones más fuertes que recibí; nada me había ya de impresionar como aquella tremenda interpretación del dolor humano en el arte: de la tragedia del hombre sobre la tierra; el destino terrible del hombre combatido por las fuerzas ciegas de la vida; aquella explosión de piedad ante las miserias de la vida; y al lado de esto, la nobleza y dignidad del hombre en la lucha con su destino. (Juan Arbó 1961, 187-188)

És evident que bona part de la literatura occidental s'ha fonamentat en la tradició grecollatina i, per tant, bona part dels seus escriptors participen de la seva influència, però en Arbó sorprèn l'assimilació d'aquest llegat en la construcció de la seva narrativa, sobretot la del primer cicle ebrenc. Vegem com s'articula aquesta influència.

Val a dir, en primer lloc, que assumeix la tradició grega, concretament les tragèdies, la d'Eurípides sobretot, però també la d'altres autors com Èsquil o Sòfocles. I l'assumeix enmig de l'hàbitat dur i extrem del Delta que el porta a una necessitat d'agermanar-se amb l'ideari clàssic a través de la pròpia realitat que com a ebrenc pateix. Aquests autors i les seves obres li ofereixen la possibilitat de mostrar el món que coneix, de presentar les terres de l'Ebre com un microcosmos èpic i tràgic a partir d'uns referents clàssics que es defineixen a través de la tragèdia, el terror i la pietat. És lògic, doncs, que Arbó hi combregui de ple i adopti per a la seva obra el model que els autors grecs li forneixen a través de les seves lectures. Si l'essència de la tragèdia grega es troba en l'escenificació d'un relat en què els protagonistes són empesos cap a un destí contra el qual és impossible lluitar, Arbó descobreix l'existència d'aquest fat, l'assumeix i l'adopta en una obra que vol presentar l'ésser humà en lluita amb unes forces hostils que sempre acaben vencent.

També, en segon lloc, es demostra la influència dels clàssics a través d'Eurípides, del qual diu: «fue el que más me impresionó, el que me hizo vibrar con más intensidad, el que despertó en mí emociones más vivas» (Juan Arbó 1968, 159). Arbó destaca de l'autor grec l'ús del recurs tràgic per evidenciar el fatalisme que mou el destí de l'ésser humà, la constant misantropia accentuada

amb el pas del temps,[152] l'aversió a la política i, en paral·lel, la preocupació constant pels oprimits i per l'amenaça de la guerra. Al costat d'aquests nuclis temàtics, Arbó també en subratlla d'altres que aporten positivitat: el culte a l'amistat, la defensa entusiasta de la veritat i l'amor per la figura de la mare, tan present en la seva obra. I encara destaca una reiterada voluntat de desvetllar la pietat del lector a través de les dissorts d'uns personatges que, malgrat lliurar-se a l'abisme a què els condueixen les seves passions, aconsegueixen omplir l'obra de tendresa i d'humanitat. No hi ha dubte que Eurípides va influir en la construcció de la identitat literària d'Arbó, atès que tots els trets enumerats es troben en la novel·lística arboniana més reivindicada, la del primer cicle ebrenc, anterior al 1936.

Ara bé, i en tercer lloc, si bé les reminiscències de la tragèdia grega són indiscutibles en aquest primer cicle novel·lístic ebrenc —*Terres de l'Ebre*, *Camins de nit* i *Tino Costa*—, en la novel·lística ebrenca posterior —*L'espera*, *Entre la terra i el mar*, *La tempestad*, *La masia* i *El segundo del Apocalipsis*— abandona la presentació d'aquest cosmos tràgic i assumeix una tradició clàssica connectada amb la voluntat de transmetre la quotidianitat humana que es troba en el cicle natural de la vida i de la història del país. Així, en el pròleg d'*Entre la terra i el mar*, Arbó fa referència a Hesíode, concretament al seu poema «Els treballs i els dies», però insisteix que, tot i que ambdós conceptes —treballs i dies— transiten en la segona trilogia ebrenca, són els homes qui els atorguen sentit.

També Horaci és un autor descobert durant la seva adolescència i que recupera durant els anys seixanta.[153] D'aquesta relectura extreu una lliçó de vida —basada en la defensa de la moderació no exempta d'un punt d'excés—, l'ús d'una fina ironia i, sobretot, la lluita pel que és la seva màxima aspiració: la persistència de la seva vocació —«Los que hemos sacrificado algo a la vocación, hallamos aquí la lección más hermosa, la más conmovedora de su vida, en esta

[152] En relació amb la misantropia, Ramon Esquerra estableix una diferència del terme a partir de l'ús que n'han fet Shakespeare i Molière en les seves obres. Així, mentre el dramaturg francès presenta una misantropia gairebé patològica, basada en la malfiança i en la hipocresia, Shakespeare, a través del personatge de Timó d'Atenes, la utilitza com a producte de l'experiència i del desengany, factors que provoquen en l'individu una conducta contrària a la seva realitat inicial, més propera a l'entusiasme i a l'apassionament que no pas al rebuig social (Esquerra i Iribarren 2006, 104). Els personatges d'Arbó —i, de fet, el mateix Arbó— conreen aquesta misantropia shakespeariana, escarmentats per incomprensions pretèrites que resolen amb un cert aïllament.

[153] Arbó explica com tenia a Horaci «un poco menospreciado a causa quizá de la edad en que lo leí y tal vez también de las pésimas traducciones» (Juan Arbó 1968, 167). Per aquest motiu, conclou que la relectura la va realitzar a través d'una versió francesa, fet que confirma una constant inquietud intel·lectual per arribar al coneixement i a la comprensió de l'autor i de la seva obra.

fidelidad a su destino» (Juan Arbó 1968, 174)—. El pensament horacià li proporciona un benestar i una acceptació resignada, impossible d'acceptar durant les seves primeres lectures de joventut —«No nos rebelemos contra lo inevitable, y gocemos del día que pasa» (Juan Arbó 1968, 174)—. Els personatges dels mestres —el mestre Baldà i Guatxes— que trobem en la narrativa del segon cicle ebrenc en són un exemple.

Per tant, és interessant constatar que, tot i que les lectures dels clàssics foren molt inicials en Arbó, amb els anys hi retornà per extreure'n una actitud ètica i moral amb què acarar les noves realitats que sorgiren entorn seu. Es tracta, en definitiva, d'un acte de recuperació que possibilita «fijar nuestra posición entre los viejos y los nuevos valores, para no perdernos en el vocerío y la confusión, para no dejarnos turbar por las nuevas sirenas» (Juan Arbó 1968, 195).

Fixada, doncs, la influència dels autors grecollatins en la narrativa arboniana, Arbó, però, ens continua guiant pel seu bagatge literari quan remarca: «solo Shakespeare […] podía, quizá sí, ser comparado con ellos y aún superarlos; me produjo una impresión parecida. Me arrebató, y lo leí y releí […]» (Juan Arbó 1982, 109). És evident que davant la preferència d'Arbó per la tragèdia grega, la descoberta del dramaturg havia d'oferir-li la continuïtat del registre clàssic i alhora confirmar-li l'existència d'un caràcter universal expressat a través d'un món força particular. En aquest sentit, l'escriptor anglès li serveix per a reafirmar-se en la construcció d'uns personatges que, sota l'aparent recerca de la identitat individual, no fan sinó qüestionar la condició de l'ésser humà. Aquesta consciència tràgica de sojornar en un món viscut com a aliè atorga ple significat a la citació d'*El rei Lear* que encapçala *Notes d'un estudiant que va morir boig*, i també totes les versions posteriors. De fet, la bogeria es converteix en el tema més significatiu de la novel·la: «En el moment de néixer ja plorem, veient-nos en aquest teatre ple de boigs» (Juan Arbó 2011, 15). És per això que, tal com succeeix a *El rei Lear*, la bogeria no augmenta el patetisme de la situació en què es troba el propi protagonista d'Arbó sinó que el transcendeix mitjançant el torrent de paraules i imatges amb què construeix el monòleg que intenta donar sentit a la seva vida. És aleshores quan es desencadena un procés de despersonalització que s'aconsegueix a través d'una desvinculació amb el passat i una relació fragmentària amb el present. Tot plegat fa impossible qualsevol propòsit personal (Hunter 2009, 12).

Els lligams d'Arbó amb Shakespeare són prou perceptibles en les seves dues primeres obres, tot i que es dilaten i prenen entitat pròpia en les novel·les posteriors. Altrament, temes tan presents en el dramaturg anglès com el desig sexual, la gelosia, la defensa de la justícia o la presència de la guerra i les seves terribles conseqüències, molt accentuada en la producció de postguerra, configuren la temàtica arboniana, sense oblidar l'elevat grau d'humanitat i pietat que ambdós escriptors comparteixen.

Així, quan Hunter (2009, 15-16) afirma que les diferents passions que conviuen en el rei Lear es resumeixen en «rabia ante la injusticia y la hipocresía, compasión ante los oprimidos, repugnancia ante la depravación humana, incomprensión ante los agravios contra la solidaridad social de los seres humanos» no fa sinó identificar els trets que defineixen els personatges arbonians i que es van repetint, i, fins i tot, accentuant, al llarg de la seva obra, com confirmen les paraules d'Arbó: «Hoy, en cuanto a los gustos literarios, estoy en el mismo lugar y puedo decir sin vacilar que en estos dos autores [Shakespeare i Eurípides] están los polos fijos de mis gustos, de mis admiraciones antiguas —y casi de siempre— en literatura» (Juan Arbó 1968, 160).

Cal assenyalar, finalment, la introducció del poder del relat oral i la participació activa de la naturalesa mitjançant la inclusió dels fenòmens naturals com a agents dinàmics dins la trama argumental. Això succeeix en ambdós cicles ebrencs i fa que la natura superi la presència anecdòtica i creï un clima molt rellevant d'intensitat expressiva. Aquesta natura, a través de l'espai nocturn, presagia el conflicte i agreuja la incertesa del desenllaç, però també incideix en el buit existencial d'uns personatges erràtics que cerquen respostes i refugi vital davant d'un món en què no es troben reconeguts.

Si bé les reminiscències shakespearianes que es troben en la narrativa d'Arbó no han estat prou remarcades, sí que s'ha reivindicat, sobretot arran de la publicació de les primeres novel·les, la seva connexió amb la literatura russa del segle XIX, en concret amb Dostoievski. De ben segur que la irrupció d'un autor desconegut amb una obra tan trasbalsadora com *L'inútil combat* provocà entre la crítica la urgència de definir-lo a través dels seus referents literaris. Temes com ara l'individu «marginat», el sentiment d'injustícia, la degradació progressiva o la recerca del sentit de l'existència ja eren presents en la novel·lística catalana de finals dels anys vint i, en general, en la literatura europea d'entreguerres. Jordi Malé es mostra contundent quan afirma que l'atribució persistent d'una pressuposada influència russa a les noves

propostes literàries es converteix «en una mena de lloc comú de la crítica, més fruit de la convenció d'una referència establerta que no pas d'una aprofundida anàlisi comparada» (2005, 37) i remarca, com a exemple, que les ressenyes a la primera novel·la d'Arbó mostren certa ambigüitat atès que no es decanta per cap autor en concret i esmenta tan sols conceptes com «russos», «literatura russa» o «Rússia moderna» (2005, 37). Val a dir, però, que l'any 1931, el crític literari Màrius Verdaguer, des de *La Vanguardia*, sí que ho concretà quan descrigué l'autor de *L'inútil combat* com «un muchacho del Sur de Cataluña que sufre una borrachera de Dostoievsky», tot i que després generalitzà la seva afirmació: «S. Juan Arbó sufre una intoxicación de los novelistas nórdicos, más precisamente de los novelistas rusos» (Verdaguer 1931, 5). Si acceptem, tanmateix, l'argumentació de Malé, segons la qual el fet que la crítica d'aquells anys no esmenti mestratges concrets posa en dubte la influència real dels escriptors russos, no és menys cert que a propòsit de *Terres de l'Ebre*, l'autor és definit com un «pequeño Dostoievski» (Verdaguer 1932, 3) i anys després Tasis assenyalarà que el protagonista de *Tino Costa* presenta les «contradiccions dignes d'un heroi de Dostoievski» (Tasis 1948, 32). Al seu torn, l'escriptor Artur Bladé, des del seu exili mexicà, envia una carta a Tasis on afirma que l'autor rus perjudica Arbó ja que la tragèdia russòfila que es desprèn de les seves obres no s'adiu amb el caràcter de les terres ebrenques (21.2.1955. Fons Rafael Tasis, Barcelona). Al marge d'aquestes consideracions, Arbó sempre reconegué la seva preferència i admiració per la literatura russa, «amb Dostoievski al davant», tal com li confessa a Rodoreda (1933, 2), tot i que fou reticent a acceptar-ne la influència en les seves obres. En aquest sentit, Malé conclou que Arbó havia confessat durant els anys trenta una influència russòfila perquè responia a una necessitat d'alinear-se amb els cenacles intel·lectuals del moment i d'allunyar-se de la seva procedència geogràfica i autodidàctica, i que, anys després, l'afirmació d'aquesta influència quedaria força diluïda a l'entrevista amb Manent i en les seves memòries. Així, quan Manent li preguntà sobre la possible filiació russa en les seves obres, el novel·lista respongué que hi havia «més aviat una coincidència de temes i de "dramatisme moral". Abans de llegir els russos, m'havia empassat els grecs i alguns francesos com Zola. […] Més tard vaig llegir a fons els russos, que em van impressionar seriosament» (Manent 1965, 55). Malé qüestiona doncs, aquesta adscripció atribuïda al novel·lista des dels seus inicis literaris, a partir de les declaracions de l'autor. Per tant, caldria distingir entre

l'admiració i l'entusiasme que manifesta Arbó cap a Dostoievski i la influència concreta que aquest pugui exercir en la seva obra, que li fou més atribuïda pels crítics coetanis i posteriors que no pas per ell mateix.

Tot amb tot, els estudis posteriors s'han inclinat per vincular l'empremta de l'autor rus a la primera etapa d'Arbó, malgrat no haver-hi una uniformitat de criteris (Balaguer 1983; Rosales 1992, i Arnau 1987). És evident que les coincidències entre les obres d'ambdós autors són múltiples: la construcció d'uns personatges que cerquen, des d'una psicologia complexa i turmentada, el sentit de l'existència, la idea del doble com a expressió de les contradiccions dels protagonistes, la constatació de pertànyer al bàndol dels humiliats, l'ús d'imatges i símbols dominants com ara les tenebres i els abismes, el motiu de la presó, i la constatació d'una soledat tràgica que aboca l'individu a la desesperació i el condemna a una incomunicació absoluta. De fet, Arnau, sota la denominació de «l'home d'Arbó», perfila un prototipus que entronca clarament amb l'home subterrani de Dostoievski. Aquest «home» es defineix per ser un marginat social, amb una consciència força lúcida del món, que habita un medi rural hostil i que es caracteritza per la seva soledat, pel seu caràcter rebel, però sobretot per la seva psicologia turmentada amb evidents símptomes malaltissos que deriven o voregen la follia fins a esdevenir un antiheroi, figura reivindicada per l'escriptor rus i molt emprada en la literatura moderna (Arnau 1987, 59-70). Ara bé, Sergi Beser, en el seu estudi introductori a l'*Obra Catalana Completa*, no esmenta en cap moment aquesta influència i es limita a remarcar que *L'inútil combat* significà una anticipació de la novel·la existencialista europea dels anys quaranta, tot i reconèixer que l'atribució de les característiques pròpies d'aquest corrent filosòfic —que es poden fer extensibles a les obres del primer cicle ebrenc— sorgeix arran de la nostra experiència lectora que ens predisposa a buscar llocs comuns i connexions que l'autor desconeixia en el seu context original, però que «prenen per a nosaltres una notable significació» (Beser 1966, 11). Dins d'aquest ordre d'observacions, i sobretot per l'accent altament reivindicatiu, cito les paraules que l'any 1956 el novel·lista Ignasi Agustí, amic d'Arbó, escriví al pròleg de l'edició castellana de *Terres de l'Ebre*, a propòsit de la filiació amb la novel·lística russa:

> Se dijo, entonces, entre cuatro, que aquello tenía alguna conexión con la novela rusa, concretamente con Dostoiewsky. Mentira. Hay en *Tierras del Ebro*, a punto de saltar, una tradición de novela rural española —de novela española actual— […]. Luego habrá lo que se quiera: la

> táctica, consanguínea del autor, no de los climas ni de las épocas […]. Pero la vibración, la palpitación y aquellos hombres angustiados son nuestros. (Agustí 1956, 15)

Amb tot, anys després, Agustí escriurà: «Arbó tiene en ocasiones un trémulo dramático digno de los grandes rusos —de ese Dostoievski en quien tanto a veces se refleja o de los autores de las sagas nórdicas» (1966, 3).

L'estudi de la novel·lística arboniana permet confirmar l'existència de ressons dostoievskians en el discurs de l'escriptor ebrenc. D'una banda, les similituds que presenten *Camins de nit* i *Tino Costa* amb *Crim i càstig* a l'hora d'introduir uns protagonistes joves, impulsius i sensibles, amb reaccions exacerbades i malaltisses, amb qui el lector arriba a establir un lligam de compassió i empatia; i, encara més, en les similituds argumentals que es confirmen amb el desenllaç de *Camins de nit*[154] i amb el somni premonitori de Tino Costa.[155] D'altra banda, no es pot obviar que la lectura de *L'inútil combat* i de *Notes d'un estudiant que va morir boig* recorda amb insistència *Memòries del subsol*, una de les obres més personals i determinants de Dostoievski. Els arguments que ho corroboren abasten des de la concepció de les obres, construïdes amb la voluntat de retratar l'individu des de la més absoluta introspecció íntima a partir del monòleg interior, fins a la construcció d'un discurs narratiu que inclou l'ús constant d'incisos, de la funció fàtica i del distanciament irònic de la realitat. No obstant això, en aquesta influència dostoievskiana, cal tenir present sobretot la construcció d'un personatge que des de la seva condició d'humiliat propaga tothora un sentiment d'ira i de ràbia contra la societat que l'envolta. En les dues obres trobem un personatge-narrador que parla des d'una esborronadora lucidesa, traduïda sovint en cinisme. Un personatge turmentat que es rebolca en el sentiment d'incomprensió i de culpabilitat innata i que perpetua el seu odi i la seva ira en el seu contacte amb la realitat. Som davant d'un personatge malaltís i feble, indolent en les seves accions. En els dos protagonistes, cal remarcar una certa complaença en la reafirmació de la

---

154 A *Crim i càstig*, Rodia Raskolnikov comet un doble assassinat pel qual acaba sent condemnat vuit anys a Sibèria. La confessió voluntària i el compliment de la sentència, com succeeix a *Camins de nit*, contribueix a redimir-lo. Els paral·lelismes entre Rodia i Marçal —el protagonista de *Camins de nit*— són evidents: tots dos opten per dirigir-se voluntàriament a confessar el seu crim i ho fan acompanyats de Sonia i Mercè, el suport i la companyia de les quals els atorgarà la fortalesa necessària per iniciar —a través d'un final obert— una nova vida.

155 Semblantment, al «terrible» somni que Raskolnikov pateix abans de cometre el seu acte homicida, Tino Costa sofreix «un esglaiós malson», previ a l'assassinat de la Sileta i a la lapidació a què serà sotmès per part del poble.

seva excepcionalitat: «En aquell temps m'amoïnava encara una altra cosa: el fet que ningú no s'assemblés a mi i que jo no m'assemblés a ningú. "Jo soc jo sol, i ells són tots"» (Dostoievski 2004, 84). De la mateixa manera, ja en *L'inútil combat* el protagonista afirma: «Jo soc jo» (Juan Arbó 1969, 129). Però també a *Notes d'un estudiant que va morir boig* es reprodueix aquesta consciència de ser diferent: «Aquí soc estranger, soc un estrany» (Juan Arbó 2011, 75).[156] En paral·lel a la construcció del personatge, trobem imatges recurrents en ambdós autors com la del fang, element que denigra i humilia la bondat natural de l'individu:

> Com més consciència tenia del que era la bondat i tot el que és «bell i sublim», més profundament m'enfonsava en el fang i més disposat estava a enfangar-me. (Dostoievski 2004, 19)
>
> L'amor va fer la seva aparició en la meva vida. […]. Semblava el signe de la meva vida que tot hagués d'arrossegar-me pel fang. (Juan Arbó 1969, 81)
>
> […] vaig vibrar, vaig cridar, i vaig viure, i vaig enfangar-me. (Juan Arbó 1969, 204)

A *L'inútil combat* hi ha un altre episodi coincident amb *Memòries del subsol*. Els protagonistes dels dos llibres, en ple desvari oníric, esdevenen l'artífex d'una gran reivindicació per a la llibertat, una revolta contra l'ordre establert, contra la impietat, l'odi i la injustícia, que es produeix enmig d'un escenari apocalíptic:

> De sobte m'apareixia a l'horitzó alguna activitat digna, bona […], i jo tornaria a presentar-me davant del món cavalcant un cavall blanc i, per què no, amb una corona de llorer. (Dostoievski 2004, 103)
>
> Jo m'havia convertit en l'heroi d'una gran reivindicació; […]. I enmig de la fosquedat m'alçava jo, davant d'ells, amb la torxa a la mà, mostrant el camí […]. Jo muntava un cavall blanc, i muntat així, amb la torxa a la mà, cavalcava davant d'ells, seguit d'aquell ample clamor. (Juan Arbó 1969, 193-194)

Per acabar, cal fer al·lusió a les referències històriques i intel·lectuals que trobem en el text narratiu de *Memòries del subsol* —Heine, Rousseau, Cleopatra, Napoleó, Buckle— i que a *Notes d'un estudiant que va morir boig* constitueixen un dels trets més representatius i innovadors que tindrà continuïtat en algunes de les obres de postguerra.

Si bé ha quedat demostrat que els paral·lelismes amb algunes obres de Dostoievski hi són i no ofereixen dubte de la filiació d'Arbó cap a l'escriptor

---

[156] En la versió definitiva d'*Hores en blanc* (Juan Arbó 1983), Arbó va suprimir aquesta afirmació.

rus, Malé considera que «també és innegable una divergència radical en la concepció dels respectius protagonistes, que els fa irreconciliables» (Malé 2005, 41). Amb aquesta afirmació, el crític assenyala el tret distintiu del personatge arbonià, atès que demostra tenir «un fons de bondat» i «posseir "una ànima indomtable", traduïda en termes d'orgull» (2005, 41), fins i tot en els moments més extrems de desolació i nihilisme; en canvi, l'home subterrani s'inclina de manera conscient i deliberada cap a la humiliació i la maldat fins a esdevenir un personatge abjecte, quasi bé odiós que accepta el que li passa com un càstig ben merescut. I encara trobem un altre element que distancia els personatges arbonians de l'home subterrani: la càrrega vitalista que conviu, tot i la paradoxa, amb un sentiment pessimista de clara ascendència russòfila.

I és aquí on cal apuntar una altra influència, ara sí, coetània: l'obra d'André Gide.[157] De fet, el que separa els personatges gideans dels personatges dostoievskians és el desig d'obertura vital, la voluntat d'apropament i d'experimentació de la realitat i del gaudi que se'n pot obtenir. No és debades que Arbó inicia *L'inútil combat* amb una cita extreta de *Les nourritures terrestres* que permeté a Manuel de Montoliu afirmar que els referents literaris d'Arbó «els trobaríem en aquesta caòtica literatura de la Rússia moderna i en aquestes ànimes tempestejades per l'instint de totes les perversions de la novel·la de Gide» (Montoliu 1979, 143). També Domènec Guansé havia anunciat que, al marge d'una evident influència russòfila, a *L'inútil combat*, «en la irresponsabilitat del protagonista, en el seu gust del mal pel mal, hi ha com una vaga empremta d'aquell torbador Lafcadio, de Gide» i hi havia constatat «un desig vindicatiu de fer sentir crus i clars els sarcasmes» (Guansé 1931, 5). Al seu torn, i com a resposta a aquestes afirmacions, Arbó remarcà, referint-se al personatge de *Les caves del Vaticà*, que «no sé què pugui tenir de torbador» (Juan Arbó 1931, 5), incís amb què l'escriptor sembla superar els judicis morals que la intel·lectualitat d'entreguerres construí al voltant d'aquest prototipus gideà. Més encara, a propòsit de les referències que suscità la cita amb què s'inicia la seva novel·la, declarà: «i que consti que *Les nourritures terrestres* foren llegides posteriorment, i posteriorment encapçalat el llibre amb els mots de Gide» (1931, 5). En aquest sentit, potser caldria qüestionar-se la influència gideana en la primera obra d'Arbó així com la importància determinant en l'obra arboniana

[157] En la biblioteca personal d'Arbó (Arxiu Comarcal del Montsià, Amposta) es conserven dos exemplars de l'escriptor francès, escrits en la seva llengua original: *Les caves du Vatican*, en una edició de 1922 i subratllat per Arbó, i *Voyage au Congo. Carnets de route*, en una edició de 1927.

que Malé (2005, 38) atribueix a la cita de *Les nourritures terrestres* i que sembla quedar desmentida atesa la desconeixença que, segons Arbó, afirma tenir d'aquest text abans i durant l'escriptura de la novel·la. És evident que Arbó havia realitzat altres lectures de Gide —de fet, coneixia bé *Les caves del Vaticà* (Juan Arbó 1931, 5)—, però com explica Malé que el vitalisme gairebé hedonista que impregna *Les nourritures terrestres* sigui present en el personatge de *L'inútil combat*? Segons subratlla Arbó en l'article que ja hem citat i que escriu per defensar-se d'aquells que ataquen el protagonista de *L'inútil combat*, ell s'aboca als seus personatges, s'apropa a la vida en estat pur, del tot receptiu, i en sofreix les conseqüències ferotges que el condueixen cap a un pessimisme fatalista i destructiu més enllà del qual manté sempre una espurna de vitalitat que és el que el distingeix i, alhora, de manera involuntària, l'apropa a l'escriptor francès: «La finalitat del protagonista és la *seva* [sic] vida. No res més perquè ve, a través de l'experiència històrica, fatigat d'ideals i de finalitats. Ell s'acara a la vida pur de sentiments, només amb el seu cor per guia: la llàntia» (1931, 5). Aturem-nos aquí un moment. En el somni que trobàvem a *Memòries del subsol* i es reproduïa a *L'inútil combat* els dos protagonistes es dirigeixen cap a l'horitzó, dalt d'un cavall blanc, però mentre el protagonista de *L'inútil combat* porta una torxa encesa que condueix cap a la llibertat, el *de Memòries del subsol* porta una «corona de llorer» (Dostoievski 2004, 103). I és aquí on recuperem la citació de Gide que introdueix la novel·la: «Et tu seras pareil, Nathanaël, à qui suivrait pour se guider une lumière que lui même tiendrait en sa main» (Juan Arbó 1969, 20). Fet i fet, si bé l'escena i el detall del cavall remeten a l'episodi de *Memòries del subsol*, la torxa encesa, que no apareix en Dostoievski, ens recorda la llum de què parla Gide i ens acosta a un personatge idealista i positiu que entreveu, enmig de la seva follia, allò que voldria per a la seva realitat. Per tant, tot i que Arbó afirmés que la lectura de l'obra de Gide és posterior a la redacció de *L'inútil combat*, i més enllà de l'experiència lectora que pot tenir Malé o qualsevol de nosaltres en llegir el fragment i relacionar-lo amb el fragment de l'escriptor francès, cal tenir en compte l'obsessió d'Arbó per revisar i modificar les seves obres i, per tant, és possible que efectués algun canvi en l'escrit encara inèdit, després de llegir el llibre del novel·lista francès.

En relació encara amb les analogies amb l'obra de l'escriptor francès, és interessant assenyalar com a *Les caves del Vaticà* hi ha un fragment en què el narrador omniscient desapareix i el personatge de Lafcadio inicia un

monòleg interior al qual retornem quan llegim el discurs histriònic de *Notes d'un estudiant que va morir boig*. Es tracta d'un monòleg en què referma la seva individualitat i es desmarca de la farsa en què conviu la col·lectivitat. Així, el personatge de Gide exclama: «Déu! Que poca gent un troba a la qual voldríeu escorcollar les maletes!… […] Bona col·lecció de titelles; però els fils són massa visibles, ben cert! Pels carrers, no topeu sinó amb calçasses i brètols. I jo us pregunto, Lafcadio: ¿És la tasca d'un home com cal, prendre's seriosament aquesta farsa?» (Gide 1988, 179). Altrament, el protagonista d'Arbó, exposa: «T'han posat a la pista i t'has de bellugar. A moments pots fer d'espectador, però després hauràs de fer el paper» (Juan Arbó 2011, 73).

Amb tot, el vitalisme que en un inici relaciona els personatges d'Arbó i de Gide tampoc és del tot coincident, atès que hi ha una discordança en la seva percepció. Així, en els personatges d'Arbó el goig de viure neix d'una necessitat dinàmica que els empeny cap a una existència feliç, diluïda a través de l'experiència que els apropa a la injustícia humana i còsmica. Tot plegat els condueix a una rebel·lió interna que exterioritzen a través d'actes violents que cal assumir —de manera voluntària o no— mitjançant una penitència imposada per l'ordre social. El que els distingeix, doncs, és que les seves accions deriven d'aquest impuls vital que malgrat sorgir inicialment de la veritat i dels sentiments, desemboca de manera inexorable en una frustració mal continguda. És a dir, els seus actes traspuen un fons de pietat que humanitza les seves ambicions, tret que comparteixen amb els personatges de Dostoievski. Ben al contrari, els protagonistes gideans actuen des d'una vitalitat frívola que busca experimentar de manera gratuïta amb les possibilitats de la conducta humana, concretament entre la dicotomia bé-mal. En aquest sentit, Gide fa desaparèixer el valor moral en l'actuació dels seus personatges i sovint es complau a absoldre'ls mitjançant el desenllaç final. Per això els mots d'Arbó, retornant a la carta oberta que dirigeix a Guansé com a resposta a la seva crítica a *L'inútil combat*, esdevenen força aclaridors. El novel·lista, fent-se ressò de les paraules de Farran i Mayoral admet que si bé el seu protagonista pot ser «àdhuc un cas patològic» cal abans de tot «cercar la veritat. La veritat dels sentiments i de les opressions, la força real de l'intent i de les reaccions davant la crua realitat en un sistema social que li fa sentir la injustícia així com neix de la consciència» (Juan Arbó 1931, 5).

En aquesta recerca de referents, cal subratllar que Arbó també confessà el canvi de percepció respecte alguns autors. És el cas de Gabriele D'Annunzio:

> Sentía entonces por D'Annunzio una admiración apasionada, admiración muy enfriada después y limitada casi *únicamente* a su tragedia *La figlia di Iorio* […]. Todo lo demás de D'Annunzio, que me apasionó en mi juventud, me resulta ahora insoportable; me parece enfático y vacío, a veces enfermizo. Una cosa parecida me ha ocurrido con Valle-Inclán, por el cual sentí también admiración.
>
> La influencia de estos escritores, evidentísima en algunas de mis obras, especialmente la de D'Annunzio, creo que más me ha perjudicado que favorecido. (Juan Arbó 1961, 55)

Des dels seus inicis Arbó troba en D'Annunzio el model adient per representar els episodis decadentistes més significatius de la seva novel·lística. La presentació d'un personatge idiotitzat, com el que provoca el desenllaç del conte *Il traghettatore*, és comú en la narrativa arboniana —*Camins de nit*, *Tino Costa*, *L'espera* o *Nocturno de alarmas*—, així com el desig constant de venjança entre els personatges, concretat en la baralla mortal entre el Borra i el Jaume, a *Camins de nit*, o en la pràctica de la lapidació final de Tino Costa, que remet a l'escena cruenta que es produeix en *La morte del duca d'Ofena*. De fet, *Tino Costa* és la novel·la que s'acosta als arquetipus de la narrativa modernista i als tòpics temàtics decadentistes en presentar el protagonista homònim com un individu marginat que s'exclou de manera voluntària i que es reclou en l'art com a reflex evident de la seva sensibilitat extrema i de la seva superioritat espiritual. Aquests trets es repeteixen també en Félix Daura, un dels protagonistes de *María Molinari*. Així mateix, les protagonistes de *Camins de nit* i, sobretot, de *Tino Costa*, Mercè i Mila, remeten a *La vergine Orsola* atès que es presenten com a figures amb un alt potencial sensual i sexual que s'emmascaren en un aïllament repressiu que les condueix a un procés de reflexió i de conscienciació. La influència de D'Annunzio es percep en aquesta atmosfera decadentista que impregna certs episodis de l'obra d'Arbó, però també en la presentació d'uns fets i tipus localitzats en una geografia concreta i en una voluntat naturalista que no estalvia la brutalitat i els instints primitius engendrats dins els homes que hi habiten. Amb tot, ambdós escriptors coincideixen en una sensibilitat altament poètica que atenua les formes externes que modelen les comunitats descrites i atorga universalitat a una realitat si no regionalista, sí molt localitzada.

Nogensmenys, és la lectura de *La figlia di Iorio*, la influència de la qual Arbó reivindica en les seves memòries, la que permet confirmar-ne l'empremta en la seva novel·lística i assenyalar-ne paral·lelismes significatius. Cal evidenciar a partir d'aquesta obra l'ús coincident en els noms i el recurs de la creació artística com a refugi expiatori de la culpabilitat admesa, però també com a senyal d'una identitat espiritual superior. D'una banda, si ens atenim a la denominació dels personatges, Arbó recorre al nom de Mila per designar la protagonista de *Tino Costa*, tal com D'Annunzio ho havia fet a l'hora de crear la figura femenina capaç de capgirar el destí d'Aligio, el protagonista de la seva obra. En relació amb el nom, Julià Guillamon considera que Arbó utilitza el nom de Mila a semblança de la protagonista de *Solitud*, de Víctor Català, tenint en compte que el novel·lista, a *Tino Costa*, s'apropia de temes i figures pròpies del modernisme (Guillamon 2007, 9). Si bé és un argument a tenir en compte, també és significativa la coincidència amb D'Annunzio. Encara, però, en la novel·la d'Arbó s'esmenta un altre personatge femení, el nom del qual, Càndia, coincideix amb el nom de la mare d'Aligio. En l'obra d'Arbó, aquesta figura actua com a transmissora de la tradició oral i com a intermediària entre els protagonistes. D'altra banda, també a *La figlia di Iorio* (1904), el protagonista esculpeix un àngel en un tronc de noguer després d'haver abandonat la seva família per anar amb Mila. De la mateixa manera, Tino Costa, essent encara infant, modela, a partir d'un terròs d'argila, la imatge d'un sant i, més endavant, esculpeix figures en troncs d'olivera. En ambdues obres, el fet artístic neix com un acte d'alliberació del dolor viscut i provocat, a la recerca d'una possible redempció o, si més no, d'una manera d'exteriorització el seu neguit existencial.

Finalment, també hi ha una coincidència argumental en el fet que les dues mares dels protagonistes han de conviure amb el dolor provocat per l'assassinat que cometen els seus fills. En aquest sentit, tot indica que *La figlia di Iorio* —així com altres obres de D'Annunzio— marca una fita important en les lectures de l'escriptor, fins al punt d'assimilar i inserir certs elements narratius en la seva novel·lística.

Un altre autor amb el qual Arbó presenta punts de contacte és Vicente Blasco Ibáñez. Arbó reconegué que, tot i haver-se'n apartat, no podia negar la influència de l'autor valencià, sobretot a *Terres de l'Ebre* i en algun conte de *Narracions del Delta*. També Cecília Carvallo, que li permeté l'accés a la biblioteca familiar de la família Carvallo, tenia preferència per aquest autor, fet

que corrobora que les seves obres es trobessin entre les primeres lectures d'Arbó, el qual va restar impressionat per la similitud entre el paisatge valencià i l'ebrenc. Ara bé, les influències de Blasco Ibáñez que podem resseguir en l'obra d'Arbó, més enllà de les semblances físiques entre l'Albufera i el Delta de l'Ebre, cal cercar-les en la voluntat d'exposar les extremes condicions de vida en què vivien els seus habitants. Així, tant l'esforç desmesurat que ha de fer Batiste i la seva família per sobreviure, en la novel·la *La barraca*, com la ingent tasca de Tono per reconvertir un terreny ple d'aigua en arrossar, a *Cañas y barro*, mostren evidents paral·lelismes amb l'afany del Joan de *Terres de l'Ebre* de fer conreables les terres ermes situades en una de les llacunes ebrenques, l'Encanyissada. La duresa de l'hàbitat impregna en els protagonistes uns senyals que els identifiquen tal com es fa palès entre el personatge de Tono i el de Joanet. Tots dos són orfes de mare i això determina els seus caràcters. Mentre Tono «todo lo hacía con gravedad, como si la terrible lucha sostenida para subsistir hubiese dejado en él un rastro inextinguible de tristeza» (Blasco Ibáñez 2008, 37), a Joanet «una ombra de tristesa li velava la mirada, tristesa que naixia potser de la seva vida, òrfena d'afectes i solitària, de la seva infantesa sense infantesa» (Juan Arbó 1980, 205). Cal també assenyalar el tema de l'explotació dels terratinents, la insolidaritat i la crueltat del poble com a instigador de la tragèdia, però també l'afició a les tavernes i a l'alcohol, i la incomunicació que domina les relacions personals entre pares i fills.

De fet, quan el novel·lista Ignasi Agustí reivindicà al pròleg de *Tierras del Ebro* que «la vibración, la palpitación y aquellos hombres angustiados son nuestros» (Agustí 1956, 15), ho feu per desvincular la novel·la del caràcter russòfil a què s'havia adscrit la primera obra d'Arbó, però alhora per reivindicar la seva pertinença dins la tradició de la novel·la rural espanyola i vincular-la a l'obra de Blasco Ibáñez. Ara bé, en l'escriptor valencià manca el fatalisme tràgic que recau damunt el paisatge i els protagonistes d'Arbó. El crític literari Juan Luis Alborg constatà divergències originades «por el temperamento literario que diferencia a los dos escritores»; així, «en los libros de Arbó apenas si existe la pincelada folklórica o la anécdota costumbrista» (Alborg 1962, 276). Tot amb tot, arran del Premio Blasco Ibáñez que guanya amb l'obra *Entre la tierra y el mar* es reivindica una més gran vinculació entre els dos escriptors. Agustí subratlla que «es un novelista de la talla del valenciano […] y aún, en ocasiones, mucho más porque Arbó tiene un trémulo dramático

digno de los grandes rusos» (1966, 3). També l'escriptor Rodrigo Rubio destaca en l'obra guanyadora les influències de Baroja i de Blasco Ibáñez: «un eco de este autor [Blasco Ibáñez], y también otro eco barojiano. La fuerza, la frescura, la humanidad ancha y llana de la tierra por un lado y los seres tremendamente vivos, por otro, le hacen continuador de los dos grandes narradores mencionados» (Rubio, 1966, 64). Es fa palès, doncs, que més que una influència directa hi ha les similituds geogràfiques que condueixen a una certa identificació en aquest espai rural que protagonitza les obres d'ambdós autors, tot i que Arbó hi aporta tant o més dramatisme i poeticitat que l'obra de Blasco Ibáñez.

Ara bé, en aquesta voluntat de resseguir els referents literaris de l'escriptor ebrenc, cal convenir que el lapse que comprèn el conflicte bèl·lic i els primers anys de dictadura condueix a un canvi substancial en l'obra arboniana. Des de l'àmbit lingüístic, temàtic i estilístic, amb la novel·la *Sobre las piedras grises*, l'any 1949, l'escriptor ebrenc recupera la tradició novel·lística del segle XIX. La crítica del moment l'assenyala com un autor realista, centrat encara en la denúncia d'una crisi de valors, però ara des d'una posició més conservadora i amb un afany moral més evident. En el tractament dels personatges, el crític literari Eugenio de Nora en destaca «un humanitarismo sentimental y difuso que abarca desde los tonos de un Dickens o de un Galdós (el de *Misericordia* y de *Marianela*, por ejemplo) hasta los del *Cuore* de D'Amicis y la innumerable progenie de Dumas y de Sue» (Nora 1974, 399).

És ben cert que la guerra i les seves conseqüències provoquen un tancament i una immobilització personal en Arbó que es reflecteix a través d'un relat convencional fruit de l'autocensura, però també d'un procés individual de maduració que el reclou i el limita, pel que fa a la narrativa, en l'aspecte formal i temàtic. Si bé la seva avidesa lectora continua intacta i es manté atent a les novetats literàries, també és cert que el seu interès es diversifica cap a l'àmbit polític i històric, i això es percep en la fixació de contextos novel·lístics, però també en els seus articles periodístics, que permeten identificar les seves preferències. Tanmateix, es fa difícil en aquesta segona etapa delimitar les seves influències: ara més que mai, Arbó redacta des de la sinceritat i manté el pòsit literari de les seves primeres novel·les, tot fent-se ressò del pensament existencial amb evidents pinzellades sartrianes. Durant aquest període es prodiguen les al·lusions intel·lectuals, els esdeveniments històrics que s'acosten al temps viscut i les incursions testimonials a través d'uns

personatges que en sofreixen les conseqüències i que n'actuen com a receptors involuntaris. En aquest sentit, es percep una aproximació gradual a les obres de Pío Baroja —constatada ja per alguns crítics de l'època com Rodrigo Rubio (1966), Antoni Vilanova (1967), Ricardo de Val (1978) i Robert Saladrigas (1983)—, amb qui comparteix certes constants com ara l'escepticisme, present en tota la seva narrativa, la predilecció pel món rural i la perifèria geogràfica i social, la participació en el context històric des d'una perspectiva secundària i antiheroica per part dels personatges, així com també una certa manca de rigor en la fixació de dates i successos històrics.

Amb tot, si bé Arbó havia de conèixer d'antuvi l'obra de Baroja, a través de la biblioteca dels Carvallo, és a partir de la dècada dels quaranta que la seva admiració cap a l'autor basc esdevé absoluta, com demostra la carta que li envià a l'escriptor basc l'any 1948, on afirma: «Cada vez le admiro más como escritor y le estimo más como hombre» (24.1.1948. Fons Sebastià Juan Arbó, la Ràpita). Quant a la seva obra, li comenta: «*El mayorazgo de Labraz* es el primero que leí de Vd.; lo he vuelto a releer ahora y casi le diré que, a pesar de gustarme mucho algunos otros de sus libros, por ejemplo su *Camino de perfección*, su *Sensualidad pervertida* o *El árbol de la ciencia*, continuo prefiriéndolo» (24.1.1948. Fons Sebastià Juan Arbó, la Ràpita). Més encara, remarca que «en el cap. XI de mis *Caminos de noche* (p. 229), he puesto como lema una cita sacada de su *Mayorazgo*» amb la intenció de retre-li «un pequeño homenaje de mi admiración por este libro» (1948, 24).[158] I acaba amb una mostra de reverència absoluta i de fidelitat estricta: «Cada vez me convenzo más de que tenía razón Manuel Bueno cuando le dijo que Vd. es lo más importante que ha tenido España en estos últimos años. Yo diría que desde nuestro Siglo de Oro» (1948, 24). L'edició del *Mayorazgo de Labraz* (Rafael Caro Raggio Editor 1919), amb dedicatòria de Baroja, conservada al Fons Sebastià Juan Arbó (Arxiu

[158] En l'edició que fou enviada a Baroja de *Caminos de noche*, i que correspon a la publicada l'any 1947 es llegeix una citació d'*El mayorazgo de Labraz* a l'onzè capítol, tal com assenyala Arbó en la citació del text: «Allí no hace frío como aquí, allí dicen que el cielo es azul y el aire siempre puro. Iremos, ¿verdad?» (Juan Arbó 1947, 229). Ara bé, com a curiositat, en la primera versió de *Camins de nit* (1935) aquesta citació no apareix, com tampoc consta en la versió castellana de 1937; però, en canvi, sí en les versions posteriors a l'edició de 1947. D'aquí, doncs, la certesa que Arbó llegí o, de ben segur, rellegí Baroja iniciada la dècada dels quaranta, si tenim en compte que en la seva biblioteca personal preservada Fons Sebastià Arbó (Arxiu Comarcal del Montsià, Amposta) es conserva un exemplar datat per ell de l'any 1920. Aquest canvi en una de les versions posteriors, s'adiu amb l'afany d'Arbó a refer i a perfeccionar les seves obres, costum que el portà, fins i tot, a modificar algunes de citacions introductòries d'inici de capítol, suposadament a conseqüència de les lectures realitzades durant el període de la revisió.

Comarcal del Montsià, Amposta), confirma la seva admiració pel novel·lista. Hi consta una data, 1920, que respon al costum d'Arbó d'anotar l'any en què havia adquirit el llibre. Encara com a curiositat, altres llibres de l'escriptor basc que es conserven en la biblioteca personal d'Arbó són *La busca*, *Mala hierba*, *La dama errante*, *Bagatelas de otoño*, *La decadencia de la cortesía*, *Aviraneta o la vida de un conspirador*, *Clavijo. Tres versiones de una vida*, *La obsesión del misterio*, *Reportajes. Desde la última vuelta del camino. Memorias*, *Juan Van Halen, el oficial aventurero, El diablo a bajo precio i Paseos de un solitario.* Per tant, és evident que Arbó era coneixedor de primera mà i admirador de l'obra de Baroja.

De fet, *El mayorazgo de Labraz* ofereix alguns trets que singularitzen la narrativa arboniana posterior als anys quaranta. En són un exemple l'ús de citacions a l'inici de cada capítol, que Arbó ja havia utilitzat a *Camins de nit* i a *Tino Costa*; la introducció en el relat de discussions filosòfiques, literàries i polítiques que acostumen a trencar la línia argumental i que ja s'inicien amb *Tino Costa* —en concret, en les converses amb el mestre Baldà— i es perllonguen en la resta de la seva novel·lística; les consideracions al voltant de la modernitat i, per finalitzar, la presència d'un personatge que, des d'una acusada bonhomia i elevació espiritual, té el poder de reconciliar personatges i lector a través d'una visió positiva de la humanitat —el mestre Baldà, a *Tino Costa*; en Pau Roda, a *L'espera*; en Pere Franch, a *Entre la terra i el mar*—. En aquest sentit, no és casualitat que en l'article «La humanidad de Eurípides» (Juan Arbó 1968, 161) l'escriptor ebrenc afirmi que *El mayorazgo de Labraz* recull signes evidents de l'escriptor grec, influència que ajuda a entendre també la seva predilecció i les seves afinitats amb Baroja.

És evident que Arbó havia d'identificar-se amb Baroja, tant pel que fa a la literatura com pel que ateny les qüestions personals, ja que ambdós foren personalitats marcades per una extrema sensibilitat, dissimulada sota un tarannà esquerp, defensors de la seva independència literària i política, i reivindicatius en la lluita per la sinceritat i la denúncia de les injustícies. A més, compartiren una certa actitud escèptica que condicionà la seva posició política i vital, així com una gran desconfiança cap al futur que s'entreveu en la crítica a la societat coetània. Quant a l'obra narrativa, Arbó coincideix amb Baroja en la inserció d'episodis biogràfics personals, en la recreació de petits fragments aïllats descriptius o de caràcter anecdòtic, independents de l'argument, i en la presentació de personatges secundaris sense continuïtat, amb un únic valor testimonial. De la mateixa manera, en ambdós hi ha una

accentuada erudició que pren rellevància en algunes de les seves novel·les a través de discussions intel·lectuals que avancen les seves pròpies inquietuds, sobretot filosòfiques i ideològiques, però també les dels cenacles culturals de l'època. El fet que alguns dels protagonistes arbonians de la postguerra siguin escriptors facilita la descripció d'aquests ambients intel·lectuals que destaquen sobretot en alguns capítols de *María Molinari*, encara que també a *Nocturno de alarmas*. Són escenes que recorden les tertúlies descrites a *Las tragedias grotescas* (1907) o les discussions filosòfiques que sorgeixen a *El árbol de la ciencia* (1911). I, per damunt de tot, emergeix l'home sol, escèptic, però dotat d'una fe insubornable, tret que uneix ambdós escriptors des d'un vessant vital i literari:

> Siempre me han abandonado, y sin embargo, espero […]. La vida, créelo, Nanette, no acaba nunca… Siempre se está al principio… y al fin. (Baroja 1973, 161)
>
> La vida és un misteri perquè no és més que una espera; si ja no esperàssem res, moriríem de tristesa; la vida és una espera i un tornar a esperar. Allò que esperem no arriba i si arriba ja no és allò que esperem. (Juan Arbó 1992, 295)

En la segona etapa novel·lística d'Arbó, iniciada a partir dels anys quaranta, es percep una preocupació creixent per la contextualització històrica de la seva obra, alhora que augmenta la consciència d'esdevenir testimoni únic d'un món en procés de transformació, per al qual ell, en un exercici de fidelitat nostàlgica, s'imposa la redacció d'un relat que avança de manera gradual cap a la crònica costumista. Així, el pròleg amb què inicia la seva trilogia ebrenca, formada per *Entre la terra i el mar*, *La tempestad* i *La masia* es converteix en un al·legat d'aquest gir novel·lístic:

> Aquest és el propòsit i la idea d'aquesta obra: evocar-hi una època, un moment de les nostres terres, del nostre delta de l'Ebre, que és un tros de la terra —del món— com n'hi ha tants; evocar-hi l'existència dels nostres pobles, amb els seus usos i costums, amb l'activitat de bresca d'aquest racó, d'aquesta terra que banya l'Ebre, compresa entre Tortosa i la mar, i a la qual ens sentim units amb vincles tan íntims, tan entranyablement; recollir-hi l'últim batec d'una existència que s'esvaí: la darrera cançó dels segadors que es perdé en el crepuscle sobre les nostres riberes, la darrera estrofa dels cantadors. (Juan Arbó 1993, 220)

Amb l'afegitó de les novel·les ciutadanes —*Sobre las piedras grises*, *María Molinari* i *Nocturno de alarmas*—, no sembla gratuït afirmar que la lectura de *Las memorias de un hombre de acción,* de Baroja, llegides a finals dels quaranta, infon en Arbó una nova perspectiva molt propera a la reconeguda per l'autor basc, el qual no

estableix diferències entre la història i la novel·la en considerar que el llibre de ficció realista, com a testimoni d'una època, sempre avantatja el llibre històric (Flores 1996, 15). És per això que Baroja s'enfronta al fet històric a través d'un procediment impressionista que li permet la consecució final del relat:

> Evocar la vida por aquello que parece que hace que se escape constantemente de entre las manos, y que para él era parte de su esencia. Esta realidad palpitante de la vida solamente la puede historiar el artista que tiene el poder de hacer que esas acciones aparentemente mínimas y sin brillo vuelvan a bullir nuevamente, aunque solo sea fugazmente. (Flores 1996, 15)

Es tracta d'assignar protagonisme a fets quotidians i intranscendents, darrere els quals s'amaga una perspectiva històrica que atorga plenitud i versemblança al relat. Així, l'argument es va descabdellant al costat de breus al·lusions cronològiques que situen el lector en un context històric que determina i justifica certes actituds dels personatges. En cito diferents exemples: la tercera guerra carlina, a *Tino Costa*; l'atemptat anarquista contra Alfons XIII (1906), la guerra de Melilla i la Setmana Tràgica a Barcelona, a *L'espera* i a *Entre la terra i el mar*; la Primera Guerra Mundial i les seves conseqüències econòmiques, les posicions favorables d'Alejandro Lerroux o de Blasco Ibáñez a participar-hi, l'enfonsament de l'Amiral de Kersaint o la irrupció de la «grip espanyola», a *La tempestad*. De fet, a *Sobre las piedras grises* l'acollida d'un presumpte terrorista fugitiu, durant el període previ a la proclamació de la Segona República, trasbalsa la vida familiar del protagonista i recorda el detonant de *La dama errante*, de Pío Baroja, on els protagonistes també han d'abandonar la seva plàcida vida després d'acollir l'anarquista que havia provocat l'atemptat contra el rei Alfons XIII el dia del seu casament. Amb tot, és a *El segundo del Apocalipsis*, colofó de la tetralogia ebrenca on l'escriptor deriva la ficció fins a les portes de la Guerra Civil i opta per segellar la seva aportació de cronista amb aquest període cruent. És aquí on el novel·lista recull la influència barojiana, en exposar la imatge simbòlica de la nau dels bojos amb referències i citacions literals, per il·lustrar els horrors soferts i el comportament irracional d'ambdós bàndols en guerra.[159] Ara bé, si Baroja havia emprat la imatge per il·lustrar les guerres carlines, Arbó la recupera per descriure l'última guerra fratricida:

> Poco pensaba él, Baroja, en este momento, que España se iba adentrando otra vez en aquella noche de horrores; que la Dama locura

[159] *La nave de los locos*, publicada l'any 1925, forma part de las *Memorias de un hombre de acción*.

> andaba de nuevo suelta por la nación, por los pueblos, […]: era una mujer bestial y sanguinaria, y debajo de ella, la misma España preparada otra vez para la tragedia. Volvía a ella con marcha segura, como una fatalidad. La nave de los locos iba a ponerse otra vez en movimiento. (Juan Arbó 1981, 14)
>
> Sobre las tierras de España iba a representarse el nuevo drama —el drama de repetición. El escenario, los personajes, todo estaba a punto. (Juan Arbó 1981, 15)

De manera semblant, el títol del seu llibre *La tempestad* i l'al·lusió constant que es fa a partir de *Camins de nit* per referir-se als presagis d'una confrontació bèl·lica, ja sigui la de la Primera Guerra Mundial o la de la Guerra Civil espanyola, condueixen a dos dels capítols més reeixits de *Las tragedias grotescas* del novel·lista basc: «La tempestad se acerca» (cap. XXVI) i «La tempestad estalla» (cap. XXVII). No és estrany, doncs, que Arbó reculli el llegat de Baroja i en prengui el relleu en un exercici explícit de responsabilitat professional:

> Como los viejos profetas, había oído la voz dentro de mí señalándome el camino, la dirección en que debía avanzar, y que debía hacerlo inevitablemente […]. La voz continuaba sonando, dentro de mí, me empujaba, a pesar de todo, hacia delante: «Tú tienes que testificar —esta vez te toca a ti— de la verdad: tú tienes que escribir de los desórdenes, de las violencias, de los crímenes de que fuiste testigo, que para esto se te dio la pluma y se te dio el corazón». (Juan Arbó 1981, 18)

Fet i fet, i seguint el mestratge de Baroja, Arbó construeix amb les seves propostes una novel·lística a cavall entre el costumisme i l'historicisme, amb episodis deslligats de la trama principal, amb incisos d'ordre intel·lectual que apareixen descontextualitzats i, fins i tot, amb informació de to documental. Tot plegat confirma la definició que Baroja feu de la novel·la: «La novela no es un género concreto y bien perfilado. La novela es un género indefinido, multiforme, proteico, en formación, en fermentación…, que lo abarca todo; desde el libro psicológico hasta el filosófico, el aventurero, el utópico, el épico…» (Flores 1996, 72).

A tall de recapitulació, cal subratllar la transcendència de la intertextualitat present en bona part de l'obra arboniana, que confirma el logos narratiu a partir del qual l'autor confegeix una narrativa pròpia, adequada a la seva situació personal, espacial i d'època. El discurs narratiu de les primeres obres d'Arbó reflecteix la preocupació constant entorn de l'individu i de la recerca de la seva identitat. Per fer-ho, recorre a diferents referents universals que des d'una òptica filosòfica, religiosa o literària donen resposta a una angoixa

existencial que actua com a dispositiu de la seva narrativa. L'ampli ventall de noms citats que es proposen al lector en aquest joc intertextual constata que l'essència literària d'Arbó és conseqüència d'un destil·lat de lectures i d'influències diverses que convergeixen en diferents moments de formació personal i que el porten a un diàleg constant amb altres autors. En fer-ho, adopta un sistema d'idees que es converteixen en la base de la seva narrativa i que reitera al llarg de la seva novel·lística. Els exemples extrets de les diferents obres permeten entendre fins a quin punt els models exposats li serveixen per gestionar i universalitzar les pròpies experiències. El segon cicle ebrenc —*L'espera*, *Entre la terra i el mar, La tempestad, La masia* i *El segundo del Apocalipsis*— evidencia també el retorn d'aquests referents, sobretot els de la tradició clàssica, que exemplifiquen a bastament l'evolució de pensament que es produeix en Arbó. Si en les primeres obres Eurípides aporta la presentació d'un cosmos tràgic de caràcter fatalista, en la recuperació de la temàtica ebrenca als anys seixanta, autors com Hesíode i Horaci conformen un pensament en comunió amb una natura harmònica i cíclica, i amb una evident defensa d'una forma de vida mesurada. Per tant, l'escriptor en fa una lectura ètica i moral a través de la qual construeix els seus darrers projectes literaris. Paral·lelament, també queda demostrada la presència de temes i interessos que denoten les influències o similituds amb Shakespeare, Dostoievski, D'Annunzio, Gide, Blasco Ibáñez i Baroja. Tot i que la rellevància d'alguns d'aquests autors en l'obra d'Arbó ja ha estat tractada per altres estudiosos de l'escriptor, una lectura aprofundida i comparada permet palesar interessants relacions analògiques amb algunes de les obres d'aquests autors. Allò que porta Arbó a llegir aquests escriptors, a assimilar-los i a traslladar-los als seus textos de manera intertextual és la preocupació que senten cap a l'ésser humà tant a nivell introspectiu com a nivell extern, en relació amb l'àmbit en què conviuen. Quant a la segona etapa ebrenca, al costat dels referents clàssics ja esmentats, Arbó incorpora un discurs narratiu adaptat a les circumstàncies contextuals de l'època i limitat per l'autocensura, que deriva en un relat moral de rerefons històric i en la presentació d'uns arguments quotidians que són superats pel valor testimonial d'aquesta literatura. Així i tot, s'hi observa, encara, la presència reiterada de l'empremta existencialista que, de manera significativa, predomina en la seva primera narrativa. Per tot plegat, cal concloure que per al novel·lista ebrenc, el treball literari esdevingué vital en tant que fou un exercici necessari de supervivència intel·lectual; és a dir, es convertí en l'exterioització del seu

pensament sostingut per tot de referents universals que encara avui dia el validen. I aquí rau també la seva excepcionalitat.

BIBLIOGRAFIA

AGUSTÍ, Ignasi. 1956. «Prólogo». Dins *Tierras del Ebro*, 13-16. Barcelona: Noguer.

AGUSTÍ, Ignasi. 1966. «Todos los días. Las tierras del Ebro». *Tele/ eXprés*, 17 de març.

ALBORG, Juan Luis. 1962. *Hora actual de la novela española II*. Barcelona: Taurus.

ARITZETA, Margarida. 2002. *El joc intertextual. Quatre itineraris per la «sala de les nines»*. Barcelona: Editorial Proa.

ARNAU, Carme. 1987. *Marginats i integrats en la novel·la catalana (1925-1938). Introducció a la novel·lística de Llor, Arbó, Soldevila i Trabal*. Barcelona: Edicions 62.

BALAGUER, Josep Maria. 1983. «Pròleg». Dins *Hores en blanc*, 7–26. Barcelona: Laia.

BAROJA, Pío. 1973. *Las tragedias grotescas*. Madrid: Espasa-Calpe.

BESER, Sergi. 1966. «Les novel·les de l'Ebre de Sebastià Juan Arbó». Dins *Obra Catalana Completa (I). Les novel·les de l'Ebre*, editat per Sergi BESER, 7–36. Barcelona: Edicions 62.

BLASCO IBÁÑEZ, Vicente. 2008. *Cañas y barro*. Madrid: Alianza Editorial.

DE MONTOLIU, Manuel. 1979. *Breviari Crític (V)*. Editat per Olga XIRINACS i Francesc Xavier RICOMÀ. Tarragona: Institut d'Estudis Tarraconenses Ramon Berenguer IV.

DE NORA, Eugenio. 1974. *La novela española contemporánea (1898-1967) (II)*. Barcelona: Gredos.

DE VAL, Ricardo. 1978. *Blasco Ibáñez en el tiempo. Crónicas y artículos*. Valencia: Imprenta Carlos Nacher.

DOSTOIEVSKI, Fiódor. 2004 *Memòries del subsol*. Barcelona: Edicions 62.

ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de. 1966. «Introducción». Dins *Las mejores novelas contemporáneas (1940-1944) (X)*. Barcelona: Planeta.

ESQUERRA, Ramon. 2006. *Lectures europees*. Editat per Teresa IRIBARREN. Barcelona: L'Albí & Faig.

FLORES ARRUYUELO, Francisco. 1996. «Introducción». Dins *La nave de los locos*. Madrid: Cátedra.

GIDE, André. 1988. *Les caves del Vaticà*. Barcelona: Proa.

GUANSÉ, Domènec. 1931. «Les Lletres. *L'inútil combat* de S. Juan Arbó (Biblioteca A Tot Vent)». *La Publicitat*, 30 d'octubre, 5.

GUILLAMON, Julià. 2007. «Un gran Arbó». *La Vanguardia («Culturas»)*, 17 de gener.

HUNTER, George K. 2009. «Introducción». Dins *El rey Lear*, 7–70. Barcelona: RBA.

JIMÉNEZ, Juan Ramón. 2006. *Leyenda (1896-1956)*. Editat per Antonio SÁNCHEZ ROMERALO. Madrid: Visor Libros.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1931. «Les Lletres. *L'inútil combat* i la crítica del senyor Guansé». *La Publicitat*, 5 de novembre, 5.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1947. *Caminos de noche*. Barcelona: José Janés Editor.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1957a. *María Molinari*. Barcelona: Destino.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1957b. *Nocturno de alarmas*. Barcelona: Éxito.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1961. *Los hombres de la tierra y del mar*. Barcelona: Argos.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1968. *Hechos y figuras*. Barcelona: Edisven.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1969. *L'inútil combat*. Barcelona: Proa.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1980. *Terres de l'Ebre*. Barcelona: Edicions 62.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1981. *El segundo del Apocalipsis*. Barcelona: Plaza & Janés Editores.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1983. *Hores en blanc*. Barcelona: Laia.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1992. *L'espera*. Barcelona: Club Editor.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1993. *Obra Catalana Completa (III)*. Editat per Emili ROSALES. Barcelona: Columna.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 2011. *Notes d'un estudiant que va morir boig*. Barcelona: Club Editor.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 2022. *Totes les narracions del Delta*. Editat per Joan Antoni FORCADELL. Barcelona: Proa

MALÉ, Jordi. 2005. «Gide o Dostoievski? Els inicis literaris de Sebastià Juan Arbó (La gènesi de *L'inútil combat*)». *Els Marges*, núm. 76: 31–52.

MANENT, Albert. 1965. «Conversa amb Sebastià Juan Arbó». *Serra d'Or*, núm. 9: 54–55.

RODOREDA, Mercè. 1933. «Intervius. Parlant amb S. Joan Arbó». *Clarisme*, 11 de novembre, 2.

ROSALES, Emili. 1992. «Introducció». Dins *Obra Catalana Completa (I)*, editat per Emili ROSALES, 9–30. Barcelona: Columna.

RUBIO, Rodrigo. 1966. «Sebastián Juan Arbó. Un escritor en su mejor momento de novelista». *La Vanguardia Española*, 14 d'abril, 64.

SALADRIGAS, Robert. 1983. «Libros. El recuerdo en soledad». *La Vanguardia*, 10 de febrer.

TASIS I MARCA, Rafael. 1948. «Els llibres i els autors. *Tino Costa*». *La Nostra Revista*, núm. 25: 31–32.

VERDAGUER, Mario. 1931. «Libros catalanes. *L'inútil combat*». *La Vanguardia*, 21 de novembre, 5.

VERDAGUER, Mario. 1932. «Los libros. *Terres de l'Ebre*», *La Vanguardia*, 30 de juliol, 3.

VILANOVA, Antoni. 1967. «L'obra novel·lística de Sebastià Juan Arbó». *Serra d'Or*, *6*: 65–66.

El marc històric en el segon cicle de novel·les de l'Ebre de Sebastià Juan Arbó

Roc Salvadó Poy

Les novel·les de Sebastià Juan Arbó il·luminen el rerefons vital que les forma i les identifica, més enllà dels esdeveniments històrics concrets. Aquests fets històrics, però, juguen un paper cabdal com a marc temporal de l'acció de la novel·la, ens ajuden a comprendre-la i són ben presents al llarg de la narració.

L'interès d'aquest treball se centra en l'estudi del marc històric en què s'insereixen cinc d'aquestes obres, sovint poc estudiades, i que denominarem com a segon cicle de novel·les de l'Ebre, format per *L'espera* i la tetralogia d'*Entre la tierra y el mar*, *La tempestad*, *La masia* i *El segundo del Apocalipsis*. En conjunt, abasten un espai temporal que va des de la primera dècada del segle XX fins als anys de la Guerra Civil.

Les quatre primeres coincideixen cronològicament amb la infància i adolescència d'Arbó; la darrera, amb la seua edat adulta, durant el període de 1936-1939. *L'espera* transcorre a Amposta; les tres primeres novel·les de la tetralogia, a la Ràpita, i *El segundo del Apocalipsis*, entre la Ràpita, Amposta, Barcelona i altres indrets indeterminats.

Només tractaré de caracteritzar alguns dels aspectes més significatius del que relata Arbó en relació a l'època de cadascuna de les obres. És interessant i significatiu també fixar-se en les dates de la seua redacció, més que en les de publicació, per entendre la intencionalitat i el context en què van ser escrites.

Els referents que ajuden a comprendre el paisatge humà d'aquestes obres i les circumstàncies vitals de l'autor cal buscar-los en les dues obres obertament autobiogràfiques de Juan Arbó: *Los hombres de la tierra y del mar* i *Los hombres de la ciudad*. També cal valorar la immensitat dels articles publicats arreu,

alguns memorialístics i d'altres d'evocació o cenyits a la quotidianitat passada o present.[160] En definitiva, aquells en què la història es perfila nítidament.

Arbó no fantasieja, no elucubra, no es perd pels camins de la imaginació; ben al contrari, s'arrapa a la realitat viscuda: els seus personatges resulten emblemàtics del seu món de la infància i adolescència, estan basats en la seua experiència i en els seus sentiments. Igualment ocorre amb la història, que sempre respon a les circumstàncies de l'època. La història situa l'argument i el fa avançar, és el rerefons de l'acció i s'ajusta als fets que va conèixer l'autor, gairebé com una crònica novel·lada del Delta del moment. Arbó crea el marc de l'acció i després la desenvolupa.

Aquest corpus d'obres presenta paral·lelismes evidents. Un dels nervis narratius fonamentals és el del paper de l'amistat com a refugi vital: Andreu de la Canda i Pau Roda a *L'espera*; el tio Guatxes i el Bardat en les tres següents. Un altre nervi present és el del paper de la dona —la mare, la germana, l'esposa—, sempre sacrificada. Comparteixen també temporalitat històrica, ja que es desenvolupen fonamentalment al llarg de les tres primeres dècades del segle XX, encara que en alguns casos hi ha referències a esdeveniments històrics anteriors esdevinguts a les Terres de l'Ebre, principalment centrats en les guerres carlistes a la regió. Per la proximitat cronològica entre *L'espera* i *Entre la tierra y el mar* i el fet que la segona obre la trilogia, començarem per *L'espera*.

L'obra d'Arbó centrada en l'Ebre, i especialment en la Ràpita i Amposta, representa un recull de les penalitats i calamitats de la gent del poble, unes circumstàncies que es poden fer extensives a la majoria de la població espanyola de l'època, amb les lògiques diferències locals. L'ombra de la desgràcia, de la tragèdia, és omnipresent en la seua obra com també ho era, en bona part, en la vida de qualsevol persona humil de l'època.

SEBASTIÀ JUAN ARBÓ I LA HISTÒRIA

El novel·lista sempre va mostrar una gran preferència per la història. Així ho manifestà en diverses ocasions. En les seues memòries de senectut, *Los hombres de la ciudad*, parla d'aquesta afecció seua, concretament en referir els

[160] Només s'han consultat una part mínima de tots els articles i entrevistes apareguts, de la ingent quantitat existent. A banda dels diaris de tirada nacional, els articles de l'escriptor es reproduïen a la premsa regional, en les més diverses capçaleres i en pàgines destacades, com per exemple al *Diario de Burgos* o *La Región* d'Ourense.

exàmens a què, en presència de la concurrència tavernària, el sotmetia un vell mestre donat a la beguda i ansiós de fer-lo caure amb les seues preguntes:

> Me sometía a un examen a fondo, como un viejo profesor —recordaba sin duda los días de la escuela—; me preguntaba sobre hechos de la historia —era mi fuerte—; me planteaba problemas, me proponía enigmas, muchos de los cuales —sobre todo, en historia— resolvía yo, por «debajo de la pierna» (per baix cama), como el santo hacía los milagros, ante el asombro y la admiración de los campesinos. (Juan Arbó 1982, 64)

Així mateix, indubtablement, per a ser un bon biògraf —i Arbó ho era— cal tenir vocació d'historiador; d'una manera o d'una altra, la història sempre emmarcà les seues obres. S'encarregà de destacar-ho Martí de Riquer, el més gran especialista en Cervantes, preguntat per la biografia que Arbó dedicà al manc de Lepanto:

> Es estupenda. Sebastián Juan Arbó era un gran novelista e hizo otras biografías como la de Verdaguer. Era un hombre que sin formación universitaria se pasaba el santo día en el Ateneo tomando notas. Un hombre estupendo, muy olvidado como escritor. Y *Terres de l'Ebre* y *Camins de nit* son dos novelas sensacionales. Los eruditos se figuran que la biografía de Arbó es la típica hecha por un novelista. Que debe ser fantasía, imaginación, esas cosas. Y no lo es. (Espada 2003, 20)

A Arbó no li cal millor apologia.[161]

L'ESPERA I L'OMBRA D'ÀFRICA

> Marruecos era entonces una pesadilla, era una sombra negra que pesaba sobre nuestro pueblo a través de los días, los años y de las generaciones, que pesaba, creo yo, sobre todos los pueblos de España. (Juan Arbó 1971, 107)[162]

L'argument de *L'espera* gira entorn d'un esdeveniment cabdal en la vida d'un poble, que es repetia cada any i commocionava tota la comunitat: la sort dels joves en el moment que els tocava fer el servei militar, una situació per la

[161] Fins i tot molt abans, abans de la Guerra Civil, Riquer ja el valorava com una de les veus més noves de la novel·lística catalana i el desvetllador de la identitat ebrenca. Posteriorment, a les acaballes de la guerra i ja ocupada Barcelona, Martí de Riquer no dubtà a figurar com un dels testimonis favorables a Arbó en el seu procés de depuració (Diputació de Barcelona. Depuració personal, Sebastián Juan Arbó).

[162] Aquest paràgraf, extret de *Los hombres de la tierra y del mar*, és calcat del que Arbó va publicar l'any 1957 a l'article «Recuerdos de las Tierras del Ebro» dins de la revista *Destino* (1957, 10). Allí ja destaca la tragèdia de la guerra del Marroc i com distorsiona la vida del poble.

qual també va passar el nostre autor. A l'obra, la cega sort es rabeja en el fill del protagonista, l'Andreu de la Canda, quan és reclutat per l'exèrcit i enviat a Àfrica en plena guerra del Rif.

Comprendre la tragèdia que representava el servei militar, la quinta,[163] per a la gent humil i treballadora és entendre un dels flagells que s'abatia inexorablement sobre les famílies amb fills barons i pocs recursos, que eren la majoria. La quinta era un tribut de sang per als pobres i un tribut dinerari per als rics. Per una determinada quantitat de diners, prohibitiva per a la majoria, es podia redimir al fill en metàl·lic o pagar-ne un substitut. Salvar el fill d'anar a l'exèrcit significava de vegades la ruïna d'una família sencera en endeutar-se per costejar la redempció. El servei militar era de tres anys, i es prestava a la Península, a Ultramar —Cuba i Filipines—, fins al 1898, i a Àfrica després. Les condicions de subsistència eren pèssimes, i si havia guerra, les baixes podien arribar a un 50%. Els uns no tornaven, i els altres ho feien malalts, mutilats i esguerrats.

Quan un jove entrava en quintes, o si adquiria la majoria d'edat, era convocat a l'ajuntament. El dia oficial del sorteig, que es feia a les dependències municipals, era tot un esdeveniment per al poble. Tothom estava expectant —els pares, les núvies, els familiars, els amics, el poble en general— a veure quina seria la sort de cadascun dels quintats (Puell de la Villa 1996).

Cada poble tenia un nombre de reclutes fixat, una quota, que calia entregar a l'exèrcit. El sorteig consistia a posar en un bombo, o en una gerra, tants números com joves en edat militar hi havia aquell any, i a banda, en un altre recipient, s'introduïen els noms corresponents dels que entraven en quintes. S'iniciava el sorteig i a cada número corresponia un nom. Els que els tocava un número baix era segur que entrarien dins la quota sol·licitada. Treure un número alt, ser excedent de quota, era garantia d'escapar-se del servei militar; per tant, els números baixos eren els de la mala sort. Aquests números baixos, els de risc, anaven en boles negres, i els alts, en les boles blanques. Ben clar ho diu Arbó en la mateixa obra: «que els joves miraven arribar l'hora de les quintes amb veritable terror, amb la por que els toqués

[163] El sistema de quintes procedia de França: es reclutava a una cinquena part dels mossos en edat militar, mitjançant sorteig, per cobrir el contingent de reemplaçament corresponent a cada any o període determinat; d'aquí ve el nom de *quintos*.

la negra» (Juan Arbó 1993, 71). Per això *m'ha tocat la negra* o *tenir la negra* s'han convertit en expressions associades a la mala sort.[164]

Arbó, com ja s'ha indicat, també va passar per aquesta experiència, comuna a tants joves de diverses generacions fins a èpoques ben recents. Amb tot, va sortir ben parat del servei militar realitzat a Barcelona.

El nostre novel·lista explica aquell dia infortunat per a alguns dels joves en una escena que, abans d'ell, altres autors ja havien reflectit, com Erckmann-Chatrian en *Historia de un quinto de 1813*, traduïda per Manuel Azaña (1921, 53-59), referint-se al reclutament a França durant les guerres napoleòniques. L'alegria d'uns en veure's alliberats per la sort i la tristesa dels que la tenien en contra. El capítol en què Arbó ho explica es titula precisament «El sorteig»:

> El primer diumenge de febrer tenia lloc el sorteig dels quintos; l'acte se celebrava a la casa de la vila, al primer pis, a la sala principal, i durava tot el dematí… hi havia els pares, les mares, els germans dels quintos, que esperaven «la sort» dels seus. […] de tant en tant es feia el silenci, i s'escoltava un nom, un número… els números alts eren acollits amb forta cridòria, amb veus d'alegria, i fins amb aplaudiments; els baixos ho eren en silenci o amb un murmuri compassiu i alguna que altra exclamació de pena… els de número baix sortien en silenci… s'arribaven fins els familiars… «¡Mala sort! ¡Què hi farem! No plores, mare. Tres anys passen en no res…» no aconseguien amagar la pena interior que els acorava, la tristesa i la por. (Juan Arbó 1993, 73-75)

Per altra part, l'alegria dels que els tocava un número alt era immensa; així ho relata un article d'*El Restaurador*. Amb el títol «Los caveros», explica el sorteig que es feia a Tortosa dels quintos de totes les pedanies i conta que:

> Yo no sé si es amor al terruño, o aversión al servicio militar, o las dos cosas a la vez. Si puedo aseguraros que los caveros, entre todos los camaradas que asisten a aquel acto, se distinguen por las visibles muestras que dan de querer salir cuanto antes, y con buena fortuna, del atolladero en que les han metido. (1920, 1)

El cavero que tenia la sort de cara i li sortia la bola blanca, després de rebre les esplanissades de felicitació dels altres quintos, cosa que també relata Arbó a *L'espera*, s'enfilava cap a la porta, es llevava les espardenyes i arrencava a córrer cap al seu poble.

---

[164] Trobem una altra frase feta vinculada al sorteig de quintos, *donar la talla*: els quintos eren tallats, i si un era curt de talla o fill de vídua, no se'l reclutava. Així es comprèn una de les festes tradicionals en els pobles, i que res tenia a veure amb cap festa religiosa: la festa dels quintos. Eren dies de saragata oferts per la comunitat als que marxaven i no se sabia quan tornarien o si ho farien.

Al capítol «El comiat» s'explica la marxa dels quintos. El vell barquer que els creua el riu havia estat a Cuba, una guerra anterior; canviaven les generacions, però continuaven les guerres. Acudia força gent, a veure la marxa dels quintos i acomiadar-se'n. Alguns marxaven a l'Àfrica, i eren el més tristos. Després, una volta incorporats als seus destins respectius, venia l'espera angoixosa de les seues cartes, de saber d'ells. Allò que arribava amb major certesa eren les notícies dels desastres militars, que augmentaven el temor de les famílies pels seus fills, germans o promesos.

Andreu de la Canda, protagonista de la novel·la, no sap res del seu fill Jordi. Passa el temps i la inquietud el rossega. Això el sumeix en una incertesa dolorosa respecte de la sort del seu fill. Finalment, des de Madrid, rep una comunicació oficial que li notifica la desaparició de Jordi. Andreu s'aferra a l'esperança que, encara que no se sap res d'ell, tornarà del Marroc. Pregunta als seus companys retornats i ja llicenciats i un d'ells li relata l'episodi bèl·lic en què va participar amb Jordi, després del qual aquest va desaparèixer. L'enigma no es resol amb el final de la novel·la, que només deixa el consol de l'espera.

El patiment d'Andreu de la Canda és el patiment de moltes famílies que durant els anys de la guerra del Marroc esperaven i deleraven per saber dels seus. Les fites fonamentals d'aquell conflicte es troben inscrites en la història d'Espanya d'aquell temps i en la memòria de l'època: la presa del Gurugú i el desastre del Barranco del Lobo, que esdevindrà l'origen del desencadenament de la Setmana Tràgica. Posteriorment, l'any 1921, el gran desastre d'Annual, amb més de 16000 morts, que feu reviure el trauma del desastre de 1898, i les conseqüències del qual foren determinants per al cop d'estat de 1923 i la instauració de la Dictadura de Primo de Rivera, durant la qual finalitzaria el conflicte. Aquest és el rerefons tràgic de la història nacional que va dominar la vida de la gent entre 1902 i 1925. Res és d'estranyar que en cada revolta o revolució dels segles XIX i XX una de les proclames més seguides i un dels crits més habituals fos «A baix les quintes!».[165]

[165] El tema també conegué ressons en la cultura popular en la forma del romancer popular i les cobles de cec, que solien anar plenes del tema dels soldats i les seues vicissituds en el que llavors s'anomenava *terra de moros*. Un exemple pròxim a l'autor podria ser «El soldado de Tortosa», la història d'un jove, fill d'un amor prohibit, al que sa mare abandonà acabat de néixer i que passats els anys esdevingué soldat i acabà presoner dels moros. Una de les dones principals del cabdill rifeny, que el tenia captiu, el sentí exclamant-se per la seua mala sort i enyorant-se de Tortosa, i li preguntà sobre la seua vida. Al capdavall, resultà que era la seua mare i ella li facilità la fugida, juntament amb els companys d'empresonament, amb els quals ella mateixa també s'escapà.

ENTRE LA TIERRA Y EL MAR, L'OBRA MÉS TORTOSINA D'ARBÓ

Entre la tierra y el mar[166] és la primera novel·la de la tetralogia, i juntament amb *La tempestad*, la que presenta un major component històric. També és l'obra més tortosina de l'escriptor ebrenc.

Hi apareixen el tio Guatxes i el seu amic el Bardat, dues figures fonamentals en el relat, fins al punt que el primer esdevé un dels protagonistes centrals de la tetralogia, el personatge que serveix d'inspiració i fil conductor de les quatre obres. Està basat en una persona real, Agustí Míes Reverté, *Guatxes* (1902-1988), a qui va conèixer i tractar l'autor, i al qual precisament li va tocar servir a Àfrica. Arbó no en fa biografia, sinó que desenvolupa el personatge a conveniència de la trama de les quatre obres esmentades (Carcellé 2019, 35-37).

Al seu costat hi ha sempre el mestre Pere Franch, amic i tutor del jove Monxe, i tortosí de pro. És un personatge inspirat en el *sinyó* Pere —Pere Porres Carceller—, el segon pare d'Arbó, com li agradava anomenar-lo al novel·lista (Juan Arbó 1982, 66). Fou el protector del jove Sebastià, el tutelava des de l'oficina dels Carvallo i era un fervent republicà: ell va arrossegar l'escriptor a convertir-se en seguidor de Marcel·lí Domingo. A Arbó l'entusiasmava el polític: als 15 anys, el 1917, època de màxima popularitat del pròcer tortosí, ingressà a les joventuts republicanes de la Ràpita i participà en batusses, manifestacions i protestes. El *sinyó* Pere el duia als mítings del polític. Arbó, en pròpies paraules, es convertí en un admirador apassionat, en *marcelinero*: «Encendía los ánimos con sus discursos y trastornaba Tortosa, siempre un poco dormida en el sueño de su grandeza pasada» (Juan Arbó 1982, 46).

La figura de Marcelino Domingo, com se'l coneixia a l'època, és cabdal en la història política de les Terres de l'Ebre i del republicanisme ebrenc, que va encarnar durant molts anys (Pujades Martí 1996, Sancho Sancho 2016). Curiosament, Arbó explica el vincle existent entre el vell Jules Carvallo i el jove polític. A *Los hombres de la tierra y del mar* refereix que Carvallo el va ajudar al principi de la seua carrera política i que es troben llibres dedicats i cartes del polític a la biblioteca i entre la correspondència de l'enginyer. És més, afirma que la nora,

[166] La primera versió editada fou en llengua castellana (1966). Una segona versió en català, que se suposa que és l'original mai publicat, fou recuperada per Emili Rosales a l'*Obra Catalana Completa (III)* (1993). Hi ha diverses divergències de contingut entre ambdues versions, encara que la trama essencial siga la mateixa. S'hi troben, al llarg dels capítols, paràgrafs sencers que figuren en la versió castellana i no en la catalana, i a l'inrevés. Aquí s'ha prioritzat la versió castellana, que és la única que pogué controlar l'autor, sense oblidar la publicada en català.

Cecília Meyer de Carvallo, guardava una bona amistat amb Domingo i que diverses vegades el va asseure a la seua taula (Juan Arbó 1971, 320).

Al capítol «Elecciones» d'*Entre la tierra y el mar* descriu un míting de Domingo a Amposta, i tot ens fa suposar que ell va ser-hi present:

> Pere Franch le había visto en Amposta —había ido ex profeso para verle—, entre dos velas encendidas, una en cada ángulo del balcón; le había visto con su figura desmedrada, delgado y pálido, los ojos brillando tras el cristal de los lentes, con su figura, sí, desmedrada, pero agrandada, gigantesca en los momentos grandes del discurso, cuando clamaba contra las injusticias, denunciaba las injusticias; cuando hablaba de la nueva ordenación social, de una vida nueva, donde los hombres vivirían como hermanos, y abajo, en el gran espacio frente al Centro [Centre Republicà], se amontonaban los campesinos, los rostros rudos levantados, y reinaba un absoluto silencio; se oía la voz clara, vibrante, del orador, y los aplausos, los vivas con que se coronaban los momentos brillantes, para terminar en una larga, en una interminable ovación, y se veía a las mujeres —campesinas—, con los pequeños en los brazos, llorando. (Juan Arbó 1975a, 109)[167]

Ens diu, a més, que un escriptor havia qualificat Marcel·lí com el Plató de Tortosa. Aquest qualificatiu li havia atorgat Eugeni d'Ors —no sabria dir si amb ironia o de bona fe—, un autor que Arbó coneixia bé i al qual va dedicar una sèrie d'articles a la revista *Destino* (Juan Arbó 1966b, 1966c, 1966d i 1966e).

Al llarg d'aquest capítol es descriu l'ambient polític dels pobles en contrast amb el de Tortosa, on la lluita partidista era més aferrissada. Despunta la vella presència del caciquisme, tan característic del primer període de la Restauració, però que ja es veia bandejat en la segona etapa, a partir d'inicis del segle XX i de l'eclosió del nou republicanisme, liderat per Domingo a Tortosa.

Entre la tierra y el mar coincideix en línies generals amb el mateix període històric que *L'espera*, però hi ha més detalls dels que apareixen en aquesta darrera novel·la. Com no podia ser d'altra manera, la guerra del Marroc torna a cobrar protagonisme. Es menciona el desastre del Barranco del Lobo, també la Setmana Tràgica, amb el sotrac profund que va comportar a Barcelona, Catalunya i Espanya i els seus ressons internacionals. Com a

[167] En canvi, el seu admirat Baroja, conforme amb el seu caràcter agre, no tenia bona opinió del polític, del qual deia que era home de poc talent. No gaudia Domingo de les simpaties de don Pío, que en el polèmic article publicat al *Diario de Navarra* l'1 de setembre de 1936 el titllava, entre altres coses, de mestre d'escola pedant (Baroja, 1936). Posteriorment, en les seus memòries, reblaria encara més el clau en qualificar-lo com «ese maestro de escuela un tanto vacuo y petulante» (Baroja 2005, 76).

conseqüència de la repressió que va instaurar el govern central, presidit per Antoni Maura, es va desencadenar una campanya contrària amb el lema «Maura no», multiplicat per tots els mitjans possibles. Es conserva el registre fotogràfic d'una pintada d'aquestes característiques a Tortosa. Arbó ho plasma en aquesta obra. Quan es convoquen les eleccions legislatives del 8 de maig de 1910, Pere Franch pensa anar a Tortosa a votar a favor de Marcel·lí Domingo. L'ambient està revolt, a Tortosa republicans i tradicionalistes van pels carrers a estacada seca (Juan Arbó 1975a, 110).

El tortosinisme de l'obra es reflecteix també en la visita de Pere Franch, fill de la ciutat, acompanyat de Monxe, a les festivitats de la Cinta. Arbó deixa així memòria d'aquestes tradicions com si fos un retaule valuós de la vida i els costums festius tortosins al llarg de tres capítols «La ciudad y la fiesta», «Los entusiasmos de Pere Franch» i «La fiesta» (íd., 207-226). Arbó coneixia bé Tortosa, la seua primera capital cultural; ell mateix explica a *Los hombres de la tierra y del mar* (1971, 327-329) com se solia desplaçar a la ciutat per comandes de feina i com li agradava anar-hi.[168]

LA TEMPESTAD I LA GUERRA SUBMARINA

El període històric que presenta *La tempestad*, com a continuació de l'anterior, s'immergeix en els anys de la Primera Guerra Mundial. Arbó, com sol fer, emmarca la situació d'aquells anys en el capítol «Ecos de la Gran Guerra».

Un dels capítols més interessants de l'obra és «Los submarinos», centrat en la guerra amfíbia que van practicar els alemanys contra els vaixells mercants aliats que navegaven prop de la costa de l'Ebre durant aquell conflicte. Són uns esdeveniments notables i poc ressaltats de la nostra història marítima.[169] La premsa comarcal de l'època va plena de notícies i episodis d'aquesta lluita que es desenvolupava davant de les costes de l'Ebre.

Els pescadors de la zona en tenien un coneixement directe i tota la gent dels pobles riberencs sabia de què es tractava. Moltes vegades, els combats es convertien en un espectacle de focs artificials mortífers que es contemplaven des de la costa. No hi havia dia en què la premsa tortosina no es fes ressò de troballes de bidons de combustible en alta mar o prop de la costa

[168] El periodista Carles Sánchez i Pastor (1992, 36) comentava que era una llàstima que no hagués viscut a Tortosa en comptes d'Amposta, perquè hauria fet la millor obra de la seua vida, a l'alçada de *Laura a la ciutat dels sants* de Miquel Llor.

[169] Vegeu Castellví Viladegut i Guarro Safont (2005).

i de combats navals protagonitzats pels submarins i vaixells mercants: «En alta mar ha sido visto anteayer por unos pescadores de Ametlla, no muy lejos de la costa, un combate entre un submarino y dos buques mercantes ingleses, sin que se conozca el resultado de la lucha, pues solo se percibieron las detonaciones y los fogonazos» («En alta mar» 1917, 3). També de vaixells en reparació fondejats a la Ràpita a causa de l'impacte d'un torpede, de l'aparició de restes al mar i altres esdeveniments similars.

L'any 1917 marcà el punt àlgid d'aquests episodis. Per tota la costa mediterrània s'havia desplegat una extensa xarxa d'agents alemanys i aliats, especialment francesos, els primers emmascarant i aprovisionant els seus submarins, i els altres vigilant els punts de la costa on podien aixoplugar-se els submergibles i transmetent notícies d'on actuaven per alertar i salvaguardar els seus vaixells. El diari republicà tortosí *El Pueblo* ho denunciava i demanava que «los alemanes que residen en Burriana, Villareal, Castellón, Vinaroz, Ampolla, y otros puntos deben de ser muy vigilados, y a los malos españoles que les protejan hay que desenmascararlos» (1917, 3). Per comprendre l'al·lusió a «los malos españoles», cal tenir present que Espanya a l'inici de la Primera Guerra Mundial s'havia declarat neutral, però el país s'havia dividit entre germanòfils i aliadòfils i els republicans eren partidaris dels segons. Entremig, molta gent feia l'agost amb el contraban o espiant per a qualsevol dels contendents. Arbó parla del diner fàcil, dels enriquiments sobtats, del que se sentia i es vivia al voltant d'aquestes circumstàncies de la guerra marítima:

> Nuestro pueblo va cambiando tan rápidamente, que si resucitase un muerto de hace cinco años no lo reconocería. En el café se ven tipos raros, extranjeros; se sientan en mesas apartadas y hablan en voz baja con los patrones de las barcas, con los dueños. Hay otros que vigilan a estos —tipos también raros—; se reúnen, como aquellos, en mesas apartadas y cuchichean; estos denuncian a aquellos a la autoridad, y aquellos, a su vez, los denuncian y, eso sí, cobran todos. Hay franceses, alemanes, italianos, pero que hablan español, y algunos catalán, y hasta rapitense, casi como nosotros, pero a los que nadie conoce ni se sabe de dónde han salido, y el dinero corre a raudales. (Juan Arbó 1975c, 270)

Arbó ho va viure tot plegat i ho plasma amb verisme a *La tempestad*. De fet, a les seves memòries dona testimoni d'un d'aquests personatges que lluitaven a favor dels francesos, Paul Dreyfus, vinculat als Carvallo, de qui diu que anava i venia

per la casa i l'oficina sense saber ben bé què hi feia, s'hi quedava temporades i després desapareixia:

> Don Pablo hizo de espía de los aliados; vigilaba toda aquella costa, donde se habían producido ataques de submarinos alemanes a los barcos aliados, que hacían el viaje entre Francia y las colonias, a veces transportando tropas. Don Pablo estaba encargado de la vigilancia de los barcos que aprovisionaban por la noche a los submarinos y tenía agentes en La Ampolla, en San Carlos, en Amposta, y creo que en Vinaroz. Su centro estaba en la casa, y allí recibía a los agentes y se encerraban en el despacho del fondo, en largos y misteriosos conciliábulos. (Juan Arbó 1982, 62)

Arbó no anava errat. Paul Dreyfus era un agent francès que dirigia una xarxa d'espionatge. González Calleja i Aubert en parlen a *Nidos de espías*. Pel que sembla, la seua actuació no era gaire reeixida; almenys els informes així ho acrediten:

> En la costa Este la situación no era nada satisfactoria, ya que en el subsector de Tortosa a Amposta Paul Dreyfus no cumplía con su trabajo.
>
> […] contaba con un número de agentes y confidentes desmesurado para los magros resultados obtenidos. Se le invitó cortésmente a liquidar todo el personal y a guardar únicamente agentes en Castellón, Vinaroz, San Carlos de la Rápita, Tortosa y Ametlla. (González Calleja i Aubert 2014, 65 i 184)

Així s'entenen perfectament les apreciacions d'Arbó i les seues referències a espies, contrabandistes i buscadors de diner fàcil. El que resulta ben evident és que els Carvallo actuaven decididament en favor del seu país, França, i que la seua casa s'havia convertit en el quarter general des d'on actuava Dreyfus per controlar la zona.

Molt abans que Arbó, un altre escriptor, que ell coneixia bé, havia explicat els tripijocs de la guerra submarina, amb esment especial a les nostres costes. Es tracta de Vicente Blasco Ibáñez, qui va publicar a *Excelsior* una aferrissada requisitòria contra la dictadura de Primo de Rivera i contra el rei Alfons XIII: *Por España y contra el rey* (1925). Entre altres denúncies, acusà el monarca de connivència amb els Imperis Centrals i de passivitat davant els atacs contra vaixells en aigües d'un país neutral com era Espanya. Cal no oblidar que Blasco Ibáñez, republicà, era un fervent partidari de França i Anglaterra en aquella lluita, i així ho ressenya Arbó en la novel·la: «Blasco Ibáñez, otro decidido partidario de la intervención, y que iba a hacerse famoso con

una novela sobre la guerra submarina, *Los cuatro jinetes del apocalipsis*, traducida en seguida en todos los países, en todo el mundo» (Juan Arbó 1975c, 266).[170] Blasco també destacà la presència d'agents alemanys per tota la costa de l'Ebre que operaven amb impunitat:

> Durante tres años los submarinos germánicos se avituallaron en los puertos españoles del modo más cínico. En la desembocadura del Ebro, junto a Tortosa, ciertos puertos antiguos y abandonados que solo sirven de refugio a barcos de pescadores fueron empleados como lugar de descanso por los submarinos de Alemania […] existe un puerto olvidado que lleva el nombre catalán de «Port Fangós» (Puerto Fangoso). Nadie se acuerda ya de él.
>
> […] En Port Fangós, donde solamente se refugian algunas barcas de pesca, entraban los submarinos alemanes como en su casa, y hasta hacían en él pequeñas operaciones. (Blasco Ibáñez 1925, 19 i 97)

A Arbó no li faltaven fonts. Ben sovint, els diaris donaven notícia de nous enfonsaments i noves tragèdies:

> El correo francés de Marsella a Orán anoche a las siete fue torpedeado frente a la desembocadura del Ebro. Conducía a bordo carga general y numeroso pasaje. En la Ampolla han desembarcado 17 náufragos de los cuales ocho heridos y una niña muerta. Los barcos pesqueros de Ampolla se trasladaron al lugar del suceso recogiendo los náufragos y trasladándolos a aquel poblado marítimo siendo socorridos por sus vecinos y curando a los heridos. («Otro torpedeamiento» 1917, 3)

Un dels episodis que destacarà més l'escriptor en el capítol «Los submarinos» és l'enfonsament, el 14 de setembre de 1917, del vaixell francès *Amiral de Kersaint*, la mort d'alguns tripulants i l'acollida dels supervivents a la Ràpita. Una situació repetida al llarg de tot el nostre litoral i per la resta de la costa mediterrània peninsular. Fa fins i tot el relat d'un mariner que s'hi va trobar i va ser-ne testimoni, publicat també contemporàniament a *El Restaurador*. El periòdic especifica que es basa en el relat d'un testimoni presencial, un mariner anomenat el «Pombo»:

> El buque francés viraba a la huida, pues el submarino le seguía a una distancia de dos millas, y se defendía heroicamente; pero al divisar las parejas pesqueras el buque francés se dirigió hacia ella colocándose detrás de ellas para protegerse del submarino, reinando tanta confusión entre los indefensos pescadores que se vieron obligados a bolinear, huyendo y viéndose entre los proyectiles […]. El barco artillado

[170] Aquí el nostre autor generalitza: l'obra de Blasco Ibáñez parla de la Gran Guerra, però no específicament de la guerra submarina.

> fue alcanzado por los proyectiles del sumergible de tal manera que se hundió en diez minutos acudiendo el submarino al lugar del siniestro recogiendo a los supervivientes, obligándoles a embarcar en las mismas barcas pesqueras, que los condujeron a San Carlos de la Rápita. («Del torpedeamiento» 1917, 3)

La lectura del passatge de la novel·la sobre l'enfonsament de l'*Amiral de Kersaint* posa de manifest les similituds entre la notícia i el text novel·lesc, que fa pensar que Arbó va conèixer de ben a prop la tragèdia i passats els anys va emprar-la literàriament. El que en el seu text no ressalta Arbó, sempre amant del dramatisme, és el greu perill que van patir els pescadors, atrapats entre dos focs.

> Por una casualidad, la barca del Trepat se encontraba pescando cerca del lugar… Desde la barca, todos en cubierta, sin hablar, pudieron seguir el desarrollo del combate; divisaban muy bien la torreta del submarino, y al lado, el pequeño cañón y los hombres que lo manejaban; las columnas de agua rosada —agua y fuego— que se levantaban en torno al sumergible. Uno de los disparos alcanzó al buque en la proa, y vieron muy bien a un hombre, como un monigote, volando con el humo, por el aire y cómo ardía aquella parte.
>
> En seguida, el barco fue alcanzado por varios disparos; […] Félix presenció una escena que le llenó de espanto. A la verdad, la contemplaron todos horrorizados, todo en silencio, de pie en la cubierta. Vieron como un obús disparado por el submarino, segaba la cabeza de uno de los servidores del cañón de proa y vieron al hombre, saltando, sin cabeza, entre el humo que llenaba la cubierta, hasta que cayó derrumbado… Poco después se produjo otra explosión; el barco, rodeado de humo y llamas, se inclinó por el lado de estribor; se enderezó con la proa al cielo y despareció bajo las aguas. (Juan Arbó 1975c, 277-278)[171]

LA MASIA, «CAVEROS» I MORISCOS

La masia s'obre amb una llarga recreació paisatgística a través de l'itinerari de Monxe, que retorna a la Ràpita a peu des de l'estació de Vinaròs. Monxe, al llarg del trajecte, es retroba amb la seua terra i la seua gent. Però aquest preàmbul plàcid s'acaba aviat. A partir del tercer capítol, «Un plet antic», esclata el drama, que desembocarà en tragèdia, desfermada al voltant de la lluita per la terra, una constant més que secular al Delta, no només per la terra, sinó també per l'aigua. Aquest és l'element històric de major interès de la novel·la,

[171] Vegeu Castellví Viladegut (2019).

que s'articula principalment al voltant de la figura popular dels «caveros», entre cometes, és a dir, els habitants de l'actual zona de Deltebre i els seus voltants, amb una fama popular pel seu tarannà característic, que els singularitza entre tots els pobles del Delta i per totes les terres ebrenques. Aquí Arbó els dona protagonisme, amb una evident simpatia. La seua és una història dura, de treball enconat enmig d'una naturalesa difícil de dominar, una duresa que deixa empremta en el caràcter; aquesta lluita tan esforçada per guanyar la partida a la terra i fer-la fructificar, «mos costa rots de sang» (Juan Arbó 1975b, 83), com els fa dir Arbó. El que tant els havia costat de guanyar ho defensaven aferrissadament i sense contemplacions davant de les injustícies dels poderosos:

> El poble va agitar-se, com la mar sota una ventada, amenaçant; va córrer la nova per tota la ribera, com una onada de còlera i de por, i per totes bandes se sentiren veus: «Mos volen prendre les terres! Venen per les nostres terres! Mos les volen prendre!» com si cridessin a sometent, com un clam de tempesta. (íd., 85)

El novel·lista ho coneixia bé i ho retratà vivament en un dels episodis de la novel·la, «El tumult». Per la cronologia de l'obra és possible que s'inspirés en un fet concret, o potser en diversos, amanits d'un component de ficció.

L'any 1918 es va produir un episodi rellevant que parla de l'esforç de la gent del Delta per preservar els seus interessos enfront de la cobdícia dels poderosos. Des de l'any 1912 el canal de l'esquerra de l'Ebre permetia regar les terres de l'hemidelta nord. Va ser una obra molt esperada i transformadora en termes econòmics. La gestió d'aquesta infraestructura corresponia a la Real Compañía de Canalización y Riegos del Ebro. La Comunitat de Regants de l'Esquerra havia denunciat els abusos reiterats de la companyia quant a la pujada de preus, i especialment, a la reducció de cabals, que amenaçava d'arruïnar la collita. El contenciós havia arribat al Congrés dels Diputats, on el diputat per Tarragona, el tortosí Josep Nicolau Sabater, havia denunciat la situació. Arran de la protesta, el ministre de Foment va decidir enviar un delegat especial per a esbrinar el problema, Pedro García Farias.

El matí del 18 de juliol, abans de la visita d'inspecció d'aquest delegat oficial, l'enginyer de la companyia, el senyor Aguilar, juntament amb altres, va decidir fer una visita a la zona. Fou reconegut pels pagesos afectats per la manca d'aigua i va desencadenar la seva indignació. El diari dels republicans de Tortosa *El Pueblo* ho relatà així:

> Al darse cuenta los trabajadores de aquella partida [La Cava] de la presencia de dichos señores comenzaron a protestar airadamente de los atropellos de que son víctimas […]. Ante la actitud de aquellos cientos de trabajadores que pedían riego de manera violenta, los ingenieros se vieron obligados a concedérsela, evitando así males que si no cambia la conducta sucederán un día u otro. (1918, 1)

En altres diaris, com el madrileny *La Acción*, s'arribà a afirmar que l'enginyer Aguilar, si no s'hagués arribat a tancar en una de les caselles de canal, hauria mort (1918, 1). Un altre diari tortosí, el catòlic *El Restaurador*, també es feu ressò de l'aldarull: «Ayer tarde circularon rumores de que en la Cava habían ocurrido por la mañana graves sucesos […]. Los regantes que allí se reunieron para protestar eran más de setecientos, entre hombre y mujeres» (1918, 2).

L'avalot va saltar a la premsa nacional. Es parlava d'un motí per l'aigua. A *El Imparcial* de Madrid el titular resava: «Las denuncias del Sr. Nicolau. Un pueblo amotinado contra un ingeniero» (1918, 3). El dissabte dia 20 de juliol el delegat del govern, acompanyat de totes les forces vives, va traslladar-se a Jesús i Maria i La Cava, i després d'escoltar l'assemblea d'afectats, va prometre informar de la situació al ministre.

Arbó, que llavors tenia disset anys, devia conèixer de primera mà el que havia passat. És probable que, passats els anys, prengués aquest episodi com a punt de partida del seu relat, centrat en els dos capítols, abans esmentats, de la novel·la, «Pere Franch i els "caveros"» i «El tumult».

La masia dona lloc també a l'explicació d'un altre dels esdeveniments històrics més transcendentals dels temps passats del qual les terres nadiues de l'autor van ser l'escenari. Un escriptor com Arbó, tan lligat a la terra d'origen i alhora a la vivència de la gent humil, no podia passar-lo per alt. La badia dels Alfacs havia estat el lloc escollit per a la concentració i embarcament dels moriscos catalans, aragonesos i alguns valencians.[172] S'havia decretat la seua expulsió pel rei Felip III, ja que se'ls considerava una minoria inassimilable i se'ls veia com l'enemic dins de casa quan les costes mediterrànies patien l'assalt dels pirates turcs i barbarescos. Es calcula que unes 42.000 persones van ser expulsades cap a Àfrica des dels Alfacs l'any 1610.

[172] Per una visió de conjunt, resulta imprescindible la consulta de les actes del congrés dut a terme a la Ràpita l'any 1990, i més concretament, dins d'aquestes, de l'article de Valeri Boet (1994). També és recomanable la lectura de l'article d'Eva Serra i Puig (2010), així com el de Josep Serrano Daura (2017).

Arbó no havia explicat res d'aquest tràgic esdeveniment en parlar dels orígens de la Ràpita a les seues primeres memòries, *Los hombres de la tierra y del mar*; tal vegada ara va aprofitar per a contar-ho. En un llarg paràgraf de la novel·la, condemnà aquella expulsió, tot aparionant-la amb els horrors dels camps de concentració:

> En el lloc que ocupa avui la Ràpita (purificat després, o exorcitzat amb el nom de Carles III i l'atribut de sant) s'hi aixeca el camp de concentració més gran de l'època —la vergonya més gran de l'època com ho ha estat i ho serà, de la nostra el camp de concentració […]. (Juan Arbó 1975b, 183)

També es lliurà a una disquisició històrica que el feu incórrer en un error. Digué que molts dels «moros» (Juan Arbó 1975b, 184) —així els denomina, sense cap afany pejoratiu— es van quedar perquè alguns van renegar i es van batejar. No hi ha cas. Arbó confon les circumstàncies que van motivar l'expulsió dels jueus de 1492 amb la dels moriscos de 1609. Als primers se'ls foragitava per no voler fer-se cristians i representar un mal exemple i una incitació per als nous cristians d'origen jueu, els conversos; als segons, que ja eren oficialment cristians, se'ls desterrava precisament per ser mals cristians, malament podien tornar-se a batejar.

Però els «moros» no ho eren oficialment, sinó que eren moriscos, que no era el mateix. Els antics moros que havien romàs en territori cristià, sotmesos a l'autoritat d'aquests, eren coneguts com a mudèjars. Aquests mudèjars, arran de la guerra de les Germanies, van ser obligats a cristianar-se a partir de la tercera dècada del segle XVI. Als ulls de les autoritats de l'època, formaven part de la comunitat cristiana i es va intentar, vanament, fer-los oblidar la seua antiga condició. En són un bon exemple els Reials Col·legis de Tortosa erigits per adoctrinar en la fe cristiana els fills dels moriscos (Fernández Terricabras 2010).

Resulta estrany que Arbó, gran coneixedor de Cervantes i del *Quixot*, no recordés la història del morisc Ricote, que es narra en la segona part del clàssic castellà, concretament al capítol LIV.

Arbó empra el terme «moros» en un sentit popular i alhora ètnic. Afirma que el tipus encara impera per les poblacions voreres al riu com a descendents dels moros medievals —«tipus bru, eixut, d'ulls negres, corresponent a les característiques ètniques del moro; això es nota sobretot en els pobles de la ribera propers a la desembocadura» (Juan Arbó 1975b, 184)— i es fa ressò de la brama popular que venim dels moros. Mescla caràcters

racials amb adscripcions religioses. Ja fa anys que a nivell historiogràfic es considera que l'aportació demogràfica dels grups de població musulmana aliena a la Península Ibèrica no va ser tan majoritària com tradicionalment es pensava. Bona part dels musulmans hispànics no provenen d'Àfrica o del Pròxim Orient; senzillament, són els mateixos indígenes peninsulars, descendents dels hispanoromans i hispanovisigots, que en un procés d'aculturació es van convertir a l'Islam i van assimilar la civilització dels dominadors (Martín Guzmán 2003). De totes maneres, la descripció dels trets facials es prestaria a una interpretació més prosaica, allunyada de les característiques racials. Aquests trets es refereixen a gent que treballa i fa la vida al camp, a pagesos, cremats pel sol i exposats a la ventolera, adobats per la intempèrie, per un esforç constant i un treball dur. No és d'estranyar que se'ls vegi morenos i eixuts. I això Arbó ho coneixia bé.

EL SEGUNDO DEL APOCALIPSIS, EL CRIT D'ALARMA

> Després, quan l'Anyell va obrir el segon segell, vaig sentir el segon dels vivents que cridava:
>
> —Vine!
>
> Llavors va sortir un altre cavall, de color roig. Al seu genet, li donaren poder d'arrencar la pau de la terra i fer que els homes es matessin els uns als altres. I li van donar una gran espasa. (Ap. 6.3-4, *BCI*)

El segundo del Apocalipsis, des del mateix títol, és un avís; és un llibre que Arbó tenia pressa per publicar, escrit sota l'amenaça, molt real per a l'escriptor, que s'albirava una nova guerra civil. La mateixa paraula que encapçala el títol, «Apocalipsi», ens enfronta a un cataclisme, a una maledicció bíblica: el segon genet és l'encarnació de la guerra. És un llibre dur, d'una gran violència, que sembla concentrar tot el pessimisme congènit del seu autor.

Arbó a l'obra repassa alguns dels principals fets luctuosos de la Guerra Civil i relata tot un continu d'execucions i assassinats, tant a la zona de l'Ebre com arreu de la Península, en la rereguarda dels dos bàndols enfrontats. En aquesta relació novel·lada predominen els fets ocorreguts als pobles que eren els seus, que ell coneixia bé i on moltes de les víctimes eren amics o coneguts. També parla des de l'experiència pròpia en referir-se a Barcelona, on va viure llarg temps en aquell període, amb anades puntuals a Amposta i la Ràpita.

PRÒLEG I EPÍLEG

El segundo del Apocalipsis és una obra a mig camí entre l'assaig i la novel·la en què Arbó empra tots els seus recursos per alertar d'una amenaça que ell considera certa i imminent. Per tal d'explicitar millor les seues intencions a l'hora de publicar el llibre, afegeix un pròleg i un epíleg. En certa manera, l'escriptor ja anunciava aquesta obra, o almenys deixava la porta oberta, a l'epíleg de *La masia*:

> Se sent avançar una tumultuosa allau d'homes —potser de feres— en la nit… (Juan Arbó 1975b, 378).
>
> Corrien els dies darrers de la primavera, l'any 1936, una primavera rúfola, aspra i desagradosa […] el vell Guatxes […] li semblava que sentia en l'aire com una cavalcada furiosa […]un galopar foll, avançant en la nit —una altra vegada— sobre les terres d'Espanya. (íd., 381)

Ja en el pròleg d'*El segundo del Apocalipsis* remarca aquesta intenció:

> Cerré mi trilogía de las tierras del Delta, de nuestro Delta del Ebro […]. Me costaba apartarme en aquel momento de mi personaje, dejarle solo —el tío Guaches—, a la entrada de aquella noche que se acercaba: a la entrada, puede decirse, del infierno. (Juan Arbó 1981, 11)

Arbó se sent impel·lit a donar testimoni, obligat com un profeta: «Era como si oyese la voz de Dios. Tú tienes que testificar —esta vez te toca a ti— de la verdad […] para recuerdo y admonición de las generaciones futuras» (íd., 18).

I en acabar el pròleg reafirma aquest propòsit, i per a il·lustrar-lo encara millor, afegeix una nota a final de pàgina:

> Por mi parte, lo dije en el prólogo de mi obra anterior[173] y lo repito; antes de volver a los horrores —cosa no imposible, dada la agitación creciente en que se va sumiendo España, dadas las semejanzas con los días que precedieron al desastre—; por mi parte digo, y lo repito aquí; antes de volver a aquellos días preferiría mil veces la muerte.
>
> Nota: Se escribe esto en pleno cambio, en los meses de junio y julio de este año 1977. No podía, a la verdad, aparecer esta obra con más oportunidad, ni ser más actual, en la lección y la voz premonitoria, que en estas horas de inquietudes y de temores; no podría venir, más oportuna que en estas horas, cuando la nave de la nación se adentra por un mar borrascoso sembrado de peligros, con anuncios por todas partes de tempestad; en esta hora, cuando el presidente Suárez en el timón y el nuevo rey en el trono, se esfuerzan por llevar la nave al puerto, en esta singladura, quizá la más difícil de la historia de España. Y también, tal vez sí, la más preñada de promesas. (íd., 19)

[173] En realitat ho diu a l'epíleg.

L'obra, de fet, aparegué el juny de 1981, quan encara ressonava l'esglai del 23-F. En l'epíleg insisteix en els motius i amplia els detalls sobre l'obra i la seua concepció. Primer que res, declara que la novel·la és una continuació de la trilogia de l'Ebre. Respecte del seu contingut, afirma: «Todos los hechos referidos aquí ocurrieron en nuestra Guerra Civil, aunque no exactamente, en los lugares señalados ni en las circunstancias; una parte se desarrollaron casi igual; de algunos fui testigo, otros los oí referir» (íd., 369). En aquest sentit, ben bé es pot afirmar que aquesta és la novel·la amb més contingut històric de tota la seua trajectòria com a novel·lista. Una part dels esdeveniments es pot rastrejar en les històries i la documentació de l'època respecte de les morts violentes. Algunes les esmenta directament i es poden trobar en les relacions fetes en la «Causa General», especialment les d'Amposta. Altres, tot i l'emmascarament nominal i factual, es poden identificar sense dificultats. Unes terceres resulten més difícils d'establir.

De fet, Arbó es reafirma en la veracitat del que relata: «He dicho que todos los sucesos narrados aquí, los atropellos, los crímenes y asesinatos, responden siempre, en lo esencial, a veces en los detalles, a la verdad, ocurrieron tal como los escribo» (íd., 370). Deixa clar que el clímax final, centrat en l'episodi del camp de la Capadella, és pura ficció novel·lística que ha considerat necessària d'incloure. És el darrer acte, heroic, del personatge Guatxes, la culminació de la seua trajectòria de bonhomia, finalment convertit en sant laic i plorat per tot el poble en el seu funeral.

Però Arbó encara no en té prou i explica un darrer fet, amb el qual vol temperar la cruesa de la novel·la i potser aportar un bri d'esperança. Es tracta, en paraules del narrador, de fer justícia a un anarquista bo, un home que va ajudar a salvar gent i va evitar més efusió de sang a la Ràpita. No en dona el nom, però sí que explica com va acabar la seua vida:

> A la entrada de las tropas de Franco —violencia de nuevo y atropellos— establecido el nuevo orden, la nueva autoridad en el mando, y al saber que había sido detenido, el pueblo en masa acudió al Ayuntamiento —delante los más perjudicados— pidiendo su libertad, y cosa extraña en aquellos días primeros, consiguieron lo que pedían, y no solo no se le mató: se le dejó en libertad, y vivió en el pueblo hasta hace pocos años. (íd., 372)

L'historiador i periodista rapitenc Josep Pitarch ens ha revelat la trajectòria d'aquest personatge real en el seu llibre *Deslliurem-nos de qualsevol mal. Memòries d'un mal-content* (2018). L'obra es basa en les memòries d'Antonio Boet Marí,

tio Flores, que és a qui es refereix Arbó; el seu periple vital el va portar des de l'anarquisme fins a reconvertir-se en falangista en la postguerra, un camí personal que pot semblar contradictori, o potser no tant.

Arbó conclou el llibre amb una confessió personal respecte de la novel·la, la darrera que va publicar: «el libro, tal vez el que me ha costado más, con el que más he sufrido y tal vez también con el que he gozado más» (Juan Arbó 1981, 372)

ANTECEDENTS

Enmig de l'efervescència política i social i les lluites dels inicis de la Transició, a Arbó li semblava veure despertar els vells fantasmes precursors de la discòrdia civil del 36. De fet així ho diu en alguns dels articles de l'època i dels posteriors a l'aparició del llibre;[174] d'aquí que li urgís escriure'l i publicar-lo abans no fos massa tard. D'aquesta mateixa pressa es veu afectada l'obra, que presenta tot un seguit d'errors a l'hora de citar autors, obres i fets. No falten exemples que més endavant evidenciarem.

El període republicà, en la seua visió, és la fornal on es cova la Guerra Civil: «España estaba envenenada por las propagandas» (Juan Arbó 1981, 27). L'escriptor narra al capítol «Los orígenes» el clima d'exacerbació política i social del país remuntant-se a la crisi de 1917 i a l'etapa del pistolerisme dels anys vint. En la seua interpretació personal, menciona el famós article de Marcel·lí Domingo «Soldados» de 1917, lligant-lo a continuació amb el de *Delenda est Monarchia* d'Ortega y Gasset de 1930, una campanada que anunciava el final de la monarquia alfonsina. Entre els fets que relata dels temps de la Segona República, Arbó destaca la tragèdia de Casas Viejas el gener de 1933, que va portar a la crisi del govern d'Azaña i va propiciar el dicteri que el polític Diego Martínez Barrio —al llibre figura com a «Barrios»— li va engegar, enmig de l'hemicicle, sobre que allò era un govern de «sangre, fango y lágrimas», que cita també el narrador (íd., 23).

No s'oblida d'apuntar que Maria Silva Cruz, coneguda com a «Libertaria», una de les poques persones que va escapar de la matança de Casas Viejas, no escapà de la Guerra Civil, a l'inici de la qual fou assassinada pels falangistes i esdevingué tot un símbol (íd., 30). Tampoc oblida ressenyar la

[174] A l'article «En este país» publicat a *La Vanguardia Española*, deixà dit: «Solo nos queda rogarle a Dios para que no se vuelva a las andadas» (Juan Arbó 1979, 6).

mateixa pàgina els esdeveniments luctuosos de Castilblanco a Extremadura el desembre de 1931. Tot plegat, dibuixa un clima de violència que preludia la tragèdia.

LA GUERRA ETERNA

En l'inici del conflicte, el narrador evoca l'infern de Dante i empra les paraules del poeta per descriure l'horror (Juan Arbó 1981, 34). «Era la España eterna, o mejor, las dos Españas en que siempre estuvo dividida» (íd., 39), aquella Espanya que gelava el cor de l'altre poeta, Machado, com bé cita l'autor; el país a la deriva enmig de la tempesta, una imatge molt reiterada per Arbó. A partir d'aquí, l'autor acumula en el seu relat fets violents en cadascun dels capítols, pàgina rere pàgina, i marca les fites generals de la contesa, sense entrar en la dinàmica bèl·lica; ho fa través del que ell va testimoniar o va conèixer directa o indirectament. Se'n fa a continuació una tria significativa.

Es detecta una incongruència en parlar de l'inici dels assassinats a la zona de l'Ebre: «La primera víctima en aquellas tierras, en las tierras del tío Guaches, cayó el 18 de julio a las once de la mañana. […] se llamaba Antonio Valero, un campesino» (íd., 45). Evidentment, el nom és figurat, però el matí d'aquell divuit de juliol no s'havia desencadenat encara aquí el temporal. Ni a la «Causa General» d'Amposta ni en l'estudi a aquest efecte d'Andreu Caralt Jiménez (2021) figura cap víctima per aquestes dates.

El narrador ressalta el cainisme hispànic, considerat com un tret característic del caràcter del país: «Era sí, la Guerra Civil, el mayor mal que puede caer sobre una nación, y era la Guerra Civil española, que es más Guerra Civil» (Juan Arbó 1981, 52). L'anticlericalisme, present des del segle XIX en la societat espanyola, va esclatar en una matança d'eclesiàstics, sacerdots, monges i frares, i en la destrucció d'edificis religiosos. Es recull l'execució dels germans de Sant Joan de Déu a Calafell i a continuació la persecució dels monjos de Montserrat. Alguns d'aquests, atemorits, havien abandonat el monestir. D'aquests, foren assassinats vint; la resta es va salvar, juntament amb el monestir, mercès a l'actuació de la Generalitat.[175] No va afectar, doncs, tota la comunitat, al contrari del que afirma el narrador (íd., 53-55).

[175] Vegeu Castelló (2016). L'autora, que va viure a Montserrat en aquells dies de guerra, explica com el seu pare, Ramon Castelló Hierro, mosso d'esquadra, va salvar alguns monjos de Montserrat traslladant-los del monestir a Barcelona.

El segundo del Apocalipsis també presenta un testimoni directe de la impressió que va fer-li la sortida dels presos de la Model de Barcelona, més de vuit-cents, el dia 19 de juliol. Els mateixos funcionaris de la presó els van obrir les portes, encara que no s'han pogut establir de manera indiscutible les veritables raons de l'alliberament. Arbó, esgarrifat, juntament amb un amic seu, els va veure passar aquell mateix dia pel carrer Rocafort (íd., 32-33).

El narrador també descriu l'enterrament de Durruti a Barcelona, el 23 de novembre de 1936 a través d'una detallada descripció que podria apuntar que l'autor hi fou present (íd., 247-249). La relació dels esdeveniments al llarg de la novel·la no sempre és estrictament cronològica, sinó més aviat temàtica. Això explica que avantposi el capítol «El fuego del cielo», on relata els bombardejos de 1938 a la Ciutat Comtal, al del sepeli del líder anarquista en «Una manifestación de duelo». El nostre escriptor va viure alguns dels intensos bombardejos que va patir Barcelona, encara que no ho explicita en la seua narració. Així ho explicà en el pròleg a la segona edició de *Los hombres de la tierra y del mar*, en què es defensa dels atacs per part de Domènec Guansé als seus *Retrats literaris* (1947) en acusar-lo d'anhelar trobar-se en la posició de l'aviador com a portador de la destrucció. L'escriptor, ben al contrari, afirma «La verdad, en cuanto al caso, es que si ha habido un hombre que haya sentido más el horror de los bombardeos, este hombre fui yo» (Juan Arbó 1971, 13-14) En el capítol de la novel·la que ens ocupa, a través dels ulls de l'oncle Andreu, fugit de la Ràpita, ens descriu l'horror i les conseqüències dels atacs aeris a la Gran Via i el Passeig de Gràcia, i aporta detalls concrets i tràgics que apunten a una coneixença directa de les destrosses i les víctimes (Juan Arbó 1981, 240-241).

Es dedica també un capítol a la figura del president de la República Manuel Azaña, «El "Timonel" en la tempestad», enfront del qual el narrador adopta una postura ambivalent. Pren com a referència *La velada en Benicarló. Diálogo sobre la guerra de España* (1939), escrita pel president de la República el 1937 i publicada a l'exili el 1939, l'obra que es considera el seu testament polític.[176] El narrador presenta un Azaña turmentat per l'efusió de sang i la

[176] Cal fer notar un altre exemple de la possible descurança de l'autor de cara a l'edició del llibre. El títol no és *Las veladas de Benicarló*, com el ressenya el novel·lista, sinó el que se cita més a dalt. A més, podríem parlar d'un cas de contaminació respecte de l'apel·latiu de «Timonel» en el capítol «El "Timonel" en la tempestad», escrit precisament amb majúscula i aplicat al president republicà. En els anys en què escrivia Arbó, era molt freqüent la denominació de Gran

seua impotència per evitar-la, o si més no, aturar-la. Transcriu el fragment de *La velada en Benicarló* on es parla de la matança de presos de la presó Model de Madrid. Diu Azaña: «Yo también hubiera querido morirme aquella noche o que me mataran» (íd., 127). A continuació, el narrador li retrau els seus errors polítics i el que qualifica d'agressivitat i insolència del seu caràcter. Recrimina la seua política anticlerical i la reforma militar, que considera nefastes, així com la ceguesa davant els preparatius anunciats de sollevaments militars.

Aquí l'escriptor torna a relliscar, atribuint a Azaña unes paraules que en realitat va dir Santiago Casares Quiroga i que sempre se citen com a exemple d'inconsciència política. Unes paraules carregades d'ironia que aquest, llavors cap del govern, va pronunciar la nit del 17 de juliol, quan els periodistes l'alertaven dels aixecaments militars: «Conque aseguran ustedes que se van a levantar los militares; muy bien; yo en cambio, me voy a acostar» (íd., 129). És una frase que s'ha repetit moltes vegades i en diverses versions, però sempre amb el mateix significat, però no la va pronunciar Manuel Azaña.[177]

En realitat, Casares no se'n va anar a dormir; ben al contrari, va anar a conferenciar amb el president de la República. L'endemà, va veure's forçat a dimitir. Les causes de la seua sortida del càrrec no s'han esclarit mai, però sembla que va proposar a Azaña armar el poble, a la qual cosa aquest es va negar categòricament. Almenys així ho explica en les seues memòries l'actriu Maria Casares, filla del polític gallec (Casares 1981, 113-114).

Arbó es fa ressò també de les paraules d'Eduardo Aunós a *España en crisis (1874-1936)*, en què es culpa Azaña d'haver desencadenat la tempesta civil, «él [Azaña] era quien, con su actuación personal de propaganda y su prestigio dentro del campo revolucionario, había desencadenado la tormenta» (Juan Arbó 1981, 128). Aunós havia estat ministre durant la Dictadura de Primo de Rivera, i posteriorment, ministre amb el règim franquista.

Això no obstant, el narrador equilibra aquests retrets al polític republicà amb una nota positiva:

> Yo he sospechado siempre que su defecto mayor como gobernante, estaba en la virtud mayor como hombre: era su fondo de bondad, de humanidad, que le traicionaba, que le hacía cobarde. Es posible, es casi

Timoner referida al líder xinès Mao Zedong com a conductor de la Revolució Xinesa i de la República Popular de la Xina.

177 El periodista i escriptor anarquista Eduardo de Guzmán recull la següent versió de les paraules de Casares: «¿Dicen ustedes que se han levantado los militares? ¡Pues yo me voy a acostar tranquilamente!», citat a de Guzmán (1973, 34).

> seguro, que en circunstancias normales hubiese sido, tal vez sí, un buen gobernante. (Juan Arbó 1981, 131)

ASSASSINATS A LA REREGUARDA

Durant els primers mesos de la revolució i la Guerra Civil, Joan Peiró, líder anarquista, va publicar tot un seguit d'articles, després recollits en llibre sota el títol *Perill a la rereguarda* (1936). Peiró hi denunciava els excessos revolucionaris, la violència gratuïta, les execucions i assassinats estesos per tota Catalunya. Arbó cita textualment, traduïts al castellà, dos paràgrafs del llibre com a exemple de violència cega (Juan Arbó 1981, 41, 62).[178] Peiró rebé fortes crítiques i fins i tot amenaces per la seua denúncia; alguns fins i tot el van titllar de feixista.[179] Això no el salvaria de ser executat durant la postguerra en ser capturat el 1942 a França per la Gestapo, entregat a les autoritats franquistes i finalment afusellat a Paterna.

Les paraules del relat d'Arbó van totes tacades de sang. Explica i acumula exemples virulents i casos sagnants, pàgina rere pàgina, com a demostració de la fúria homicida que va negar tota Espanya. Arbó considerava la guerra inevitable, com un destí tràgic i ineludible: «Todos vieron, aterrorizados, venir el temporal; lo vieron venir con absoluta seguridad, y lo más terrible, impotentes, sin poder hacer nada para contenerlo, para evitarlo» (íd., 132). Poc més endavant referma aquesta percepció: «Tal vez sí, España sea un país señalado, un país de maldición» (íd., 139).

En aquesta genealogia inevitable de la discòrdia civil el narrador evoca, en paraules de Guatxes, les guerres carlistes: «Todavía hay gente que se acuerda de la primera guerra carlista, de los crímenes y las bestialidades que se cometieron […]. Me temo que se acerquen días que dejará también pálida aquella contienda o quizá se repetirá» (íd., 321-322). En això Guatxes-Arbó no

---

[178] En la nota al peu de pàgina, l'escriptor no ressenya les pàgines d'on ha extret els fragments; només indica l'autor i el títol del llibre. El contrast dels textos traduïts per Arbó amb els originals revela que el primer (Juan Arbó 1981, 41) no correspon a l'original de Peiró; en canvi, el segon (1981, 62) sí que es localitza a *Perill a la rereguarda*, encara que amb un terme canviat. Peiró parla d'impunitat i Arbó tradueix *impiedad* (Peiró 1987)

[179] La integritat de Peiró i les seues denúncies li van comportar un innegable risc personal. El seu fill, Josep Peiró, explica: «todas las argucias para obligarlo al silencio fueron inútiles […]. El propio Dionisio Eroles, ocasional Jefe Superior de Policía, de Barcelona, intentó persuadirle primero, para amenazarles después, si no cesaba en su campaña periodística» (Peiró 1978, 66-67). Precisament Dionís Eroles, cenetista com Peiró, que havia estat, pistola en mà, encarregat de la protecció de Peiró durant els anys del pistolerisme, comminava a callar al líder sindicalista.

s'equivoca: la llarga ombra de la guerra civil per antonomàsia del segle XIX va pesar, i molt, en l'enfrontament fratricida del XX. No és d'estranyar la conclusió a què arriba el narrador en tractar el desenllaç de la guerra, que confirma la intenció de l'obra:

> Era verdad; la paz, establecida sobre los odios, las muertes, las catástrofes, las venganzas, séquito fatal de las guerras civiles, no sería la paz, y tal vez un día habría de resucitar, como una rueda de fantasmas girando sin cesar, reclamando —una vez más— el castigo: la nueva guerra civil —Dios no lo hiciera—, en este reloj de petición que es la historia de las guerras civiles en España. (íd., 322)

En el capítol «La infernal zarabanda» desgrana la nòmina de víctimes d'aquells dies i descriu, indistintament, alguns dels molts crims comesos en un bàndol i l'altre. Per recolzar les seves opinions, recorre a l'autoritat de Georges Bernanos, escriptor catòlic francès que va publicar *Les grands cimetières sous la lune* (1938) —Arbó segurament el llegiria en francès, tot i que es va editar en català el 1981—, pamflet en què Bernanos fa una duríssima requisitòria com a testimoni de les represàlies i assassinats duts a terme pels sollevats, ajudats pels feixistes italians, a l'illa de Mallorca, indret on residia Bernanos. Com que venia d'un escriptor catòlic, el llibre va aixecar una gran polèmica en el moment de ser publicat i posteriorment. Aquí, però, incorre en una de les distraccions habituals en *El segundo del Apocalipsis*. El narrador afirma que Bernanos era un francès, catòlic i sacerdot (íd, 121), quan en realitat era casat i un dels seus fills era membre d'un dels escamots de falangistes dirigits pel tristament famós aventurer italià Arconovaldo Bonaccorsi, el comte Rossi, que es va distingir per la seua ferocitat repressiva. Cal suposar que molta de la informació recopilada per Bernanos per documentar el llibre procediria directament del fill. Al nostre escriptor el traeixen les seues lectures, o en aquest cas, una interpretació deficient d'aquestes. I és que l'obra més coneguda de Georges Bernanos és *Journal d'un curé de campagne* (1936), una novel·la que segurament hauria llegit com un text memorialístic.

D'entre els atropellaments basats en casos verídics que es narren, n'hi ha dos molt significatius que van colpir fortament el novel·lista. El primer seria l'assassinat de Josep Porres Carceller, jutge municipal d'Amposta i germà del protector d'Arbó, Pere Porres, amb qui l'escriptor mantenia una bona amistat i al qual havia sentit contar molts casos dramàtics, coneguts pel jutge en raó del seu paper oficial. Així ho refereix a *Los hombres de la ciudad* (Juan Arbó 1982, 174). Tal vegada alguns dels seus personatges haurien sorgit

de les contalles de Josep Porres. La seua mort violenta apareix ressenyada a la «Causa General» d'Amposta i l'exposa en el seu estudi Andreu Caralt Jiménez (2021). En aquest cas Arbó disfressa el nom i li diu Pepe Torres (Juan Arbó 1981, 105-106).[180] En boca de Guatxes, Sebastià Juan Arbó fa apologia de la seua bonhomia (Juan Arbó 1981, 105), per, tot seguit, narrar el seu assassinat (íd., 106). L'altre germà del senyor Pere, Guillermo, també va ser assassinat, com s'explica també en les memòries de l'escriptor (Juan Arbó 1982, 172-173).

L'altre cas és el d'una monja jove torturada per uns milicians en un poble de l'Aragó (Juan Arbó 1981, 202). El coneixement del fet li venia al novel·lista a través d'un company d'oficina, un tal «García», que, per qüestions del seu càrrec oficial, havia estat al front aragonès i no es podia treure del cap el turment de la mongeta que li havia tocat presenciar i que també va impressionar fortament Arbó. Com en el cas anterior, també ho destaca en les seues darreres memòries (Juan Arbó 1982, 183), tot afegint que molts dels detalls dels drames que li va referir García els va emprar en la redacció de la novel·la sobre la Guerra Civil.[181]

[180] Caldria afegir un comentari respecte de la transposició de noms que empra l'escriptor al llarg de l'obra. La seua intenció de disfressar per prudència els noms de les persones i les localitats resulta transparent i fins cert punt candorosa. Ens diu a l'epíleg que «he cambiado el nombre de los pueblos, aunque fáciles de identificar. Ha sido esta una precaución que he creído necesaria» (Juan Arbó 1981, 369). D'aquesta intenció resulten noms tan curiosos com Perbelló per El Perelló, Alda per L'Aldea, Boncarló per Benicarló o Alcaude per Alcanar (íd., 58), mentre que a Amposta se l'anomena Ábreda del Río i la Ràpita, Santa María (íd., 43-44).

[181] Mereixen una valoració les referències bibliogràfiques i les citacions que, a causa de la prolixitat i la improvisació arbonianes, conformen un fris bigarrat i confús. Ja hem dit que el nostre autor només dona el nom de l'autor i el títol del llibre, però res més. En aquesta obra Arbó no estalvia les citacions, costum que alguna vegada li va reportar crítiques. Entremescla escriptors i historiadors en funció del relat. El seu llibre de capçalera, i del qual més abundosament extreu paràgrafs sencers, és *La Guerra Civil Española* (1976) de l'hispanista britànic Hugh Thomas, que va marcar un abans i un després en el seu estudi i que en aquells anys era el llibre de referència. Altres els cita puntualment, com les memòries d'Antoni Farreras, *De la Setmana Tràgica a la implantació del franquisme* (1977) o *La muerte de Durruti* (1973) de Joan Llarch, dedicat al líder anarquista més carismàtic de la Guerra Civil. Un autor molt llegit en aquells anys era Domènec Pastor Petit, l'assaig del qual, *La Cinquena Columna a Catalunya, 1936-1939* (1978) també cita. Al costat dels llibres pròpiament històrics l'escriptor menciona, i de vegades cita, una llarga rastellera d'autors, molts dels quals tractà en els seus articles a la premsa, des dels clàssics antics i moderns, com Tucídides, Cèsar, Plutarc, Dante, Gracián, Voltaire i Chamfort, fins als contemporanis, com el seu estimat Baroja, Unamuno, Ortega, Gómez de Serna, el comte de Keyserling o el mateix Hemingway.

UNA ILLA ENMIG DE LA TRAGÈDIA

Dins de l'ambient continuat de tragèdia de la novel·la hi ha dues excepcions notables, com si l'autor es volgués donar una treva enmig de tanta desgràcia. Són dos capítols rellevants pel seu contingut sexual i amorós. El primer és «El tío Andrés, María Llorens y mosén Joaquín». L'oncle Andreu del Forn, vidu, es torna a casar amb la vídua María Llorens i això dona peu per tractar les seues efusions amoroses en un curiós parèntesi eròtic. També parla del capellà, mossèn Joaquim. El rector de Santa Maria, per la seua condició d'home, s'havia sentit atret, temptat, fortament temptat, per la primera dona de l'oncle Andreu. Amb evident ironia, l'escriptor acaba el capítol d'aquesta manera: «A mosén Joaquín, como a tantos, los señores del Concilio de Trento le fastidiaron» (íd., 265). El segon capítol és té com a protagonista absolut mossèn Joaquim, «Mosén Joaquín va a Dios». Narra un llarg diàleg entre el capellà i Déu a propòsit de les seues temptacions carnals —«Señor, la carne es flaca» (íd., 343.). El bon mossèn, enmig de les seues contradiccions, evoca el seu poble, i ara sí, el narrador s'hi refereix emprant el topònim real, Sant Carles de la Ràpita: «Tenía una gran plaza y una ancha calle que bajaba al mar. ¡Qué bonito era!» (íd., 349).

UN APUNT FINAL

Aquesta obra no serà la darrera on Arbó evocarà el gran desastre del segle XX hispànic. La descarnada visió de la Guerra Civil, amb arguments i referències similars a *El segundo del Apocalipsis*, la reproduirà i continuarà en les seues memòries ciutadanes, *Los hombres de la ciudad*. En aquesta, dedicarà set capítols a la Guerra Civil (Juan Arbó 1982, 172-205). Des de l'inici, reprendrà el símil mariner, tan preuat a Arbó, de la tempesta: «Se produjo, por último, el desastre; se desató la tempestad» (Juan Arbó 1982, 172). El colofó final és el segrest, desaparició i tràgica mort del líder del POUM Andreu Nin, amb qui l'havia unit una bona amistat. Nin treballava a l'editorial Proa i Arbó freqüentava la tertúlia que es feia al seu despatx. Arbó, al mateix llibre, ja li havia dedicat tot un capítol, «Recuerdo de Andrés Nin» (Juan Arbó 1982, 112-114). El polític, del seu segon matrimoni amb la russa Olga Tareeva, tenia dues filles, Ira i Nora; segons explica Arbó, totes tres anaven a buscar-lo a la sortida del treball i d'aquí la coneixença amb l'escriptor, que, a banda de lamentar la tràgica

desaparició de Nin, deplora i denuncia el perill i les amenaces que va patir la seua família a partir de la desaparició del progenitor.

A MANERA DE CONCLUSIÓ

Sebastià Juan Arbó insereix les seues novel·les en un marc històric ben determinat, que resulta essencial per a la comprensió d'aquestes obres; el marc històric està present en l'acció de totes les creacions aquí analitzades, però si ens situem en els esdeveniments concrets ens cal qüestionar la fiabilitat del que diu el nostre autor. Pel que fa a la concreció històrica, cal recelar de les seues afirmacions. Arbó, com ell mateix manifesta, tenia la necessitat absoluta d'escriure per viure i subsistir; vivia de la ploma i li calia publicar molt i en llocs ben diversos; això l'empenyia a escriure de memòria, i tot sembla indicar que no es parava a revisar a fons els seus escrits. D'aquesta pressa se'n ressenten les seues publicacions. Hi ha moments que sorprèn la desídia d'Arbó, especialment quan parla de coses molt properes a ell, com per exemple quan es refereix a la torre gòtica de la Carrova, que coneixia perfectament, i diu que és una torre àrab (Juan Arbó 1971, 325) o que la pàtria del cabdill carlista tortosí Ramon Cabrera era Morella (Juan Arbó 1981, 113). Ara bé, malgrat això, el rerefons de totes aquestes obres és el marc històric de l'època narrada, que coincideix plenament amb el seu propi marc vital.

FONTS

Archivo Histórico Nacional. Causa General de Tarragona. Pueblo de Amposta.

Boletín Oficial del Estado. Madrid.

Diputació de Barcelona. Arxiu General. Depuració personal. https://www.diba.cat/es/web/arxiu/depuracio-personal

BIBLIOGRAFIA

ARAGONÉS, Albert. 2024. «*Las Estancias de Khéyam*, una traducció inèdita de Sebastià Juan Arbó». *Quaderns de l'Ebre*, núm. 11: 20–24.

ARNAU, Carme. 1980. «Sebastià Juan Arbó o la tragèdia de la soledat». *Els Marges*, núm. 18/19: 3–18.

AZAÑA, Manuel. 1939. *La velada en Benicarló. Diálogo sobre la guerra de España 1939*. Buenos Aires: Losada.

AZAÑA, Manuel. 1981. *Memorias políticas y de guerra. Vol. IV*. Madrid: Afrodisio Aguado.

BAROJA, Pío. 1936. «Una explicación». *Diario de Navarra*, 1 de setembre.

BAROJA, Pío. 2005. *La Guerra Civil en la Frontera. Desde la última vuelta del camino. Memorias*. Madrid: Caro Raggio.

BERNANOS, Georges. 1936. *Journal d'un curé de campagne*. París: Plon.

BERNANOS, Georges. 1938. *Les grands cimetières sous la lune*. París: Plon.

BERNANOS, Georges. 1981. *Els grans cementiris sota la lluna*. Barcelona: Curial.

BLASCO IBÁÑEZ, Vicente. 1925. *Por España y contra el rey*. París: Editorial Excelsior.

BOET, Valeri. 1994. «La Ràpita i el seu port dels Alfacs: protagonistes d'una expulsió». Dins *L'expulsió dels moriscos*, 372–379. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura.

CARALT JIMÉNEZ, Andreu. 2021. *El somni trencat. Amposta: revolució, guerra i exili*. Benicarló: Onada Edicions.

CARCELLÉ FREIXAS, Pep. 2014. «Correspondència personal entre Sebastià Juan Arbó i Pío Baroja». *Quaderns de l'Ebre*, núm. 3: 16–28.

CARCELLÉ FREIXAS, Pep. 2019. «Guatxes en el segon cicle de novel·les de l'Ebre de Sebastià Juan Arbó». *Quaderns de l'Ebre*, núm. 8: 34–45.

CASARES, María. 1981. *Residente privilegiada*. Barcelona: Argos-Vergara.

CASTELLVÍ VILADEGUT, Josep Maria i GUARRO SAFONT, Josep. 2005. *La guerra secreta del mediterrani, submarins alemanys i vaixells aliats a la costa de Tarragona (1914-1918)*. Lleida: Pagès Editors.

CASTELLVÍ VILADEGUT, Josep María. 2019. *El último viaje del Amiral de Kersaint*. Lleida: L'autor.

CASTELLÓ, Maria Cinta. 2016. *Lluïsa, la nena de la Guerra. Els mossos que van salvar Montserrat*. Barcelona: Índex Editorial.

«Contra un ingeniero. Un motín». 1918. *La Acción*, 20 de juliol.

DE CERVANTES SAAVEDRA, Miguel. 1968. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Editat per Martí DE RIQUER. Barcelona: Juventud.

DE GUZMÁN, Eduardo. 1973. *La muerte de la esperanza*. Edició digital Titivillus. Accés el 3 de maig de 2026. https://www.solidaridadobrera.org/ateneo_nacho/libros/Eduardo%20de%20Guzmán%20-%20La%20muerte%20de%20la%20esperanza.pdf.

«Del torpedeamiento». 1917. *El Restaurador*, 17 de setembre, 3.

Corpus de Literatura Oral. 2009. «El soldado de Tortosa». Accés el 3 de maig de 2026. https://corpusdeliteraturaoral.ujaen.es/r-archivo/1331r-el-soldado-de-tortosa.

«En alta mar…». 1917. *El Restaurador*, 19 de desembre, 3.

«En este país». 1979. *La Vanguardia Española*, 31 de maig.

ERCKMANN, Émile i CHATRIAN, Alexandre. 1921. *Historia de un quinto de 1813*. Traduït per Manuel AZAÑA. Madrid: Espasa-Calpe.

ESPADA, Arcadi. 2003. «Martí de Riquer. Divertirse con Cervantes». *El País Semanal*: 14-20. Accés el 3 de maig de 2026. http://estudi-oae.com/host/marti_riquer_entrevista_ae.pdf.

FARRERAS, Antoni. 1977. *De la Setmana Tràgica a la implantació del Franquisme*. Barcelona: Pòrtic.

FERNÁNDEZ TERRICABRAS, Ignasi. 2010. «Els moriscos catalans: la tràgica dissort d'una minoria». *L'Avenç. Plecs d'Història Local*, núm. 138: 8–10.

GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo i AUBERT, Paul. 2014. *Nidos de espías. España, Francia y la Primera Guerra Mundial 1914-1919*. Madrid: Alianza Editorial.

GUANSÉ, Domènec. 1947. *Retrats literaris*. Mèxic: Edicions Catalònia.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1957. «Recuerdos de las Tierras del Ebro. Hechos señalados». *Destino*, núm. 1015: 10.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1966a. *Entre la tierra y el mar*. València: Prometeo.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1966b. «Eugenio d'Ors en Madrid». *Destino*, núm. 1531: 62–65.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1966c. «Eugenio d'Ors y Cataluña». *Destino*, núm. 1530: 48–51.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1966d. «Eugenio d'Ors y el regreso». *Destino*, núm. 1532: 58–63.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1966e. «Eugenio d'Ors y Matilde». *Destino*, núm. 1533: 89–91.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1971. *Los hombres de la tierra y del mar*. Barcelona: Bruguera.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1975a. *Entre la tierra y el mar*. Barcelona: Ediciones G.P.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1975b. *La masia*. Barcelona: Selecta.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1975c. *La tempestad*. Barcelona: Plaza & Janés.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1981. *El segundo del Apocalipsis*. Barcelona: Plaza & Janés.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1982. *Memorias. Los hombres de la ciudad*. Barcelona: Planeta.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1993. *Obra Catalana Completa (III)*. Editat per Emili ROSALES. Barcelona: Columna.

«La guerra europea. En el mar. Buque averiado». 1918. *El Ejército Español*, 29 de juny.

«Las denuncias del Sr. Nicolau. Un pueblo contra un ingeniero». 1918. *El Imparcial*, 20 d'octubre.

LLARCH, Joan. 1973. *La muerte de Durruti*. Barcelona: Aura.

«Lo de la Cava. Los abusos de la Compañía de la Canalización». 1918. *El Pueblo*, 19 d'octubre, 3.

«Los caveros». 1920. *El Restaurador*, 25 de febrer.

«Los espías. Hallazgo sospechoso». 1917. *El Pueblo*, 24 de maig, 3.

«Los regantes y la Real Compañía». 1918. *El Restaurador*, 19 de juliol, 2.

MALÉ, Jordi. 2018. «Un retrat de Sebastià Juan Arbó: *Hechos y figuras*». *Beceroles. Lletres de Llengua i Literatura*, núm. VII: 55–70.

MARÍN GUZMÁN, Roberto. 2003. «Los grupos étnicos en la España musulmana: diversidad y pluralismo en la sociedad islámica medieval». *Revista Estudios. Universidad de Costa Rica*, núm 17: 169–215.

MATAS ROCA, Marta. 2021. *Sebastià Juan Arbó: de la realitat viscuda a la ficció narrativa. Anàlisi d'un desarrelament en la literatura catalana*. Tesi doctoral. Tarragona: Universitat Rovira i Virgili. Accés el 3 de maig de 2026. https://www.tdx.cat/handle/10803/672526?locale-attribute=en.

«Otro torpedeamiento». 1917. *El Restaurador*, 12 de maig.

PASTOR PETIT, Domènec. 1978. *La Cinquena Columna a Catalunya, 1936-1939*. Barcelona: Galba.

PITARCH, Josep. 2015. *Desllireu-nos de qualsevol mal. Memòries d'un malcontent*. Valls: Cossetània Edicions.

PEIRÓ, Joan. 1936. *Perill a la reraguarda*. Barcelona: Editorial Alta Fulla.

PEIRÓ, Joan. *Perill a la reraguarda*. Edició facsímil. Barcelona: Edicions Llibertat.

PEIRÓ, José. 1978. *Juan Peiró teórico y militante del anarcosindicalismo español*. Barcelona: FOIL

PUELL DE LA VILLA, Fernando. 1996. *El soldado desconocido. De la leva a la «mili»*. Madrid: Biblioteca Nueva.

PUJADES MARTÍ, Xavier. 1988. *Tortosa, 1936-1939*. Tortosa: Dertosa.

PUJADES MARTÍ, Xavier. 1996. *Marcel·lí Domingo i el marcel·linisme*. Barcelona: Ajuntament del Vendrell, PAM.

SALVADÓ POY, Roc. 2023. «La jota a l'obra d'Arbó. Un reflex sociològic i un element de la identitat de les Terres de l'Ebre». Dins *La jota als territoris de parla catalana (II)*, coordinat per Elena ESPUNY, 99–111. Catarroja: Editorial Afers.

SALVAT, Ricard. 2003. «Sebastià Juan Arbó, després del centenari». *Avui*, 9 d'octubre, 22.

SÁNCHEZ I PASTOR, Carles. 1992. «Recordances d'una vella i ferma amistat». *Tresmall*, núm. 2: 36.

SANCHO SANCHO, Josep. 2016. *El marcel·linisme a les Terres de l'Ebre (1914-1939)*. Benicarló: Onada.

SERRA I PUIG, Eva. 2010. «Els moriscos de reialenc a les Terres de l'Ebre. L'administració de Galcerà d'Albanell, Batlle i alcaid de la batllia de Tortosa». *Manuscrits*, núm. 28: 103–140.

SERRANO DAURA, Josep. 2017. «Els moriscos de la Comanda d'Ascó (Ascó, Vinebre i Riba-roja) i l'ordre reial d'explusió de 1610». *Recerca*, núm. 17: 11–41.

THOMAS, Hugh. 1976. *La Guerra Civil Española*. Barcelona: Grijalbo.

DECISIÓN A MEDIA NOCHE: UN GUIÓ TELEVISIU INÈDIT DE SEBASTIÀ JUAN ARBÓ

Joel Reverter Lainez
Universitat Autònoma de Barcelona – PROLOPE

La crítica no associa generalment Sebastià Juan Arbó amb la literatura dramàtica. Les seves incursions en el teatre, recollides en l'*Obra dramàtica completa* (Pagès Editors, 2025), daten dels anys trenta del passat segle i no tenen la qualitat artística de *Terres de l'Ebre* o *Camins de nit*. Sense el favor del públic i el desmèrit de la crítica, l'autor no va tornar a provar sort a escena. L'actuació duta a terme per Joan Antoni Forcadell sobre el fons de l'escriptor a l'Arxiu Comarcal del Montsià ha fet aflorar, però, un nou text dramàtic que data de la dècada dels anys 60. No es tracta d'una obra teatral, sinó d'un guió televisiu. Al respecte, Forcadell apuntà el següent:

> Diversos medios escritos (*El Correo de Zamora*, 30.3.1966, p. 4; *Informaciones del Sábado*, 30.3.1966, p. 17; *Madrid*, 29.3.1966, p. 22) anunciaron la emisión el 30 de marzo de 1966 en la UHF —la segunda cadena— en el espacio *Autores invitados* de un guion original de Sebastià Juan Arbó, *Sucedió a las doce*. El reparto lo integraron Juan Velilla en el papel de Antonio; Jorge Serrat en el de Julio; Carmen Constanza en el de Lisa, Queti y Ariel, y José María Xicoy en el del Poeta. Estaba programado para emitirse en una franja de media hora a partir de las 22:00. En Forcadell (2023, pp. 27, y Juan Arbó, 2023, p. 64) avancé la existencia del guion de un episodio piloto para una teleserie frustrada, *Decisión a medianoche* —registros [245 y 246]—, que es sin duda el título alternativo que conoció el proyecto. Se trata de una comedia romántica de enredos con toques de melodrama cuya acción transcurre en un bar de Barcelona, y cuya trama gira en torno a diversos conflictos amorosos. En el *dramatis personae* constan los siguientes personajes: Antonio Bardén, Julio Trena, Mary, Lisa, Poeta, Muchacha, Juan —barman— y Álex —camarero— [245 – f.1r]. Al parecer, pues, la producción no fue más allá del primer capítulo. (2025, 696)

No sembla que Juan Arbó sembri conflictes que puguin germinar en episodis futurs, ni deixi espai per al desenvolupament dels personatges. El tancament

argumental de la peça ens invita a pensar que, més que un pilot, es tracta d'un capítol autoconclusiu propi de productes audiovisuals de caràcter antològic. Això mateix ho apunta Forcadell: «Este proyecto podría coincidir en formato con el espacio al que habría ido destinada una narración breve de Sebastià Juan Arbó a propuesta de Enrique Domínguez Millán para el programa *Estudio 3*, que quedó en un simple proyecto» (Forcadell 2025, 696).[182]

L'acció de l'episodi s'ubica a un bar de Barcelona. Dos amics, Julio Trena i Antonio Bardén, es lamenten dels seus infortunis amorosos. La situació de tots dos és diametralment oposada: Antonio beu per intentar oblidar, sense èxit, que la dona a qui estima, Mary de Bastán, l'ha deixat per un altre home, mentre que Julio s'emborratxa per oblidar que Margarita, una dona a qui no desitja, insisteix en ser la seva parella, perseguint-lo pertot. Al bar, regentat per un cambrer i un barman que discuteixen sobre apostes esportives, hi ha també un poeta amb la seva parella prenent una copa. El poeta i Antonio discuteixen perquè Antonio, ebri, es burla del poeta per ser lleig i del seu art, que considera desactualitzat, i anima la seva acompanyant a abandonar-lo per no estar a la seva altura. La noia, atreta pel físic d'Antonio, li segueix el joc discretament, i el poeta s'enfada i amenaça d'iniciar una baralla. Al final, la noia, sense gaire esforç, dissuadeix el poeta i tots dos marxen del bar. Julio anima Antonio a seguir la noia, però Antonio se'n desentén.

Els dos amics proposen diverses solucions als seus problemes en to de broma, fins que Antonio revela que se'n va a França per a començar de zero. De sobte, entren al bar Mary i Lisa. La primera és qui pren la iniciativa i es dirigeix cap als dos homes per a explicar-li serenament a Julio que va separar-se d'Antonio perquè aquest no l'estimava. Antonio protesta i li diu que marxa a París, intentant mostrar-se segur i refet de la separació. Vol fer creure Mary que se'n va a París de bona gana a conèixer dones i a viure la bona vida, però Mary no s'ho creu. Antonio es posa agressiu davant la impassibilitat de Mary, i aquesta, indignada, s'aixeca per anar-se'n. És llavors quan Antonio revela la seva vertadera condició i li declara el seu amor. Amb tot, no funciona, ja que Mary creu que li ho diu a causa del seu estat d'embriaguesa. Antonio intenta convèncer-la cantant-li el seu amor. Mary aparenta no fer-ne cas, però la seva

[182] Forcadell explica que el programa va ser «un nuevo espacio televisivo de ficciones independientes entre sí heredero del formato de Hoy dirige…, por el que cada semana se encargaba una producción diferente de aproximadamente 30 minutos a un equipo formado por directores, guionistas e intérpretes distintos (AMR, 14.11.1963). Se emitió entre el 21 de octubre de 1963 y 11 de septiembre de 1965» (2025, 698).

conversació en veu baixa amb Lisa revela que en realitat està enamorada d'Antonio.

Mary no es creu que Antonio estigui enamorat d'ella, perquè ell marxa a París. Antonio segueix intentant convèncer-la, aquest cop trencant la quarta paret, però Mary no el creu i torna a amenaçar amb anar-se'n. Abans, li confessa les seves pors a Antonio, qui ara creu que Lisa, Mary i Julio estan conjurats en contra d'ell. Lisa també ha de marxar, i Julio intenta fer-ho amb ella, però Lisa no ho permet i se'n va sola, deixant a Julio molt afligit. Sona el telèfon al bar i Julio tem que sigui Margarita. El cambrer no sap esclarir-li la identitat de la persona que ha trucat, només que es tracta d'una dona. Amb això, creix la por de Julio. Mentrestant, Mary i Antonio comencen a recordar amb tendresa tots els viatges que han compartit. Al final, els dos acaben declarant-se l'amor, i justament a mitjanit, Antonio decideix quedar-se amb Mary i no viatjar a París. Mary, trencant ella aquest cop la quarta paret, li pregunta a Antonio si no vol marxar amb ella per complaure el públic, i Antonio respon que no. Després de recitar-li uns versos, Antonio crema el bitllet d'avió. Tot just quan l'està cremant, Julio li demana que no ho faci perquè el vol ell, però és massa tard.

Antonio i Mary surten junts del bar, feliços, i Julio es queda bevent. Demana al cambrer que si ve Margarita li indiqui que ha marxat, i es pren una última copa. El cambrer i el barman segueixen amb les seves apostes.

Es tracta d'un episodi carregat d'humor, que es construeix a partir de diversos recursos: l'ebrietat de Julio, la situació amorosa contraposada dels amics, uns cambrers ludòpates, el suïcidi com a solució humorística per als seus problemes, la ruptura de la quarta paret i el patetisme d'Antonio per intentar reconquistar a Mary. Amb tot, no podem dir que Juan Arbó aconsegueixi cohesionar tots aquests elements de manera solvent. En moltes ocasions, el *gag* no està ben construït: li falta ritme i desimboltura en els diàlegs. No sabem si a l'època l'episodi hauria estat un èxit —no hi ha dubte que el fet que no s'arribés a estrenar no n'augura—, però a dia d'avui no es pot considerar una peça còmica reeixida. La millor prova d'això és l'ús del recurs metaficcional del trencament de la quarta paret com a justificació de les inversemblances pròpies de la comèdia d'embolics, subgènere del qual beu l'episodi. El rapitenc vol que els seus personatges siguin conscients que estan a la televisió per tal que no sembli estrany un fet tan improbable com que Mary i Lisa entrin al bar quan Antonio i Julio estan parlant d'elles. Al marge

de les intencions, la construcció és defectuosa, ja que el trencament de la quarta paret és sobtat, poc subtil i fins i tot violent: «¡Qué sueño tuve, Mary! Si no estuviéramos aquí en la Televisión, te lo contaría…». No sembla que Arbó compartís el nostre punt de vista, ja que en totes les versions del text apareix aquest recurs de manera molt semblant, sense gairebé canvis.

No és la primera vegada que l'autor de *Terres de l'Ebre* concep un argument d'aquestes característiques. El guió manté una estreta relació amb el conte «Cosas del diablo», publicat en dues entregues a la revista *Destino* (1940), on es narra la reconciliació entre Ladio Huertas i Fifina. Igual que a «Decisión a media noche», l'acció s'hi situa en una cafeteria, en un dia plujós, i el motor dramàtic és de naturalesa amorosa. Tot i que l'inèdit presenta un to més humorístic, l'actitud de Ladio —orgullós i obcecat— és semblant a la d'Antonio, de la mateixa manera que la de Fifina —*femme fatale* enamorada del protagonista— recorda la de Mary.

Quant a les diverses redaccions del guió, se'n conserven dos testimonis a l'Arxiu Comarcal del Montsià. El primer està arxivat sota el registre 245, un mecanoscrit format per vint-i-dos folis escrits només al vers en el qual s'inclouen anotacions manuscrites amb ploma estilogràfica de tinta blava de base aquosa. Aquestes solen estar ubicades a les interlínies, i en cas de correcció, hi ha una clara tendència a l'escriptura sobre el fragment ratllat, més que no pas a la part inferior. Cada foli està numerat a la part dreta superior. La numeració arriba fins al número 19. El primer foli, on figura el *dramatis personae*, no està numerat. En aquest foli, a més, figura el nom de Televisión Española al marge superior esquerre. A la part central d'aquest foli hi consta tant la sèrie com el títol, però ambdós camps estan en blanc. A sota del camp del títol, apareix el del nom de l'autor, que signa com Sebastián Juan Arbó.

Es conserven dues versions del final de l'episodi. La primera només ocupa un foli, numerat amb el número 18. La segona es conserva en dos estats redaccionals diferents. El primer d'ells és una còpia de la primera versió que inclou una anotació manuscrita amb ploma estilogràfica de tinta blava de base aquosa al marge esquerre i ocupa gairebé tot el llarg del foli. A més, també hi ha anotacions manuscrites a les interlínies. Aquestes correccions es passaren a net, i es conserva aquesta versió posterior, que ocupa dos folis, numerats amb el número 18 i 19, respectivament, i són els únics que no inclouen anotacions manuscrites. L'estat de conservació del testimoni és òptim: no presenta estrips ni marques de fongs. Només hi ha alguns plecs

puntuals de paper i algunes paraules on la tinta s'ha escorregut, però són fenòmens que en cap cas dificulten la lectura. Sembla que només es va sotmetre el mecanoscrit a una campanya de revisió.

El segon, conservat a la unitat documental 246, és un conjunt de 119 folis manuscrits. La mida dels folis és variable: predominen els de 21x13,5 cm, però n'hi ha 6 de mida A4. Cinc d'aquests són rosats. Aquestes evidències materials assenyalen que hi ha diversos testimonis. L'únic que és complet és l'escrit amb ploma estilogràfica de tinta blava de base aquosa i numerat a la part superior dreta. L'ordre en què s'han conservat originalment no respecta aquesta numeració. Donada la quantitat de correccions i provatures presents en aquest testimoni, es tracta d'un esborrany; en cap cas és una versió definitiva. Argumentalment, és idèntic al testimoni mecanoscrit, si bé divergeix quant a algunes didascàlies de personatge, acotacions o diàlegs. No es tracta d'un manuscrit fàcil: hem detectat fins a quatre campanyes de revisió molt intricades, amb constants correccions tant *in itinere* com *a posteriori*. Valgui com a prova la vacil·lació en l'escriptura del cognom de Julio en el *dramatis personae*, al segon foli numerat: primer, s'escriu «Antó», després, «Arana», i per últim, «Trenay»,[183] que és la lliçó que es transmet al mecanoscrit. El manuscrit està ple de correccions atribuïbles a l'última campanya de revisió i que es transmeten al mecanoscrit; per tant, no és agosarat pensar que la còpia mecanoscrita prengui com a text base o bé aquest testimoni o bé una versió a net d'aquest. Finalment, la presència d'una tinta blava bastant més fosca que les altres assenyala la possibilitat d'una quarta fase de revisió.

Es pot diferenciar un altre testimoni, del qual conservem 20 folis lleugerament més foscos i escrits amb una tinta més intensa. Aquests corresponen a parts del guió sense continuïtat. Es tracta, per tant, d'un testimoni parcial del qual sembla que hem perdut una bona part de la redacció. D'idèntiques característiques són el tercer testimoni localitzat —format per set folis groguencs— i el quart —format per vint folis marronosos, alguns dels quals estan numerats en la part superior dreta—. S'ha localitzat un cinquè testimoni format per sis folis de mida A4 rosats; no sembla que es tracti d'una còpia del guió, sinó d'anotacions i provatures.

---

[183] És l'únic personatge que presenta una vacil·lació en l'escriptura del seu nom. Al respecte, és curiós, tal com apunta Forcadell, que Antonio Bardén comparteixi nom amb el taxista assassinat en el projecte de novel·la *El ángel se durmió* i tingui similituds fonètiques amb el de Antonio Cardén, el mecànic que acompanya al protagonista de *Martín de Caretas* en el tram final de la novel·la (2025, 696).

L'estat de conservació dels manuscrits és excel·lent. No presenten estrips ni taques fúngiques que en dificultin la lectura. L'única dificultat a l'hora de llegir-los és la pròpia d'un esborrany: la cal·ligrafia ràpida i l'acumulació de tinta que hi ha als passatges on s'han fet més correccions. Alguns folis presenten estrips i arrugues als marges, però aquestes en cap cas afecten al text. L'orientació predominant als folis més petits és la vertical, si bé als de mida A4 es tendeix a escriure horitzontalment.

A continuació, presentem l'edició del guió audiovisual, que s'ha fet prenent com a text base la còpia mecanoscrita conservada a la unitat documental 245, tot respectant les variants manuscrites, que corresponen a l'última voluntat de l'autor. No hem elaborat una edició crítica perquè considerem que és una peça que no presenta un interès suficient com per emprendre una tasca tan laboriosa. Tal com hem apuntat més amunt, la complexitat textual és bastant elevada, com sol ser habitual en els manuscrits arbonians, i les campanyes de revisió no són fàcils de detectar i sistematitzar. En rigor, no estem davant d'una obra literària, i a més, ja hem apuntat que el seu valor artístic és molt relatiu. Si bé l'edició crítica de novel·les o fins i tot projectes de novel·la de l'escriptor sí té interès perquè revela no només l'evolució textual, sinó també l'*usus scribendi* de Juan Arbó, no considerem que sigui el cas d'aquest guió: al nostre judici, no aporta valor conèixer el procés d'escriptura d'un guionista que no aconsegueix un resultat memorable ni reivindicable. L'interès d'aquesta edició és, doncs, donar a conèixer una faceta fins ara desconeguda de l'escriptor, però no estudiar-la a fons, per ara.

El text que s'edita actualitza l'ortografia i la puntuació en cas de ser necessari. Així, s'han privilegiat els guions sobre els parèntesis i s'han modificat els signes d'interrogació i exclamació quan s'ha considerat oportú. També s'han eliminat o afegit comes, punts, punts suspensius, punts i coma i signes d'interrogació o exclamació en favor d'una millor llegibilitat del text, sempre respectant la normativa prescrita a l'*Ortografía* de la Real Academia Española. No s'han normalitzat els errors gramaticals de l'original (per exemple, «que hubieran tontos que los escucharan», «lo vimos juntos», «sosiégase»), ja que, en tractar-se d'un guió audiovisual, els personatges poden emprar expressions col·loquials o vulgars, i a més, poden informar sobre un idiolecte determinat. Aquesta darrera norma no se segueix quant als errors gramaticals no sistemàtics —i, per tant, que no caracteritzen la llengua literària arboniana— detectats en les acotacions. S'han afegit també algunes notes

explicatives per esclarir referències culturals o assenyalar llocs amb problemes ecdòtics.

BIBLIOGRAFIA

FERNÁNDEZ MORENO, Baldomero. 1916. *Intermedio provinciano*. Buenos Aires: Imprenta de José Tragant.

FORCADELL, Joan Antoni. 2023. «Introducció». Dins *El ángel se durmió*, editat per Joan Antoni FORCADELL. Benicarló: Onada Edicions.

FORCADELL, Joan Antoni. 2025. «La representación del exilio republicano de 1939 y del interior en los materiales de génesis del corpus memorialístico de Sebastià Juan Arbó». Tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1940. «Cuentos de *Destino*. "Cosas del diablo"». *Destino*, núm. 149: 6.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1940. «Cuentos de *Destino*. "Cosas del diablo"». *Destino*, núm. 150: 6.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 2023. *El ángel se durmió*. Editat per Joan Antoni FORCADELL. Benicarló: Onada Edicions.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 2025. *Obra dramàtica completa*. Editat per Joan Antoni FORCADELL i Joel REVERTER LAINEZ. Lleida: Pagès Editors.

«Programa de televisión». 1966. *Informaciones Del Sábado*, 30 de març.

«Programa de TV. Segundo programa UHF». 1966. *El Correo de Zamora*, 30 de març, 4.

«Segundo programa UHF». 1966. *Madrid*, 29 de març, 4.

DECISIÓN A MEDIA NOCHE

Sebastià Juan Arbó

PERSONAJES

ANTONIO BARDÉN, JULIO TRENA — AMIGOS
MARY, LISA — AMIGAS
POETA
MUCHACHA
JUAN - BARMAN
ÁLEX - CAMARERO

El escenario representa la barra de un café céntrico; a un lado unas mesas con asientos largos con respaldos. En una de estas mesas está sentado el poeta con unos papeles en la mano leyendo algo a su acompañante. Esta es muy joven, y le escucha sin gran entusiasmo y mirando a los otros de vez en cuando. El POETA *es ya mayor, es feo; parece más bien un cómico viejo ya en el retiro y todo él ofrece un aspecto un tanto derrotado. En el mostrador el* BARMAN, JUAN, *ya de alguna edad, y el* CAMARERO, ÁLEX *—hasta los camareros llevan ahora nombres finos—, más joven aún, están ocupados en rellenar una quiniela. Ha entrado* ANTONIO. *Es alto, de buen porte, de buen tipo, entre los 25 y los 30. Va bien vestido, pero con una elegancia descuidada; tiene aspecto de noctámbulo, envejecido prematuramente, y cansado. Viene algo bebido. Se para ante la barra, sin decir nada, fumando mientras los otros rellenan la quiniela sin hacerle caso, sin darse cuenta apenas de que ha entrado.*

BARMAN El Sevilla y el Córdoba… Fuerzas igualadas. ¿Qué te parece?

CAMARERO Pon una X.

BARMAN ¿Una X? Piensa que el Sevilla en su campo…

CAMARERO Pon un 1.

BARMAN ¿Un 1? No olvides que el Sevilla atraviesa un mal momento; en cambio, el Córdoba…

CAMARERO

Imperturbable:

Pon un 2.

BARMAN Pongo un 2. Gracias, ahora pasemos al Valencia…

CAMARERO Oye, Juan, y si te tocaran cuatro, seis millones, ¿qué harías? ¿No lo has pensado?

BARMAN Cuatro… Seis… Ocho millones.

Y estalla en una carcajada.

ANTONIO Oye, Juan, ¿se puede beber algo aquí, o tiene que volverse por la Pascua, o por la Trinidad, como Mambrú, o cuando hayas acertado los catorce y me puedas mandar al diablo?

BARMAN Al contrario, entonces invitaba yo.

ANTONIO ¿Y quién serviría? ¿El nuncio?

BARMAN Pues no estaría mal. Nos daría la absolución, que la necesitamos.

Ha entrado JULIO TRENA. *Edad parecida, un poco más bajo; muchacho de buena familia, tipo de noctámbulo, viste también con elegancia, y viene asimismo un poco bebido. Entra frotándose las manos, y quejándose del tiempo:*

JULIO ¡Vaya tiempo![184]

JULIO *descubre a* ANTONIO *con alegría y se acerca a la barra. Al pasar frente a la pareja los mira extrañado, como a punto de reír, pero se encoge de hombros y continúa hacia su amigo.*

JULIO Hola, Antonio, ¿qué haces?

ANTONIO Ya lo ves, estoy triste, estoy desesperado. Desde que me separé de ella, no doy una… Estoy a punto del tango…

JULIO El tango ya pasó, Antonio.

ANTONIO Sí, pero no las ingratas, que todavía están ahí para envenenarnos la vida, ni las ganas de emborracharse para olvidar. Estoy a punto, amigo Julio, querido amigo Julio[185].

Canta bajo:

Vengo tan solo y estoy tan triste

[184] En l'original, aquesta intervenció figura dintre de l'acotació.

[185] L'original llegeix «amigo Antonio, querido amigo Antonio», en el que sembla ser un lapsus.

Desde que supe la cruel verdad…[186]

JULIO Déjalo, porque aquí vamos a estar llorando un mes entero; vamos a morirnos de pena.

BARMAN ¡Qué tiempo aquel! Cada vez que me acuerdo me pondría a llorar.

JULIO Bueno, ya está bien. Solo nos faltas tú.

BARMAN Es que es la verdad. Toda Barcelona resonaba de ayes, de lamentos, de sones de acordeones enfermos; todos teníamos ganas de llorar por la ingrata, de cargar con el hijo del otro, de emborracharnos con los compañeros de farra, de manera que el ir por las calles era una compasión. Esta Barcelona parecía…

ANTONIO ¿Te has fijado, Julio, cómo habla? Parece un catedrático.

JULIO A lo mejor lo es. Todo anda confundido en este mundo nuestro. Ya no se sabe quién es un millonario, o quién es un ladrón.

ANTONIO A lo mejor es el mismo.

JULIO

Mirándole:

Supongo que no hay ninguna indirecta.

ANTONIO ¡Quién sabe! A lo mejor la hay. Nadie puede estar seguro de nada.

BARMAN Bueno, ¿qué ponemos?

ANTONIO Pon lo que quieras. Estoy desesperado, sí, Julio, querido amigo.

JULIO No vuelvas, porque van a llorar hasta las sillas, hasta ese del retrato, que está tan serio, y no digo yo, porque también estoy hecho polvo… Quería a una mujer, ya lo sabes, Margarita, pero la cosa pasó; no pueden durar toda la vida las cosas, ¿no te parece? Pero ella no hay manera de que lo entienda, ¿y quieres algo más terrible que una mujer empeñada en resucitar lo que está muerto? No quieras cosa peor; ya no sé dónde meterme.

ANTONIO ¡Vamos, Julio, no fastidies!

---

186 Antonio canta uns versos de «La copa del olvido», peça de tango escrita per Alberto Vacarezza i composta per Enrique Pedro Delfino. La cita no és exacta: els versos originals que cantà Carlos Gardel el 1921 en la primera gravació de la peça conservada són «que ando muy solo y estoy muy triste / desde que supe la cruel verdad». No cal descartar que siguin els propis personatges els qui deformen la lletra, però sembla poc probable, ja que Arbó acostumava a versionar les cançons de forma genuïna —vegeu el treball d'Albert Aragonès en aquest mateix volum i l'edició de l'*Obra dramàtica completa*, on s'estudien les cançons localitzades a les obres dramàtiques de l'escriptor—.

JULIO Te lo juro. Estoy desesperado.

ANTONIO Bebamos, Julio. No lo perdamos todo.

Beben. Ve a la pareja y los mira entre burlón y asombrado.

Oye, Álex, ¿qué hacen esos ahí?

CAMARERO Ensayan la escena del sofá. Le dice versos. Aquí donde lo ve, es un poeta.

ANTONIO *se echa a reír con risa estrepitosa, extraña.* JULIO *le mira como asustado.*

JULIO No le veo la gracia, la verdad, y menos para reír de este modo, y menos para hacerlo tú, un desesperado, un triste. ¿Quieres decirme qué le encuentras de gracioso?

ANTONIO *continúa riendo.*

ANTONIO ¿Pero tú le has visto la cara?

El poeta-cómico se levanta y se dirige hacia ANTONIO *con aire provocador. La* MUCHACHA *se esfuerza por sujetarlo.*

MUCHACHA No vayas, Pedro. Déjalos. Están borrachos. ¿No te das cuenta?

ANTONIO Suéltale, reina. No temas. Es un buen chico, esto se ve a la legua. Solo tiene un defecto, o dos; sí, dos: hacer versos, y además leerlos; y además leerlos a una muchacha como tú; y, después, ser un poco feo, porque la verdad…

De cara a JULIO:

¿Te has fijado en la cara que tiene?

A la chica:

Lo mejor que podrías hacer es venirte con nosotros; los dos estamos solos, los dos viudos, y tristes…, y tampoco estamos tan mal. ¿No te asusta, niña, tener tan cerca de ti esta cara? ¿O es que lleva careta, y cuando estáis solos se la quita?

El POETA *se acerca más. Los mira en el colmo de la indignación, pero sin decidirse. En cambio, la joven no parece asustada, y mucho menos indignada; al contrario, mira a* ANTONIO *con insistencia, diciéndole claramente que no le*[187] *disgustaría el trueque, y se comprende.*

ANTONIO

Con voz alta, dirigiéndose al BARMAN*:*

[187] L'original llegeix «la», que constitueix un cas de laisme.

¿Pero todavía hay gentes que hacen versos? Yo creía que esto se había acabado del todo, y sobre todo, que hubieran tontos que los escucharan.

POETA Esto no lo tolero; que digan de mí, pase, pero que insulten…

Hace ademán de echarse encima de ANTONIO *mientras la muchacha intenta retenerle.* JULIO *se adelanta hacia él y le pone la mano en el*[188] *hombro.*

JULIO Sosiégase, compañero. Lo mejor es que venga usted y haga una copa con nosotros. Le invito. ¿Para qué pegarse? A lo mejor uno va a pegar y le pegan. ¿No te parece, Antonio? Además, en una noche como esta, ¿adónde vas a ir?

POETA ¿A mí pegarme, ese? Le voy a…

Pero siempre sin decidirse, con más miedo que deseos de lucha.

JULIO Diga usted qué quiere. A mí un Fundador. ¿Tú qué quieres?

POETA

Dirigiéndose a la MUCHACHA*, que le insiste para que los deje.*

Sí, tienes razón, vamos, Linda. Están borrachos…

Ella le sigue, pero mirando a ANTONIO*, sin dejar de mirarle, como invitándole a seguirla.*

JULIO Se ha enfadado, ya ves. Lástima, porque parece un buen chico… Un poco feo, pero… Oye, ¿has visto cómo te miraba ella? Tendrías que seguirla. Se ha enamorado de ti, se ve claro. No tendrías más que seguirla. Te vendría sola a los brazos. Eres un donjuán, aunque te llames Antonio… ¡Miras a una y ya está!… Y luego te quejas…

ANTONIO ¿Y si la siguiera? ¡Es tan joven! Este majadero la corromperá… ¡Maldita sea!…

JULIO *suelta de nuevo la carcajada.*

JULIO Tendrías que seguirla, Antonio. Te llamaba con los ojos… Te pedía auxilio… Tendrías que ir, porque aquel majadero la corromperá. ¡Es tan joven! Abusará de su inocencia… ¡Fíate de esos de los versos! Yo conocí a una…

Vuelve a soltar la carcajada. JUAN *ha sacado las copas. Beben.*

ANTONIO Estoy triste, Julio. No estoy para seguir a nadie. Estoy desesperado, de veras.

---

[188] S'edita la lliçó que apareix al manuscrit. El mecanoscrit llegeix «encima el», que és agramatical.

Apuran las copas y vuelven a pedir.

JULIO Sírvenos de nuevo, Juan.

Canta:

Mozo, traiga otra copa y sírvase de algo el que quiera…[189]

BARMAN ¡Qué tiempo aquel! Uno iba por las calles…

JULIO Bueno, ya basta. Ya lo sabemos. También yo estoy triste, amigo Antonio. Estoy desesperado. No sé cómo librarme de esta mujer, no sé dónde huir, dónde esconderme de esta maldita. Me la encuentro por todas partes… ¿Qué solución me das?

ANTONIO Ahórcate. Sería una solución.

JULIO Es verdad. No había caído en ello. ¿Y tú, por qué no te ahorcas?

ANTONIO Yo he encontrado una solución mejor.

JULIO Sí. Y te la guardas para ti, ¿no? Y para mí la soga.

ANTONIO Pensé que a lo mejor te agradaba. ¡Qué sé yo! ¡Hay gustos tan extraños!… No serías el primero… En cuanto a mí, ¡mira!

Le enseña el pasaje para el avión.

JULIO Pero, ¿te vas de verdad?

ANTONIO Me voy. No puedo más. Mañana mismo, en el avión de las dos… Y por la noche ¡París! Folies Bergère… Montmartre… Montparnasse… Me voy, Julio, pero a París… Nada de ahorcar…

JULIO El ahorcar para los otros, ¿no? ¡Estás bueno!…

ANTONIO

Sin escucharle:

Me voy, Julio, querido amigo. Lo he mandado todo al diablo. Al diablo las obligaciones, al diablo Barcelona, al diablo los amigos, y hasta ti; al diablo los amigos, y hasta ella… He dicho adiós a todo…

Canta:

Adiós, amigos, compañeros de mi vida…[190]

---

189 Ara és Julio qui canta els primers versos de «La copa del olvido». Arbó torna a equivocar-se en citar-la; l'original és: «Mozo, ¡traiga otra copa! y sírvase de algo el que quiera tomar».

190 Antonio canta el primer vers del tango «Adiós, muchachos», escrit per César Felipe Vedani i compost per Julio César Sanders, que tampoc és fidel al text original: «Adiós muchachos, compañeros de mi vida». Tot i que existeixen diverses versions, de la mateixa manera que amb «La copa del olvido», sembla que Arbó pren la de Carlos Gardel com a referència, ja que és l'únic intèrpret de qui conservem ambdós tangos, i per tant, és el nexe que uneix ambdues peces.

JULIO ¿Otra vez?

JUAN: ¡Qué tiempo aquel!… Yo se lo oí a Carlitos… Parecía…

JULIO Bueno, ya está bien. Si no callas, me marcho.

A ANTONIO*:*

Me parece que son muchos adioses, y no porque me toque a mí también… Irás muy cargado; con tantos adioses a lo mejor no puedes pasar la barra… No tienes razón con Mary. Estoy seguro de que te quie…

ANTONIO ¡Mary! ¡Ay, Mary la de Bastán! ¡Qué bonita era! ¡Y cómo la quise!… Pero le he dicho adiós… También ella… Julio, amigo, querido amigo, amigo de mi infancia, estoy muy triste. Me pondría a llorar.

Al BARMAN*:*

Juan, pon otra copa. ¿Quieres que te lo diga cantando?

JULIO ¡No, por Dios, que me voy! Ya basta.

ANTONIO No, no te vayas, pero compréndelo. Tenía la mujer más buena de la tierra, ¡ay, Mary de Bastán!, y no la supe estimar, y la perdí… Me dejó y se fue con otro…

JULIO ¡Qué drama! ¡Qué tragedia!

ANTONIO No te rías, Julio, es la verdad. ¡Ay, Mary de Bastán! ¡Qué bonita eras! Cuando te tenía, no supe servirte; ahora que te serviría, no te tengo.

JULIO ¡Sí que es fuerte!

ANTONIO Era la más buena del mundo.

JULIO Bueno, hay muchas Marys, de Bastán, o de Barcelona, que son las más buenas del mundo. Busca otra y en paz.

ANTONIO Como ella no hay ninguna. Solo está ella, la de Bastán, y la he perdido.

JULIO Otra vez. ¡Aquí vamos a llorar hasta la Asunción! ¡Qué triste es! ¡Qué drama!

ANTONIO Siempre has sido un cínico, perdona que te lo diga, Julio.

JULIO ¿Un cínico, yo? Y tú, ¿qué has sido?

ANTONIO ¿Yo?

Al BARMAN*:*

Pon un wiski, Juan… Tenía una mujer como no había otra en el mundo, y la perdí, y este, ya ves…

JULIO Mira, la mujer como no había otra en el mundo acaba de entrar. Me apuesto lo que quieras que el Folies Bergère, que Montmartre…

Entran, en efecto, MARY *y* LISA. *Aquella, tirando a rubia, entrada un poco en carnes, más bien baja, pero bien proporcionada; esta, más alta, morena, de ojos negros. Las dos muy compuestas y elegantes.*

ANTONIO Pero, ¿es posible? ¡Qué casualidad! ¡Dios, es posible! Debe de estar citada con alguien; lo hará solo para darme celos… Pero yo, mañana… Sírveme otro wiski, Juan…

Las mujeres se sientan en la barra.

MARY ¿No me dices nada, Antonio? Y tú, Julio, ¿no me dices nada?

JULIO Que esta noche estás más hermosa que nunca.

ANTONIO

Bajo, mirándolo de reojo:

¡Vaya majadero! ¡Mal rayo!…

MARY Sí, pero él no me quiere; no me ha querido nunca.

JULIO Te quiere, Mary. Ahora mismo…

ANTONIO Sí, sí, y mañana me voy, para que lo sepas. Mira.

Muestra el pasaje.

Folies Bergère… Montparnasse… Montmartre… Mujeres… Champagne…

MARY Ja, ja, ja… ¡Qué disgusto! Dame algo, Juan, que no voy a poderlo resistir.

ANTONIO Y a mí dame un wiski, que me muero. Afortunadamente, mañana…

MARY Ya lo sabía, y a mí plin.

ANTONIO A tú plin, ¿no? Pues a mí plan. Te creías que estaba desesperado ¿no? Pues ya lo ves.

JUAN *pone el wiski.*

MARY ¡Me tendrás que dar algo, Juan, pobre de mí! ¿Qué haré sin él?

ANTONIO ¡Ahórcate! Es una solución. Ahora mismo se lo decía a Julio, que estaba también desesperado. Es el remedio mejor. Como el buen encendedor, no falla nunca.

Ella no puede más y hace ademán de marcharse. Él la retiene por el brazo.

ANTONIO Mary, perdona si te he ofendido. Estoy arrepentido. ¿No dices nada?… ¿Te he disgustado, Mary? Mary…

Una breve pausa y vuelve:

¡Ay, Mary, Mary de Bastán, ¡qué bonita estás! Te mentía, ¿no lo has visto? Eres mi condenación, Mary, Mary la de Bastán, por ti me tocará ir al infierno; por ti mataré o robaré o… Por ti me tocará ir al infierno. No tengo salvación. ¡Y si, cuando menos, te encontrara allí a ti! Pero no, tú estarás allá arriba riéndote de mí… Como aquí en la tierra…

Mirando a JULIO*:*

Con algún majadero al lado, que te dirá que estás guapa, y yo oyéndolo… ¡Dios, qué bonita eres, Mary!… Cuando te tenía, no lo supe ver, y ahora que lo veo, no puedo tenerte. ¿Quieres más castigo? ¡Qué bonita eres, Mary, la de Bastán! Estoy enamorado de ti, Mary, más que nunca. Te quiero, Mary.

MARY Estás borracho.

ANTONIO Estoy borracho, pero te quiero. Estoy enamorado de ti.

MARY Sereno no lo dirías.

ANTONIO Lo diría sereno y lo digo nublado. Estoy loco por ti.

LISA Qué bien hablas esta noche, Antonio. Nunca te he oído igual. Dedícame alguna flor, que también me agrada. Se ve que eres poeta.

ANTONIO No, no, Lisa. Nada de eso. Ocurre que estoy enamorado y ella no me quiere. Esto es todo. También eres bonita, Lisa… Ocurre solo…

Cantando:

Eres muy bonita, sí, pero ya lo sabes…[191]

JULIO Me tienes a mí, Lisa. Siempre me has gustado.

LISA ¡Vaya, qué sorpresa! ¿No te confundes? ¡Qué pena! ¡No haberlo adivinado! ¡No haberlo sabido antes! Un millonario en estos días no es una broma… no es para tomarlo así. Lo que ocurre es que las cosas te vienen siempre así, de golpe, y las coges desprevenidas.[192]

ANTONIO ¡Qué bien se está aquí con vosotras, mujeres, mujeres! Estábamos a oscuras, perdidos, a punto de llorar. Habéis entrado vosotras y

[191] Tot i ser un vers que conté un tòpic del tango, no hem pogut localitzar la peça concreta que canta Antonio.

[192] «desprevenidas», lliçó probable.

todo se ha llenado de luz. ¡Qué bien se está aquí con vosotras! ¿Qué sería la vida sin vosotras? Sois la sal de la vida…

JULIO

A LISA*, bajo:*

¿Pero, te…? Está loco…

LISA Está bebido y enamorado todavía.

ANTONIO Sois la sal de la vida… Y ¿qué sería del mundo sin sal? Sois como cirios encendidos, que alumbráis nuestras vidas…

JULIO ¡Caramba! Pero oye… Ni Jesucristo…

ANTONIO

Sin hacerle caso:

Sois la sal de la vida… Sí, sí, lo leí en algún libro, pero es verdad. Sois como cirios encendidos, alumbrando y consumiéndoos.

LISA No hables de cirios, Antonio, que me pones triste. Me recuerdan los funerales.

ANTONIO También en las bodas hay cirios; vosotras sois cirios de boda, luces de alegría, y resplandecéis en la noche, brilláis en las blancas ceremonias.

LISA ¡Qué bien hablas! ¡Qué bonito lo dices! Me voy a enamorar de ti, ¿y qué voy a hacer entonces?

MARY

Bajo:

Lisa, ¡por Dios!

LISA

Bajo:

Mary, no aflojes. Será tuyo, te lo digo yo…

MARY ¿Tú crees?… Ahora veo bien cómo le quiero… Siempre le quise, pero esta noche…

LISA No lo dejes. Todo esto lo dice por ti. Todo es verdad…

MARY No lo creo, Lisa. Se va a París. Se rio de mí… No lo creo…

ANTONIO

Acercándose a ella:

¡Mary!

Habla bajo, mirándola a los ojos, entre cínico y emocionado:

Solo te he querido a ti, Mary, y tú lo sabes muy bien. No tienes más que recordar. ¡Qué bonita eres, Mary! Mary la de Bastán,

me acuerdo siempre de ti; hasta en sueños te veo. Me acuerdo del día en que te vi por vez primera. Llevabas un vestido gris, y al verme… Bueno… Solo ahora me doy cuenta de lo que fuiste para mí… Mary, óyeme; óyeme, Mary, anoche soñé contigo…

MARY Pero…

ANTONIO Sí, sí, anoche soñé contigo…

LISA *y* JULIO *hablan bajo, y ríen.* ANTONIO *continúa con el mismo tono, un tono cínico, pero que no logra ocultar la emoción:*

¡Qué sueño tuve, Mary! Si no estuviéramos aquí en la televisión, te lo contaría…

LISA Ponle dos rombos y dilo. También lo queremos saber.

ANTONIO Con dos rombos no bastaría, Lisa; necesita lo menos seis y contárselo solo a ella. Ni con seis podría ir; ya ves, Mary. ¡Qué sueño, Dios! Ya te lo contaré después, Mary, cuando estos se hayan ido; cuando terminemos y no haya nadie escuchándonos y los niños se hayan ido a dormir. Te lo contaré después, cuando nadie nos oiga, cuando no nos vea nadie. Al fin y al cabo, me interesa que lo sepas tú, no el público. A ver si te gusta, y lo repetimos, esta vez de verdad. Ya sé que no te gustan los sueños.

MARY Eres un cínico. Estás borracho y eres un cínico… Me voy.

ANTONIO No, no. No te vayas. Perdóname otra vez si te ofendí. Me cortaré la lengua, Mary, pero hablo muy en serio. ¡Qué bonita eres! ¡Por Dios, no me dejes! ¡Qué casualidad que hayas venido! Ha sido cosa de Dios, Mary; no puede ser de otro modo. Me he visto tan desesperado, tan triste, que tuvo compasión de mí, a pesar de lo ruin que soy, de lo mucho que la he ofendido, y se compadeció de mí e hizo que me recordases… ¿Verdad que oíste una voz? ¿Verdad que te habló?

MARY Sí, es verdad; pero me dijo más. Me dijo que me habías olvidado, que no me querías, que te ibas a París…

ANTONIO No sigas. Esto no te lo dijo Dios… No puede ser. Esto es cosa de este perdido.

Señalando a JULIO*:*

Ahora lo veo claro. Os habéis conjurado contra mí.

LISA Bueno, Mary, me tengo que ir, ya lo sabes.

JULIO ¿Te vas, Lisa? ¿Me dejas que te acompañe?

LISA Esta noche no. Me esperan.

JULIO

En voz baja, entre sí:

¿En este tiempo, y nada? ¿Viste? ¡Qué mala suerte la mía! «No voy sola; me esperan aquí mismo». En cambio, ese bandido… Ahora solo me faltaría que se presentase la otra, que viniera Margarita. Sería, en verdad, para pensar en la soga.

A LISA*:*

¿De verdad te vas, Lisa? ¿Me dejas con esos? ¿No te compadeces de mí?

LISA Con tus millones ya encontrarás quien te consuele.

JULIO Pero yo te quiero a ti, Lisa.

LISA ¿De veras? ¡Nunca me había fijado! ¡Qué lástima! Ya lo pensaré. ¡Te viene tan de repente, que va! Ahora tengo que irme. Adiós, Mary, adiós, Antonio.

JULIO

Tratando de retenerla:

Lisa… Lisa… Te necesito a ti… Lisa… Esta noche te necesito, Lisa.

Se queda abatido. Murmura en voz baja, para sí:

Solo me faltaría que viniera la otra. Estaría bien.

Y en efecto: suena el teléfono un poco hacia dentro.

MARY ¿Te ha dejado? ¡Pobre Julio!

JULIO Sí, me ha dejado, y ahora…

Vuelve el camarero. Se dirige a JULIO*:*

CAMARERO Le llaman a usted.

JULIO ¿A mí?

Con susto:

No será una mujer…

CAMARERO Sí, es una mujer.

JULIO

Con susto creciente:

¿No te ha dicho quién es?

CAMARERO No lo he preguntado. Pero me parece…

Va hacia allá, como quien va a la horca:

No, ¡no sufras más! No es digna.

ANTONIO

Como siguiendo una conversación:

…Y de aquella noche en Sitges, Mary, en la barca por el mar. Desde tierra llegaban músicas; se veían luces, pero nosotros estábamos en la oscuridad, solo con el ruido de los remos, y tú recostabas la cabeza en mi pecho… Casi era el sueño, Mary.

MARY Y de Tarragona, ¿te acuerdas? ¡Cómo me acuerdo de aquella tarde!… Íbamos solos en el coche…

ANTONIO Sí, sí, y te abracé, y te besé…

MARY Qué felices fuimos, ¿verdad?

ANTONIO De lo que más me acuerdo es del primer día que te vi. Con solo recordarlo me pongo a temblar; tiemblo de la cabeza a los pies… Aquel día llevabas un vestido gris…

MARY Y, sin embargo, te ibas…

ANTONIO Es verdad, pero la culpa fue tuya, que te fuiste con…

MARY Yo me fui porque tú te habías ido antes… ¿Te has olvidado de la noche de San Juan?

ANTONIO ¿Sabes por qué lo hice? Pero dejémoslo. No pensemos más en ello. Dime que me quieres, Mary.

MARY Ya te lo he dicho.

ANTONIO ¿Quieres decirme la hora que es, Mary? Dime la hora, porque voy a tomar una decisión, y quiero saber la hora, para recordarla siempre. Dime la hora que es, pero antes dime otra vez que me quieres.

MARY Te quiero, siempre te he querido. Te quiero…

ANTONIO Repítelo aún otra vez y después dime la hora…

MARY Las doce van a dar. Mira.

ANTONIO Sí, son las doce. La hora de los fantasmas. Es lo que somos, Mary. Fantasmas, pero fantasmas enamorados, que son los buenos. Son las doce, Mary, y he tomado una decisión: la decisión de media noche. ¿Te acuerdas de la película?[193] La vimos juntos, y qué bien estaba a tu lado. Pero ahora va a empezar algo mejor entre tú y yo, y va a empezar aquí, esta noche…

---

[193] Antonio molt probablement referenciï *Night People*, pel·lícula de 1954 protagonitzada per Gregory Peck que es va traduir a Espanya com *Decisión a media noche*. L'argument no té res a veure amb l'episodi ni amb cap vivència dels personatges: un oficial és destinat a Berlín després de la Segona Guerra Mundial i descobreix la misèria de la ciutat.

MARY ¿Es posible? ¿Antonio? ¿No lo harás por el público que nos mira y que desea que todo acabe bien?

ANTONIO No, no; se me dan tres cominos del público. Lo hago por ti, Mary, y por mí. Dime que me quieres, Mary.

MARY Te quiero, te quiero mucho… Te quiero… No sé cómo te lo podría decir. ¡Qué feliz soy! Te quiero.

ANTONIO Repítelo aún, hasta que me canse, que nunca me cansaré. Repítelo, que lo oiga bien. Me estaría toda la vida oyéndolo… Ahora pienso cómo es posible que te tuviera, y que no me diera cuenta de lo que tenía.

MARY Los hombres sois así, siempre lo veis tarde.

Dan las doce en el reloj de la pared —tiene que haber un reloj— y él vuelve a su idea:

ANTONIO Son las doce, Mary, mi amor.

Se saca el pasaje del avión y se busca el encendedor.

Voy a pegarle fuego.

MARY

En el colmo de la alegría:

Pero, ¿qué haces, Antonio? ¿Es de veras?

ANTONIO Es de veras, Mary. Me quedo contigo y para siempre. Me acuerdo de un verso. Esta noche me siento incluso poeta. Me acuerdo de un verso. ¿Quieres que te lo diga?

MARY Dime todo lo que quieras, si puede decirse aquí, delante de la gente.

ANTONIO Sí, se puede decir, y sin rombos. Con rombos de alegría… Te lo diré, y después te diré el sueño, a ver si te gusta.

MARY Me gustará, estoy segura.

ANTONIO Pues escucha, que va por ti:

La noche está muy fría,
sopla un viento inclemente,
ven, pasa la puerta de mi casa,
y quédate conmigo para siempre.[194]

[194] Versos del poema «Invitación al hogar», de Baldomero Fernández Moreno (1916), publicat el 1916 en el poemari *Intermedio provinciano*. Juan Arbó torna a copiar malament els versos, que en el poema original són aquests: «La noche está muy fría, / corre un viento inclemente… / Sube las escaleras de mi casa / y quédate conmigo para siempre». Sobta que Juan Arbó corregeixi el tercer vers en el mecanoscrit, ja que la lliçó original llegeix igual que el poema. És poc probable

Y ahora a poner fuego.

Lo hace. Apenas le pone fuego, sale JULIO *con prisas.*

JULIO ¡Antonio! ¡Antonio! ¡No lo quemes! ¡Me iré yo!…

ANTONIO Es tarde, lo siento. Pero ya está.

JULIO ¡Maldita sea! ¿Y qué voy a hacer ahora? ¡Vaya suerte! Se me va Lisa, que empezaba a gustarme, y me viene este adefesio. ¿Cómo saldré de esto? ¿Qué hago? ¡Maldita sea!

ANTONIO Ahórcate, ya te lo he dicho. Es una solución.

JULIO Ahórcate, ¿eh? Me está bien, por asno. Pero no te rías. Tú te crees que con decir «volvamos», con poner fuego al pasaje, y recitar unos versos, y además robados —porque, sábelo, Mary, no eran suyos—, tú te crees que con esto ya está todo arreglado. Ya hablaremos. Conque ahórcate, ¿eh?

ANTONIO *se ríe, teniendo abrazada a* MARY.

ANTONIO Adiós, querido amigo. Huye de tu princesa si puedes, y busca a Lisa.

A MARY*:*

Ahora te contaré el sueño, Mary.

MARY Eres un cínico, pero te quiero…

Salen mirando a JULIO *burlonamente.* JULIO *permanece un momento indeciso, y con súbita resolución se dirige a* JUAN*:*

JULIO Mira, Juan, vendrá ella. Tú que ya la conoces… Dile que me he ido…

BARMAN ¡Hombre! ¡Tan simpática que es! ¡Pobre Margarita!

JULIO Simpática, ¿eh? Bueno, le dices que me he ido. Le dices que me he ido; dile que he tenido una riña; dile que me he muerto… Dile que me he muerto, sí; si la convences, te haré un regalo…

BARMAN Esto tiene un remedio…

JULIO ¿Tú también? Ahorcarme, ¿no? Adiós, dile lo que quieras.

BARMAN ¿Te has fijado, Álex? ¡Qué par! Y ahora vendrá Margarita, como loca…

CAMARERO Ojalá viniera por mí; ojalá la pudiera consolar…

BARMAN ¡Hombre, también yo la consolaría!

---

que consultés una nova edició, la considerés més vàlida que l'original i modifiqués el text. Per tant, cal concloure que Arbó va deformar deliberadament la citació, probablement perquè considerava que lligava millor amb el contingut del guió.

CAMARERO En cambio, este perdido… Bueno, ¿seguimos?

BARMAN Seguimos. A ver, teníamos el Valencia y el Zaragoza. ¿Qué ponemos?

CAMARERO Pon un 2.

BARMAN ¿Un 2? ¿El Zaragoza sin Lapetra ha de ganar al Valencia en su campo?

CAMARERO Pon un 1.

BARMAN ¿Un 1? ¿Te parece? No olvides que, de todos modos, el Zaragoza…

CAMARERO Pon una X.

BARMAN Pondré una X. Gracias.

CAMARERO No hay de qué.

Una pausa.

Oye Juan, y si te tocasen cuatro, seis u ocho millones…

Suelta la carcajada.

JULIO Dame otra y no te rías.

FIN