

Publicacions Universitat Rovira i Virgili

Sebastià Juan Arbó

**De la realitat viscuda
a la ficció narrativa**

MARTA MATAS ROCA



COLLECCIÓ PATRIMONI LITERARI

Direcció

Magí Sunyer Molné, Universitat Rovira i Virgili
Emili Samper Prunera, Universitat Rovira i Virgili

Comitè editorial

Francesc Foguet Boreu, Universitat Autònoma de Barcelona
Mònica Güell, Sorbonne Université
Montserrat Palau Vergés, Universitat Rovira i Virgili
Gabriel Sansano, Universitat d'Alacant
Joan Ramon Veny Mesquida, Universitat de Lleida



UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI
Càtedra Josep Anton Baixeras



Calidad en
Edición
Académica

Academic
Publishing
Quality

Avalado por



Promovido por



SEBASTIÀ JUAN ARBÓ

DE LA REALITAT VISCUDA A LA FICCIÓ NARRATIVA

Marta Matas Roca



Tarragona, 2025

PUBLICACIONS DE LA UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

Av. Catalunya, 35 · 43002 Tarragona

Tel. 977 558 474 · publicacions@urv.cat

www.publicacions.urv.cat



1a edició: març de 2025

ISBN (paper): 978-84-1365-193-4

ISBN (PDF): 978-84-1365-194-1

DOI: 10.17345/9788413651934

Dipòsit legal: T 70-2025



Cita el llibre.



Consulta el llibre a la nostra web.



Llibre sota una llicència Creative Commons BY-NC-SA.



Publicacions de la Universitat Rovira i Virgili és membre de la Unió de Editoriales Universitarias Españolas i de la Xarxa Vives d'Universitats, fet que garanteix la difusió i comercialització de les seves publicacions a l'Estat espanyol i arreu del món.

El valor de una obra, es preciso repetirlo, no se mide por el mayor o menor grado con que refleja la realidad, con que se adapta al mundo exterior: se mide por la fuerza con que se refleja en ella la visión del artista, del escritor, y por la mayor o menor «cohesión» con que esta visión se mantiene en ella.

SEBASTIÀ JUAN ARBÓ, 1956

CONTINGUTS

PRÒLEG	9
INTRODUCCIÓ	11
NOTA INICIAL	15
RELACIÓ D'ABREVIATURES	17
1. EL MÓN EBRENC I LES SEVES RECURRÈNCIES	19
1.1 La construcció de la relació amb l'altre: l'amistat.	19
1.2 Les experiències de vida: mestratges i complicitats	24
1.3 La transcendència de la figura maternal.	34
1.4 De la creació a la superació de l'home arbonià.	50
1.4.1 La formació de l'antiheroi a <i>L'inútil combat</i> i a <i>Notes</i> <i>d'un estudiant que va morir boig</i>	52
1.4.2 La figura del doble: una aproximació al segon jo	84
1.4.3 Confirmació i liquidació del subjecte arbonià: <i>Terres de l'Ebre, Camins de nit, Tíno Costa</i>	94
1.4.4 Una nova proposta des de la conformitat: <i>L'espera</i> , <i>Entre la terra i el mar, La tempestad</i> i <i>La masia</i>	127
1.5 Un espai entre la ficció i la realitat.	140
1.5.1 A l'entorn de la novel·la rural	141
1.5.2 La memòria de l'espai en el relat.	146
1.5.3 La reiteració del valor simbòlic en l'espai.	174
1.5.4 Les terres de l'Ebre, més enllà d'un univers mític	182
2. LA NARRATIVA EN CASTELLÀ	187
2.1 Espais urbans	188
2.2 Identitats fictionals	217
CONCLUSIONS	283
REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES	289
RESUM	297
SOBRE L'AUTORA	299

PRÒLEG

El llibre que teniu a les mans, *Sebastià Juan Arbó. De la realitat viscuda a la ficció narrativa*, de Marta Matas Roca, és una fita clau del projecte de recuperació patrimonial de l'escriptor Sebastià Juan Arbó (la Ràpita, 1902 - Barcelona, 1984). Aquesta recuperació de l'obra arboniana ha tingut com a baules més remarcables l'edició de l'*Obra catalana completa* (1992-93), a cura del rapitenc Emili Rosales; *Totes les narracions del Delta* (2022), un recull de narracions breus, algunes inèdites, a càrrec de Joan Antoni Forcadell, curador també del projecte de novel·la inèdit *El ángel se durmió* (2023), i l'estudi *Sebastià Juan Arbó: Viure per escriure. Recepció crítica i projecció de l'obra* (2023), de la mateixa professora Matas.

Els dos llibres de Marta Matas, tal com ella explica, deriven de la seva tesi doctoral. El díptic permet, als lectors d'avui, tenir una visió de conjunt d'un clàssic de les lletres catalanes, l'obra i la recepció del qual ha estat profundament marcada per la Guerra Civil espanyola i, sobretot, per la seva controvertida acomodació a la dictadura franquista i l'adopció del castellà en diverses obres de postguerra. Així, a *Sebastià Juan Arbó. De la realitat viscuda a la ficció narrativa*, Matas du a terme un exhaustiu exercici de lectura atenta de les narracions escrites tant en català com en castellà que, amb arguments molt convincents, sistematitza en dos cicles ebrencs, d'una banda, i en les obres en què la diegesi discorre en l'àmbit urbà, d'altra banda.

Aquest treball, enquadrat en la disciplina de la història de la literatura, proporciona una documentada relació de la trajectòria creativa de Sebastià Juan Arbó, pertinentment contextualitzada tant pel que fa a les seves vicissituds vitals com a l'espai literari català i l'evolució del règim dictatorial. L'exercici de lectura, que para particularment atenció en les figures i els paisatges, siguin ebrencs o urbans, presenta dues grans virtuts. Matas posa constantment en diàleg les obres arbonianes entre si, i sap espigolar-ne molt bé citacions textuais per inserir-les, de manera il·luminadora, en l'argumentació her-

menèutica, tot trenant un amè discurs que invita a la redescoberta de l'ebrenc.

A qui llegeixi aquesta anàlisi del corpus arbonià, sobretot si es dedica a la investigació literària, li recomano tres coses. La primera: que s'emmiralli en el rigor metodològic i l'honestat que exhibeix Marta Matas en l'estudi i la interpretació de l'obra d'un escriptor que, per raons d'ordre tant polític com cultural, no resulta gens fàcil d'abordar. La segona: que gaudeixi la prosa acadèmica que desplega al llarg del volum —la mateixa, val a dir-ho, que en l'estudi que va publicar el 2023 i en la tesi doctoral, cosa que no és gens comuna— perquè és tota una delícia. Els seus discursos expositius i argumentatius em semblen, també, modèlics. I la tercera: que s'inspiri en l'exercici hermenèutic de Matas per formular noves lectures de la narrativa de Sebastià Juan Arbó a fi de complementar les d'ella i, d'aquesta manera, animar lectors amb interessos i sensibilitats molt diversos a acostar-se a la producció arboniana des d'altres mirades. Ara que ja comptem amb aquesta sòlida visió panoràmica, tan aprofundida i ben contextualitzada, que ens brinda aquest llibre de Matas, crec que serà molt estimulant llegir treballs que abordin Sebastià Juan Arbó des de disciplines i marcs teòrics distints, com ara l'antropologia, l'ecocrítica, el posthumanisme i els estudis de gènere. Desitjo, doncs, que *Sebastià Juan Arbó. De la realitat viscuda a la ficció narrativa*, com sol succeir amb els bons estudis acadèmics, inspire noves investigacions.

TERESA IRIBARREN

Universitat Oberta de Catalunya

INTRODUCCIÓ

És evident que la Guerra Civil situa Arbó en una cruïlla que condiciona, com s'esdevé amb tants d'altres escriptors i escriptores, la seva concepció vital i literària. De la seva acceptació tàcita del nou sistema polític que implica el canvi de llengua i de l'actitud que adopta vers ell el sector més bel·ligerant de la cultura catalana se'n desprèn un arraconament injust que es tradueix en una manca d'atenció cap a la seva producció de postguerra. No és agosarat assenyalar que hi ha una clara penalització en aquest viratge i que Arbó n'haurà de pagar un alt preu fins ben bé avui dia.¹ És per això que aquest estudi s'inicia amb la voluntat d'establir quines són les directrius que condueixen la seva escriptura narrativa des de la postguerra fins als anys vuitanta, quins són els seus encerts i quins els seus límits, quin és el procés evolutiu de la seva obra i com, a partir de les respostes obtingudes, es defineix, o més aviat es redefineix, el pensament literari arbonià.² Nogensmenys, s'observa també, a partir del desinterès evident per les seves últimes produccions novel·lístiques, una devaluació literària que contradiu les expectatives creades entorn de les seves primeres novel·les i sembla cloure la possibilitat de revifar l'encert de la primera etapa.

Atenint-nos al fet que l'escriptura en castellà de les seves obres respon només a una tria condicionada pel moment polític i per la seva voluntat vocacional, s'ha considerat la necessitat que aquest no sigui un factor distintiu en la seva anàlisi. Cal recordar que en la dècada

1 Sobre la vinculació d'Arbó amb la vida cultural de l'època, el seu posicionament respecte a la política i a la dictadura, la seva opció lingüística i les conseqüències que se'n derivaren, vegeu Matas (2023a, cap. VI i VII).

2 Els objectius i els continguts d'aquesta publicació articulen la tercera part de la meua tesi *Sebastià Juan Arbó: De la realitat viscuda a la ficció narrativa. Anàlisi d'un desarrelament en la literatura catalana*, dirigida per la Dra. Montserrat Corretger i per la Dra. Carme Oriol, i defensada el 20 de juliol de 2021 a la Universitat Rovira i Virgili. Quant a la primera i segona part de la tesi, centrada en l'estudi de la recepció crítica i de la projecció de l'obra de Sebastià Juan Arbó, vegeu Matas (2023a).

dels seixanta, i coincidint amb un mínim relaxament de la dictadura vers la cultura i la llengua catalanes, Arbó reprèn les publicacions en català, si bé és cert que les obres escrites en aquesta llengua es tradueixen de manera simultània al castellà.

Val a dir que per establir i sintetitzar els paràmetres de la trajectòria arboniana cal analitzar tot el conjunt de la seva novel·lística perquè només així adquireix sentit tot un univers recurrent que amplifica i enriqueix el corpus literari i personal de Sebastià Juan Arbó, tot i que de vegades pugui limitar-ne la creativitat i l'originalitat. Una crítica estricta de la novel·lística arboniana impedeix establir una discriminació lingüística perquè és a partir d'un estudi íntegre de la seva obra que podrem parlar d'una xarxa indestruïble de conomicacions entre els relats, d'uns motius reiteratius que defineixen un món poètic i narratiu compacte, d'uns personatges que transiten la seva feixuga existència per uns paratges físics i anímics que es complementen, d'una voluntat creixent d'esdevenir veu i testimoni; en definitiva, d'una manera de viure, d'existir i de crear.

És des d'aquest entramat de relacions entre context vital i creació artística que cal establir un estudi transversal que permeti determinar uns paràmetres de fixació i d'evolució del pensament literari de Sebastià Juan Arbó. Amb tot, i malgrat el pòsit homogeni que vertebrava la seva obra, es fa necessari *a priori* delimitar aquesta anàlisi a partir del nucli temàtic i espacial de la seva novel·lística. D'una banda, cal situar les obres que presenten el territori ebrenc com a punt de partida i nexa comú: *L'inútil combat* (1931), *Terres de l'Ebre* (1932), *Notes d'un estudiant que va morir boig* (1933), *Camins de nit* (1935), *Tino Costa* (1947), *Narracions del Delta* (1965) i el segon cicle ebrenc que inclou *L'espera* (1967) i el conjunt novel·lístic d'*Entre la terra i el mar* (1966), *La tempestad* (1975), *La masia* (1975) i *El segundo del Apocalipsis* (1981). D'altra banda, cal emmarcar les obres que transcorren dins l'àmbit ciutadà: *Sobre las piedras grises* (1949), *María Molinari* (1954) i *Nocturno de alarmas* (1957).³ Establir aquesta divisió contex-

3 El fet que dins l'estudi s'hagi optat per obviar la trilogia de Martín de Caretas —*Martín de Caretas en el pueblo*, *Martín de Caretas en el campo*, *Martín de Caretas en la ciudad*—, escrita entre els anys 1955 i 1959, respon a l'adscripció d'aquestes novel·les dins el tradicional gènere picaresc, que requereix un tractament explícit que s'allunya de l'objecte d'interès de la present publicació. Tampoc no s'ha inclòs *Narracions del Delta*,

tual geogràfica, que implica com és evident un gir temàtic, permet observar de retruc com la tria de la llengua hi està íntimament relacionada. En efecte, la data de publicació de les novel·les ciutadanes indica la dificultat de ser divulgades en català; tanmateix, és simptomàtic que el retorn a la llengua pròpia coincideixi amb la recuperació de la seva matèria primera: l'hàbitat ebrenc. Així succeeix a *L'espera*, *Entre la terra i el mar* i *La masia*, escrites originàriament en català, tot i que gairebé de manera simultània en farà l'autotraducció al castellà.⁴ Ara bé, Arbó clou la seva producció novel·lística amb *El segundo del Apocalipsis*, obra que planteja una dualitat geogràfica i temàtica —ja insinuada a *La tempestad*— i on l'escriptor evidencia la tria que fa de la llengua. Tal vegada, cal entendre-la encara com l'intent d'assolir una recepció més àmplia de la seva obra, desig tostemps cobejat per l'escriptor, però també com una reacció provocada pel poc ressò que havien tingut les seves darreres obres en català entre la crítica de l'època.

Per consegüent, tot i l'enfocament transversal que guia aquest estudi, i al marge de l'opció lingüística escollida, partiré d'una anàlisi que destria les novel·les ebrencues de les novel·les ciutadanes. Darrere d'aquesta ambivalència argumental i espacial hi ha una confluència d'interessos i de referents unívocs que Arbó reproduïx fins a configurar un univers propi, intuït des dels inicis i desenvolupat fins a les darreres pàgines. És en aquest procés evolutiu de creació on es palesa el nexse entre l'home i l'escriptor, entre la vida i l'obra, entre el pensament i l'acció.

recull de contes publicat l'any 1965, on s'apleguen diferents fragments que Arbó extragué d'algunes de les novel·les ja publicades o a punt de publicar. En aquest sentit, el seu estudi ja s'inclou dins la narrativa proposada. Altrament, cal destacar la publicació, l'any 2022, de *Totes les narracions del Delta*, volum que recull tant relats inèdits com relats publicats amb anterioritat (Juan Arbó 2022).

⁴ *Entre la terra i el mar* es publica en català l'any 1993 dins l'*Obra Catalana Completa*. Fins aleshores només se'n coneixia la versió castellana, *Entre la tierra y el mar*, que havia guanyat el Premi Blasco Ibáñez l'any 1966.

NOTA INICIAL

Les citacions i referències a les obres en català estan extretes de l'*Obra Catalana Completa*, publicada en tres volums: *Terres de l'Ebre*, *Camins de nit* i *Tino Costa* formen part del volum I (Juan Arbó 1992); *L'inútil combat*, *Hores en blanc*, *Narracions del Delta*, *Febrer*, *La nit de Sant Joan*, *La ciutat maleïda*, *Nausica*, del volum II (Juan Arbó 1993a) i *L'espera*, *Entre la terra i el mar* i *La masia*, del volum III (Juan Arbó 1993b). Quant a les altres obres, es troben referenciades a la bibliografia de la manera següent: *Sobre las piedras grises* (Juan Arbó 1949), *María Molinari* (Juan Arbó 1957a), *Nocturno de alarmas* (Juan Arbó 1957b), *La tempestad* (Juan Arbó 1975) i *El segundo del Apocalipsis* (Juan Arbó 1981).

En relació amb *Notes d'un estudiant que va morir boig* (1933), atesa la multiplicitat de correccions i d'edicions que va fer Arbó d'aquesta obra, he optat per utilitzar l'edició de 1935, *Notes d'un estudiant que va morir boig* (Juan Arbó 2011), i l'edició definitiva de 1983, *Hores en blanc* (Juan Arbó 1993a). La possibilitat d'estudiar les dues versions, sobretot la de 1935, considerada òptima per Balaguer (1983) i Molas (1961), aporta una visió íntegra del pensament literari i vital de l'Arbó dels anys trenta, tot i que no hi ha una voluntat de fer-ne una anàlisi comparativa minuciosa. Es tracta d'assenyalar, en aquelles situacions que es cregui necessari, quines són les coincidències i quines les divergències entre ambdues versions.

RELACIÓ D'ABREVIATURES

Obres referenciades

<i>L'inútil combat</i>	LIC
<i>Notes d'un estudiant que va morir boig</i>	NEB
<i>Hores en blanc</i>	HB
<i>Terres de l'Ebre</i>	TE
<i>Camins de nit</i>	CN
<i>La ciutat maleïda</i>	LCM
<i>Nausica</i>	N
<i>Tino Costa</i>	TC
<i>Febre</i>	F
<i>La nit de Sant Joan</i>	NSJ
<i>Sobre las piedras grises</i>	SPG
<i>María Molinari</i>	MM
<i>Nocturno de alarmas</i>	NA
<i>L'espera</i>	LE
<i>Entre la terra i el mar</i>	ETM
<i>La tempestad</i>	LT
<i>La masia</i>	LM
<i>El segundo del Apocalipsis</i>	ESA

1. EL MÓN EBRENC I LES SEVES RECURRÈNCIES

En parlar de recurrències narratives ens referim a un seguit d'aspectes determinats i determinants extrets de la història mitjançant els quals el narrador-autor vehicula unes necessitats íntimes que urgeixen de ser explicades, raonades i fixades a través de l'escriptura i, en concret, a través d'uns personatges que, en definitiva, encarnen una manera de veure el món. És així com Arbó aboca sempre en les seves novel·les dosis vitals, filosòfiques i ideològiques que permeten confeccionar un itinerari particular i un pensament que es va assaonant i ratificant en cada nova obra i que es percep en els diferents punts de vista projectats. És des d'aquestes reiteracions que podem concretar alguns dels motius que esdevenen eixos bàsics en la construcció, i posterior comprensió, del seu món literari i vital: l'angoixa existencial, la soledat de l'individu, l'amor creixent a la terra, la reivindicació de l'amistat, la idealització de la infantesa unida a la figura de la mare i la rebel·lió contra les injustícies socials. Fet i fet, Arbó no fa sinó exterioritzar un seguit d'inquietuds generals que es concreten en temàtiques particulars i que evidencien aquesta necessitat de confessió autobiogràfica, que actua com a eina catalitzadora a través de les seves ficcions novel·lístiques.

1.1 La construcció de la relació amb l'altre: l'amistat

Al llarg de la novel·lística arboniana, l'amistat es revela com un tema creixent que evoluciona en funció de l'experiència de l'escriptor, però que sempre actua com a bàlsam i redempció per a la condició humana. Tan sols a *Notes d'un estudiant que va morir boig / Hores en blanc*, el to cínic emprat en tot el discurs narratiu mostra l'amistat com una càrrega feixuga i interessada que contribueix a demostrar la pèrdua del sentiment filantròpic en la conducta humana, molt present en tota la novel·la. Feta aquesta excepció, ja a *L'inútil combat*, la figura de l'amic es presenta en relació amb el protagonista i, malgrat adquirir una rellevància progressiva en les obres següents (*Terres de*

l'Ebre, Camins de nit i Tino Costa), no és fins al segon cicle ebrenc (*L'espera* i la trilogia formada per *Entre la terra i el mar, La masia i La tempestad*) que pren cert protagonisme atès que aconsegueix focalitzar-hi progressivament l'interès del narrador. El concepte d'amistat, doncs, es modifica amb el temps i permet establir un camí paral·lel al creixement vital de l'autor.

És en aquest sentit que en les primeres obres l'amistat s'aproxima al concepte de la *philia* aristotèlica. El protagonista sempre busca en l'altre una correspondència amb ell mateix, una similitud d'experiències que els aproximí («Triava els meus amics per una afinitat de sentiments i alguna propensió», LIC 60), alhora que aquesta relació acostuma a mantenir-se a través del lligam de la infantesa que la sublima i l'eternitza («Quim Bisa era l'únic record bo que li havia deixat l'escola. Encara que molt diferents de caràcter —i potser per això mateix—, s'havien estimat com a germans», TC 615). En la seva joventut, malgrat la incomunicació i la insolidaritat que es percep en el tracte amb els altres, els protagonistes d'Arbó sempre manifesten un altíssim grau de fidelitat cap a aquells joves que en algun moment els han demostrat la seva estima. En conseqüència, la presència amical implica un estat d'ànim exultant, poc comú en el caràcter introspectiu dels protagonistes:

[...] aquest vespre del dissabte la seva vinguda és com un raig de llum (LIC 91).

En ocasió de la festa del seu sant, Tino Costa invità el seu amic Quim Bisa [...], es manifestà amb aquella alegria una mica exaltada [...], que de temps ençà, cada vegada més rarament, prenia en ell gairebé sense causa justificada (TC 675).

Sempre l'alegrava, quasi el commovia, l'afecte dels amics (CN 434).

Ara bé, la singularitat d'aquests caràcters impossibilita, en les novel·les de la primera etapa, l'efectivitat d'aquesta relació que sempre queda frustrada quan l'amic es revela com un model oposat que presenta les característiques pròpies de l'individu conformat amb el seu destí. Des d'una posició neutral, malgrat l'estima absoluta cap al protagonista, la seva actitud està condicionada per un desig d'estabilitat que considera prioritari en el seu ordre vital, conformat a «portar una jove a la casa; [...] constituir una llar i una família i fer una

vida ordenada “com mana Déu”» (TC 615). Els personatges —Andreu (TE), Ramon (CN), Quim Bisa (TC)— són actius: es mouen a partir dels codis establerts, aprenen de les decepcions i les superen fugint de la introspecció individual, actitud que els permet salvar-se a través de la perseverança. Així, Quim Bisa (TC) aconsegueix el seu prometatge amb Sileta, mentre que Andreu (TE) decideix buscar feina a Barcelona i iniciar així una vida allunyada de la realitat ebrenca. Tots són presentats com a individus objectius, ponderats, que actuen com a contrapunt i accentuen amb la seva actitud la singularitat, la soledat i la incomprensió que pateixen els protagonistes.

Només hi ha un exemple de *philia* aristotèlica: el personatge de Màrius Antò a *Tino Costa*.⁵ I ho és perquè Màrius mor en plena joventut, fet que permet al protagonista idealitzar la seva personalitat i la seva amistat, «l'amistat tal vegada més pura de la seva vida» (TC 615). A partir d'una constitució malaltissa i fràgil («amb la seva pell blanca de vori, els seus fins i flexibles cabells, la dolçor lànguida de la seva mirada, la gràcia delicada de les seves mans gairebé transparents», 678) es construeix un personatge abocat a un vitalisme espiritual a qui agrada «sortir al camp, dibuixar, córrer, cantar, contemplar la posta de sol, admirar els arbres, embadalir-se amb el cant dels ocells» (677). És des d'aquesta filiació romàntica, des d'aquesta percepció de singularitat, no endebades és comparat a «una flor exòtica» (677), que el protagonista l'acull en la seva vida i en el seu record. Hi ha també una reivindicació del «seu optimisme inextingible» i d'«aquella felicitat inconsciència amb què passava per la vida» (676). Val a dir que en l'afirmació de la veu narrativa es troba implícita l'essència d'una personalitat oposada a Tino Costa.

És evident que, en l'etapa de joventut, l'amistat neix d'una experiència comuna que fidelitza la relació, arrela en el protagonista com a únic vincle social i en remou el seu vessant més sensible. En definitiva, l'amistat com a vigència d'un temps perdut —la infantesa—, com a refugi de la crueltat exterior, a conseqüència d'un pacte sagrat que neix d'un deute de solidaritat entre individus, però també com a dignificació de la humanitat. Amb tot, i malgrat presentar-se com a últim recer de salvació, el personatge-amic tampoc no podrà

5 Com a curiositat, Arbó utilitza més tard, en el conte *La nit de Sant Joan*, el mateix cognom per al protagonista, Fèlix Antó, ara amb un canvi d'accent gràfic.

foragitar les preocupacions de l'altre perquè, més enllà de la fidelitat i de l'estima, els conceptes vitals dels quals parteix i els objectius a assolir es contraposen.

A partir del segon cicle ebrenc, la presència de l'amistat es reafirma i omple bona part de l'espai argumental. En aquest sentit, Arbó construeix uns personatges d'edat avançada, com ho és ell en el moment de la seva creació, als quals confereix part del seu aprenentatge vital. Així, Pau Roda (LE), Pere Franch (ETM i LT) i Ramon Guatxes (LM i ESA) esdevenen prototipus del personatge-amic i, des d'una posició secundària inicial, prenen rellevància progressiva fins al punt que se'ls atribueix un marcat protagonisme. En plena etapa de maduresa, l'amistat és viscuda des de la lleialtat encara, però ara es desenvolupa a través d'una experiència compartida molt més àmplia que permet acostar posicions vitals que conflueixen en un punt comú: la vellesa i la soledat. En aquest sentit, *L'espera* introdueix aquest tipus de relació consolidada que actua sempre com a força positiva i consoladora, però ara no tan sols per al protagonista: «no havien tingut el disgust més lleu; al contrari, la seva amistat s'havia fet cada vegada més íntima, més sòlida, fins arribar a aquest punt, ja entrats a la maduresa, en què res podia ja interposar-se entre els dos» (LE 34). Així, si bé és cert que Pau Roda significa per a l'Andreu el lligam amb la vida («Pau Roda, el gran descans de la seva ànima; [...] a ell li devia la salvació», 145), no és menys cert que es tracta d'un vincle bilateral que actua de manera recíproca i pal·lia els desenganys vitals desencadenats durant la trama: «Molts dies en aquell temps, l'Andreu i Pau Roda sortien a donar un tomb; cada dia l'Andreu estava pitjor; [...] i ell, Pau Roda, procurava distreure'l; distreure'l i distreure's ell» (208).

De fet, aquest procés d'acompanyament que clou *L'espera* s'intensifica en la trilogia. Les relacions entre Bardat-Guatxes (ETM, LT), Guatxes – Pere Franch (ETM, LT), Guatxes-Àngel (LT) arrelen a mesura que avança l'argument. Ara ja no hi ha la recerca de l'altre com a mirall, sinó que l'amistat s'aproxima a la definició ciceroniana atès que basa la relació en la sinceritat i en la veritat, i, sobretot, en l'entrega generosa a l'altre. És així com evoluciona aquest sentiment entre els personatges: a través d'una dialèctica franca i desacomplexada, i de l'ajuda desinteressada que es proporcionen. No és casualitat que el final de *L'espera* i d'*Entre la terra i el mar* sigui un cant a l'amistat com

a últim reducte de supervivència davant la soledat a què es veuen abocats els personatges amb el pas dels anys:

La sensació de soledat s'havia fet intolerable; pensà en Guatxes, i pensà que ell també estava sol; i pensà que també ell s'alegraria amb la seva anada, confonent tal vegada amb la de l'altre la pròpia alegria, la seva soledat amb la soledat de l'amic [...].

«¡Que bella és!— es digué, encara una vegada, pensant en l'amistat—. ¡És el més bell de la vida! És l'amor, també l'amor; en els sentiments de l'home l'amor és el millor, com l'odi és el pitjor. [...]». I ell sentí també una necessitat d'amor, i si no tant, el consol de la companyia de l'amic; de passar la vetllada amb ell, a la vora del foc, i parlar amb ell amb el cor a la mà, i de tot el que sentia; explicar-se mútuament coses de la seva vida; repassar junts els records, [...].

Amb aquell pensament, Pere Franch apressà el pas sota la pluja; però aquí el consolat no seria Guatxes, sinó ell; era ell el qui necessitava ser consolat (ETM 456-457).

A diferència de la novel·lística ebrenc del primer cicle, l'amistat actua com a nexa conciliador entre els personatges i la vida, atès que els acosta en la seva condició d'homes solitaris que inicien el seu camí cap a la vellesa. És per això que aquest lligam es converteix en un acte de generositat que ennobleix l'ésser humà. I encara cal apuntar que en ser representada per personatges que neixen, en aparença, sense voluntat de protagonisme, la seva presència creixent —ja al·ludida des de les primeres novel·les— es vehicula al pensament arbonià i es converteix, a través de la seva experiència, en un dels temes recurrents en l'obra i en la vida de l'escriptor, com ja avança el protagonista de *L'inútil combat*: «el sentiment de l'amistat era, en mi, incoercible, i [...] en l'amistat havia de trobar els gaudis més purs que els meus afectes em podien proporcionar» (LIC 59).⁶

Al capdavant, cal entendre la figura de l'amic com una creació genuïna que circumda tota l'obra arboniana i que, a través del seu

6 En l'autobiografia *Memorias. Los hombres de la ciudad*, l'escriptor reivindica l'amistat com una necessitat inherent en ell, malgrat que sovint patí molts desencisos. També com a articulista, Arbó tractà aquest tema. Així, en l'article «Barcelona y la amistad», publicat a *La Vanguardia*, presenta l'amistat com una de les qualitats catalanes més distintives i ho exemplifica a través de la seva experiència, però també a partir de personatges il·lustres per a qui l'amistat fou el bé més preuat: Josep Torras i Bages, Jaume Collell i Jacint Verdaguer (Juan Arbó 1978: 6).

creixent protagonisme, es converteix en un dels elements més sòlids i característics del segon cicle ebrenc. No en va tradueix una lliçó de vida, ja que presenta l'individu des del seu vessant més humà, a través d'una relació recíproca, voluntària i altruista, que custodia un present viscut des de la consciència del passat.

1.2 Les experiències de vida: mestratges i complicitats

Amb *Tino Costa*, que clou tot el marc d'angoixa existencialista i d'imatgeria romàntica pròpia de la primera època,⁷ Arbó introdueix per primer cop un element que tindrà continuïtat en el segon cicle ebrenc. Es tracta de la concreció d'una nova perspectiva vital que aporta en la ficció tot un pòsit de saviesa i de contenció que capgirarà bona part del discurs narratiu que ha emprat fins aleshores. La raó es troba en els múltiples factors que han contribuït a perfilar un Arbó allunyat de les circumstàncies que el conduïren a la redacció de les seves primeres obres. La seva fugida, l'adaptació al medi urbà, el desencís polític, l'experiència traumàtica de la guerra i els greuges posteriors, així com el retrobament amb les arrels geogràfiques i emocionals, de bracet amb l'assoliment de la maduresa personal, conflueixen i fructifiquen en una creació del tot genuïna: la figura del mestre. En paral·lel a la desaparició gradual de l'home arbonià,⁸ es produeix la introducció d'aquest personatge que pren una rellevant dimensió simbòlica en l'imaginari del lector i que perviu com una de les creacions més versemblants en el món narratiu ebrenc dels anys seixanta en endavant. Així succeeix a *Tino Costa* i a la trilogia ebrenca posterior, sobretot a *Entre la terra i el mar*.

Amb el nom de Mestre Baldà o vell Baldà, a *Tino Costa* es descriu un personatge que ha sofert «tots els combats, les decepcions, les tristeses inherents a tota vida apassionada; però dominant-los» (TC 617). Al seu torn, Pere Franch⁹ («el mestre»), a *Entre la terra i el*

7 Carme Arnau (1987: 53) considera que *Tino Costa* és, «significativament, una mitificació i, alhora liquidació» de la seva producció anterior.

8 Respecte al concepte «home d'Arbó», vegeu nota 28.

9 L'any 1965 Arbó presentà *Les inquietuds de Pere Franch* al Premi Sant Jordi. Amb aquest motiu, Rafael Tasis, membre del jurat, li adreçà una carta en què adduïa les raons per les quals l'obra no havia tingut els vots necessaris. Entre altres motius desta-

mar, també és un personatge introduït en la ficció narrativa a través d'un aprenentatge vital decebedor que «es llança a la política amb l'entusiasme dels vint anys i d'un temperament apassionat, enamorat de la veritat, il·lusionat —i una mica massa— en aquell somni d'igualtat i fraternitat, de germanor, que era el signe de l'hora i la bandera del partit», però que «no trigà a sentir-se guanyat per les primeres decepcions en l'atmosfera d'egoismes que anava descobrint» (ETM 286).

Al cap i a la fi, en aquesta «vida apassionada» i en la capacitat de domini posterior rau un dels trets distintius d'aquestes dues creacions masculines que representen una única entitat construïda des d'una posició desdramatitzada i asserenada, i nascuda com a alternativa als protagonistes de la primera narrativa arboniana. Es tracta de projectar una nova perspectiva de l'individu que, tot i experimentar les rauxes i anhels propis de la joventut, accepta els viarans vitals i s'empara en la conformitat, no exempta de desengany. Per tant, no hi ha conflicte existencial, més enllà d'un cert desencís, fins i tot avorrició, vers la humanitat («no trigà a sentir-se guanyat per les primeres decepcions en l'atmosfera d'egoismes que anava descobrint», 286), que es resol apartant-se de l'esfera social i retornant al lloc de partida o retirant-se a un racó isolat. En aquest sentit, el vell Baldà exemplifica l'actitud de fugida i de retorn posterior: «Orfe de mare, amb un pare abúlic, la seva ànima, tempestejada d'altres inquietuds, l'havia empès a fugir del poble quan a penes comptava quinze anys, per no tornar-hi sinó a les seves vellúries» (TC 616). Sembla prou clar que aquest personatge es decanta *a priori* per una vida en llibertat malgrat que el seu abrandament («Vaig ser feliç un moment, però la felicitat passà de pressa», 619) es canalitza més endavant a través de la renúncia i del sacrifici, i desemboca en un «benestar dolç i moderat, sense excessos, tal vegada barrejat amb tristeses» (619) que implica el retorn a Amposta, lloc d'origen.

cava el fet que tres capítols de la novel·la formaven part del recull *Narracions del Delta*, publicat aquell mateix any. Més endavant, aquesta obra es publicà amb el títol *Entre la tierra y el mar*. El que considero interessant és comprovar la funció rellevant que, des del primer moment, Arbó havia atorgat a aquest personatge, fins al punt que n'utilitzà el nom per al títol de l'obra que presentà al premi.

Al seu torn, Pere Franch, també vidu des de ben prompte («Mori primer l'infant i la mare el seguí poc després», ETM 287), es confessa derrotat per «l'espectacle de la vida» (287), fet que el porta a allunyar-se de la seva ciutat nadiua, Tortosa. El trasllat a l'Encanyissada, indret feréstec i primitiu, li permet recuperar «la pau, la tranquil·litat d'esperit que li venia de la manca d'ambicions, de no adilitar-se per res, de contemplar de lluny el combat aspre de la vida i sentir la vanitat de tot» (288). Des d'aquesta austeritat, ambdós personatges practiquen una vida gairebé ascètica, apresada a partir de l'experiència i del sofriment:

Cal anar a les coses i posar les mans en el seu no-res, sofrir la tristesa de la desil·lusió: només aleshores sabem comprendre que darrera les coses no hi ha res i que tot és en les coses. [...] Torna-te'n, doncs; submergeix-te en el corrent del món i calma en ell la teva inquietud. Quan l'enuig farà presa en tu, quan et sentiràs fatigat de tot, torna aquí [...]. Aleshores veuràs que tot allò que abans et semblava digne dels més grans sacrificis estava desproveït de valor real, que no era res, i que allò que menyspreaves per allò altre era el que en realitat valia (TC 618-619).

Ara, si pensava en els dies de lluita, en els egoismes i les ambicions, en la dura i terrible batalla, sentia encara més la felicitat del seu retir, la pau d'aquella existència, s'adonava encara més de la ceguesa en què havia nascut, i compadia quasi aquells que, llançats en el terbolí de les ambicions, passen arrabassats, orbs per a les petites, per a les íntimes satisfaccions de la vida (ETM 288).

Darrere d'aquestes paraules hi ha implícita l'adquisició d'un pensament filosòfic aconseguit a partir d'un distanciament que permet l'inici d'una existència del tot austera, des d'un punt de vista material, i lúcida, des d'un vessant intel·lectual. Per tant, en l'aposta per aquest model de vida trobem inherent una qüestió fonamental: la soledat que neix d'una vivència frustrada i que els allunya d'un contacte social que no fa sinó aprofundir en aquesta nova inadequació: «Una misantropia creixent anà apoderant-se de la seva ànima, i de dia en dia se sentí més rebutjat per la vida, més atret per la soledat» (ETM 287). Molt semblantment, a *L'espera*, Pau Roda, avesat a una vida extraverdida, «fatigat i trist», adopta un punt de no retorn: «No es mouria mai més del poble» (LE 78). De manera paradoxal, inserits en un nou hàbitat —sigui Amposta, sigui l'Encanyissada—, aquest aïllament social només s'altera amb l'inici de relacions d'amistat in-

tenses que es generen durant la novel·la, tal com succeeix amb Pere Franch. Aquesta solució narrativa li permet reconciliar-se amb el seu destí i amb la societat. La soledat, per tant, els salva d'ells mateixos i, de fet, la seva assumptió defineix molt bé la fortalesa espiritual i de caràcter que els singularitza.

Des de la pràctica d'aquest retir hi ha encara tres aspectes en què tornen a confluïr ambdós personatges: l'afició per la lectura, la pràctica de l'amistat i el sentiment de pertinença al lloc de naixement. En relació amb l'hàbit lector, el novel·lista té interès a proclamar l'existència d'un lligam evident entre la capacitat intel·lectual i racional d'aquests individus, i la seva afició literària; més filosòfica i mística en el cas de Baldà, més general i evasiva en el cas de Pere Franch:

La claredat dels seus judicis, així com la fortalesa del seu esperit, la devia tant a la seva experiència de la vida com a les seves lectures. Els seus llibres eren de preferència religiosos; alguns, de medicina; altres, d'història, de filosofia i, entre aquests, Sèneca i Epictet, que figuraven entre els preferits al costat de la Bíblia (TC 616).

El vell Franch, *el mestre*, es proveï de llibres; manuals d'història natural, que sempre l'havia apassionat, tractats d'història; alguns fulletons d'autors francesos que estaven de moda llavors; es procurà, a més a més, algunes novel·les d'aventures, que el divertien: la sèrie de *Rocambole*, *Sherlock Holmes*, el *Robinson*, Juli Verne, i sobretot, Mayne Reid, llavors també de moda, que l'entusiasmava amb els seus relats de les mars d'orient, de països exòtics i d'aventures meravelloses (ETM 287).

Per entendre fins a quin punt Arbó projecta els seus anhels en els seus personatges és interessant la lectura de l'autoretrat que publica l'any 1969 a la revista *Tele-Estel*: «Ara el meu desig [...] seria de comptar amb una rendeta [...] i refugiar-me en una barraca en un lloc amagat —això sí, a la meua terra—, a llegir el *Rocambole* —conservo encara la sèrie—, sentir les granotes en els estanys i veure al menys de gent possible» (Juan Arbó 1969a: 12). I encara, en una entrevista posterior, l'any 1975, l'escriptor també declara que després de la lectura dels autors grecs s'aficionà a la novel·la «y de manera especial, los folletines franceses. Me apasionaba Eugène Sue y, sobre todo, el *Rocambole* de Ponson de Terrail. También leía Dumas y a Mayne Raid —autor que era también preferido de Baroja— y me entretenían las aventuras de Sherlock Holmes» (Huertas 1975: 17).

De fet, la curiositat natural que defineix el personatge de Pere Franch —compartida per Arbó— és el que singularitza el seu mesuratge. En la seva relació amb Monxe, el protagonista de la trilogia ebrenc, la tasca pedagògica s'allunya de l'àmbit acadèmic per endinsar-se en un aprenentatge visual i sensorial encarat a l'antropologia ebrenc. Múltiples informacions ens hi apropen a través d'un afany enciclopèdic transmès per Pere Franch, ara a través de l'omnisciència narrativa que adopta la perspectiva del mestre, ara a través de la veu del personatge que esdevé narrador directe d'un auditori en què el lector esdevé espectador i, per tant, se sent interpel·lat com la resta de personatges: «Escolteu bé, perquè mai no haureu sentit d'un fet més meravellós. Les petites anguiles, filets transparents, com de cristall, que a penes es veuen, així que se senten amb forces, emprenen el viatge i, ¿sabeu on van? Als mateixos llocs d'on van venir les seves mares [...] ¿Heu vist cosa més meravellosa?» (ETM 377-378).

Davant dels fets naturals, per bé o per mal, des de l'omnisciència o des de l'estil directe, el narrador es meravella del comportament d'alguns dels éssers vius que habiten a l'Encanyissada: la gavina, el fumarell, la serp, les anguiles, la llissa, la granota, el cuc de llum. Amb tot, darrere les lliçons del mestre, hi ha sempre una constatació adolorida del sentit de l'existència: «Ell, Pere Franch, s'aturava, sobretot, en això: en la terrible crueltat de la vida; en aquesta lluita implacable que es desenrotllava a l'aire, a la terra, sota les aigües; en aquell combat incessant, el símbol del qual li semblava percebre en el crit de la granota atrapada» (304).

Quant a l'amistat, ja tractada en l'apartat anterior, cal assenyalar la voluntat de mantenir un lligam que els identifiqui amb uns orígens («Quan va tornar [...] dels seus amics, els uns havien mort també, els altres havien desaparegut, i amb els dos o tres que quedaven a penes es reconegueren. No obstant, de tant en tant es reunia amb algun d'ells a evocar plegats antics records», TC 617) i els vinculi a la vida («Perquè també l'amistat —ho sentia en aquella hora— era una de les grans coses de la vida», ETM 453).

Altrament, si bé la fugida és un punt d'inflexió en la vida d'aquests personatges —el mestre Baldà la realitza durant la seva adolescència i Pere Franch, en plena edat adulta—s'hi evidencia també un punt de retorn als orígens, del tot identificat amb el record de la infantesa, que

cal entendre com una reconciliació que neix en l'individu i que per extensió comprèn tot allò que forma part del seu àmbit emocional:

Arribà un dia en què, cansat de rodar d'una banda a l'altra, vaig sentir d'una manera irresistible que tot em cridava aquí amb els purs records de la meua edat primera. [...] arriba un moment en què, fatalment, l'home se sent presa d'aquesta nostàlgia. És com si, en partir, haguéssim deixat arrels amagades que no s'haguessin acabat d'arrencar, i com si elles, a semblança de llaços invisibles, a través de la distància i dels anys, continuessin lligant-nos al racó on veiérem la llum per primera vegada. Potser ens crida alguna cosa —algun efluvi misteriós— d'allò que de nosaltres quedà enterrat amb els nostres avis. Arribem aquí; els pares no existeixen, els amics han desaparegut. Però aquí hi ha els vells arbres, les places que ens veieren jugar de petits; hi ha els camps, les carenes. I tot això sembla que ens acompanyi, al seu contacte sentim com si una nova primavera florís en el nostre esperit (TC 619).

A Pere Franch se li havia despertat amb el temps una dèria: la seva ciutat. Al vell Franch —era a la vellesa— després d'haver quasi avorrit la seva ciutat, Tortosa, res no li agradava tant com tornar-hi. Era l'única cosa que li quedà després, l'única cosa en què cregué, en la desfeta final de tots els seus afectes, en la pèrdua de totes les il·lusions (ETM 288).

Al procés d'autoconeixement i d'aprenentatge sofert cal afegir-hi una força tel·lúrica que els arrossega, un misteri ancestral que atorga sentit a un espai que, ja buit de referents presencials, es reconstrueix mitjançant referents idealitzats («de temps en temps, faig memòria de la casa paterna i de la taula entorn de la qual ens assèiem a menjar en la santa pau de la llar», TC 619) i que, en definitiva, implica una tornada a l'essència, a la identitat individual i alhora col·lectiva: «—Són les campanes de la Seu nostra, ¿les sents? —tornà encara. De “la nostra Seu”; perquè tot era “nostre”: la “nostra” Tortosa; la “nostra” Seu; el “nostre” riu; la “nostra” Cinta...» (ETM 397).

Fet i fet, s'entreveu en el retorn la salvació d'aquests personatges que, un cop mesurades les seves passions, han estat capaços de conformar-se amb un destí assignat. Amb tot, Pere Franch, al final d'*Entre la terra i el mar*, privat del consol i de la companyia de Monxe, i convertit en espectador del drama familiar de Jaume i Maria Rosa, pren consciència del seu fracàs:

Ell creia que havia resolt el seu destí que, en la renúncia de tot, havia trobat la pau, quasi la felicitat. Era mentida, ara ho sentia bé. No havia trobat la pau i menys la felicitat. [...]

L'home [...] no ha nascut per estar sol; tampoc per girar-se d'esquena a la vida. Era precis alimentar una fe, o si més no, una il·lusió; donar a la vida un sentit precis, esforçar-se d'alguna manera; assentar els peus en un fons sòlid; no sentir-se surar en el buit, a mercè del vent o ser una nau sense timó perduda en el mar.

[...] L'amor al poble, fos quin fos, no podia omplir aquell buit; [...], era legítim —tots estimen el racó on van néixer—, però no era per convertir-lo en el centre de la vida, [...], com la meta única d'un destí (ETM 450, 451).

Sens dubte, aquest personatge adquireix complexitat en conscienciar-se que el seu aïllament social, si bé el conhorta, l'allunya de qualsevol batec vital possible. Cal, doncs, un projecte continu, un compromís solidari que impulsi a reprendre les lluites pretèrites. Així, amb Pere Franch abocat a la soledat i al fracàs, finalitza *Entre la terra i el mar*. Amb tot, a *La tempestad* aquest personatge perd tota rellevància i tan sols recupera el protagonisme en la quarta part de la novel·la, a través del mestratge que exerceix damunt d'en Ciset, un infant que buscarà la seva protecció. Aleshores, retrobem en ell un ferm defensor del treball constant, de l'esforç de l'home damunt la terra, alhora que recupera l'exacerbat rebuig cap a les desigualtats socials («resucitava el viejo propagandista, el defensor de la igualdad, el soñador y rebelde, que había sido», LT 246).

La liquidació del personatge es produeix a l'inici de *La masía*, on Pere Franch recobra els seus dos béns més preuats: l'acompanyament de Monxe i la lluita per un ideal de justícia. D'una banda, el retrobament amb Monxe, després d'anys d'absència, significa la represa d'una relació mestre-deixeble que adquireix una rellevància significativa per al primer fins al punt de canviar-li la perspectiva vital: «Era ell que li havia fet sentir la presència del fill en la seva vida, del fill que no havia vingut; la presència d'un ésser feble [...] per qui afanyar-se i lluitar, a qui ajudar i protegir, [...] a qui acompanyar» (ETM 450). D'altra banda, la participació com a intermediari en el litigi entre pagesos i propietaris de les terres, conflicte en el qual trobarà la mort, li permet posicionar-se davant la humanitat en un clar exercici de responsabilitat i de compromís sartrià. De fet, la seva actuació li permet redimir el seu fracàs vital, exposat al final d'*Entre la terra i el mar*:

Aquell cas el cridava, li cridava a l'ànima i davant aquella crida, era cert, tot el que ocorria al seu entorn havia deixat de tenir importància; res no tenia valor davant aquell esdeveniment. ¿Què li importava la seva existència de solitari, la seva vida sense objecte [...] ? ¿Què li importava el seu refugi, el seu hortet, la seva collita, les seves dèries? (LM 513-514).

Amb la mort de Pere Franch pren relleu Antoni Guatxes, un personatge que ja apareix en les dues primeres novel·les de la trilogia i que agafa protagonisme a mesura que Pere Franch, amb qui contreu una forta relació d'amistat a *La tempestad*, el va perdent.¹⁰ Marcat per un fort escepticisme per tota qüestió política, a diferència del mestre, Guatxes comparteix amb aquest la preocupació per les condicions míseres i l'abandó que pateix una part de la població d'aquelles terres. Una crítica ben explícita cap a una realitat de conseqüències deterministes recorre alguns capítols de *La masia*:

Era el de sempre, sí, era aquella existència, no pas de persones, sinó de bèsties; havia estat igual per als pares, es continuava igual en els fills i es continuaria igual en els fills dels fills. ¿Quan s'acabaria? ¿I quina altra cosa es podia esperar, tal com anaven les coses?

Era aquella existència d'embrutiment, de misèria i d'abandó, en la qual no podia pensar-se sense que muntés del cor un sentiment d'horror, un crit de protesta i d'indignació, un desig potser de plorar (LM 581).

De fet, *El segundo del Apocalipsis* s'articula al voltant de la figura del «tío Guaches». Arbó, en el pròleg explicatiu, en justifica la presa: «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» (ESA 11). És òbvia la vinculació establerta entre l'autor i el personatge durant el procés narratiu, fins al punt de traspassar el límit entre ficció i realitat. *La masia* clou amb el pressentiment i els mals averanys de la Guerra Civil, manifestats a través de Guatxes, i Arbó, tot i declarar que «sentía verdadero terror ante la idea de seguir adelante» (17), en reprèn el final amb una doble intenció de testimoniatge i de memòria col·lectiva, però també de suport i de fidelitat cap a la seva creació literària: «me había encariñado con mi personaje; sentía deseos de acompañarle, de

10 Pep Carcellé (2019) fa una aproximació a la vida d'Agustí Mies Reverté, conegut amb el sobrenom de Guatxes, un pagès de la Ràpita amb qui Arbó s'inspirà per construir el personatge d'Antoni Guatxes.

no dejarle solo a la entrada del infierno» (18). *El segundo del Apocalipsis* és el colofó de la trilogia i Guatxes, al costat d'altres personatges que encara hi perviuen, n'és el nexa vertebrador.

De Guatxes, interessa remarcar el seu procés d'humanització creixent, molt semblant al que sofreix Pere Franch, que culmina en una escena messiànica on impedeix l'afusellament de Jordi i el Valent, personatges ja inclosos des de l'inici en la trilogia:

El tío Guaches continuó avanzando en la noche; iba con una terrible agitación, anhelante, con un palpitar del corazón que le ensordecía; la mirada se le oscurecía; pasaba así desatinado, con paso torpe, cayendo y levantándose, pero con decisión.

En aquel mundo de barbarie y de locura, de odio y de crímenes, en aquella noche sin piedad —sin Dios—, que se prolongaba desde el principio —era una única noche—, el tío Guaches, avanzaba, como un nuevo Quijote, sin caballo, sin lanza y sin adarga, pero con la misma idea del bien, con la misma cólera santa en el corazón, contra el atropello y la brutalidad, y su figura en la noche se agigantaba; parecía resplandecer (304).¹¹

Tot el que s'ha exposat fins ara permet confirmar l'existència d'uns caràcters que adquireixen una rellevància progressiva i que comparteixen uns trets bàsics que els identifiquen. Són personatges que tenen, en el seu origen, una funció de guia en relació amb els personatges principals de cada novel·la: el mestre Bardat-Tino Costa, Pere Franch-Monxe, Guatxes-Monxe.¹² Ara bé, tot i la tasca d'adreçar i conduir els protagonistes en moments decisius, i malgrat l'admiraació que aquests manifesten cap a ells, no ho aconsegueixen i, en part, d'aquí neix també el seu fracàs.

11 En l'epíleg explicatiu, Arbó precisa que, malgrat la veracitat de la majoria de fets explicats a la novel·la, en aquest episodi de rebel·lió popular, acabidllada per Guatxes, «he de confesar que en un momento me he apartado de la historia; he inventado. Hice, a la verdad, novela [...]; lo hice en el sentido del bien, de la bondad y de la justicia; hice el mundo mejor, y mejor de lo que era, sobre todo, en aquel momento» (ESA 370-371).

12 A *La masia*, Guatxes, sempre amatent al comportament de Monxe, l'alerta de la perillositat de les seves relacions amb Montserrat, la seva cunyada. Amb tot, malgrat que Guatxes pren el relleu de Pere Franch, en relació amb Monxe, el seu guiatge queda molt diluït al llarg de l'obra. Cal remarcar que Pere Franch i Guatxes exerceixen de tutors de Ciset, un noi que viu en una barraca de l'Encanyissada, en condicions miserables.

Un exemple significatiu, per la singularitat respecte dels altres, és el del mestre Baldà. Tino Costa, protagonista de la novel·la homònima, hi acut per alliberar les angoixes que el turmenten («Quan us vaig veure per primera vegada vaig escollir-vos per al dia de les meves grans confessions», TC 618). En ell cerca les respostes que temperin el seu ofec existencial («Jo en el teu cas [...] me n'aniria: tornaria a ciutat; potser a l'estranger», 618) i també el reconeixement i l'estimulació vers la seva vocació artística («Per aquest camí arribaràs lluny. Si l'abandones trairàs el teu destí, que és la més gran traïció que pot cometre l'home amb ell mateix i la que es paga més cara. El teu camí és l'art. No el deixis», 620). Amb tot, el mestre, en la creença d'una finalitat superior en què tot és sacrificat en nom de la virtut, no pot sadollar l'esperit de Tino Costa («des de la cima on vivia, en l'atmosfera d'aire clar i de sol, no podia descendir fins a ell», 618) i, per tant, el fracàs del seu guiatge s'evidencia en dos moments fonamentals. En primer lloc, en la decisió d'obsequiar-lo amb un volum manuscrit de les *Màximes* d'Epictet que Tino Costa llença al foc «sense vacil·lació» (621), per tal com signifiquen la negació del nihilisme. En segon lloc, en el desenllaç d'una conversa on el protagonista arremet contra les injustícies executades per l'home: «És que ens allunyem de Déu, cal que tornem a Déu...—. Tino Costa l'interrompé, i el mirava angoixat: —A quin Déu, mestre?—. El vell professor el mirà i no digué res» (667).

Nogensmenys, a partir de la trilogia aquests individus, erigits en models de vida i de saviesa, esdevenen pilar fonamental dins la col·lectivitat de la qual formen part. D'aquí que siguin tothora requerits en la solució de conflictes i esdevinguin essencials per als qui els envolten, gràcies a una mirada pietosa, curulla d'humanitat, a l'apologia que fan dels valors tradicionals i al rebuig constant de la injustícia, així com de qualsevol forma de degradació humana. I encara més, esdevenen també uns preuats orientadors per al lector, uns cicerones —sobretot Pere Franch— que ens condueixen pels indrets, pels costums i per les curiositats naturals més genuïnes de les terres ebrenques, alhora que traslladen, a través de la seva filosofia de vida, un pensament reflexiu del tot identificat amb el d'Arbó. De fet, aquest procés reflexiu i filosòfic justifica la seva rellevància creixent, que eclipsa en certs episodis la figura de Monxe, el protagonista potencial de la trilogia. Tot plegat confirma l'allunyament de la instrospecció turmentada, de l'angoixa vital de joventut i dels personatges adolo-

rits que l'escriptor creà com a resposta i que caracteritzen la narrativa arboniana dels anys trenta. El seu canvi de perspectiva es tradueix en una filosofia vital més propera a l'acceptació d'una existència que, si bé no es troba exempta de sofriment, sí que s'intueix més conformada:

No obstant, es digué, molt prompte es despertarà la primavera sobre les riberes; i sobre la mort i el silenci tornaran la vida i l'animació. No era amb el sentiment del Bardat —s'ho repetí—, no amb la visió del vell mestre, com havia de mirar-se la vida; la vida s'havia de mirar tal com era: una mort i una resurrecció. Ara la vida tornaria a ressorgir, a vibrar i a animar-ho tot, seria de nou una cançó (LM 670).

Amb aquest discurs narratiu, plantejat en les últimes línies de *La masia*, s'assenyala un nou camí espiritual que propugna el sentit diví de la natura, en una línia panteística ja insinuada al final de *L'espera*. Tot plegat confirma l'existència d'uns límits fràgils que separen la vida i l'obra de l'escriptor. No hi ha dubte que en l'actitud que adopten aquests personatges (mestre Baldà, Pere Franch i Guatxes), preferentment en la visió filosòfica que aporten al final del seu camí, cal entreveure la mirada lúcida d'Arbó, aconseguida també en aquest trajecte d'anada i de tornada que implica una experiència col·lectiva, però també una experiència íntima a partir del propi jo. Gairebé m'atreveixo a dir una experiència que traspassa la ficció fins a convertir-se, en alguns moments, en autoficcional.

1.3 La transcendència de la figura maternal

Mi madre, es verdad, me quiso mucho, y cada vez más, según pasaban los años; hubo un momento que no vivía sino por mí, con el pensamiento en mí, y esperando siempre mi regreso. [...] en hacerla sufrir, es verdad, fui único (Juan Arbó 1982: 88).

En la precedent confessió d'Arbó s'amaga la gènesi de la figura maternal en la seva obra, un arquetipus que es projecta en les diverses concrecions que apareixen a les novel·les d'aquest personatge omnipresent. L'estudi d'aquest model és imprescindible per entendre el devessall emocional que embolcalla i singularitza el protagonista arbonià, entès aquí també com una única entitat. De fet, en l'arquetipus matern conflueixen les raons que tensen el conflicte existencial de

l'individu i que l'aboquen a un doble estat d'angoixa en establir amb la mare una relació d'amor-odi que alterna sentiments d'amor, de re-buig i de remordiment. I és que, tot i la paradoxa, en aquesta figura rau l'origen del seu malestar perquè ella representa un sistema de valors i una actitud vital que el protagonista d'Arbó —sobretot el que trobem al primer cicle ebrenc— no pot assumir: la humilitat, la conformitat amb el destí, l'estabilitat, l'amor desinteressat. En definitiva: la vida callada. Alhora, però, aquesta figura esdevé per a ell el més preuat («Estimo la meua mare amb folia», NEB 21) i això provoca un conflicte entre el món real —representat per la mare i, per extensió, la terra— i el món desitjat, que es preveu més enllà dels límits del microcosmos ebrenc:

No hi ha ningú més descoratjat que jo davant la vida, ningú que es mogui més que jo en el buit i en la inutilitat, i a qui la vida hagi carregat amb més entrebancs i obligacions. I tot a causa d'ella... Però s'acabarà també. Vindrà dia que ni ella no em serà res (NEB 20).

La meua mare era per a mi com un mur; era com la boira damunt dels arbres, que els priva del sol (NSJ 289).

A través d'aquest personatge femení trobem la imposició del treball —a l'oficina (LIC), al camp (CN)—, el pes d'un naixement des-honrós (TC, ETM) i, com a constant generalitzada, la desolació per la fugida del fill, que porta a la resignació absoluta i a l'espera silenciosa.¹³ En aquest sentit, les obres del primer cicle ebrenc s'inicien i es clouen amb la presència de la mare:

La mare era una dona del camp, ingènua i senzilla (LIC 27).

[...] una dona que cus davant la porta de casa, allà en un poblet de vora mar esperant que torni el seu fill (NEB 20).

13 Aquestes característiques són aplicables a *L'inútil combat*, *Notes d'un estudiant que va morir boig* / *Hores en blanc*, *Camins de nit*, *Tino Costa*, *L'espera*, *Entre la terra i el mar*, *La tempestad*, *La masia* i, fins i tot, en la narració *La nit de Sant Joan* i en l'obra de teatre *La ciutat maleïda*. Malgrat que les narracions i les obres teatrals no són objecte d'estudi en aquest llibre, sí que considero interessant destacar les similituds que es produeixen en el tractament de la figura materna per entendre la seva importància en el món arbonià.

[...] i ara devia estar vora el llum, amb la panera de la roba al costat, co-sint. I en la soledat de la casa buida, ¿on, si no a ell, podien anar els seus pensaments? (TC 590).

Però la nit s'esborrava, i a poc a poc, per l'estança davant la velleta arru-pida i sola vora la llar, començava a despertar-se tot un món que s'havia perdut ja en la nit (CN 301).

[...] asseguda a prop de la finestra que s'obre a la dreta, cap al fons, espera l'arribada del fill. De tant en tant s'aixeca i esguarda a baix amb una certa angúnia (LCM 430).

Totes en una, aquestes figures femenines —la mare de Jordi (LIC), la mare de l'estudiant (NEB/HB), Roseta (TE), Marina (CN), Maria Àgueda (TC), Maria Rosa (ETM, LT, LM)— remeten sempre a la infantesa del protagonista a través d'un procés de mitificació que es construeix enmig d'una realitat adversa: «Tinc una mare petita que em contava un conte. Ara m'espera lluny» (NEB 104). A *L'inútil combat* i a *Notes d'un estudiant que va morir boig*, aquestes figures responen al nom de “mare”, atès que la presència d'un narrador-pro-tagonista impedeix el distanciament que genera la necessitat d'un antropònim de referència. Amb tot, quan el discurs adopta una certa rudesia i s'imposa la necessitat de distanciament s'introdueix la forma personal «ella»: «I tot a causa d'ella... Però s'acabarà també [...]. Ella és una dona que cus [...]. Vindrà un dia que ella no em serà res» (NEB 20); «I tot per ella; per ella, que estava allà al poble [...]. Però ja ni ella...» (HB 182).

Tant l'evocació com la invocació a la mare esdevenen un punt de retorn imaginari (LIC, NEB/HB, TE) o real (CN, TC, LM). Així, quan la tornada no es produeix, tan sols hi ha l'opció de clamar el seu nom enmig de l'angoixa absoluta, acció que roman vinculada a un procés d'onirisme delirant: «La cridaré: “¡Mare!” i me li llançaré als braços. Reposaré: “¡Vinc fatigat, mare! ¡Que estic cansat! Deixeu-me reposar, mare” [...]. El cor em bateja i quasi em fa mal, i llenço un crit: “¡Mare!”, un crit que em surt de l'ànima, però que queda dintre ofegat. [...] i torno a cridar: “¡Mare!, ¡Mare!”» (LIC 142).

És interessant remarcar la coincidència que es produeix amb l'escena final de *Diari d'un boig*, de Nikolai Gogol, on el protagonista, Aksenti Ivanov, recorda la mare en el seu crit d'auxili i la visualitza com a redemptora final a través de la pietat que la caracteritza. Així,

el protagonista de Gogol, com el d'Arbó, en la seva consciència de desplaçat delata una psicologia malalta i turmentada:

¿Que és casa meva que blaveja a la llunyania? ¿Que és la meva mare qui seu davant de la finestra? Marona, salva el teu pobre fillet! Vessa una llagrimeta sobre el seu caparró malalt! Mira com te'l turmenten! Estreny contra el teu pit aquest pobre orfenet! En el món no hi ha lloc per a ell! Sempre el persegueixen! Tingues pietat del teu ninet malalt! (Gogol 1997: 147).

En paral·lel, però també des de la distància física, la desemparança, la solitud i el fracàs es reconstrueix el refugi perdut que perviu en l'imaginari infantil dels protagonistes:

Soc a la nostra llar. [...] A fora clama el temporal [...]. Aquí, a l'habitació del costat hi ha la mare; sento la seva veu i el seu sospirar de tantes nits: [...]. Jo em faig petit dintre els llençols, em contrec tant com puc. Soc un infant. M'embolcallo bé amb els abrigalls, però la nit és freda i no trobo calor; m'esforço endebades. [...] Em desespero i crido la mare, però la mare no em sent —no pot sentir-me—, la mare no ve, com ho feia tantes vegades en els meus terrors infantils; no pot venir. Estic sol [...], i la torno a cridar (LIC 136).

En la constatació de la presència reiterada de la mare en l'obra arboniana i en una primera aproximació per a un estudi psicològic de la relació entre aquesta i els protagonistes, Sergi Beser s'inclina cap a un enfocament més proper a les teories d'Ian Suttie, psiquiatre escocès, segons les quals la mare proporciona el consol i la companyia necessària davant la situació de desemparança de l'infant (Beser 1966: 9-10). Amb aquesta proposta descarta qualsevol relació amb el complex d'Èdip, basant-se en l'afirmació que, de manera significativa, Arbó ja havia avançat en les seves memòries: «En cuanto a mí, la teoría freudiana del complejo de Edipo es una pura filfa» (Juan Arbó 1961a: 209). Al seu torn, Emili Rosales, en al·lusió a *L'inútil combat*, sembla obviar aquesta declaració i sosté l'existència d'«una relació malaltissa» entre mare i fill, alhora que insinua un «triangle vagament edípic», atès que les exigències de l'amo de la botiga alteren la relació entre mare i fill (Rosales 1992: 13). Amb tot, però, cal considerar que aquest no viu tant la reacció de la mare com una absència física de «les tendreses d'ella», com subratlla Rosales, sinó com la possibilitat aterridora de perdre el seu recer («en qui em refugiaria?»

LIC 39) i de decebre-la amb la seva actitud («vaig proposar-me de no disgustar-la més», 39). De fet, la mare, un cop morts el pare i el germà, esdevé l'únic vincle afectiu real: «el meu cor sospirava només per la meva mare» (39). També Maria Dasca es decanta per la interpretació de Beser, tot i que no deixa de recordar la influència de la tragèdia grega en l'obra d'Arbó, al·lusió que permet entreveure certa ambigüïtat a l'hora de relacionar les referències constants i obsessives a la mare amb el complex d'Èdip (Dasca 2016: 349). Més encara, apunta una possible lectura freudiana en l'evocació final de la mare a *Notes d'un estudiant que va morir boig* ((354), si bé cal tenir present que el discurs oníric i fragmentat del protagonista, en què es recupera la figura de la mare enmig d'intermitents retrospectives inconnexes, permet el trasllat al món de la infantesa, del qual ella és l'eix simbòlic. La visió de la mare «petita», amb totes les connotacions més tendres de l'adjectiu, ressegueix en la seva funció protectora i transmissora d'un imaginari —del qual es recuperen imatges fragmentades— que retorna davant l'absència total de referents construïts al marge d'aquesta figura familiar: «Tinc una mare petita que em contava un conte. [...] Després s'eixugava una llàgrima. I a fora, molt lluny, se sentia el temporal...» (NEB 104-105). I, sobretot, en podem fer una lectura d'homenatge en clau autobiogràfica a la mare com a reconeixement al seu amor incondicional: «Ara m'espera lluny i s'asseu davant la porta» (104). La figura de la mare al final d'*Hores en blanc* no és tan reiterada i el narrador protagonista, en parlar-ne, empra un to menys dramàtic («La meva mare em contava un conte; la vida, després, va contar-me'n un altre», HB 243), malgrat que es manté l'al·lusió a la seva espera infructuosa.

Al marge de l'evocació constant des de la distància, a *Tino Costa* el record de la mare provoca també un retorn real a la llar, al claustre matern que esdevé un lloc d'íntima reclusió: «Ja era a Amposta; ja era a l'habitació on havia plorat d'infant, on havia gaudit i on havia sofert, on havia donat a volar les seves més íntimes il·lusions» (TC 780). Amb tot, si bé la mare representa en essència la llar com a símbol d'aixopluc i de protecció davant l'adversitat del món exterior, és també allò contra el que cal rebel·lar-se i, per tant, el retorn cap a aquest espai implica un penediment immediat: «Tino Costa sentia desig d'anar-se'n de nou per no tornar mai més en aquella casa» (591) o bé «Era de nou a Amposta i, a penes arribat aquí, tot el que formava la base

de les seves esperances s'havia ja esfumat» (780). En aquest sentit, la recuperació de l'escenari enyorat i idealitzat evidencia en l'individu la no-superació d'una realitat rebutjada amb anterioritat. Ara, retornat a l'espai opressor i davant la presència maternal que confirma l'abisme entre els dos, el fracàs es fa palès. De fet, en el retrobament sempre hi ha un efecte mirall que els atemoreix i els esvaeix l'efusivitat imaginada des de la distància. Si la mare s'endevina fràgil i temerosa davant del fill, aquest es veu projectat en ella perquè, sense ser-ne conscient, el retorna a la seva realitat, a la seva incapacitat de lluita, al malestar que li genera l'origen de la seva humiliació.¹⁴ Com a mecanisme de resposta i d'aïllament sorgeix la brusquedat i la rudesia que caracteritza la seva actitud envers la mare:

No vaig saber mai tractar la meua mare com es mereixia; mai no vaig saber compensar-la de l'amor que sentia per mi [...]; la consciència d'aquest fet és una de les penes més grans de la meua vida, un dels turments majors, que em persegueix a totes bandes (LIC 34).¹⁵

L'acollí així, com sempre, amb l'ànima neta de retret, incansable en l'espera com en el perdó; amb una vibració de joia refrenada a la veu [...].

Tino Costa la mirà, i veié que els ulls de la seva mare s'omplien a poc a poc de plor. Plorava a despit d'ella, incapaç de contenir-se. I començà a pujar les escales: en realitat s'amagava la cara per estalviar al seu fill una escena de sentiment que el pogués disgustar en la nit de la seva arribada.

Tino Costa sentia desig d'anar-se'n de nou per no tornar mai més en aquella casa. Davant el plor de la seva mare es veia a si mateix com l'ésser més miserable de la terra, culpable d'un terrible delictes (TC 590-591).

La vella Canda morí a l'entrada de la tardor. [...] L'Andreu acusà el cop; [...] es recordà del que havia estat per a ell aquella dona, de com l'havia estimat; [...] sentí remordiments; va comprendre tardanament que havia descurat massa la seva mare, que no l'havia tractada com mereixia (LE 197).

14 Aquesta humiliació neix de la conformitat amb una vida rutinària i una vida esclavitzant (LIC, NEB, CN), però també per les circumstàncies en què s'ha produït el seu naixement (TC, ETM).

15 Si enllacem aquest discurs amb la confessió d'Arbó que inicia aquest apartat, entenem els paral·lelismes biogràfics que s'estableixen entre l'escriptor i el protagonista de *L'inútil combat*.

En la repressió dels sentiments que arrossegueu ambdós personatges i que, de fet, és un tret comú en la novel·lística ebrenc a d'Arbó cal cercar l'origen de la incomunicació absoluta amb què conviuen i de l'allunyament progressiu a què es veuen condemnats. Des d'aquest vessant, i mancats de manifestacions afectives, la convivència esdevé estèril enmig d'un no-diàleg —verbal i gestual— establert dins la seva quotidianitat, que els nega la possibilitat d'una comprensió mútua. Els silencis s'imposen en les seves vides i construeixen un mur que es troba fonamentat en un amor que no es pot verbalitzar: «Mai la Maria Àgueda no serà capaç de penetrar el silenci del seu fill i veure's a través d'aquest silenci com en un altar, com ho està en el seu esperit» (TC 694) i, per consegüent, el seu «havia estat un continu camí de dolor» (694). De fet, si no hi ha entesa possible és perquè ambdós personatges representen dues perspectives anímiques del tot oposades: la de la simplicitat i la de la complexitat. Des de la seva simplicitat, la mare és incapaç d'entendre la complexitat del malestar vital del seu fill perquè per a ella la vida significa una llarga espera, conhortada per un amor generós i profund.¹⁶

Marina [...] espera l'arribada del carter. Aquesta espera s'ha convertit en la principal ocupació de la seva vida (CN 573).

Quin misteri d'amor s'amaga darrera aquesta espera que no es cansa mai? (TC 777).

Ella és una dona que cus davant la porta de casa, allà en un poblet de vora mar esperant que torni el seu fill (NEB 20).

Enllaçant amb aquest últim exemple, em sembla interessant remarcar que a *Hores en blanc* es repeteix el mateix discurs, però ara la veu narrativa afegeix: «I a tots els qui venien de la ciutat els preguntava: “¿No heu vist el meu fill? És bru... [...]”. Perquè pensava que tots els qui tornaven de la ciutat havien per força d'haver vist el seu fill, haver-se interessat per ell» (HB 182). És evident que Arbó manté

16 Fent referència a aquesta predisposició generosa de l'amor maternal, Arbó va escriure: «Se ha dicho de la mujer que es excesiva: parece que sí, que la mujer va siempre más allá, en el bien y en el mal [...]. Por lo general —siempre hay excepciones—, las mueve, sobre todo, el amor, por algo en el fondo de ellas está la madre. En el odio hacen mucho: en el amor lo hacen todo» (ESA 138).

aquesta visió generosa i sofrent de l'amor maternal en l'última revisió d'aquesta obra.

Si tornem al tema de la humilitat, és clar que aquest tret afavoreix la mirada simple que caracteritza la figura materna i l'allunya de qualsevol pretensió:

Era tan poca cosa! Demanava tan poc a la vida (Juan Arbó 1931: 87).¹⁷

La meva mare vivia només per l'espòs i pel fill, i per la cura de la casa [...]. La meva mare alimentava encara menys ambicions que el meu pare (NSJ 268).

Relacionada amb aquest tema, apareix la pietat, sentiment que allunya aquesta figura femenina de la individualitat exacerbada dels protagonistes i que la defineix i la posiciona més enllà de l'amor maternal:

La meva mare patia per tot. Més d'un cop la vaig sentir plorar per la mort d'un infant que no coneixia; patia les seves penes i les dels altres [...].

En les nits de tempesta, a l'hivern, quan la pluja fuetejava els vidres [...], la seva veu venia amb un sospirar de pena. ¿Què deuen fer els pobres a aquesta nit, Senyor...? ¿I els altres que van pel món i no tenen recer...? (LIC 27).

A vegades, a fora regnava el temporal [...] i ella, tots reunits a l'entorn, pensava —i ho deia— en els qui anaven pel món perduts, lluny de la seva terra, i no tenien refugi ni llar (LM 550).

En aquest sentit, també el protagonista de *Febre*, al final de la narració, conscient d'haver viscut al marge dels valors col·lectius, confessa: «Hem rigut, hem rigut i a l'entorn nostre hi havia un sanglot... No hem sentit el plor de les mares tampoc. [...] ;Tinc una mare, Olga...! ¿No has sentit sanglotar?» (F 256). La mare, doncs, com a exemple de compassió universal enmig un món deshumanitzat i mesquí que persisteix en aquesta novel·lística inicial. D'aquesta manera es reitera la seva actitud atenta cap als més desvalguts: Teresa, en el seu tracte afectuós cap a Manuel «el Tonto» (LE); Maria Rosa, amb el ritual dels

¹⁷ Em sembla interessant remarcar que en l'edició de *L'inútil combat* publicada dins *l'Obra Catalana Completa II*, utilitzada fins ara, aquesta frase ha estat suprimida, tot i que sí que es troba en les diferents edicions de Proa i a *Obra Catalana Completa I. Novel·les de l'Ebre*.

ciris els dies de tempesta «en un impuls de pietat inconcret» perquè «en el fons l'encenia per tothom» (ETM 233), però també en l'acolliment de la Perala (LT); Marina, en l'auxili de Mercè i en el consol a la Pigada (CN). De fet, el personatge de Marina, esperançat i abatut alhora per l'alliberació incerta del fill, clou *Camins de nit* enmig d'una imatge simbòlica mitjançant la qual s'erigeix en portadora d'aquesta pietat en universalitzar el seu patiment cap a totes les futures víctimes de la guerra: «En la nit semblava percebre's un sord, un llunyà i sinistre galopar. S'alçava un clam d'alarits ofegats, de crits de terror... A Marina, li semblava com si tingués cent fills i un mateix perill els amenacés a tots cent» (CN 577). Així, aquesta figura, ja iniciada amb la mare de *L'inútil combat*, pren aquí categoria de mite en superar els límits de la seva maternitat —una vida dedicada al fill— i, ser capaç d'eixamplar el seu patiment i el seu instint maternal de protecció vers tota la humanitat.

Si bé la pietat és un dels eixos fonamentals que defineix aquesta «mare» d'Arbó, cal remarcar com la construcció ideològica d'aquestes heroïnes entronca amb el concepte de «la pietat davant la sensibilitat humana ferida, davant del dolor dels éssers humans» (Serrahima 1972: 346), un dels temes fonamentals de la producció sagarrenca. I aquí és on conflueixen els dos escriptors perquè si bé, com ja apunta amb molt d'encert Maurici Serrahima, la sofrença dels personatges esdevé un element prioritari en qualsevol argument dramàtic, en les obres de Sagarra i d'Arbó apareix com «a fonament» fins al punt que la «clau del drama és en l'angoixa que la realitat produeix en els personatges, pobres éssers sensibles al dolor, i precisament en tant que hi són sensibles» (347). En aquesta reivindicació de la importància del dolor humà, compartida per ambdós escriptors, s'introdueix el tema de la pietat a través de les figures femenines; tema distintiu en autors tan reivindicats per Arbó com Eurípides, Shakespeare o Dos-toievski. En el cas de Sagarra, la pietat és utilitzada com a artefacte per a una solució final positiva i humana, darrere de la qual trobem un rerefons cristià que enllaça amb unes arrels ideològiques emparentades amb la tradició vuitcentista; és a dir, amb tota la càrrega moralista, religiosa i pedagògica que això implica. No és casualitat, doncs, ni influència directa el fet que les dones d'Arbó —en general, les mares— comparteixin aquests valors sagarrencs que es troben en les obres publicades fins a principis dels anys trenta (*Rondalla d'es-*

parvers, 1918; *Fidelitat*, 1924; *Les llàgrimes d'Angelina*, 1928; *La corona d'espines*, 1930). La pietat hi és representada com un sentiment compassiu que s'erigeix en l'única virtut sublim que pot salvar la humanitat.¹⁸ Val a dir que Arbó participa d'aquesta concepció i utilitza la pietat com un valor que esdevé més positiu en el decurs de la seva obra i que s'endevina com l'únic element de redempció possible en un món deshumanitzat, abocat a conflictes bèl·lics que se succeeixen de manera reiterada.¹⁹ En aquest sentit, l'ús de la pietat genera i defineix, des d'una perspectiva moral, un personatge arquetip que, si bé en el primer cicle és representat per la mare i té connotacions religioses evidents, en el segon cicle és atribuït a Antoni Guatxes, personatge que aporta un ateisme més habitual en el gènere masculí.²⁰ Guatxes, al final de *La masia*, pren el relleu de Marina —la «gran» mare de *Camins de nit*— i, en una actitud de compassió empeltada de fraternitat humana, enllaça tota una col·lectivitat sofrent amb l'esperança d'aportar alleujament a través de la seva evocació:

Ara havia encès també el llum en la seva ànima per ells: pels seus pares i pels seus amics; pels alemanys que reposaven tal vegada a la mar, com els mariners del poble morts, i més enllà, pels anglesos, pels russos o els italians, i més enllà encara, pels països fuetejats per la fúria de la guerra, pels que morien en les guerres del món [...], i sobretot, per les misèries

18 Sagarra en la seva obra enalteix la mare a través del seu caràcter humil i pacient, i de la seva «abnegació silenciosa, rotunda [...], davant el fill adult» (Gibert 2006: XXXIV).

19 També Baroja utilitzà en la seva obra el sentiment de la pietat per destacar-ne sobretot la seva mancança i justificar el pessimisme i el desànim comú en la generació del 98. A *El árbol de la ciencia*, per exemple, llegim: «Hurtado se marchó a casa mal impresionado. [...] Doña Virginia, explotando y vendiendo mujeres; aquellos jóvenes escarnecían a una pobre gente desdichada. La piedad no aparecía por el mundo» (Baroja 2006: 419).

20 L'absència de religiositat és molt evident en els personatges masculins i retrata un comportament social que considera l'àmbit religiós com un espai estrictament dirigit a la dona i en el qual l'home es pot inhibir sense sentir-se'n responsable. D'aquí que els personatges femenins representin els valors cristians tradicionals: la bondat, la humilitat, la compassió, la redempció, la pietat. De fet, Guatxes al final de la novel·la entra en una església a la recerca de consol: «¿Qui pogués tenir la fe d'elles, sobretot, ara, per als temps que s'acosten, ara que tant es necessita!» (LM 670). També a *Entre la terra i el mar*, sabem que Jaume, quant a la devoció religiosa de Maria Rosa, «li respectava el sentiment, però no l'acompanyava, i tampoc ella es ficava forta perquè canviés» (ETM 225).

que quedaven darrera [...], perquè no eren els morts el pitjor; els morts eren pot dir-se afortunats; el terrible eren els orfes, les vídues, els vells; eren les fugides del terror, en llars en ruïnes, l'incendi i la destrucció (LM 669).²¹

Encara entorn de la relació maternofilial, i al marge de la incompatibilitat quant a perspectiva vital, hi ha un altre factor que obstaculitza la fluïdesa d'aquest vincle: la culpabilitat. Si, com s'ha insinuat, el protagonista viu condicionat pels remordiments que li provoca la seva actitud envers la mare, aquesta rep la seva sofreença com un càstig a accions pretèrites. Així, per exemple, a *Tino Costa*, Maria Àgueda es culpabilitza per haver mantingut una relació amorosa il·lícita i per haver provocat la mort del seu pare, però sobretot viu convençuda que Tino la responsabilitza de les circumstàncies del seu naixement. Nogensmenys, el narrador, des de la perspectiva omniscient, s'encarrega de contradir aquest sentiment erroni, fet que confirma la incomunicació absoluta entre tots dos i evidencia la inutilitat de la seva angioxa: «No hi ha res, doncs, que pugui esborrar de l'ànima de la Maria Àgueda, l'error en què viu respecte al fill» (TC 695).

Altrament, a *Entre la terra i el mar*, Maria Rosa s'atribueix el secret de l'adopció de Monxe. La percepció d'aquesta culpabilitat i l'acceptació de les seves conseqüències sempre es canalitza a través d'una actitud de submissió a la voluntat divina, ja sigui davant la mort («Déu ho ha volgut així. faci's la seva voluntat», LIC 54; «Continuar. La vida és això, home meu, Jaume. Ja ho sabem. ¿Per què plores?», ETM 247), ja sigui davant de l'actitud del fill:

És que tot el que li ve d'ell [de Tino Costa] no ho acull, per ventura, com un càstig? (TC 694).

És el meu càstig: faci's la voluntat de Déu (697).

El mal que es fa s'ha de pagar. Déu ho ha volgut. Ell em donarà forces (CN 544).

En l'acceptació del destí, hi ha també una marcada tendència al fatalisme que sempre és present a través de l'aguda sensibilitat ma-

21 Arbó fa referència a les víctimes de la Primera Guerra Mundial, però anuncia les repercussions de la Guerra Civil: «Corrien els dies darrers de la primavera, l'any 1936, una primavera rúfola, aspra i desagradosa» (LM 668).

terna, presa tothora de premonicions que sotmeten aquesta ànima a una angoixa contínua. En la mare es resumeix bona part del fatalisme que defineix les obres d'Arbó, sobretot en la novel·lística del primer cicle, inclosa l'obra teatral *La ciutat maleïda*:

Hi havia en ella el pressentiment també dels perills que planaven sobre la meua vida [...]. La mare vivia quasi sempre pendent de mi (LIC 34).

Amb el ressò al cor del clamoreig de la festa, [...] ¿què li davallava fins al cor, des de la nit alta, que despertava en ella tan fervents desigs de plorar? (TE 87).

Marina no podia explicar-se el perquè d'aquell desassossec que l'envaïa durant les hores de soledat a la masia. [...] se sentia enfonsada en un mar de terrors que no hauria sabut definir (CN 304).

Sempre tota sola esperant aquí, Alfred. És trista la vida aquesta d'esperar sempre, sobretot quan tu trigues com aquesta nit i jo resto tota sola en aquesta soledat. I sempre amb un estrany sentiment d'angoixes sobre el cor... (CM 432).

Davant d'aquest esdevenidor advers, intuït des de l'inici, retrobem la resposta passiva, l'espera conformada que afavoreix l'acompliment del destí projectat sense remissió damunt dels protagonistes. En aquest sentit, és ben explícit el somni de Tino Costa on la mare apareix des d'una òptica mitificada («amb el rostre bellíssim de la seva juvenesa, [...] que ell contemplà tantes vegades i tantes vegades admirà en silenci», TC 787), però, alhora, transgressora, enmig d'una lluita activa i aferrissada que ell desconeix: «No, no era la mateixa: estava groga, amb els cabells en desordre caient-li per les espatlles, amb les robes mullades i una ànsia tan viva a la mirada que ell sentí estrènyer-se-li el cor» (787).²² En aquest episodi, les aigües turbulentes del riu que els amenacen i contra les quals lluiten esdevenen una metàfora d'aquest combat inútil que els protagonistes mantenen

22 En el somni, produït de manera significativa tot just abans que Tino Costa assassini Sileta, aquest apareix essent un infant, al costat d'un riu, les aigües del qual l'arrosseguen en el seu intent de travessar-lo. Ajudat per l'esforç titànic de la mare, una força misteriosa el retorna cap al punt de partida. Mentrestant se li apareixen figures conegudes que formen part del desenllaç tràgic que està a punt de produir-se en la seva vida. Finalment, el riu arrossega la mare, mancada de forces, davant la impotència de Tino Costa.

enfront de la vida («Les aigües ressonen com en clams de triomf», 790). No hi ha possibilitat de salvació, malgrat l'intent rebel que fa la mare. Per tant, si tota voluntat d'actuació és estèril, és comprensible aquesta passivitat que acompanya els personatges atès que la vida és percebuda, des d'un vessant existencial, com el *fatum*, el destí traçat que la figura maternal intenta resoldre no des de l'acció sinó des de l'acompanyament. Així, a *Notes d'un estudiant que va morir boig*, el protagonista, a la presó i en un estat de deliri irremissible, evoca tot-hora aquesta figura femenina i evidencia la necessitat de la seva presència protectora: «Mare, ¡esperí'm!... Vagi més a poc a poc, mare... Soc petit i no puc i ja no us veig sobre el camí» (NEB 115). Només Marina, a *Camins de nit*, projectarà la seva fermesa un cop acomplert el desencadenant de la tragèdia, l'assassinat de Lamarca, i amb la seva actitud («transfigurada de sobte davant dels seus ulls, com una dona nova, com si la veiés per primera vegada», CN 544) permetrà un final esperançador que recau en l'acceptació i el compliment del càstig; és a dir, en la condemna que, fet i fet, significa la redempció moral i social de l'individu («El mal que s'ha fet s'ha de pagar. Déu ho ha volgut. Ell em donarà forces. Anem», 544). En el fons, darrere l'actitud resolta es torna a mostrar la voluntat d'acompanyament que perviurà fins al final.

Però, de totes les mares que poblen la novel·lística arboniana, cal aturar-se en Maria Rosa, la figura femenina que inicia *Entre la terra i el mar* i que, per bé que la seva presència es dilueix al llarg de la trilogia, esdevé clau en la vida dels personatges principals fins al punt que la seva mort provoca l'avançament de la desfeta familiar i la pèrdua d'un sistema tradicional de valors que amenaça l'àmbit rural.²³ En realitat, Maria Rosa significa la culminació d'aquest personatge femení que vertebrava la vida dels protagonistes masculins, però també tota la novel·lística ebrenca d'Arbó. D'aquí que a *Terres de l'Ebre*, la mort prematura de la Roseta, l'esposa-mare, també determini el futur dels dos protagonistes masculins, pare i fill, i la seva absència sigui

23 Amb la mort de Maria Rosa, la família —Jordi, Montserrat i Jaume— es traslladen a viure al poble i la masia queda abandonada, la qual cosa provoca l'enyor continu de Jaume, marit de Maria Rosa, i la seva mort en voler retornar a la masia. Podem trobar certs paral·lelismes amb la Roseta de *Terres de l'Ebre*, la mort de la qual significarà la davallada gradual del seu marit, Joan, i del món que tots dos han construït.

present fins al final de la novel·la. És significatiu com el record de Roseta, recuperat pel narrador a través d'un vell fossar, clou la novel·la i supera el suïcidi del Joan com a desenllaç en una corprenedora imatge final de desolació: «I ella, sota la terra, quieta, ben abrigada, amb els ulls buits de cara al cel i sense plor; com aquell matí llunyà que ell la va treure de l'aigua i la deixà estesa damunt les herbes. Freda i llunyana, com aleshores. Sense plor, sense ulls i sense cor: terra tota sota l'inútil parpelleig de les estrelles» (TE 291).²⁴

Nogensmenys, a *Entre la terra i el mar* se'ns ofereix una perspectiva completa de la figura maternal, ja que, al contrari del que succeeix a les altres novel·les anteriors, l'escriptor li atorga la possibilitat de viure en plenitud l'experiència de mare i d'esposa. En certa manera, Maria Rosa pot gaudir de tot allò que ha estat vetat a les altres mares en la literatura d'Arbó.²⁵ I en aquest cas, com s'esdevé amb al-

24 En la primera versió de *Terres de l'Ebre* (1932) no hi ha cap referència final al personatge de Roseta. Arbó introdueix aquestes modificacions en la primera autotraducció de l'obra al castellà (1940) i Rosa M. Delor les relaciona, en un excés de zel mitocrític, a la influència de la lectura de *Letizia* d'Espriu, publicada l'any 1938, el valor simbòlic de la qual hauria influït en aquesta variació. Així, Delor atribueix a l'escena final de *Tierras del Ebro* una doble intencionalitat tot recordant que «les *Terres de l'Ebre* havien estat l'escenari del tràgic acte final de la Guerra Civil, però d'això no se'n podia parlar, si no era en un sentit únic, el dels vencedors», davant la qual cosa es pregunta: «És que Juan Arbó, ara, enterrava els seus ideals democràtics i catalans —que encara havia defensat el 1937 a *Nausica*— en aquesta tomba simbòlica de Maria/Letizia?» (Delor 1993: 350). Estudiad el text a fons, i relacionant-lo amb la resta de la novel·lística d'Arbó i l'actitud que adoptà davant la situació política del país, cal al·legar que el canvi produït en la revisió de la versió castellana, i que es mantindria en les posteriors edicions catalanes, no respon a cap voluntat de simbolisme ideològic sinó més aviat a una possible influència derivada de la lectura de l'obra espriuana («Letizia, ara, blanca, freda i sola sota la terra xopa. Sota els xiprers tan plens d'ocells, sota la pluja grassa, la meua Letizia dintre el taüt, sola, freda, blanca» Espriu 1982: 59). Com a aclariment, cal esmentar que, tot i que Delor en la seva citació anomena Maria la protagonista arboniana, el nom que li correspon és Roseta.

25 A través de la descripció que Arbó dedicà a *Los hombres de la tierra y el mar* a la seva tieta —«la tia Josefa»— es percep sens dubte que l'escriptor s'inspirà en ella per construir el personatge de Maria Rosa. Les coincidències entre totes dues són constants i cal cercar-les tant en els detalls biogràfics com en els detalls físics i de caràcter amb què són descrites. Quant a les similituds biogràfiques, destaquen el festeig simultani amb dos pretendents, un dels quals es convertirà més tard en el seu marit, la pèrdua del fill petit, l'anada a Barcelona per trobar remei a la seva malaltia i la posterior negativa a ser operada («creia que operarse era desconfiar de la providencia de Dios», Juan Arbó 1961a: 121/ «No se operaría. Ella se abandona, como siempre, en las manos

tres personatges, cal també entreveure l'evolució en la construcció dels caràcters que avança en paral·lel al pensament de l'autor. Així, Arbó presenta una figura femenina que sobta per la seva lluminositat i que des del primer moment esdevé símbol de maduresa, harmonia i equilibri: «era animosa, de caràcter franc i obert, decidida i alegre; [...], reia tot sovint, o més bé, somreia, amb un riure obert, bellíssim, i quan ho feia, tota la cara se li il·luminava. Tenia els ulls clars, plens de vida» (ETM 225).

I si la mare apareix sempre vinculada a l'àmbit clos de la llar, Maria Rosa mantindrà una relació simbiòtica amb la masia, nucli familiar i símbol d'un sistema tradicional atàvic que conforma una manera de viure de la qual ella s'erigeix en principal salvaguarda: «La masia era ella; era l'obra de tots dos; tots dos hi havien treballat; [...] s'hi havien instal·lat un dia feliç i il·luminat. [...] La masia era ella per damunt de tot» (LM 550-551). En aquesta dona-mare resideix la fortalesa necessària per mantenir tot un engranatge que es mou amb diligència sota una eficient però discreta actitud. Per això, després de la mort del fill petit, «el dia següent, Maria Rosa ja estava al capdavant de la casa, com cada dia. [...] Tornà a ser la mateixa, la mare amorosa i amantent, l'esposa fidel i enamorada; tornà a ser la mestressa que ho vigilava tot, que estava en tot, infatigable» (ETM 247). Som davant d'una dona en perfecta comunió amb aquest món arcàdic inicial que planteja la novel·la. En ella resideixen la fortalesa moral i física, el seny, l'esperit de lluita, l'actitud reflexiva, la pervivència de la fe: «Un dia se'ns va morir un fill i vam plorar-lo. [...] i vam continuar endavant, vam estrènyer-nos entorn dels que quedaven, una mica potser més units. Ara un altre s'allunya del nostre costat. Déu ho vol així» (422).

de Dios, que fuera lo que Él quisiese», LT 223), decisió que els provocarà l'envelliment prematur i la mort. Pel que fa a la coincidència en els trets físics, és també molt evident: «Era mi tía baja de estatura y algo regordeta, pero de cutis muy fino, de ojos hermosos; [...] su encanto principal estaba, no obstante, en su sonrisa» (Juan Arbó 1961a: 117) / «Ella era més aviat baixa, plena, sense ésser grassa, tenia la pell fina, d'un color de préssec madur; [...], somreia, amb un riure obert, bellíssim» (ETM 225). Finalment, ambdues mostren un clar fervor religiós: «En los momentos, muy escasos, que le dejaban libres las ocupaciones de la masía, leía libros, casi todos de devoción y asistía a misa siempre que podía» (Juan Arbó 1961a: 117) / «Era, hem dit, d'una gran fortalesa moral, però molta part li venia de la seva fe. Maria Rosa era creient, i no deixava ni un diumenge sense pujar al poble i assistir a missa» (ETM 225).

Maria Rosa simbolitza els valors cristians, morals i familiars d'un temps i d'uns costums que, descrits sota una pàtina de nostàlgia, perviuen només en el record de l'escriptor i, en conseqüència, en vol deixar testimoni.²⁶ Amb tot, aquesta figura no pot allunyar-se del fatalisme que, malgrat no ser tan accentuat en aquest segon cicle ebrenc, plana encara damunt del destí dels personatges: «quan resava pensant en el mar, hi havia dintre d'ella com un pressentiment. Però el fet estava encara lluny, estava amagat en el misteri dels dies a venir» (233).²⁷

Gradualment, amb la fugida de Monxe, la seva malaltia i el futur incert de la masia, Maria Rosa apareix com una figura etèria, físicament vençuda, que adquireix una dimensió espiritual: «Les coses de la terra tenien cada cop menys importància i tot ho anava posant al cel, amb els pares morts, amb el fillet, amb totes les coses que foren i que l'esperaven allà» (LM 489). A tocar de la mort, i enmig d'una bondat reconfortant, Maria Rosa no està exempta del patiment inherent que arrosseguen totes les mares arbonianes i que, en el fons, reflecteix una manera de viure i d'entendre la funció maternal. Cal remarcar, però, que l'experiència vital de l'autor el porta a incorporar diferents personatges femenins que s'allunyen del comportament bondadós i abnegat de les figures plantejades fins ara. Ens referim

26 En el fons, Arbó reproduceix un prototipus de dona molt relacionat amb el model vuitcentista de l'àngel de la llar que redueix les funcions femenines a l'espai privat del matrimoni, la maternitat i la domesticitat. Cal no oblidar, però, que el primer cicle ebrenc es desenvolupa en un context cultural situat entre finals del segle XIX i principis del segle XX i, per tant, aquests personatges femenins, deixant de banda un cert procés de mitificació, sorgeixen d'una experiència real: la de la dona ebrenc situada en ple àmbit rural i minimitzada pel pes de la tradició patriarcal. És des d'aquesta distància cronològica, i també contextual, que cal entendre també els personatges femenins que protagonitzen la novel·lística posterior ebrenc, a excepció dels personatges que provenen de la ciutat, com Montserrat (LT, LM, ESA) o bé Maria (ESA). És evident que aquí rau la justificació de la recreació d'uns prototipus que es troben molt allunyats de l'evolució que ha sofert el model femení a través de la literatura catalana com a reflex de la lluita per l'alliberament iniciada a partir dels anys trenta i recuperada a finals dels anys seixanta. De fet, la redacció de la trilogia —que cal situar entre 1965 i 1975— conviu amb tot un seguit de propostes feministes que arrelen fortament a Catalunya i que es traslladen a l'àmbit teòric a través de la literatura i dels estudis feministes que desacrediten i refusen la defensa d'aquest estereotip de l'àngel de la llar.

27 Quan Monxe, el seu fill, s'assabenta que és adoptat, abandona la llar i es dedica a la pesca. Més endavant, a *La masia*, se suïcidarà en plena mar.

a altres perfils maternals que apareixen en la novel·lística ebrenc i que es caracteritzen per la crueltat i la indiferència envers els fills: la mare de l'Agneta (TE), la tavernera (TE), la Pigada (CN), la Munda del Roso (TC), la Telleria (LM). Fet i fet, no es tracta tant d'oposar models femenins com d'atorgar coherència i versemblança a tota una obra que parteix de la realitat col·lectiva ebrenc al tombant dels segles XIX-XX.

A tall de recapitulació, Arbó projecta a través de la ficció un prototipus femení que respon, en gran manera, a la percepció interior amb què ell visqué o percebé la relació amb la seva mare. Com a resultat, reincideix en la creació d'una figura força individualitzada, sobretot en la seva novel·lística inicial, que es defineix a través del vincle ambivalent que el protagonista-fill estableix amb ella. És evident que, en aquest procés de mitificació, l'escriptor fa un homenatge implícit a la seva mare i reïx en la creació d'un personatge que se singularitza dins l'univers arbonià i que, a través de la trilogia final, acaba esdevenint portador d'uns valors morals i tradicionals que vol perpetuar mitjançant l'escriptura. En definitiva, realitat i ficció es fusionen en la formació d'aquest prototipus femení que, al capdavant, respon a la voluntat constant d'Arbó de literaturitzar les pròpies pulsions i les experiències vitals.

1.4 De la creació a la superació de l'home arbonià²⁸

En el decurs de les seves ficcions literàries, Arbó construeix uns personatges abocats a una existència frustrada que els tenalla pèrfidament i que es tenyeix de ressons dramàtics en complir el fatalisme enunciat des de l'inici dels relats: «Tanmateix, la mà de Déu no estalvià res tampoc, perquè el drama ja s'havia desfermat» (LIC 25). En aquest sentit, el títol de la primera novel·la, *L'inútil combat*, és prou significatiu en la mesura que avança la percepció fatalista, sentència la infructuosa lluita de l'individu davant del determinisme existencial i exposa una desesperança que s'allargarà en les següents novel·les,

28 La denominació d'«home arbonià» parteix de la proposta conceptual que Arnau (1987: 59) encunya per referir-se a un prototipus recurrent —«l'home d'Arbó»—, molt representatiu en l'obra arboniana i que, des del primer moment, esdevingué un element distintiu assenyalat per la crítica de manera unànime.

on es reiterarà aquesta metàfora inicial de «l'inútil combat».²⁹ Una pugna diària i estèril, enmig d'un àmbit sempre hostil, recorre la vida d'uns individus empeltats de reminiscències romàntiques per tal com les seves actituds contraposades —des de l'amor més innocent fins a l'abrandament o el sentiment d'ira més exacerbat— els porten a una introspecció constant que els condueix a un retir progressiu respecte de la societat, que se n'aparta i els rebutja. Tot i la paradoxa, són individus que cerquen en la mirada aliena l'acceptació de la seva identitat complexa i aspiren, en la seva relació amb els altres, a ser situats en un pla, a tot estirar, paral·lel, però mai inferior. La manca de resposta desitjada —ja sigui per la seva estigmatització (Joan i Joanet, a *Terres de l'Ebre*, i Tino Costa) o per la seva invisibilitat (Jordi, a *L'inútil combat*, i el protagonista de *Notes d'un estudiant que va morir boig / Hores en blanc*)—, afegida a la constatació d'una iniquitat universal, es tradueix en un sentiment continu d'humiliació i d'ira que convergeix en un acte de rebel·lió que desencadena la solució final i reafirma el fracàs anunciat de l'individu. En aquest sentit, Manuel de Montoliu, en la seva crítica a *L'inútil combat*, publicada a *La Veu de Catalunya* al gener de 1932, ja assenyalava que el protagonista «porta, però, dintre seu quelcom més enllà d'una absoluta negació. En la seva ànima tremeix una viva ondulació d'aquest confús, immodulat afany de justícia que avui commou i remou les aigües tèrboles del present estat de la consciència social»; alhora, però, també alertava que «bramula en els seus dintres una rabiosa revolta de vindicacions socials; però és una revolta fosca, informada, subconscient, que no passa més enllà d'una revolta individual, salvatge, caòtica» (Montoliu 1979: 143-144). És clar que es tracta d'un prototipus molt definit —«l'home d'Arbó»— que comprèn, en un conjunt, els protagonistes del primer cicle ebrenc i que, excepte en el cas de *Camins de nit*, arriba a monopolitzar l'univers diegètic. Ara bé, quin fet motiva la construcció d'un perfil individual concret en aquestes primeres obres i quin és

29 En el prefaci a l'edició de *L'inútil combat* de l'any 1969 Arbó esmenta la dedicatòria de Joan Puig i Ferrer, el qual el felicitava «per la seva admirable obra *Notes d'un exiliat*». Tot indica que aquest fou el títol original de la novel·la tal com s'encarrega de justificar l'autor: «Es veu que aleshores jo tenia la mania de les "Notes"; per exemple: les "d'un estudiant que va morir boig" i que escrivia ja aquells dies» (Juan Arbó 1993a: 14). No hi trobem explícit el motiu del canvi, que tant podia respondre a raons del mateix novel·lista com de l'editorial.

el procés diacrònic que genera un nou model prototípic entorn del segon cicle ebrenc? I sota quines particularitats idiosincràtiques es defineixen aquests models arbonians que fixen de manera unívoca l'imaginari de l'autor? Per resoldre'n l'entrellat partirem de dues novel·les de formació —*L'inútil combat* i *Notes d'un estudiant que va morir boig*— que, per la seva similitud en la construcció del relat i en l'exposició argumental, insinuen ja unes constants personals i fonamentals que Arbó reproduirà en les obres següents i que permetran, alhora, avançar en l'anàlisi de tot un pensament filosòfic reconstruït a partir dels personatges masculins.

1.4.1 *La formació de l'antiheroi a L'inútil combat i a Notes d'un estudiant que va morir boig*³⁰

Des del primer moment, i connectat amb l'afany de crear un món literari que parteixi de l'experiència íntima de l'individu en contacte amb el món extern amb què ha de conviure i amb la voluntat de constatar les conseqüències que se'n deriven, Arbó basteix una obra del tot personal, vinculada al seu jo més íntim i a l'hàbitat que li ha estat destinat. Per copsar-ne les similituds i entendre d'on sorgeixen les vivències de les seves primeres creacions literàries, cal atansar-se a la seva biografia. Nascut a la Ràpita, sent infant es trasllada amb la família a Amposta, on els pares treballaran de jornalers per als Carvallo, propietaris d'una gran extensió d'arrossars i d'un important comerç de fertilitzants. Quan als 12 anys inicia la vida laboral a l'oficina dels Carvallo («empezó el negro túnel en el que iba a adentrarse mi vida [...], encerrado de niño en una jaula», Juan Arbó 1982: 37), descobreix una vida rutinària i opressiva que desvetllarà una sensació d'ofec i de revolta creixent («había, sí, una gran diferencia entre lo que soñaba y

30 Tot i que *Notes d'un estudiant que va morir boig* va ser publicada per primera vegada l'any 1933, després de *Terres de l'Ebre*, les paraules de Juan Arbó (vegeu nota 29) indiquen que la redacció d'aquesta obra va coincidir amb la de *L'inútil combat*. Aquesta confluència en el temps de creació explica les analogies que es detecten en la lectura de les dues novel·les i permet parlar de la fixació d'un prototip masculí que, malgrat tenir continuïtat en l'obra arboniana, desenvoluparà aquí totes les seves particularitats més genuïnes, en la mesura que ambdues obres són fruit d'una transcripció personal i íntima de moltes de les angoixes i de les inquietuds de l'autor; això sí, portades al límit pels seus personatges.

lo que vivía y padecía; [...] pensamientos de rebeldía, de ira, cruzaban por mi mente», 58). Arbó sempre es ressentirà de la servitud i del menyspreu sofert en la seva vida ebrenca («Yo tuve la desgracia de pasar de la escuela, a la oficina, otro centro de sumisiones, y de humillaciones muchas veces» Juan Arbó 1961a: 161). És força significatiu com des de la finestra de la seva habitació albira un nou horitzó que li permet alliberar-se d'un present anihilador: «No sé en qué día, en qué momento, me asomé a aquella ventana; [...], pero sí sé que aquel día encontré mi salvación» (146). Per consegüent, s'inicia la idea recurrent de la fugida a la ciutat, com a via d'alliberació de la presó vital en què es troba, però també com a acompliment de la seva vocació d'escriptor («[...] empezaba a formarse en mi mente la idea de la huida, que no me había ya de dejar», Juan Arbó 1982: 82).

Revisats els inicis biogràfics de l'escriptor —això sí, de manera força simplificada—, s'evidencia que és aquest procés d'interacció amb si mateix que el porta a construir de manera reiterada un prototipus de protagonista masculí que, al llarg de la seva novel·lística, l'acompanya i creix amb ell. La pàtina del temps i de l'experiència modelaran aquests personatges com també ho han fet amb el seu creador. Les successives revisions de *Notes d'un estudiant que va morir boig* són una mostra d'aquesta evolució que va deixant empremta en les obres del novel·lista. Només un cop d'ull als diferents títols amb què Arbó decideix publicar aquesta obra al llarg de gairebé cinquanta anys permet entendre com es devalua el to confessional i la complexitat ideològica del protagonista. Les intervencions del mateix autor en les diferents revisions, com apunta Ramis (2012), no només afecten en l'àmbit lingüístic i estilístic, sinó també en l'àmbit de la narratologia, de manera que es produeix una gradual pèrdua d'espontaneïtat i de fragmentació, així com la desaparició del to íntim, a través d'una major intervenció de la veu homodiegètica per afegir informacions addicionals. Tot això confirma que Arbó concep les seves obres com una projecció personal i intel·lectual i, per tant, més que reescriure a través d'un «patró narratiu» homogeneïtzat amb la voluntat de donar «una falsa coherència narrativa», com proposa Ramis (2012: 334), cal parlar d'un canvi de percepció vital que l'obliga a replantejar-se la perspectiva del seu jo-protagonista i modificar-la en funció del seu aprenentatge com a home i com a escriptor. També Balaguer (1983: 25) considera que els canvis efectuats a partir de la segona edició

«han tendit a diversificar la visió sarcàstica del personatge, [...] a descontextualitzar-lo del seu origen geogràfic i per tant del seu passat». És evident que hem de parlar d'uns personatges nascuts de l'experiència pròpia i reconduïts a partir d'aquesta mateixa experiència, que es dilata amb el temps i que es replanteja a través de la creació literària, tal com s'endevina en les diferents revisions d'una mateixa obra.

És, si més no, remarcable que l'any 1933, i tan sols dos anys després de la publicació de *L'inútil combat*, en una dissertació al Conferència Club, André Maurois afirmés que «el novel·lista és un home que té una pena, un sentiment íntim, que vol confessar però que el seu pudor li exigeix que disfressi, que idealitzi» i, per tant, conclogués que «la confessió és el mòbil primer del novel·lista» (Tasis 1933a: 6). Les paraules de l'escriptor francès expliquen l'aposta d'Arbó en seleccionar certs episodis crucials d'infantesa i d'adolescència per a la seva primera novel·lística com a recurs per introduir els sentiments que se'n derivaren. Així mateix, François Mauriac publicava, també l'any 1933, *Le Romancier et ses personnages*, un assaig on afirmava que si bé en la creació dels personatges secundaris emprava models reals, en l'elaboració dels personatges principals utilitzava la seva imaginació, però els infonia «els seus odis, les seves passions, les seves angúnies i els seus turments» (Cabrè i Oliva 1933: 6). Fet i fet, Arbó coincideix amb els propòsits teòrics d'aquests dos escriptors d'autoritat reconeguda en els cenacles literaris catalans dels anys trenta. Des de la concepció d'una literatura que neix d'una necessitat confessional per exterioritzar a través de la ficció el seu impacte emocional amb la realitat, l'escriptor construeix els seus primers protagonistes des d'una perspectiva autodiegètica a través d'una escriptura que oscil·la entre el dietari i les memòries personals.³¹ Per fer-ho, s'alinea amb

31 Arnau (2002: 33) apunta el valor catàrtic de l'escriptura-confessió i la destaca com un tipus d'«escriptura precursora en Arbó, innovadora [...], que neix del sentiment i aconsegueix expressar de manera convincent aquest món íntim i subterrani, aquesta complexitat i contradicció tan característica de la condició humana». Altrament, la confessió escrita permet exterioritzar la maldat que conviu amb l'individu i que el porta a cometre el crim final, raó per la qual s'inicia el procés d'escriptura-confessió perquè en escriure «alleujo la meva ànima; esbravo les meves ires i les meves inquietuds» (LIC 157). Ben bé com el protagonista de les *Memòries del subsol* quan valora la possibilitat que «l'escriptura em produeixi de veritat algun alleujament» davant d'«un record molt llunyà» que «ja fa uns quants dies que em va venir a la memòria molt

el corrent autobiogràfic del moment i participa de la preocupació existencial que es manifesta en el període d'entreguerres.³² Com a espectador i ciutadà d'aquesta època, Arbó conviu amb diferents crisis que l'àmbit artístic i literari s'encarrega de traduir en un debat existencial, ja present en les avantguardes. No ens ha d'estranyar que l'escriptor, sempre amatent a tot aquest nou panorama, coincideixi a reflectir aquesta preocupació a través dels seus personatges, sense oblidar que les circumstàncies personals —aquesta mena d'ofec intern i de revolta vital que confessarà més endavant—, hi conflueixen en paral·lel a través d'un mètode introspectiu i d'autoanàlisi que es qüestiona la identitat i la funcionalitat de l'individu en si mateix i, per extensió, en la col·lectivitat.

Així, a *L'inútil combat* i a *Notes d'un estudiant que va morir boig* —però també en les narracions de *Febre* i de *La nit de Sant Joan*— l'ús d'aquesta primera persona narrativa accentua tots aquests trets que identifiquen els seus personatges i contribueix a augmentar-ne la introspecció existencial.³³ En la utilització d'aquesta tècnica cal entre-

clarament, i des d'aleshores s'ha quedat amb mi com un motiu musical enutjós del qual no et pots desprendre. I això no obstant, és necessari fer-lo fora» (Dostoievski 2004: 77). Per a Dasca (2016: 347), el fet que el personatge de *L'inútil combat* faci ús de l'escriptura s'ha d'associar a una idea catàrtica o de purificació, però també és «una sortida que, en el fons, conté un pòsit freudià evident perquè combina pulsio eròtica i pulsio de mort». Finalment, no podem deixar d'assenyalar que la redacció del diari, des de la seva convalescència a Moscou, suposa la recuperació dels records de la infantesa que «aleshores no em deien res» (LIC 60). Així, l'escriptura, com a evocació d'un món perdut, es converteix «en el gaudi més pur que m'ha proporcionat la vida, i no sé quin escrúpol em podria aguantar» (60). Una vida, però, encara incompleta («el meu diari [...] és obert al meu davant», 60), amb episodis condemnables que «a vegades em sobten amb una sensació estranya de descontentament. Són coses que ara potser no voldria explicar [...]. Però les coses han anat així» (60). L'escriptura com a catarsi, sí, però també com a gaudi i oportunitat d'expansió: «El diari haurà acompanyat la seva finalitat: el meu esplai, perquè tota altra cosa no té importància ni sentit» (60).

32 Durant els anys vint i trenta prolifera la narrativa autobiogràfica, centralitzada pel discurs d'un narrador-protagonista que utilitza «les estratègies de la literatura del jo amb l'objectiu de provocar uns efectes ambivalents en el lector» i alhora permet «expressar millor la moderna psicologia del subconscient» (Dasca 2016: 304). Els exemples són diversos: *Les presons imaginàries* (1899), de Pere Coromines; *Jo, memòries d'un metge filòsof* (1925), de Prudenci Bertrana; *Vida interior d'un escriptor* (1928), de Joan Puig i Ferreter; *Zodiàc*, d'Alfons Maseras, o *Una adolescència* (1936), de Josep Sol.

33 Manuel Valldeperes, en una crítica a *L'inútil combat*, publicada a *La Nau*, escrivia: «Sempre la vida interior, sempre l'hermetisme rabiós del protagonista. Una petita es-

veure també la contribució d'Arbó al repte de la literatura del segle xx, més visible encara a partir dels anys trenta, centrat en la desaparició del narrador i l'aplicació de les descobertes de la psiquiatria als procediments literaris. Amb tot, en aquestes obres sempre és present la convenció d'un narrador-protagonista que, sota el pretext de guiar el relat a través d'un dietari (LIC) o d'unes notes disperses (NEB), es permet conduir la narració per l'ànima del protagonista fins a endinsar-se en el subconscient tot vorejant el llindar de la irracionalitat. La construcció del monòleg interior convencional, aleshores, es fa evident:

No, no me'n sortiré... ¡Quina màquina més complicada aquesta! I, això no obstant, ¡que poca cosa que és! [...] ¿Però no és pas això el morir? (LIC 135).

Aquí fora hi és ell... No mira, no... No somriu... (NEB 115).

Es tracta d'un jo narratiu que vehicula un narrador transparent i que proporciona una focalització interna imprescindible per endinsar-se en el subconscient dels protagonistes i en el seu procés creixent d'alienació. És aleshores quan l'entitat narrativa es dilueix, malgrat que mai deixarà de ser tutelada per un narrador («El pensament —com a cada trastorn— se me'n va lluny», LIC 152), com veurem en tractar el tema de la bogeria. Fixem-nos, a més, que els judicis que emeten els protagonistes sobre ells mateixos des de la distància moral es formulen a partir de la intromissió d'una veu narrativa externa, d'un narrador ocult que reafirma la teoria que som davant d'un jo narratiu convencional: «Amb tu, Maria, refaria encara la vida (m'illusionava). Seria tal vegada feliç, seríem feliços» (162) o bé «Cosos més grosses has de veure —penso pels meus dintres— i les veuràs» (NEB 52).

I encara més: algunes de les afirmacions i dels judicis dels personatges delaten la ideologia d'Arbó. Així succeeix en l'al·lusió reiterada al règim comunista rus en ambdues novel·les que evidencia i es correspon amb el desencís que suposà, per a una part de la intel·lectualitat europea, la descoberta del funcionament d'aquest sistema polític. En aquest sentit, els protagonistes se'n fan ressò ja sigui a

capada al món exterior —una lleugera desviació— i altra vegada a la vida obscura i turmentada d'aquell home que segueix els camins del fatalisme» (Valdeperes 1931: 8).

través de la seva constatació *in situ*, en l'etapa final del viatge (LIC), ja sigui a través de sentències formulades des d'una lucidesa contundent (NEB): «La crisi econòmica ha de quedar com una cosa transcendental, com les descobertes del marxisme. Coses per a nodriment de les altes intel·ligències i per a confusió dels pobres diables que encara s'omplen la boca amb els noms de llibertat» (NEB 37).

Si bé en les diverses aportacions fetes fins a l'actualitat sobre *L'inútil combat* i *Notes d'un estudiant que va morir boig* s'ha insistit en el caràcter anònim dels protagonistes, cal subratllar que els noms s'esmenten al llarg de les dues novel·les. En ambdós casos es produeix a través de la veu de l'amic —tot i que en la primera novel·la també la mare pronuncia un cop el nom del fill— i actua com a bàlsam en els protagonistes, tal com confessa el jo-narrador de *L'inútil combat*: «Una ràbia fosca bullia dintre meu [...]. De sobte, vaig sentir un braç que es posava dolçament al meu muscle i una veu coneguda, que em murmurava a l'orella: —Felicitats, Jordi. Felicitats, que el passis feliç. Era ell, era el meu amic (LIC 93)».³⁴ Semblantment, succeeix a *Notes d'un estudiant que va morir boig* quan el protagonista, empresonat i a prop del deliri, evoca la presència de l'amic: «Potser vindràs a veure'm i tot. [...] —Aleix... (serà un nom dolç). Després em diràs d'aquell dia. Em parlaràs dels nostres jocs... I jo et miraré, però hi haurà la reixa i no podré estrènyer-te tampoc (NEB 93)».³⁵ Amb tot, sembla que el detall del nom —Jordi i Aleix—, el fet que gairebé passi desapercebut, reforça l'anonimat del jo narratiu i es posiciona a favor de la desconexió entre l'individu i el seu entorn. En certa manera, no ser anomenat, no ser etiquetat, és una mostra més de la voluntat de transgressió present en el personatge, però assenyala també una absoluta desemparança que accentua la pèrdua d'identitat de l'individu. En aquest sentit, notem també com a *Notes d'un estudiant que va morir boig* la vaguetat del títol —en la dispersió i la improvi-

34 L'al·lusió al nom s'afegeix a l'edició revisada de 1969, fet que justifica que els estudis basats en la primera edició de 1931 (Arnau 1987 i Dasca 2016) facin incidència en l'anonimat del protagonista. A la novel·la *La luz escondida* publicada l'any 1943, versió molt modificada de *L'inútil combat*, el narrador-protagonista s'anomena Jorge (Juan Arbó 1943).

35 En la mateixa escena de l'edició de l'*Obra Catalana Completa II*, que parteix de la versió definitiva de 1983, el protagonista és anomenat Antoni per l'amic (HB 237), com succeeix ja a la versió de 1961, autotraduïda al català a partir de *La hora negra* (1955).

sació que palesa el concepte «notes» i en la indefinició introduïda a «d'un estudiant»— insinua la invisibilitat i la soledat que acompanyaran sempre aquests protagonistes.

La lectura d'aquestes novel·les, així com també de les narracions publicades durant aquests anys,³⁶ permet resseguir una mateixa figura a partir d'uns trets comuns reiteratius que s'estendran a tots els protagonistes posteriors: la soledat tràgica de l'individu i del seu entorn, el sentit de pertinença a la categoria dels humiliats,³⁷ el motiu del presoner i el desig constant de fugida que se'n deriva, i, per

36 *Febré*, publicada a *Mirador* el 4 de febrer de 1932, és una narració molt breu on el jo-protagonista, des de la presó, confessa l'assassinat d'Olga, una prostituta russa amb qui estableix una relació desigual. A través d'un discurs sincopat, el personatge revela un temperament ple de violències, atiat pel desig sexual («Com et plaïa de repenjar-te a sobre meu...! ¿de riure amb aquell riure fals, de fregar-me amb la brasa del teu cos...! Després em mostraves la boca encesa...», F 255) i per la gelosia («Olga, ¿A quants vares estrènyer?», F 255). El text presenta molts elements coincidents amb *Notes d'un estudiant que va morir boig*, publicat un any més tard: l'episodi de Maricel a Montjuïc, la confessió de l'assassinat des de la presó, el personatge del vigilant, les referències inconnexes enmig del deliri («Hi ha un ocell que no em deixa dormir... ¿Qui em donarà una pedra, Olga?», F 256 / «¿Doneu-me una pedra!... ¿Vull matar un ocell!», NEB 107) o l'al·lusió final a la mare com a símbol de pietat («¿Tinc una mare, Olga...! ¿No has sentit sanglotar?» F 256). També es recupera la frustració en l'amor i en la sexualitat, ja introduïda a *L'inútil combat*, a través de la figura de la prostituta que encarna un món marginal del qual s'intueix que el protagonista en forma també part. Força anys més tard, l'any 1961, Arbó publica en un mateix volum, conjuntament amb *L'hora negra* i *Divertiments*, *La nit de Sant Joan (Del diari de Fèlix Antó)*, una narració que remet a *Febré* a través de diferents aspectes com ara la relació amb una noia anomenada Olga, la sortida a Maricel, la recuperació simbòlica de la nit de Sant Joan o el mòbil de l'assassinat per gelosia. Amb tot, i malgrat que és evident que el relat de *Febré* n'és la gènesi, l'extensió d'aquesta última narració permet incloure dades rellevants que atorguen una major complexitat psicològica al protagonista: l'origen rural, la revolta contra una vida atàvica («el meu pare volia que jo em quedés al costat d'ell; [...], com els meus avis, m'ocupés de la masia i de les terres», NSJ 271) i, en conseqüència, la fugida («Però jo havia d'anar-me'n a la ciutat», 270). En últim terme, cal remarcar que la construcció del relat sobre el tòpic dels documents trobats, després del suïcidi del protagonista, no ofereix dubtes a l'hora de situar aquesta narració, tot i la data de publicació, en la línia de les novel·les autobiogràfiques dels anys trenta, de to volgutament confessional.

37 Com bé indica Arnau (1987: 53), de la lectura de les seves autobiografies es desprenen en Arbó l'existència al món de dues categories: la dels amos i la dels esclaus. Aquesta divisió preval en tota la seva obra, tot i que el punt de vista escollit des del qual l'escriptor enfoca sempre la seva novel·lística és el dels humiliats, sobretot en la novel·lística de temàtica ebrenga.

damunt de tot, el debat continu entorn de la seva existència i la consciència de no encaixar dins un sistema social inic i insolidari.³⁸ I així, en aquesta temptativa vital fallida i immersos en un procés d'autoreflexió constant, s'inicia un camí de no retorn cap a la bogeria que els condemna a la decadència moral i física, i els condueix cap a la mort. Entremig, però, hi ha un procés erràtic i frustrador que es presenta molt més desenvolupat a *L'inútil combat*, on el flux dels records, mitjançant l'ús de reiterades retrospeccions fruit de l'escriptura confessional, descobreix un infant («Devia tenir nou o deu anys», LIC 27) en l'inici del seu desconcert existencial: «Em tenien novament dintre la botiga que m'esperava, dintre l'ombra i les pudors, amb les meves ràbies i la visió dels meus paisatges al pensament; però ningú no se n'ocupa, d'això, i jo soc massa petit, no comprenc res d'aquesta crueltat i tothora tinc ganes de plorar» (33).

Així, en aquesta obra es recull la gènesi del sentiment d'humiliació en la profanació de la innocència i en la «cosificació» de l'home, en aquest cas del nen, iniciada arran de la civilització industrial (Arnau 2002: 32) i que enceta un procés de progressiva deshumanització:³⁹

38 Per a Beser (1966: 11), Arbó, concretament amb *L'inútil combat*, «s'anticipa, als corrents literaris del moment, car correspon al tipus de novel·la que predominarà a Europa a la dècada dels quaranta. Cal situar aquesta primera obra d'Arbó al costat i com a digna companya de *La Nausée* de Sartre (1938) i *L'Étranger* de Camus (1942)». De fet, la identitat anònima de l'home del subsol generarà la creació de molts dels antiherois de la novel·la del segle xx.

39 Steiner (1978: 20) avançava la possibilitat que la monotonia dels procediments industrials fossin la causa de la industrialització de la vida, de la desvaloració de la persona humana i que tot plegat portés a la deshumanització, un dels elements més importants que la literatura moderna havia introduït per a una nova visió del món. En la mateixa línia, Beser (1966: 13) considera que el relat que fa el protagonista de les seves impressions laborals remet a «una caracterització subjectiva del concepte marxista d'alienació». No endebades, el crític definí aquesta novel·la «com una tragèdia de l'alienació» (13). Més endavant, escriptors com Kafka, Brecht o Musil utilitzaran i estendran aquest sentit del concepte d'alienació a través de les seves obres. En la literatura catalana dels anys vint i trenta, aquesta preocupació és compartida per força autors. En són un exemple Miquel Llor a *Tàntal*, a través del personatge de l'Eloi, o Agustí Esclasans en el conte «Nit de tenebres» dins *Històries de la carn i de la sang* (1928), on fa explícita aquesta denúncia d'una mecanització deshumanitzadora («¿La vida era una màquina i els homes peces de la maquinària, doncs? Sortia del treball i encara li cantaven orelles endins les remors fatídiques del rodam mecànic», Esclasans 1960: 54). Aquesta denúncia es fa extensiva al món cinematogràfic, per exemple a *Metropolis* (1927), de Fritz Lang, i a *Modern Times* (1936), de Charles Chaplin. De

«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 i jo» (LIC 63). Aquesta primera inclusió laboral cal entendre-la com l'inici de la seva marginació social, en la mesura que l'aïlla de la resta d'infants («Jo em passava les hores darrere els vidres, mirant els nois com jugaven», 33), però també li descobreix un fat determinista que condemna l'ésser humà a ser dominat i, en conseqüència, humiliat «en aquell raconet res-closit i opressiu que des de molts segles m'esperava amb la cadena invisible per al turmell» (53). Tot plegat és el principi d'un ressentiment subjacent que aflora i culmina amb reiterats esclats de rebel·lió i d'ira, atíats per «aquella pruija de ràbies contra tot que començava a germinar» (43).

A *Notes d'un estudiant que va morir boig*, el protagonista, amb una evident voluntat de refusar els referents establerts i d'acord amb el to cínic que vertebrava tot el discurs narratiu, substitueix la ira pel menyspreu en parlar de la humiliació. Aquí el personatge vexat és el pare a través d'una actitud de submissió i de conformitat que el protagonista rebutja des del filtre de la ironia quan explica que, de professió pescador, després d'un naufragi es dedicà a la pagesia («això el retrans», NEB 25) i ara «treballa el seu terror (el dels altres). [...] la màxima felicitat sembla venir-li de sentir tothora la terra ferma sota els seus peus. Baldament no sigui d'ell la terra» (25). És clar que hi ha un refús cap a un sistema d'explotació feudal que es considera denigrant per a l'ésser humà que, al seu torn, s'hi avé empès per una inèrcia atàvica. De fet, ja a *L'inútil combat* s'assenyala aquesta acceptació humiliant, denunciada per la veu narrativa, darrere la qual s'endevina la revolta de l'autor contra la injustícia latent: «L'amo vivia a la capital. Mai no l'havien vist; però cada any la mà poderosa s'allargava fins allà a

fet, Arbó va dedicar dos articles a l'impacte de la màquina en la nostra societat, tot al·ludint a la seva presència en l'obra d'escriptors com Aldous Huxley o Samuel Butler, així com en la pel·lícula ja esmentada del director i actor anglès. En la seva conclusió, afirmava: «No: la máquina en muchos casos, no ha significado un bien y, por lo tanto, no ha significado un progreso; ha sido el agente principal de una servidumbre progresiva, origen quizá, en el fondo, de la gran protesta que se eleva desde todas partes, de las constantes rebeldías» (Juan Arbó 1973a: 17). Vegeu també Juan Arbó (1973b: 13).

cobrar l'anyada, la suor de tots quatre. L'oncle sempre era sever. I es passaven la vida allà baix decantats tothora sobre el solc. Però ells estaven contents» (LIC 49). En definitiva, Arbó no fa sinó presentar-nos la pervivència de la moral de l'esclau, promulgada per Nietzsche, en l'home ebrenc i la condemna per tal com significa una renúncia a la vida, una negació de la natura, de la terra, del propi cos.

De manera progressiva, apareix el sentiment d'odi, explicitat a través de la confessió autodiegètica, cap a una col·lectivitat confabulada en la crueltat, contra la qual l'individu dirigeix la seva ira («Odio els que m'humilien i odio als qui en són testimonis de la meva humiliació i se n'alegren», 71) i que, atenint-se al seu criteri, només pot vèncer a través de la fugida.⁴⁰ Aquesta decisió implica un alleujament immediat en l'ànim del protagonista atès que inicia l'alliberació dels convencionalismes que l'ofeguen: «M'aixeco sobre la meua vida com un home nou. [...] Rompré la cadena i aniré camí enllà sense girar l'esguard» (103). Al seu torn, la veu narrativa de *Notes d'un estudiant que va morir boig* actua semblantment quan fuig de les seves obligacions estudiantils, no a través d'un viatge físic, sinó a través d'un vagareig urbà que accentuarà el seu to cínic i desvergonyit davant l'actuació humana i li permetrà reivindicar la llibertat que l'eximirà de la càrrega vital imposada en nom de la raó i de l'ordre: «ara no vull cambres d'estudi ni recintes tancats; vull veure el mar. [...] ¡Deixeu-me veure els horitzons!» (NEB 19).⁴¹

40 L'escriptor i hel·lenista Raül Garrigasait exposa que la ira «es forma en aquell punt en què costa distingir entre biologia, conviccions i cultura transmesa; no se sap si s'alça un individu únic o bé tota l'herència dels seus avantpassats, si soc jo o bé és una cosa que ve de fora o de molt amunt o de molt enrere» (Garrigasait 2020: 8) i afirma que «és un ímpetu cec i destructiu fonamentat en un sentiment de justícia» (26). Garrigasait també discerneix entre la ira com un «simple desordre personal» i la ira com «una revolta del sentiment de justícia contra l'abús de poder» (45). En els personatges d'Arbó, si bé aquest sentiment s'origina com a resposta a la injustícia i a les ofenses rebudes, al final deriva cap a un desordre emocional on conflueixen tot un seguit de pulsions no resoltes que cal exterioritzar («Ara em sento irritat; sento ira de no haver trobat ningú a qui enganyar», LIC 124).

41 Lugi Payreson afirma que a *Memòries del subsol* Dostoievski arriba a exposar, al límit de l'absurditat, una reivindicació «contra la necesidad del orden natural o de la conciencia moral», fins al punt que «la libertad del individuo se afirma en la arbitraria negación de las verdades más elementales como las matemáticas» (Payreson 2007: 32). Ho exemplifica a partir de la negació que el protagonista fa de les afirmacions uni-

A *L'inútil combat*, aquest deler irrefrenable per superar els límits d'un món claustrofòbic inicial —habitació, casa, oficina, poble— es troba estimulat per dues afeccions complementàries: finestrejar i llegir. Ambdues experiències d'evasió s'alcen com a prometença d'una alternativa existencial alliberadora del seu present, imposat i frustrant. Des de la finestra, espai delimitatiu de la seva captivitat, pot intuir la llibertat anhelada sent un infant («no em cansava de mirar el cel blau. [...] De tant en tant passava un vol de coloms i em deixava una ànsia de gaudis inefables», LIC 30), per bé que aquesta imatge, de manera premonitòria, es repetirà fins al final de la novel·la, just abans d'assassinar el seu propi jo: «vaig adreçar-me a la finestra; sempre en busca de la finestra —és curiós— sense dir-m'ho, i en el fons sempre pel mateix; per veure la nit i les estrelles, com si obrís una finestra en una presó, com si obrís una finestra a l'ànima, i vaig estar-me així, mirant la nit» (167).

Des de la lectura, en canvi, accedeix al coneixement que li permet assaborir aquesta llibertat («el meu pensament vagaria pels països que la lectura suscités», 31) i documentar-se per aconseguir-la («llegia a totes hores; llegia amb un estrany deler, amb febre; llegia a casa a les nits, i al llit fins a quedar-me adormit», 39). Amb tot, l'evidència del fracàs s'inicia aviat («Els llibres em posen frenètic; em donen la imatge d'una vida de què no puc gaudir», 88), així com la consciència que la lectura, en el seu contrast amb la realitat ara ja experimentada a través del viatge, perd la seva capacitat d'alteritat: «La lectura m'ha deixat això: inquietud, malestar, sobretot això. Després sentia més viva la sensació de culpa i més viu el sentiment que tot era irremeiable, que no tenia solució. [...]. Hem de continuar amb la nostra càrrega. És un bell llibre, sí, [...], però no em serveix de res, no: em serveix per a turmentar-me més» (154). En definitiva, som davant la descoberta que la ficció ofereix una vida sublimada: «Les revolucions

versals de l'aritmètica: «perquè dos més dos fan quatre, senyors, ja no és la vida sinó el començament de la mort. [...] Dos més dos fan quatre és, des del meu punt de vista, una gran impertinència» (Dostoievski 2004: 65-66). I conclou que «després del dos més dos ja no queda res; res per fer i res per descobrir» (68). Remarco la semblança d'aquest raonament a *Notes d'un estudiant que va morir boig* quan llegim: «Quanta matemàtica —allò que avorreixo més de la vida—. No em digueu que dos i dos fan quatre perquè us diré que mentiu. I afegiré encara que si la vida és suportable és per això. Sense això faria temps que hauriem mort d'avorriment» (NEB 21).

sempre m'entusiasmen més de lluny que de prop, més llegides que viscudes» (156). Altrament, també el cinema, amb el seu component de novetat i de modernitat, compleix aquesta funció evasiva i alhora de prometença de nous horitzons:

El cinema se m'aparegué com un joc màgic, quasi com un miracle que em tenia sense respirar. Allí contemplava embadalit els éssers i les coses [...]. La meua ànima vagava després pels amples paisatges, per les ciutats populosos [...]. Tot sorgia davant els meus ulls atònits, davant la meua ànima meravellada [...]. I quedà allà [...]. Esperant-me. Volia veure-ho tot (38).

En el punt d'inflexió que provoca la fugida —en la primera novel·la es produeix cap a la meitat del relat i, en canvi, en la segona, és el punt de partida— conflueixen els dos protagonistes, fet que els permet compartir la mateixa experiència: la de la vida urbana. El bagatge amb què s'hi enfronten, però, és en aparença diferent: mentre un duu incorporat el pes de la humiliació (LIC) i ja arrossega una càrrega existencial força complexa (mort del pare i del germà petit, dependència de la mare, alcoholisme del germà gran, decepcions amoroses, submissió laboral, marginació col·lectiva, complexió malaltissa), l'altre, un individu pressionat per la vida familiar i acadèmica, disseciona la societat a través d'una perspectiva culta i lúcida, alhora que desvergonyida, i la sotmet a una crítica àcida, del tot desesperançada, mentre aposta per la sensualitat («anar al bosc amb la noia dels meus somnis i perdre'm en el bosc i en els seus braços i no tornar», NEB 77) i la vida ociosa («Jeure a l'ombra és una de les coses que m'agraden més», 49). El resultat, però, és idèntic i rau en la descoberta que l'enemic natural dels protagonistes arbonians no es troba en la societat, sinó en el seu interior, com un germen latent contra el qual no poden lluitar. De fet, si la imatge d'una presó metafòrica acompanya sempre els protagonistes des del seu àmbit rural —a través d'imposicions laborals, acadèmiques i socials—, la descoberta de la universalitat d'aquest ofec es fa evident, de manera paradoxal, durant la fugida («han estès les xarxes pertot arreu i hauré de fugir més enllà; sempre més enllà, però han estès les xarxes pertot arreu», LIC 107). Es produeix a través de l'escapada, una reafirmació de la consciència de ser diferent i, de retruc, de l'acceptació de l'isolament que se'n desprèn, així com de la impossibilitat de conciliació entre desig i realitat

(«El meu viure ha estat un esperar, no pas un viure. Han passat molts anys, però jo i la meva vida no ens hem trobat ni un moment. Jo soc jo», 97). És, de fet, en aquesta ingenuïtat de l'espera quan es planteja la quimera d'entendre el món per poder-s'hi identificar i formar-ne part. Així es confirma en afirmacions com ara «només jo avanço sense esma, perdut, enmig de la ciutat populosa i ignorada» (109) o bé «Aquí soc un estranger, soc un estrany» (NEB 75).⁴²

És aleshores, enmig d'aquest estranyament, quan els protagonistes cerquen la raó del seu drama: «El meu pecat més gran ha estat d'entusiasmar-me en cada cosa» (26). I en aquest entusiasme el viatge a la ciutat significa la vexació absoluta, la descoberta d'un espai deshumanitzador per a uns éssers dotats d'una sensibilitat exacerbada. Talment com afirma Steiner (1978: 9) quan escriu referint-se a l'home del subsol dostoievskià: «el hombre de las grandes profundidades posee la inteligencia sin la potencia, el deseo sin los medios». Per consegüent, la caiguda encara és més abismal («em sento insignificant, [...] entre el rodar tumultuos del trànsit. [...] i em sento rebutjat de nou cap a l'infern», LIC 107). En aquesta davallada, hi ha una denúncia continuada a la hipocresia inherent a la societat i la constatació que no hi ha altra opció possible per sobreviure-hi.

Així, rebutjat i ignorat, el protagonista de *L'inútil combat* ha de malviure i, malgrat tot, és incapaç de portar a terme cap actuació que transgredeixi les normes cíviques:

[...] ho veig bé, no ho faré. 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 les meves temors [...].

No em conté, no, una idea de moral precisa o de respecte; això m'és indiferent, i en aquest moment no sento més que menyspreu per tot-

42 De manera semblant, l'antiheroi dostoievskià a *Memòries del subsol* remarca: «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). Anys més tard, Albert Camus immortalitzarà aquesta sensació d'estranyament de l'individu a *L'étranger* (1942), on Mersault, el seu protagonista, com succeeix a «l'home arbonià», viurà aquesta consciència de sentir-se diferent dels altres, sobretot arran de l'autenticitat que preval en ell i acabarà jutjat i condemnat per aquesta col·lectivitat que percep com a aliena. El mateix Arbó escriu en les seves memòries: «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 1961a: 154).

hom; un menyspreu profund. Cap llei social no em posa fre; es tracta més aviat d'una por instintiva a l'escàndol, a la repulsa de la gent (114).

Hi ha una consciència d'inferioritat davant la realitat externa que minora la percepció, fins aleshores estimulada internament, d'una individualitat digna de manifestar-se. La por a l'escàndol és també la por al rebuig dels altres, una por a la col·lectivitat presentada com una força contrària que empeny i rebutja la diferència.⁴³ Amb tot, l'individu és capaç de redreçar-se de manera transitòria i, tot plegat, marca l'inici d'un canvi d'actitud arran de les imatges recreades en ple deliri: «Són “ells”, i tots alçats en un mateix instint —odi, crueltat—, i tots contra meu. Mil braços m'aixequen, m'empenyen a l'abisme [...]. És una multitud immensa, [...]. De sobte, em sento enfermit i em giro, i dono el rostre. “¡Llops! —em dic—, ¡llops!”». I cerco foc» (115-116).⁴⁴ Per tot això es genera un sentiment de protesta contra els privilegis dels altres («La gent s'allunya [...], gaudeixen de la llum i del sol. “¿Hi tenen més dret que jo?”», 116) que aboca els personatges a un exercici mimètic de les conductes més negatives de la societat, amb el qual pretenen eliminar les diferències que els separen de la resta. Nogensmenys, tan sols aconsegueixen agreujar-les i confirmar, a través d'aquesta actuació fallaç, la impossibilitat d'adequar-se al món que rebutgen i que els rebutja.⁴⁵ Es produeix un canvi de rol dels protagonistes, un distanciament d'ells mateixos, una mena d'alteritat provocada i conscient amb què aconsegueixen un canvi de perspectiva: ara s'han convertit en actors d'una vida imposada, protagonitzen

43 Aquest sentiment també és present en el protagonista de *Memòries del subsol*: «Em lliurava a la mala vida en solitari, de nit i furtivament, amb una por i una vergonya que mai m'abandonaven [...]. Jo aleshores duia dins l'ànima el món del soterrani. Em feia una por terrible de ser vist, de ser trobat, de ser reconegut. Sempre recorria els indrets més foscos» (Dostoievski 2004: 90).

44 S'estableix una evident relació amb la sentència de Plaute —*homo homini lupus est*, utilitzada per Thomas Hobbes per evidenciar l'egoisme que caracteritza l'espècie humana. També aquesta imatge es repeteix a *Hechos y figuras* en l'episodi «Maldición de la ciudad»: «los cuentos no le explicaron que los lobos podían no estar en el bosque y ni siquiera tener figura de lobos» (Juan Arbó 1968: 145). I encara llegim «Miro la gent que passa, i penso, sense voler, en els xacals» a NEB (87) i a HB (233).

45 Aquest canvi de to es produeix a la tercera part de *L'inútil combat* i és molt més evident a *Notes d'un estudiant que va morir boig*. En totes dues es dilueix al final, quan s'inicien els episodis de desvari que duen a la follia-mort dels protagonistes.

una farsa evident per a ells i hi juguen amb una lucidesa esborronadora:

Veig una noia que puja [...]. M'hi acosto. [...] No li dic que l'estimo; no estem per orgues (117).

Ara veig clara la trama de la societat, cal ser humil o fingir-ho, tant se val, ser pacient o bo, o fingir-ho [...]. Lligueu-vos al jou, somrieu i dieu que sí. [...] És el preu (118).

Al capdavant, no som sinó davant del *topos* literari del *vita theatrum*: «No sé quina comèdia representem, però és una comèdia trista, una comèdia idiota» (NEB 90), afirmació que ens remet a la concepció shakespeareana de la vida com una representació teatral i enllaça amb la citació d'*El rei Lear* que encapçala les *Notes de l'estudiant que va morir boig*: «En el moment de néixer ja plorem desolats de veure'ns dintre d'aquest teatre immens, ple de bojós». De fet, en aquest enunciat s'inclouen tres dels aspectes fonamentals que vertebreren aquesta obra d'Arbó: el sofriment innat en l'ésser humà, l'escenificació de la seva vida i la bogeria; en definitiva, l'alienació.

Al capdavant, el contacte amb el món urbà els permet desenvolupar una actitud cínica que impregna les seves actuacions i el seu tracte amb els altres. El to insolent del seu discurs ridiculitza la realitat establerta en nom d'una veritat i d'una sinceritat radicals i, en conseqüència, no hi ha espai per a la il·lusió. En aquest sentit, el personatge de *L'inútil combat* s'allunya de l'escepticisme de l'estudiant de *Notes que va morir boig* i presenta encara una ingenuïtat inicial que el desengany diluirà: «Penso en les meves il·lusions i em venen ganes de plorar. ¿Dec portar-les escrites en alguna banda, que s'alegren dels meus fracassos...?» (LIC 79). Al capdavant, però, són personatges que es mouen darrere una cuirassa, creada a partir de la profanació de la innocència de l'individu que els transforma en uns éssers egoistes i individualistes, al marge de la moral. S'alcen com a grans espectadors de la vida urbana i no descarten de participar-hi («ja que haig de ballar, ballaré al so de la música que sento», NEB 42), però sempre des d'una distància que els ajuda a mantenir la seva singularitat («m'agrada esventar tots els secrets, però els meus els vull a l'ombra», 36). En aquest sentit, el protagonista de *L'inútil combat* s'inclina pel joc picaresc que li permet viure a costa dels altres, tot i que aquesta actitud desvergonyida i frívola desapareix a mesura que avança el

viatge per recloure's altre cop en una actitud introspectiva. De fet, en tot aquest procés d'alteritat, en la sensació de vacuïtat adoptada pel protagonista, sempre s'hi entreveu una sobreactuació que li resta credibilitat perquè perd tota la força psicològica mostrada a l'inici de l'obra. En aquesta actitud distanciada, que vol ser un intent de supervivència existencial, la ironia és l'element que expressa la pèrdua gradual de l'ètica i de la moralitat. Afirmacions com «si tenia diners compraria una dona. Ara es venen també (ara i abans, ja ho sé)» (NEB 42) o «que un amant menyspreat faci un forat al ventre, allà on ha fatigat forat, no té res d'importància» (88) ho evidencien.

Al marge d'aquests estirabots provocatius, que no fan sinó desafiar la reacció del lector en nom d'una pseudomodernitat («Després de tot us imagino gent moderna i avesats a sentir-ho tot», 42), *Notes d'un estudiant que va morir boig* està construïda a partir d'un discurs crític alienat, impregnat d'una gran lucidesa,⁴⁶ que permet presentar les actuacions humanes en tota la seva absurditat i qüestionar-se («Aneu a saber qui són els idiotes», 41) els veritables paràmetres que regeixen el comportament humà: «Una vegada vaig quedar-me a l'aguait observant els moviments d'un home. Jo m'estava a la cambra del costat, rere una finestra i ell es creia absolutament sol. De primer antuvi em venien ganes de riure, però després vaig sortir corrents i amb ganes de cridar socors» (21). És òbvia la coincidència en l'aplicació de la filosofia de l'absurd que més tard exposarà Albert Camus en la seva obra. De fet, no hem d'oblidar que *Notes d'un estudiant que va morir boig* és un panegíric nihilista en la mesura que el protagonista sembla advocar —a través del seu discurs, però sobretot a través de la seva conducta— per la llibertat individual enfront de les normes i de les convencions socials establertes, i contra la moral opressiva i reaccionària. Així es pretén desemascarar algunes de les actituds i alguns dels comportaments de la societat catalana, a través del retrat del poble —l'«Advertiment» inicial és molt interessant per captar l'«ànima» d'aquesta col·lectivitat popular— i de Barcelona. La religió, l'art, la literatura, la vida acadèmica, l'ètica dels polítics, la hipocresia benestant són a la base d'un seguit de re-

46 A propòsit d'aquesta lucidesa excessiva i anòmala, el narrador autodiegètic de *Memòries del subsol* afirma, dirigint-se al lector: «Us juro, senyors, que una lucidesa excessiva és una malaltia; una malaltia total i absoluta» (Dostoievski 2004: 18).

flexions filosòfiques exposades amb una lleugeresa tan subtil que no fa sinó remarcar l'absurditat dels comportaments descrits. Aquest sentiment d'absurditat —present també en Dostoievski, Kafka i Musil, i després en l'existencialisme filosòfic— també és una constant en l'obra de Baroja.⁴⁷

Si bé ja hem dit que en ambdues obres arbonianes s'evidencia l'estranyament constant de l'individu davant la vida, així com els dubtes d'ordre existencial, també en aquesta consciència de ser diferent s'entreveu una certa superioritat intel·lectual, molt evident en el discurs de l'estudiant («aquest retard de la nostra civilització m'haurà fet perdre el millor de la vida», NEB 77), que enfronta l'ésser sensible, dotat d'una gran curiositat vital, amb l'ésser d'«ànima metal·litzada»;⁴⁸ és a dir, deshumanitzat. Cal tenir en compte que aquesta deshumanització, com l'anonimat o la incomunicació, són trets sociològics que penetren de manera crítica i denunciadora en l'art del període d'entreguerres —les avantguardes en seran el vehicle— i s'instal·len en la producció literària posterior. L'obra d'Arbó ho exemplifica: «Hi ha persones així, que es passen la vida submergides en una ocupació material, com en una presó; persones que no aixequen el cap al cel una sola vegada; que no escolten una sola vegada el sonar de les campanes un matí de festa; [...] que no han posat els ulls al camp una sola vegada, per veure-hi florir la primavera» (LIC 37).

47 En aquest sentit, i en relació amb *Notes d'un estudiant que va morir boig*, les al·lusions referents a la vida acadèmica (NEB 58-63) remetent als episodis d'*El árbol de la ciencia*, on es descriu l'ambient universitari des d'una òptica absurda i esperpèntica, tot incidint «en el estancamiento, en la fosilización de las ideas» (Baroja 2006: 367), en «la pueril vanidad» (366) dels professors i en l'actitud irreverent dels estudiants, «como el público a la entrada de un teatro» (361). Per tot plegat, el narrador conclou: «Andrés Hurtado, los primeros días de clase, no salía de su asombro. Todo aquello era demasiado absurdo» (367).

48 Amb aquest adjectiu es descriu la figura de l'amo a *L'inútil combat*, però també es pot aplicar a la figura de l'oncle de *Notes d'un estudiant que va morir boig* que és presentat des d'un vessant materialista: «Podeu tenir la certesa que tot el que jo pugui fer li és absolutament igual (al més una mica de por per la seva caixa i perquè no hagi de mantenir la família)» (NEB 34). Per remarcar l'evolució de perspectiva moral que es produeix en el protagonista d'aquesta obra és interessant aturar-se en el canvi de percepció respecte del seu oncle: «Un dia em va fer por; després em va fer riure» (28). Semblantment, pel que fa al canvi d'actitud, el protagonista de *L'inútil combat* afirma: «Un dia, això no obstant, vaig riure de les meves reflexions, de la meua consciència i de les meves bondats» (LIC 72).

No hi ha dubte que en Arbó es fusiona aquesta lluita, hereva del combat artista/societat present en la literatura modernista,⁴⁹ però també l'estranyesa davant de la vida i els dubtes existencials ja plantejats a l'obra dostoevskiana i que, més endavant, reprendrà l'existencialisme («Què és la Vida?», LIC 81).⁵⁰ En aquest sentit, el protagonista de *L'inútil combat*, en un dels moments de màxima tensió onírica, es projecta en una figura messiànica que s'erigeix en guia d'una reivindicació per a la llibertat enfront de l'esclavatge («I enmig de la fosquedat m'alçava jo, davant d'ells, amb la torxa a la mà», 139). Aquesta revolta contra l'ordre establert, contra la impietat, l'odi i la injustícia —en definitiva, contra tot allò que obstaculitza la seva voluntat de viure— es produeix enmig d'un escenari apocalíptic, ple de dolor, on el foc ho devora tot i possibilita un nou renaixement que es produeix «entre crits d'alegria, entre víctors, que pugen al cel. [...] folls de llibertat. Això no obstant, no em sento feliç, i no en podria dir el perquè» (141).⁵¹ La soledat tràgica de l'individu s'acompleix, no hi

49 Aquest enfrontament de l'individu amb la col·lectivitat amb qui ha de conviure és molt evident a l'obra teatral *La ciutat maleïda*, on el protagonista, l'Alfred, es revolta endebades contra el sistema dictatorial imposat i contra la resignació de la societat davant els abusos i les injustícies.

50 Tot i que per aquestes primeres obres Arbó fou considerat un precursor de l'existencialisme, ell es desvincula sempre d'aquesta afirmació. Quant a l'entrada d'aquest corrent en la literatura catalana de postguerra, Xavier Vall conclou que si bé és possible trobar-ne alguns exemples, sobretot en el camp filosòfic i assagístic, durant la postguerra «aquestes ressonàncies poden actuar escadusserament de substrat [...], de manera que la influència existencialista després de la Guerra comença pràcticament de zero» (Vall 1996: 163). També Joan-Lluís Marfany, en parlar de la identificació que, en alguns casos, es va fer del «tremendismo» sorgit durant la postguerra amb l'existencialisme, considera que aquest últim només és aplicable a una realitat històrica i geogràfica molt concreta; a un cert corrent de la literatura francesa de la guerra i de la postguerra (Sartre i Camus), i que, per tant, a l'Espanya dels anys quaranta no hi havia novel·la existencialista perquè estava aïllada i comptava, a més, amb la censura com a instrument de control (Marfany 1976: 40). Amb tot, l'accés a la biblioteca personal d'Arbó, conservada a l'Arxiu Comarcal del Montsià, ha permès confirmar la lectura que l'escriptor feu d'algunes obres de Camus, totes en la seva versió original: *La peste* (Gallimard, 1947) i *Carnets III. Mars 1951-Décembre 1958* (Gallimard, s/d). De Jean-Paul Sartre, *Le mur* (Gallimard, 1939), *Le sursis* (Gallimard, 1945), *Huis clos. Les mouches* (Gallimard, 1947) i *Les Mots* (Gallimard, 1964).

51 Sense obviar les divergències, a *Memòries del subsol* el protagonista també pateix un somni on s'erigeix líder d'una multitud que l'aclama: «Jo, per descomptat, triomfava per sobre de tothom, i, naturalment, tothom havia de reconèixer espontàniament, en-

ha conciliació possible entre el desig i l'existència, entre l'individu i la societat («reprenç el camí, cap allà on l'horitzó es mostra més clar; avanço solitari i pensívol, al pas del cavall», 141).

En aquest procés de recerca identitària —a *L'inútil combat* a través de l'aprenentatge íntim del viatge exterior, a *Notes d'un estudiant que va morir boig* a través de l'observació dels altres, però també a través del viatge interior— es referma el xoc amb una realitat social i convencional, alhora que es produeix una pèrdua de referents que esdevenen essencials, com ara la terra i la mare. A *L'inútil combat*, el desarrelament produït per l'abandó d'aquests models és molt evident i es produeix després de la fugida: «Encara no he arribat que ja tenia ganes de tornar-me'n. No puc foragitar la visió de la mare» (107). I encara més endavant: «de sobte va assaltar-me la cançó; fou com una glopada de la pàtria, com una alenada fresca en què hi havia de tot: poble, amics, la meva mare; [...] tot, de sobte, en les notes de *L'Emigrant*, la cançó de la terra, que sonava en un altaveu» (134). Ara bé, a *Notes d'un estudiant que va morir boig* el cinisme inherent al protagonista sembla, d'una banda, allunyar-lo des del primer moment d'aquests referents substancials i, d'una altra, arrossegar-lo a aquesta mateixa absurditat que denuncia.

Al seu torn, l'amor i l'amistat són dos dels impulsos emocionals i socials que els protagonistes de les dues novel·les observen des de la distància i que complementen una percepció ambivalent i contradictòria a partir de la qual intenten preservar la vida. Per a aquests personatges, mancats d'un amor tangible, la vinculació amb els altres representa l'assoliment d'unes expectatives creades a partir de la soledat derivada de la pròpia singularitat. Per tant, establir un lligam d'amor o d'amistat és el punt culminant dels seus anhels, ja que s'entreu com l'acompliment d'una relació desinteressada, escollida de manera lliure, al marge de les convencions socials i capaç de redimir el protagonista i convidar-lo a formar part d'un món que sembla que l'exclou («En trobaria un que m'abraçaria amb tot el cor i m'alçaria sobre els abismes de la meva vida amb l'amistat intacta dels dies esvaïts», LIC 60). Fet i fet, l'acceptació de l'altre implica la introducció

mig de la pols, la meva superioritat. [...] Tots ploren i m'estimen (si no ho fessin serien una colla d'imbècils), i jo, descalç i mort de fam, vaig predicant les noves idees i derroto els reaccionaris a Austerlitz» (Dostoievski 2004: 105).

al grup i, per tant, l'acolliment, que no s'arribarà a produir.⁵² En les dues obres es troba implícita la incapacitat de socialització i la soledat creixent a què es veuen abocats els protagonistes. Relacionat amb aquest aspecte, un apunt per entendre el lligam indissoluble entre Arbó i la seva obra: al llarg de l'autobiografia *Memorias. Los hombres de la ciudad* també s'entreveu aquesta percepció que la vida gira al voltant de la relació amb els altres, de la seva acceptació i de la seva integració.

D'aquí que el protagonista de *L'inútil combat* trobi en la pràctica d'un esport com el futbol la possibilitat d'accedir i sobretot de gaudir de l'acceptació i de la consideració de la seva col·lectivitat.⁵³ Aquesta aprovació, percebuda a partir de signes externs com els aplaudiments, el reconcilia amb la societat («I em deia que la vida era bella, sí. “¡Que era bonita la vida!”», 77). Tanmateix, i per confirmar aquest procés de construcció antiheroica, és ell mateix qui defalleix davant les expectatives: «Vaig emmalaltir i vaig sentir-me aterrit, i tots els meus somnis recularen, a dintre meu, com ocells esporuguits, davant aquella amenaça. Un dia no vaig poder acabar el partit» (77).

Quant a l'amor, i a la possibilitat de sadollar a través d'ell la seva sensibilitat malaltissa, esdevé un tema fallit per diverses raons. D'una banda, hi ha l'amor a la mare, ja tractat amb anterioritat; de l'altra, trobem la relació home-dona sempre establerta des de dues perspec-

52 A *Memòries del subsol*, aquest és un tema recurrent. En la segona part, el protagonista, tot i mostrar una actitud provocadora i de rebuig cap al grup d'amics amb qui comparteix un sopar, malda per aconseguir ser acceptat i formar-ne part. I aquí rau la tragèdia de l'individu. També el protagonista de *Notes d'un estudiant que va morir boig* actua semblantment en la seva trobada amb un amic (NEB 64-67).

53 Jordi Malé (2005: 47) fa notar que André Bergé en el seu estudi *L'Esperit de la littérature moderne* detecta en la nova literatura francesa una via de fugida que passa per la possessió del cos, dels músculs, per l'expansió de l'ésser físic, que permet d'evadir-se de la lletjor i de la petitesa del món. En Arbó és evident la introducció de la passió pel futbol, esport predominant en l'època, com un mitjà d'alliberament, de sublimació de passions i de superació física, però cal afegir també com un mitjà d'acceptació social, de projecció futura: «La febre va venir-me per això com una salvació; calmava de moment les meves ànsies; assossegava les turbulències del meu temperament, l'excés de vida, i afalagava les meves aspiracions de llibertat, potser la fama» (LIC 76). També l'escriptor formà part de l'equip de futbol d'Amposta durant la seva joventut: «Futbolista, y no malo, [...] me sentí aplaudido, y fui feliz. [...] llegué a figurar entre los primeros del equipo, el Amposta F. C., lo que halagaba mi vanidad» (Juan Arbó 1982: 36).

tives antagòniques, gairebé polaritzades: la física, purament sexual, i la idealitzada, del tot redemptora. A *L'inútil combat*, l'amor irromp determinat per la pulsio sexual: «L'amor va fer la seva aparició en la meua vida. Va ser un corrent turbulent, carnal, sense il·lusió, sense idealitat. [...] Sense adonar-me'n vaig trobar-me pres en el seu foc; vaig sentir-me cremar tot jo com una flama» (65).

L'experiència sexual sempre és presentada des de la luxúria («Si tenia diners compraria una dona i m'abandonaria als seus braços en l'espasme d'una possessió sense fi», NEB 42) i és tan intensa que desemboca en una fal·làcia d'enamorament que condueix el protagonista de *Febre* a la superació de l'interès intel·lectual: «Una nit hauria portat tots els llibres. Tu t'hauries posat tota nua... esplendent. [...] Jo hauria dipositat tots els meus llibres als teus peus i després hauria plorat sobre els meus llibres; sobre les meves idioteses» (F 255). De fet, la veu narrativa, davant el cos nu de la dona, evoca una imatge panteista: «La llum esmorteïda t'hauria vingut sobre les sines i el ventre suau... sobre el cos magnífic... (si s'haguessin abatut les parets, ¡quina pregària tota la terra...!)» (255). També a *Notes d'un estudiant que va morir boig*, la sensualitat ocupa un lloc prioritari: «Un dia vaig conèixer una noia i vaig tirar a la mar tots els meus llibres» (NEB 20). Ara bé, aquesta experiència esdevé degradant quan es desenvolupa en els prostíbuls, espai on el protagonista de *L'inútil combat* inicia la seva sexualitat d'una manera premonitòria i decebedora:

Jo tenia quinze anys. [...] i portava un gran tremolor sobre el cor. [...] La curiositat s'havia esvaït en mi i s'havia esvaït el desig. [...] Poc després sortia tremolós, avergonyit, amb un desig vivíssim de fugir [...]. M'ofegava. Sentia una barreja de fàstic, d'estupor, de vergonya i de tristesa. Em costava d'avenir-me a aquella realitat [...]. La humanitat se m'aparegué més menyspreable (LIC 68).

Amb tot, en el seu periple per ciutats europees es repeteix aquest tipus d'experiència sempre relacionada amb prostitutes de perfil esperpèntic, que coneix en les seves davallades als barris marginals de la ciutat. El sexe, juntament amb l'alcoholisme,⁵⁴ és reprovat pels

54 L'alcoholisme, malaltia molt comuna al tombant dels segles XIX i XX en els homes de la Ribera i censurada com a vici per Arbó en les seves memòries, es troba simbolitzada en el germà del protagonista de *L'inútil combat*, del qual rebutja la degradació que se'n deriva com un tret de progressiva deshumanització: «Té un color verd, amb taques

personatges d'Arbó, tot i que en el seu descens als inferns en participaran.⁵⁵ Així i tot, en la introducció de la figura de la prostituta no hi ha gens d'interès a evidenciar la situació d'aquest arquetipus femení, per bé que la descripció de certes escenes del tot dantesques ens hi aproximi. Al cap i a la fi, es tracta d'incidir de manera deliberada en l'actitud amoral del protagonista, en ple estat d'alienació, i d'evidenciar la seva dificultat de realitzar-se també en el terreny afectiu i sexual.⁵⁶ De fet, el sexe explicita un desig latent de represàlia en l'individu i es converteix en una eina per subordinar el subjecte femení que és considerat inferior i damunt del qual recau tota la ira, el ressentiment contingut, però també el fàstic vital convertit en tedi.⁵⁷ Això explica el tracte degradant que els protagonistes, com a agents humiliants, atorguen a aquestes dones, tot i que aquesta actitud no aconsegueix sinó agreujar encara més el seu malestar i la seva insatisfacció permanents: «ganes d'embriagar-me, desig de viure, de vibrar (ens pensem que amb això ens alegrem, que vivim i vibrem, i és al contrari, i tal vegada cerquem això: atordir-nos, fugir), i vaig vibrar, vaig cridar, i vaig viure, i vaig enfangar-me. Després me'n va quedar una profunda tristesa, un sabor amarg a la boca i a l'esperit»

vermelles, i té les parpelles inflades» (LIC 84). La veu autodiegètica, empeltada del sentiment de rebuig d'Arbó mateix, és taxativa en aquest aspecte: «No puc concebre tanta feblesa ni tanta degradació» (83). Si bé a *Notes d'un estudiant que va morir boig* la crítica es dilueix sota una ironia amable, fins i tot compassiva, aquest tema és present a *Terres de l'Ebre*, sobretot a través de la degeneració que sofreix Joan, i també en les obres posteriors a través de personatges secundaris.

55 A *Camins de nit*, l'escena violenta que protagonitza en Marçal quan descobreix que la desconeguda de qui s'ha enamorat és la prostituta amb qui ha passat la nit explica la reacció que té davant l'engany de Mercè, la vexació a què la sotmet, i demostra el rebuig cap a aquest perfil femení que també es manifesta a *L'inútil combat* i a *Notes d'un estudiant que va morir boig*.

56 En aquest sentit, Joan Cuscó recorda com en l'actualitat «la neurociència estudia com el plaer i el dolor són dos aspectes fonamentals per saber qui som i com som» (Cuscó 2017; 55). Altrament, Mario Praz (1999) ha estudiat l'associació del plaer i del dolor, l'algofília, present en escriptors com Baudelaire, Dostoievski i Swinburne.

57 En un d'aquests episodis el protagonista agreeix una noia que se li ofereix amb actitud impúdica, a través d'una imatge voluptuosa. La reacció d'ell és desmesurada: «Vaig alçar-la entre els braços... [...] La finestra estava oberta [...] i jo anava cap a la finestra. Tot d'un cop va cessar de riure» (NEB 85-86). La ràpida irrupció de la desespera impedeix un desenllaç tràgic, tenint en compte les accions futures que portarà a terme.

(145). És evident que els personatges d'Arbó no poden viure amb plenitud cap de les seves experiències afectives i sexuals perquè la seva psicologia turmentada els impedeix experimentar satisfacció i plaer en aquelles activitats que porten a terme, fet que es reflecteix en la seva conducta i que retroalimenta la seva insatisfacció personal i, per extensió, social.

És a través del comportament subconscient que emergeixen unes pulsions tèrboles que s'han gestat arran de situacions sofertes al llarg de l'obra (la vexació de l'amo, l'aversion al germà, la deshumanització de la ciutat). D'aquí que el protagonista de *Notes d'un estudiant que va morir boig* acabi confessant un doble assassinat: el de la dispesera⁵⁸ («Vaig estrènyer-li el coll...», NEB 94) i el de la dona amb qui conviu («que en la seva joventut havia menat una vida irregular», 10) perquè no permet que la seva filla Alda, de nou anys, s'hi atansi. Durant la seva estada a la presó, abans de ser traslladat al manicomi, on morirà poc després, l'evocació d'aquesta figura infantil coincideix amb el record constant de la mare que espera el seu retorn. Aquí el discurs accentua el seu caràcter oníric i fragmentat, enmig de referències simbòliques com «Quan surti m'embrutaré la cara» (116) o bé «No em diguis més que la lluna era blanca... No em diguis més» (119). D'aquesta manera, el protagonista es dirigeix a les dues figures femenines, a qui interpel·la directament («Mare, ¡esperim!», 115 / «¡Que petiteta eres, Alda!...», 116). El monòleg, arribats a aquest punt, evidencia una absoluta pèrdua de la realitat: «Diuen que ve la guerra,

58 El protagonista, en el capítol anterior a l'assassinat de la mare d'Alda, explica amb un cinisme absolut la mort de la dispesera: «Buscava cobrar. "Qui busca rep" ha estat dit. I va complir-se l'escriptura. [...] Ella ja està allà dalt... *Debajo de un ciprés*, cantaven. I jo estic aquí...» (NEB 93, 94). Ara bé, aquest presumpte homicidi sembla fruit de la imaginació del protagonista perquè en l'«Advertiment» inicial, la veu del narrador-editor reafirma la manca de constància d'aquest crim i atribueix el seu esment al «record d'alguna escena semblant que no va arribar a les conseqüències que ell vol insinuar, però que al fons devia plaure-li molt més que el fet real pel qual hagué de caure en la desgràcia» (11). Es produeix una barreja indiscutible de ficció/realitat. Una presumpta realitat que també forma part d'aquesta ficció, atès que crea un marc de *captatio benevolentiae* o excusa projectiva del relat, tan fictícia com el relat mateix. Arbó utilitza la tècnica del manuscrit trobat, reiterada des del segle XVI fins a l'actualitat (*Quixot*, de Cervantes; *Manuscrit trobat en una ampolla*, de Poe; *El manuscrit trobat a Saragossa*, de Jan Potocki; *La família de Pascual Duarte*, de Cela, *El nom de la rosa*, d'Eco, entre d'altres).

Alda... ¡Ve la guerra i tots els pescadors són a mar!... Però a l'alba va passar ell... És petita i plorava... Però vós éreu lluny i venia, venia...» (118). Les al·lusions a Alda i a la mare clouen el seu cicle vital i el retornen al món arcàdic de la infantesa, un microcosmos on resideix l'únic vestigi d'una felicitat possible i exhaurida, i on s'albira la possibilitat de ser redimit: «Tenies una maneta petita i no tenies por ni de mi. [...] vas venir corrents i vas llançar-te als meus genolls i em cercaves el rostre i reies i vas passar-me els bracets entorn del coll...» (95). És de fet aquesta actitud innocent d'Alda que el protagonista percep com una possible salvació, frustrada per l'actitud de la mare: «“¡Alda, vine! ¡Alda, aquí et mano!” Hi havia una crueltat terrible en la veu d'ella [...] I jo pensava per a mi: “No n'ets digne. Ella té raó...” I la nit vaig sentir-la més negra entorn de mi» (NEB 96).

Al seu torn, el protagonista de *L'inútil combat*, enmig d'un episodi d'alienació absoluta, agradeix la filla d'una prostituta amb qui protagonitza un espectacle pseudoeròtic d'accent esperpèntic i malèvol. Aquest fet l'obliga a fugir cap al seu destí final, Rússia, on s'aïlla del present mitjançant el record de la mare i la possibilitat de retornar a la llar amb Maria, la noia amb qui conviu a Moscou («Viurem plegats a casa nostra, a la casa de la meva infantesa [...]; i ella, la mare, podrà descansar. Si hi ha una persona que s'ho mereix, és ella», LIC 163). En aquesta etapa final, Maria aporta l'estabilitat («Maria té aquesta virtut: sempre suscita pensaments clars, imatges felices; tendreses, suavitats», 162) i un cert misticisme que l'apropa a la figura materna a través del sentiment de pietat que sembla entreveure's en la lectura dels Evangelis⁵⁹ («me n'ha llegit alguns passatges, i mai no m'havien impressionat com ara les paraules de Jesús en la veu de Maria»,

59 En les dues novel·les es fa referència a la Bíblia com a lectura proposada en el procés final de la bogeria. Mentre a *L'inútil combat* Maria en llegeix fragments al protagonista durant la seva relació, a tocar del desenllaç final, a *Notes d'un estudiant que va morir boig* el protagonista troba el llibre sagrat dins la cel·la: «Tinc la Bíblia. Hauré de mirar el vigilant o llegir la Bíblia. Mirar el vigilant és força avorrit [...]. I la Bíblia... la Bíblia tampoc fa res...» (NEB 91). De fet, la manera com cadascú rep la possibilitat de la lectura —amb pietat o amb indiferència— és una premonició de l'actitud amb la qual arribaran al final del seu viatge. De manera semblant, Dostoievski també incorpora aquesta lectura de la Bíblia en la veu de Sònia, la prostituta que s'enamora de Roskòlnikov a *Crim i càstig*.

161).⁶⁰ Tanmateix, i davant la constatació que no hi ha possibilitat de salvar la seva ànima dominada per una ira exacerbada que avança de manera cíclica, el protagonista opta per una decisió dràstica («ara s'ha acabat», 166). La temptativa de suïcidi —que implica en aquest cas també la mort de l'«altre», per la qual cosa podem considerar-la un crim— planteja fins a quin punt la dissort és present en la figura de l'antiheroi que no mor fins dies després a l'hospital, enmig d'un estat de desconcert absolut («No recordo res. Em trobo estranyat de tot», 170), d'una angouxa existencial no resolta («¿Qui em podria dir on he arribat? ¿Qui em podria dir d'on he vingut?», 170) i de la certesa del seu inútil combat («¿I la mare? ¿I Maria? ¿I els meus amors? ¿I els meus patiments? ¿I la meua vida? ¡No era res! ¿No era res?», 170).

Interessa remarcar com el sentiment de rebel·lió augmenta paral·lel a un procés d'alienació i d'abstracció de la realitat que condueix a la follia i que provoca, tal com he assenyalat més amunt, un punt de no retorn: la mort de l'altre. Així, en aquestes dues novel·les la ficció narrativa presenta diverses morts i agressions que s'acompleixen en un acte de gratuïtat i d'amoralitat absolutes, que ve determinat per l'estat anímic del personatge.⁶¹ Totes les morts són provocades

60 Aquesta lectura suscita més endavant la visió d'una multitud enfervorida al voltant d'«Ell», un personatge que cal identificar amb Jesús de Natzaret —«han passat dos mil anys» (LIC 166)—, malgrat que es pot relacionar també amb Lenin, si tenim en compte el trasbals que provoca al protagonista haver assistit a la celebració de l'aniversari de la mort del líder comunista unes hores abans. A partir de la superposició d'aquestes dues figures, representades en la seva funció de guies «espirituals», se'ns presenta una humanitat desconcertada, àvida de lideratge i de justícia, incapaç d'entendre que la història es repeteix i que, per tant, no hi ha solució possible per a ells: «Han passat dos mil anys, i uns altres miserables, uns altres desheretats —els mateixos d'aquell dia—, s'apressen a la vasta plaça; corren des de totes bandes amb el mateix anhel de justícia, amb el mateix anhel d'amor i fraternitat. [...] Corren a la promesa, a l'esperança sobre les seves vides miserables, i ploren, i jo ploro amb ells» (166). Aquest miratge remet a una visió anterior on ell és el guia d'una gran reivindicació en favor de la justícia i de la pietat.

61 De fet, és prou evident que la mort de la mare d'Alda (NEB) sacseja el protagonista, però només pel fet que la veritable víctima és la nena, tal com passa a l'episodi del prostíbul de *L'inútil combat*. Hi ha, però, una altra raó a la qual es pot atribuir la mort de la dispesera i que cal cercar en el menyspreu amb què la tracta el protagonista a causa de la seva gasiveria i de la seva moral hipòcrita. D'aquí que la seva mort pugui ser interpretada de la mateixa manera que el veritable motiu que empeny el protagonista de *Crim i càstig* a eliminar la vella usurera, Alena Ivànovna: la necessitat de treure del

per la casualitat, si bé responen a una causa gestada des de l'inici a partir de la insatisfacció existencial de l'individu («Cada dia sento una ira més violenta contra tot», 125). L'«altre» també és el mirall en què es reflecteix la diferència, les causes del seu estranyament i, per això, arriba un punt que cal liquidar-lo i abocar-hi tota la ira. És clar que aquests «altres», exceptuant el doble, sempre són dones amb qui comparteix una existència marginal i en qui descarrega la seva frustració. Dones anònimes que per diversos motius formen part del seu entorn pròxim i que acaba per avorrir, com una mostra més d'aquest tedi existencial que el persegueix:

Tot, a la fi, acaba en el mateix; en el fàstic, en la fatiga, [...]; tot cansa, o em cansa a mi, i només queda una cosa, un impuls: fugir (LIC 146).

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 al mar també (NEB 20).⁶²

Arribats a aquest punt, totes les evidències i interpretacions fetes fins ara permeten afirmar que el jo narratiu d'ambdues obres s'adscriu a les diverses característiques a què Hans Mayer es refereix quan reflexiona sobre el concepte de marginat. El crític alemany planteja dues possibilitats vitals per a aquests personatges a partir de la transgressió intencional o existencial dels límits:

El que traspassa unos límites está fuera. Cabría llamarlo titanismo cuando se hace voluntariamente al estilo de Prometeo; cuando se sella con la propia sangre como en pacto de Fausto con el diablo; cuando se obe-

mig una dona vil i menyspreable, amb una existència ridícula i, per tant, considerada un ésser «menor». En el protagonista de *Notes d'un estudiant que va morir boig* no hi ha premeditació, però sí que hi ha consciència de la insignificança d'aquesta mort en la manera com es resol. De fet, en la versió de 1955, titulada *La hora negra*, que esdevindrà punt de partida per a les posteriors revisions també en llengua catalana, només es produeix un assassinat, el de la dispesera. De la descripció dels fets narrats per un estudiant que va presenciar la detenció del protagonista, en destaco les paraules que aquest pronuncia, recordant Hamlet, un cop morta la dona: «He matat un ratolí» (Juan Arbó 1993a: 234).

62 Com apunta Dasca (2016: 41): «al llarg del segle XIX la pertorbació psicològica amb la qual s'identifica la bogeria es pot relacionar amb diverses expressions de la *malaise* del temps, que foren interpretades en clau patològica, com ara l'*spleen* de Baudelaire o la *noia* de Leopardi, entre d'altres, que impliquen unes dimensions morals transgressores».

dece a unas voces como Juana de Arco. Pero ¿qué cuando el paso hacia fuera y hacia el otro lado viene impuesto por el nacimiento, el linaje, la ascendencia, la peculiaridad anímico-corporal? Entonces, la existencia misma se constituye en transgresión de límites (Mayer 1982: 19).⁶³

En l'home d'Arbó conflueixen ingredients de tipus existencial ja visibles en el determinisme de la novel·la del segle XIX, amb accions vinculades a la voluntat, atès que sempre té, més enllà de les dificultats, la possibilitat de reinstal·lar-se, de construir, en definitiva, una nova identitat.⁶⁴ Així, a *L'inútil combat*, el protagonista opta per fugir, possibilitat que es repetirà en cada nova ciutat. De la mateixa manera, a *Notes d'un estudiant que va morir boig*, el protagonista, des de la seva vida a ciutat i des de l'avantatge que li ofereix una formació acadèmica, també pot superar el món claustrofòbic de tradició pairal. Tots dos, però, declinaran aquesta possibilitat, no en el moment de la fugida, que portaran a terme en un impuls nietzscheà de voluntat i de vitalitat, sinó durant l'execució d'un seguit d'actes que, guiats per un fatalisme latent, destruïran qualsevol possibilitat de superació i, per tant, de reconciliació amb la vida («Tant se val, no cal cridar, ni renegar, ni plorar, ni maleir. A la gàbia! Era el teu destí», LIC 138). Hi ha, en definitiva, una marginació voluntària i conscient després que, en el seu contacte amb la realitat circumdant, s'afirmen en una identitat singular que es complauen a reivindicar en la seva conducta obstinada. En el fons, malgrat la constant amenaça de la follia o potser com a conseqüència, Arbó presenta uns personatges amb prou criteri per rebutjar allò que els ha estat vetat i defensar-se'n a través de la reivindicació de la seva condició de marginat («Era una vida perduda,

63 Dasca (2016: 347) fa una primera aproximació als personatges de *L'inútil combat* i d'*Hores en blanc* a partir del concepte de «marginat existencial» de Hans Mayer.

64 Encara que allunyada de la perspectiva interioritzada i del fatalisme còsmic que acompanyen els personatges del primer cicle arbonià, i més en la línia de la producció posterior, la trilogia de *Martín de Caretas* presenta també un personatge marginat que, a través de la seva ascendència i de la seva fugida a Barcelona, compleix aquesta dualitat intencional i existencialista. De fet, amb la novel·la picaresca Arbó aprofita per tractar una temàtica de reconeguda tradició literària que, en aparença, podia semblar innòcua a la censura del moment i que, de retruc, li permet crear un personatge marginat —un antiheroi—, denunciar injustícies a través de la crítica social, utilitzar un cert accent moralista i, òbviament, fonamentar-se en la realitat. Elements, en definitiva, que també conformen la seva obra ebrenc posterior.

un humiliat», 130). D'aquí l'acompliment dels seus actes gratuïts, que responen a una escenificació frívola que avança l'acte final de la seva liquidació com a individus en un moment que, perdut tot referent, es complauen en una actitud amoral que els deshumanitza i agreuja la seva condició de personatges maleïts: «Una d'elles va dir que havia estat una “bala perduda”, i havia portat la desgràcia de tots. Una altra va dir-me que era un “deshonrat”» (NEB 9). De fet, però, l'individu mateix porta implícita aquesta idea: «A vegades, penso que porto alguna cosa en mi que ofèn la gent, que els molesta» (LIC 72).

Així i tot, i aquí trobem una diferència essencial entre les dues obres, a *L'inútil combat* el protagonista troba la seva salvació no a través del penediment, sinó a través de la presa de consciència del seu idealisme malaltís i de la impossibilitat de defugir el mal que el tempta de manera reiterada: «Sento ràbia contra tot, i sobretot contra meu; contra meu per les idioteses d'aquests dies, per tants somnis estèrils i per tantes ximpleries. ¿No tinc cura? Però ara s'ha acabat» (166). L'autodestrucció involuntària, el crim convertit en suïcidi, esdevé un acte que el redimeix perquè l'executa des de la consciència de posar fi al mal que es troba en l'altre, en el desdoblament del propi jo. En canvi, a *Notes d'un estudiant que va morir boig* l'escepticisme i l'apatia vital del protagonista no inclouen ni el penediment ni la consciència del mal, tan sols un procés d'aïllament social i de distanciament de la realitat que agreuja la seva bogeria i la seva reclusió al manicomi, on mor poc després.

Cal concloure que el viatge no és un procés iniciàtic sinó la constatació de la seva inadaptació, la verificació de la seva automarginalització, molt clara des de la posició del lector i, alhora, la confirmació universal d'unes pautes col·lectives observades ja en el seu món ebrenc. De fet, en aquestes pautes cal cercar l'origen de la seva incomoditat existencial: la humiliació, la injustícia, l'absència d'altruisme, la deshumanització. Per tant, tot porta a parlar d'un aprenentatge en negatiu, d'un retrocés que demostra l'existència d'un comportament col·lectiu: «L'home no canvia així com així, canvia el lloc, la circumstància, però l'home és el mateix; amb els seus egoismes, la seva inquietud, els seus vicis, i les seves virtuts també» (LIC 155). I, en conseqüència, l'home arbonià, en paral·lel a l'experiència externa, pateix una regressió animicoespiritual que el retorna al punt de partida,

això sí, amb un bagatge amorat que li ha llevat qualsevol possibilitat d'entesa amb el món i de retrobament amb si mateix.

Un cop fet l'estudi dels protagonistes d'aquestes dues obres a través d'una aproximació diacrònica, cal aturar-se en el tema de la bogeria,⁶⁵ recurrent en les dues novel·les analitzades i força evident a través de diferents marcadors freqüents en el discurs autodiegètic, però també a través del relat heterodiegètic que s'introdueix en l'«Advertiment» inicial a càrrec del narrador-editor («a un foll tampoc pot demanar-se-li la lògica», NEB 13). Al marge de la referència explícita que inclou el títol de *Notes d'un estudiant que va morir boig* i que condicionarà, des de l'inici, la interpretació del personatge en clau psicològica, en les dues obres trobem manifestacions d'aquest estat en l'àmbit extern —les de la societat que considera boig el protagonista-narrador—, però també en l'àmbit intern quan són els mateixos protagonistes que prenen consciència del seu estat. D'una banda, és la veu col·lectiva la que anuncia l'estigmatització de l'individu mitjançant el judici de la seva actitud: «em miraren estranyats, com si m'hagués tornat boig» (LIC 57) o, fins i tot, «molts diuen que soc boig» (NEB 28). D'altra banda, des de gairebé l'inici de les novel·les, els personatges incorporen el concepte de la bogeria en el seu discurs i, per tant, s'avancen de manera conscient a tot el procés d'alienació que sofriran. Els següents fragments exemplifiquen unes pulsions extremes que els condueixen a un estat malaltís quasi permanent:

La veu d'una dona em tornava foll. Sentia la sang colpejar-me els polsos i entenebrir-se tot a l'entorn meu. Un tremolor sobtat em deslligava, i aleshores era incapaç de traçar una línia ni de dir una paraula (LIC 62).

65 Dasca (2016) fa referència al tractament de la bogeria en la literatura occidental i destaca la utilització d'aquest *topos* literari en un nombre considerable d'autors anteriors al segle xx, d'entre els quals destaquem Eurípides, Shakespeare i Goethe per la influència que exerciren en Arbó. Reservem una menció especial per a Jonathan Swift, del qual Dasca (2016: 22) cita la novel·la *Tale of a Tub*, protagonitzada per un narrador boig que introdueix una visió relativista del món per denunciar la insània social. No deixa de ser curiós, alhora que reafirma el seu ampli ventall de referents literaris, el fet que Arbó, en el capítol introductori «Unes paraules preliminars» de l'edició de 1955 —però no en la de 1935, de la qual parteix el nostre estudi—, al·ludeixi a l'escriptor irlandès per destacar, a propòsit de l'estil de les notes trobades pel narrador-editor, «les hores de reflexió profundes, encara que amargues, i a vegades, feroçes, a la manera de Swift, del qual degué ser admirador» (HB 178-179). És evident que Arbó es referia a *Tales of a Tub*.

A vegades tinc pensaments estranys, potser manies persecutòries, potser sí —tampoc no me'n falta motiu (72).

[...] he de portar amb mi aquests nervis desguitarrats, sempre a punt de vibrar per qualsevol fotesa i robar-me el repòs del vespre. [...] Em sentia desfet, mort de fatiga, el cervell traspasat per un dolor punyent, i damunt d'això la terrible excitació nerviosa [...]. Tinc la certesa que, un moment, en aquelles nits terribles, he estat a la vora d'esdevenir foll. El pensament se me n'anava com una nau sense govern. Em sentia incapaç de subjectar-lo i em sentia aterrit d'aquella lleugeresa mental. [...] dintre meu només quedava una cosa ferma: la temença d'aquella folllia que sentia aletejar tan a prop (88-89).

A voltes ric. [...] Ric com un foll i ballo pel recinte i canto cançons; [...] em torno foll i els pensaments ja no em serveixen de res (125).

[...] ara morirem bojos, ho pressento (NEB 21).

El soroll d'aquestes passes em torna foll (99).

És evident que la verbalització conceptual de la folllia a través dels mateixos protagonistes i dels que l'envolten, més enllà d'un seguit d'actes inexcusables que es duen a terme sobretot al final de les novel·les, cerca la predisposició del lector en l'acceptació d'aquesta demència. Amb tot, tampoc no podem obviar que el seu desenvolupament es produeix des d'un vessant interior que impedeix entendre i acceptar de ple les raons de la seva conducta. És a dir, hi ha un fons inversemblant en l'actitud dels protagonistes, una apropiació de la figura del boig per justificar un ésser adolorit, una psicologia torturada carregada de repressions. De fet, les crítiques de l'època no s'aturaren en el tema de la bogeria, sobretot en el cas de *L'inútil combat*. N'assenyalaren, això sí, el caràcter exacerbant i passional del protagonista, que en permetia la manipulació per part de l'autor, fet que generà alguna reprovaçió —a voltes moral, com en el cas de Manuel de Montoliu— entre els crítics. Quant a *Notes d'un estudiant que va morir boig*, Domènec Guansé ja va avançar que aquesta atribució d'un estat malaltís permetia a Arbó construir un personatge que actués amb absoluta impunitat, més enllà dels seus actes i dels seus judicis:

Però l'autor, més que crear un personatge amb unes determinades característiques mentals que pogués interessar el psiquiatre, ha volgut prendre aquesta disfressa de folllia per dir algunes d'aquestes veritats que només els folls o els infants formulen en veu alta; per expressar al-

gunes d'aquestes reaccions violentes que, de vegades, l'espectacle de la idiotesa, de la mansuetud, de la feblesa o de la vanitat humana, susciten; per fer sensible aquest estat de revolta que els homes de sensibilitat més afinada —i sovint morbosa— experimenten davant la joia animal, davant l'espectacle d'una felicitat que, més que humana, els sembla bestial (Guansé 1933: 4).

De fet, si tenim compte que la bogeria esdevé un tema recurrent en la literatura catalana a partir de l'any 1925, sobretot durant el període de la República (1931-1939),⁶⁶ cal concloure que aquests protagonistes arbonians participen de la novel·la psicològica d'entreguerres per tal com s'adhereixen a uns personatges en formació, carregats de flaques morals, que viuen tensats per conflictes morbosos i que fan la seva primera descoberta sexual en prostíbuls. També es caracteritzen per la seva conducta amoral, que utilitzen per transgredir els límits de les convencions establertes. I tot això, entremig d'un discurs narratiu objecte de contínues experimentacions (Dasca 2016: 327). Per tant, Arbó coincideix en l'execució dels estereotips vigents. En ell, la bogeria esdevé l'excusa per traduir uns caràcters turmentats que augmenten el seu malestar emocional i esdevenen volgutament desequilibrats per justificar la seva manca d'adequació existencial. En aquest sentit, la bogeria no és consubstancial a l'individu, sinó que és conseqüència d'una conjunció desordenada amb les circumstàncies; no endebades el protagonista ve determinat per unes conjuntures concretes que el determinen (absència de la figura paterna, mare soferta i protectora, presència familiar inexistent, precarietat econòmica...). Tot plegat condueix l'individu cap a situacions límit com la bogeria, en la qual, fins i tot, sembla complaure's tot reivindicant-la com a tret distintiu. És versemblant pensar que no es tracta d'una patologia congènita —és a dir, ontològica—, sinó de l'alineació

66 Dasca relaciona aquesta proliferació del tema de la bogeria amb el fet que «l'eclosió dels corrents d'avantguarda es vehicula a través d'un discurs deliberadament il·lògic, deslligat dels mecanismes de control racional» i «la preeminència d'obres que expressen situacions conflictives, centrades en personatges a cavall de l'adolescència i la maduresa, amb problemes d'adaptació i definits a partir de posicionaments moralment controvertits —que palesen la influència, més o menys directa, de Gide» (Dasca 2016: 31). Tanmateix, cal no oblidar la influència de la novel·la russa en la introducció del tema de la bogeria, amb Dostoievski al capdavant, i la seva ascendència en la novel·lística catalana, com ja s'encarregaren d'anunciar els crítics literaris de l'època.

d'un conjunt de factors negatius que aboquen l'individu a un estat de desvari mental. Això explicaria la reiterada tendència a l'autonàlisi a què se sotmet, impròpia d'una persona afectada de bogeria: «Qualsevol motiu, qualsevol fotesa, em trasbalsa, em trastorna estranyament; sense cap motiu, [...] em sento un altre, i el sentit de les coses canvia a l'entorn meu» (LIC 147).

Es produeix una objectivació del trastorn mateix, de la irregularitat mental, que traeix la voluntat de suprimir el narrador i falseja la versemblança del relat autodiegètic. Així, en el protagonista de *L'inútil combat*, a mesura que avança l'acció, es produeix el convenciment de posseir una consciència malalta que s'exemplifica a través de l'expressió de les seves pulsions més íntimes. A *Notes d'un estudiant que va morir boig*, en canvi, el protagonista es presenta del tot desacomplexat, amb uns referents no perduts, sinó menyspreats, dels quals es deriva una lectura esperpèntica de la societat. És per això que Agustí Escasans, en la seva crítica de l'any 1933, ja afirmava que després de presentar «íntimes fallides anímiques» —assenyalant els protagonistes de *L'inútil combat* i de *Terres de l'Ebre*—, Arbó es complaïa a construir «ombres agegantades» que suprimien el paisatge interior, «que resta convertit en una homèrica complementació del paisatge natural» (Escasans 1933: 3).

Per tant, en ambdues obres la bogeria és present, tant en l'àmbit discursiu com en l'àmbit interpretatiu, gens allunyada del *vita theatrum* que els mateixos personatges preconitzen. Ara bé, i això és vàlid per als dos protagonistes, la presentació d'aquest desequilibri és només una eina conceptual que, des del vessant psicològic, acaba per justificar la seva inadequació permanent a la realitat i, en última instància, legitima la seva (auto)destrucció final.⁶⁷

És des d'aquest angle, però també de múltiples aspectes fins ara apuntats, que Arbó construeix dos personatges que convergeixen i que inicien el seu camí vençuts, afeixugats per un determinisme còsmic que penalitza l'intent de rebel·lió («La vida és com Déu la va fer, i si jo l'he soferta contínuament és perquè la volia d'una altra manera»,

67 De forma significativa, a *Crim i càstig*, de Dostoievski, el personatge de Lebesiàtnikov ofereix una visió de la bogeria no com «una lesió orgànica particular dels folls» sinó com «un error lògic, un error en el judici, una manera equivocada de veure les coses (Dostoievski 1992: 190, vol. II).

NEB 26-27), fatigats de cos i d'ànima, i coartats per un tedi existencial que els impedeix perseverar. Permanentment marginats, humiliats i irats des del seu món subterrani, projecten la seva insatisfacció a través del mal com a resposta a la seva desubicació, tant personal com social, i afluïxen en un procés d'alienació que els aboca a la derrota que ells mateixos, en els seus raonaments discursius, anuncien des de l'inici. I, amb tot, són individus que es mouen des de la insubordinació a un sistema atàvic en què no es troben representats («No em feu remar que vull que em porti el corrent», 20) i que empresona un vitalisme que malda per definir-se i tan sols troba expressió en el turment i en l'angoixa. En el fons, ja sigui des de la sensibilitat extrema del protagonista de *L'inútil combat*, ja sigui des del cinisme explícit del de *Notes d'un estudiant que va morir boig*, assistim a un combat entre dues pulsions: la de la vida, que impulsa l'activació de l'individu cap a un instint de supervivència, i la de la mort, que es tradueix en la recerca del dolor i de l'autodestrucció. La lluita, doncs, fins al final: «La meua il·lusió és anar-me'n així de la vida: muntat. Només que em deixin triar la cavalcadura» (77-78).

En conclusió, en aquestes obres Arbó planteja una temàtica centrada en conflictes d'ordre existencial i de crisi identitària, arrelats en un interès obsessiu per l'anàlisi profunda dels capteniments i del psiquisme humans. Aquesta temàtica, molt present en la literatura catalana d'aquests anys, es visibilitza en la proliferació a les seves obres de caràcters abocats a la soledat, a la marginalitat i, en alguns casos, a la folia. Cal subratllar, a més, que el caràcter confessional i psicològic dels recursos narratològics emprats, com ara la introspecció i el monòleg interior, permet a l'escriptor transferir als protagonistes de les dues novel·les el valor terapèutic de l'escriptura i, per tant, oferir-los, a través del joc ficcional, un espai per a la confiança i per a l'autojustificació.

1.4.2 La figura del doble: una aproximació al segon jo

La presència del doble en l'obra d'Arbó respon a una proposta única que, de manera significativa, es localitza a *L'inútil combat*, la seva primera novel·la. En aquest sentit, l'aproximació al tractament d'aquesta figura esdevé cabdal per entendre el fenomen de dualitat que pateix el protagonista, ja que reflecteix la contradicció constant

que hi ha entre pensament i acció, alhora que aporta una interessant perspectiva en la resolució del desenllaç. De fet, fins a l'actualitat, la presència del doble a *L'inútil combat* només ha estat insinuada per Dasca (2016: 349), que, tot i que en un inici relaciona aquesta figura amb la d'un company de viatge, també apunta que per la vaguetat en la seva descripció, per la marca d'identificació que se'n fa («ell») i per la facilitat com es desenvolupa l'assassinat podria tractar-se d'un doble. De fet, si l'apreciació de Dasca es mou en l'ambigüitat és perquè parteix de la primera versió de *L'inútil combat* (1931). Altrament, a *La luz escondida* (1943) —novel·la que l'autor considerarà una «obra nova» (Juan Arbó 1943: 6), malgrat l'evidència de ser una modificació de *L'inútil combat*—, la presència d'aquest personatge és encara confusa, així com la seva identitat i les circumstàncies poc explícites de la seva mort. Més endavant, en la versió de *L'inútil combat* publicada el 1969 i també en les posteriors edicions, si bé presenta encara certa confusió és evident que la presència misteriosa d'«ell» cal atribuir-la a la introducció d'un doble del protagonista.

En el transcurs de la història de la literatura, el tema del desdoblament ha estat present a través de múltiples i variades formes. Malgrat comptar amb precedents anteriors, és el Romanticisme qui inicia l'auge del doble o *doppelgänger* en exposar la crisi d'identitat de l'individu. Després d'aquest moviment, «l'home occidental assisteix a un progressiu increment de la ferida de la unitat —es torna més conscient alhora que desenvolupa una idea fatalista i resignada de les dimensions de l'escissió vital pressentida pels romàntics» (Vilella 2007: 67). Com a resultat, «l'escissió interna es multiplica en fragmentació, patologia, perversió» (67-68). En aquest sentit, Dostoievski utilitza el recurs del desdoblament per evidenciar una tensió que arriba al límit amb l'al·lucinació del doble i d'aquí s'estén el predomini dels desdoblements subterranis fins a arribar al paroxisme de l'escissió en la figura del doble; és a dir, al conflicte del jo-altre (65).⁶⁸

68 Per a un marc teòric i interpretatiu de la presència del doble en la literatura europea, que inclou les diferents teories psicoanalítiques del segle xx (Sigmund Freud i Otto Rank), vegeu Vilella (2007). Així mateix, Gregori (2006) s'atura en el tractament del doble en els diferents períodes i autors literaris que l'han incorporat, a propòsit de l'anàlisi d'aquest personatge en l'obra de Calders.

En la seva alerta a l'ús massa genèric que s'havia fet fins aleshores del terme del doble, C. F. Keppler proposa una variant de la literatura del «segon jo» (*second self*) que implica una duplicació (una identitat) i una existència separada (una diversitat). Per a Keppler, «el segon jo» es defineix per ser un jo boirós, amb ressons sinistres, pel fet de trobar-se sempre en un segon pla, però a punt de desenvolupar un paper fonamental al costat del primer jo i de provocar tensió arran de les seves aparicions (134). En aquest aspecte, Vilella és molt curós amb les delimitacions entorn del doble perquè, a banda que la presència d'un altre jo implica un valor alternatiu, als ulls del lector la categorització del doble no acaba de ser prou evident si no hi ha coincidència de lectura o d'interpretació, a conseqüència d'aquest element enigmàtic que circula al seu voltant. Així doncs, tot i la dificultat d'establir uns paràmetres fixos en la definició i en l'actuació del doble, ens atindrem als criteris de Keppler per a la identificació d'aquesta duplicitat en el protagonista de *L'inútil combat*.

Com a resultat de la marginació soferta i dels continus empresonaments en el seu periple per les diverses ciutats on va a raure, el jo-narrador inicia un procés accelerat en l'agreuament d'una sensibilitat extremada i d'una constitució malaltissa que ja s'havia insinuat en la primera i en la segona part de novel·la. L'acompliment real de la seva presó metafísica i la transgressió del codi moral el condueixen a una davallada infernal («les idees del mal es multiplicaven [...]. No tenia creences, ni esperances, ni fe», LIC 130), enmig de la qual apareix un personatge misteriós que es convertirà, en aparença, en un company de viatge fins al final. La primera aparició d'aquest personatge és sobtada i es produeix en un tren, després que el protagonista hagi fugit de Marsella, on havia estat empresonat per un intent de robatori:

De sobte, me'l vaig veure al davant. Feia un posat indolent; era jove, tenia els ulls blaus i mirava amb impertinència, com si es burlés d'algú, amb el cigarret als llavis, fumant.

No podia apartar la mirada d'ell, i cada vegada que em girava trobava els seus ulls fits en mi, durs, impertinents, amb no se sabia què de burla.

L'havia vist ja abans, en algun lloc, però no recordava on ni en quines circumstàncies; m'havia alliberat d'ell, i ara tornava a aparèixer al meu davant (128-129).⁶⁹

Arran d'un segon empresonament, el personatge («ell»)⁷⁰ reapareix de manera misteriosa a la cel·la i aleshores se'n amplia la seva descripció: «Era un home d'alçada regular, d'edat indefinida, més aviat jove, de faccions brunes i bigotet retallat; vestia amb elegància negligent i, en el rostre, sempre el somriure característic, entre burleta i impertinent» (142). No deixa de ser curiosa aquesta voluntat descriptiva, atès que Arbó, en la seva insistència en la caracterització interna dels personatges, acostuma a obviar l'aspecte físic al llarg de la seva novel·lística. Aquí, però, és evident que hi ha una voluntat de deixar-ne constància. Ara bé, el fet de no poder identificar la veritable naturalesa del protagonista dificulta la constatació real d'un desdoblament, si bé la fixació en la duresa i en la impertinència de la mirada, la sensació de conèixer-lo i l'estil curós en la indumentària permeten una certa assimilació amb ell mateix. Cal incidir que l'actitud que adopta amb motiu de la seva adaptació al món urbà es correspon amb una certa insolència en el tracte cap als altres que es projecta en la mirada del nouvingut. Hi ha, a més, una preocupació en la indumentària; de fet, els primers diners que obté a través de l'engany els destina a la confecció d'un vestit, detall que explicaria aquesta «elegància negligent» de l'altre. Amb tot, més enllà d'aquesta aparença que, des de la vaguetat, ja s'intueix malèfica, és rellevant el sentiment que desperta en el protagonista: «Així que el vaig veure, el

69 En la primera edició de la novel·la (1931), la primera intervenció d'aquest personatge es descriu d'una manera més concisa, fet que augmenta la confusió sobre la seva identitat: «Vingué indolent i amb posat de fatiga. De primer vaig fer el distret. Mirava l'horitzó i no veia res, amb l'atenció sobre d'ell. La ràbia començava a sufocar-me i me li vaig llençar a sobre. Acudí gent i em subjectaren...» (Juan Arbó 1931: 186-187).

70 Des del primer moment de l'aparició d'aquesta figura, el jo-narrador l'anomena «ell». De fet, el misteri de la seva procedència queda implícit en la indefinició que suposa l'ús del pronom *ell*, manera com s'hi refereix fins al final del relat. Tan sols una vegada, la seva al·lusió apareix distingida de manera tipogràfica —entre cometes, «ell»— i això succeeix en la seva segona aparició, que aprofita per revelar la seva «identitat»: «al meu costat hi havia una figura, hi havia “ell”, aparegut de qui sap on» (LIC 142). Després d'aquest moment, sempre que se l'esmenti no s'utilitzarà cap senyal tipogràfic, com a senyal d'acceptació de normalitat.

vaig odiar: em despertava una profunda repulsió, i això no obstant, a la vegada, [...] exercia en mi una misteriosa atracció» (142).⁷¹

En la seva primera intervenció, aquest personatge descobreix al seu interlocutor els dubtes que la seva identitat li genera. Aleshores, enmig del terror creixent del protagonista, es produeix la resposta que al·ludeix a l'instant exacte del primer encontre: «Quan vas sortir de casa, allà al teu poble, després d'haver robat...» (143).⁷² Aquest detall concret de la seva vida anterior provoca un dolor inherent en el protagonista perquè implica el record de la mare i, alhora, del seu primer acte reprovable: el robatori dels estalvis familiars. D'aquesta manera es confirma la presència d'un doble, d'un segon jo que, retornant a la proposta de Keppler abans enunciada, es presenta com un ésser entenebrat que s'endevina potencialment sinistre, estrany a la realitat del primer jo i a punt per desenvolupar un paper que anuncia l'inici d'un punt de no retorn. El discurs del doble, encaminat a descobrir la seva veritable naturalesa, desperta el rebuig irat del protagonista per tal com descobreix en ell, malgrat certa incredulitat inicial, la realització de les accions més censurables que ha protagonitzat des de la seva fugida del poble («Després, ja ho saps,

71 Des de una perspectiva psicocrítica, Otto Rank va estudiar com de la contemplació del doble com a figura tranquil·litzadora —un intent de superació del misteri de la mort— es va passar a la consideració del doble com una figura inquietant, que s'oposava a la vida a través de la no-procreació. D'aquí sorgeix l'horror que generarà el doble en relacionar-lo amb la mort o també amb la rivalitat sexual, on actua com a obstacle. En definitiva, per a Rank, «el doble, primer substitut del jo, esdevingué el diable contrari al jo. El seu destructor» (citat a través de Vilella 2007: 105). Ara bé, Freud, en el seu estudi psicoanalític del doble relacionat amb el concepte de sinistre, tot i partir de les reflexions de Rank quant a l'evolució del doble com a missatger de mort, considera que aquesta figura permet la projecció del jo en relació directa amb l'inconscient i allunyada del concepte de sinistre, de manera que en el doble es poden «adherir el conjunt de “possibilitats existencials, aspiracions personals i decisions coartades” deixades de banda, que la imaginació no vol abandonar» (106). Lluny de pretendre fer una presentació exhaustiva de les aportacions de Rank i Freud respecte del tema del doble en la literatura, es tracta d'oferir un petit tast per entendre la complexitat que envolta el món de les múltiples interpretacions d'aquesta figura, fruit també de les múltiples variants amb què apareix en les ficcions literàries.

72 Aquesta al·lusió força reveladora no es troba a la primera versió de la novel·la, on la presentació del personatge misteriós és molt més reduïda: «Només una vegada em va parlar quan se'n sortia [de la cel·la]. [...] —On penses anar en sortir?... [...] —T'esperaré —em digué» (Juan Arbó 1931: 204).

a la ciutat, quan... [...] vas atracar el pobre *monsieur*» i «després en el tren...», 143).⁷³ De fet, en aquest punt, l'estratègia interrogativa del discurs apel·la a la reacció del protagonista, però també facilita la comprensió d'un futur lector —recordem que el text està plantejat com un dietari— i resol els dubtes entorn de la identitat d'aquest nou personatge. L'excés d'informació, que assenyalava la intromissió de l'autor, és tan evident que devalua en certa manera el clímax de misteri que havia generat la irrupció del doble.

A partir d'aquí, la presumpció de personatge que hem atribuït a aquesta «figura» desconeguda desapareix i s'inicia la construcció de l'imaginari d'un segon jo que, segons la proposta de Keppler, sorgeix de l'alternança del «doble objectiu», que respon a una mera duplicació física (retrats, ombres) i del «doble subjectiu», que no presenta aquesta duplicació física i actua com una escissió de personalitat que obliga a introduir conceptes propis de la psiquiatria moderna com ara conscient, inconscient i, fins i tot, esquizofrènia (Vilella 2007: 134). Tot i que en Arbó el doble subjectiu no es compleix ben bé, la designació d'«el segon jo» continua essent vàlida, ja que Keppler contempla la possibilitat que el doble objectiu adquireixi complexitat en establir una relació íntima i profunda amb el jo, tal com succeeix a *L'inútil combat*.

Després de la seva sortida de la presó, el doble que havia promès esperar-lo esdevé un company de viatge, fet que accelera la degradació iniciada pel protagonista. La seva absència reafirma la soledat i, malgrat el sentiment d'aversió manifest cap a ell, en reclama la presència: «al costat d'ell em sentia bé. [...] Li vaig dir que em deixés, que volia anar sol. No era cert, i ell ho sabia molt bé. Quan va insistir a acompanyar-me me'n vaig alegrar» (LIC 144). El canvi de persona gramatical en el discurs —del «jo» al «nosaltres»— implica l'acceptació d'aquest segon jo sense reserves: la possibilitat d'assolir la

73 L'episodi fa referència a la primera vegada que apareix aquest personatge enigmàtic. El protagonista, en el tren que l'allunya de Marsella, s'adona que davant seu hi ha un individu del qual sembla recordar, de manera confusa, que s'havia alliberat anteriorment. Davant la seva inquietant «mirada d'impertinència» (LIC 129), s'omple d'una còlera creixent que el porta a llençar-se damunt d'ell i a colpejar-lo fins que el detenen els gendarmes i el porten a la presó. L'anècdota, força desconcertant perquè sembla una resposta gratuïta a una provocació no prou evident, s'aclareix quan aquest segon jo reapareix a la presó on ell es troba.

llibertat que es manifesta mitjançant el desig, l'actitud depravada i l'engany:

A moments m'endinso en un total abandó. «Ho he vist tot —penso; tot s'ha acabat aquí.» [...] Després m'animo; m'animo de sobte amb un desig vehement, un desig de sortir al carrer [...]. Aquest desig es fa més viu si penso en ell; comprenc que ell amb la seva actitud pot portar-me a totes les malvestats; al més gran excés, a la barbàrie més grossa (147).

Per entendre quin és el mecanisme que indueix el protagonista a acatar la tirania del segon jo, cal centrar-se en un element decisiu des del primer instant de la seva aparició: la mirada. Si la paraula, com a construcció de l'engany, té un poder conciliador («hi havia afecte en les seves paraules», 144), la mirada, com a mirall introspectiu, té un poder altament provocatiu que incita a la malvestat: «i tot per aquesta mirada seva de retret, de burla, de no sé què, però davant la qual em sento ofès, humiliat» (147). Mentrestant, la veu del segon jo quasi desapareix del discurs, tan sols la retrobem relacionada amb la persuasió o amb la realització del fet amorà. Així, per exemple, després de l'episodi d'alienació que pateix a Praga, en el qual protagonista un ball esperpèntic amb una prostituta d'aspecte paorós i on acaba agredint una nena petita que intenta defensar la dona de la humiliació soferta, el protagonista relata: «vaig “sentir” una ombra que se'm situava al costat i vaig girar-me.⁷⁴ Era ell. S'acostà i, en veu baixa però molt clara, em llançà la paraula: —És la seva mare...» (151). Més endavant, un cop instal·lats a Moscou («*ens*⁷⁵ estatgen en una casa dels afores», 154), intentarà allunyar-lo de l'amor espiritual que sent per Maria i que sembla apartar-lo d'ell: «Va acostar-se i va preguntar-me si volia sortir aquell vespre; va dir-me que hi havia una festa que m'agradaria, que “em divertiria” [...]. Li vaig dir que no, sense vacil·lar [...]. Ell s'acosta i parla. Insisteix: És llàstima que no vulguis venir. T'agradaria. Sobretot, coneixeries una noia...» (161).

Tot plegat porta a desglossar dues actituds que Keppler contempla en la divisió tipològica del segon jo. D'una banda, la del persegui-

74 Remarco aquest primer jo que escriu «vaig “sentir” una ombra que se'm situava al costat» (LIC 151) perquè aquest «sentir» i no «veure» explica molt bé la imprecisió amb què es planteja tot el tema del desdoblament.

75 La cursiva és meua per tal de remarcar el desdoblament físic que es fa de l'altre i que es contraposa a la referència anterior on el citava com a «ombra».

dor, que potencia l'aspecte sinistre com a element latent i construeix una imatge diabòlica que empaita el personatge i l'empeny cap a l'abisme. D'altra banda, la del temptador, que exerceix una fascinació a través de la qual fa emergir els desitjos ocults del primer jo. Una i altra remetent a l'arquetipus diabòlic que apareix com a instrument òptim per induir a l'actitud amoral, però que alhora també possibilita crear un procés empàtic que porta a la justificació del primer jo: és a dir, l'individu és víctima del seu subconscient. D'aquí que el protagonista de *L'inútil combat* materialitzi la destrucció de l'altre a fi d'acabar amb la part perversa que li genera el seu dolor i que alhora repercuteix en els altres; en aquest cas, en Maria. En definitiva, no hi ha redempció possible sense la liquidació d'aquest segon jo diabòlic i pervers:

No vaig poder contenir l'impuls [...]; vaig disparar tot el carregador i vaig continuar disparant, i, cosa estranya, de sobte, vaig fer un crit: m'havia vist jo mateix en la figura del mort. ¿Però era jo? ¿Vivia encara? ¿Era mort?

[...] Ell era allí, dintre un toll de sang, i també em vaig veure a mi. Era jo, però en els llavis, en el rostre, tenia el somriure d'ell, el somriure odiat, fred, llunyà i misteriós (167).⁷⁶

L'intent d'assassinat actua com un mirall en què el protagonista s'acara amb el seu segon jo, amb la part més conflictiva i deshumanitzada d'ell mateix.⁷⁷ L'efecte sorpresa que provoca la seva imatge ferida revela fins a quin punt el personatge sofreix un procés d'ali-

76 En la versió inicial de la novel·la l'acció és molt més àgil i el protagonista no reconeix en aquest antagonista el doble de si mateix: «Ara entra ell. Entra ell i s'acosta. Parla, però jo no l'escolto ni contesto tampoc. S'adreça a la finestra... Una furor gelosa m'encén la sang; una ràbia ferotge i convulsiva. Prenc la *browning* de sota el coixí. Ell li posa la mà a l'espatlla. Li demana per què plora. Disparo. Es rebolca en un gemegar feble. Ella s'alça horroritzada i roman dreta al davant» (Juan Arbó 1931: 234).

77 Aquest desenllaç remet a dues de les escenes que perviuen en l'imaginari literari occidental: William Wilson assassinant el seu homònim i Dorian Gray esquinçant la seva imatge pintada en la tela. En l'àmbit cinematogràfic, l'any 1913, el cinema mut alemany presentava *L'estudiant de Praga*, dirigida per Stellan Rye i Paul Wegener, on el protagonista, un estudiant, embogeix per les contínues manifestacions del seu doble i, preveient que no hi ha redempció possible, decideix assassinar-lo amb una pistola —tal com succeeix a *L'inútil combat*—, tot i que descobreix que s'ha ferit de mort a ell mateix (Vilella 2007: 31). Malgrat les diferents formes i variacions en què se'ns apareixen els dobles d'aquestes històries, m'hi aturo per remarcar la coincidència en el desenllaç

enació irreversible. La voluntat d'eliminar aquest altre jo hostil, que s'ha mostrat com una amenaça per a la pròpia identitat, comporta la desaparició del primer jo, físic i real, i fa explícit, a través del suïcidi, que no hi ha cap mena d'esperança atès que el mal sempre persevera: l'individu pot fugir a altres espais, però no pot fugir d'ell mateix.

Ara bé, si des d'una perspectiva psicològica la irrupció del doble permet demostrar el grau de distanciament absolut entre l'individu i la realitat —és a dir, l'apropiació del model esquizofrènic—, des d'una perspectiva formal el desdoblament permet al jo-protagonista visualitzar i narrar la seva autodestrucció, a més d'acompanyar el lector fins a l'escenificació final. Fet i fet, des de la seva aparició, el doble oscil·la entre la presència fantasmal (una ombra) i la presència física real, en un doble ambivalent que indica el grau de desdoblament aconseguit pel protagonista. Per tot plegat, no podem deixar de remarcar certa ambivalència en la representació del segon jo que sovint sembla agafar una corporeïtat ben real, com en l'arribada a Rússia o en la reacció que provoca en Maria:

Ell s'havia animat; ell sabia on anava i el que volia; coneixia el país i parlava la llengua [...]. El coneixien i hi coneixia tothom (155).

Maria no parla mai d'ell, però estic cert que el coneix [...]. Maria quan el veu, així sobtadament, se sobressalta (161).

A tall de conclusió, el doble actua en l'obra d'Arbó com un obstacle que impedeix al protagonista assolir la seva màxima fita: l'equilibri existencial. Representa el costat més fosc de la vida i en ell troba l'excusa per portar a terme episodis truculents que visibilitzen l'aspecte més degradant del jo-narrador. De fet, aquesta forma de visibilitat és l'única que se li permet a aquest antiheroi que neix empeltat de l'home del subsol dostoièvskià i, com ell, es troba abocat de manera permanent a l'abisme. El doble és tan sols un instrument per arribar-hi, el camí per reconèixer el mal i portar-lo a la pràctica, i alhora justificar la seva actitud esquizofrènica. En la seva autodestrucció també es pot entreveure una desaprovació a la fugida irracional, a la recerca instintiva que eludeix la responsabilitat, al nihilisme marginal. Fet i fet, a Arbó l'ús del doble li aporta un alt rèdit atès que li permet adjudicar

autodestructiu del protagonista i l'estranyesa que comporta la descoberta del resultat de la seva acció.

l'entitat de boig al seu protagonista, justificar la seva autodestrucció i alinear-se amb tot un nucli d'interès que sorgeix al voltant de les relacions entre l'individu i la realitat, i les conseqüències que se'n deriven.

Amb *L'inútil combat* i *Notes d'un estudiant que va morir boig*, Arbó tanca una proposta arriscada que cerca l'estudi interior d'uns individus mitjançant un procés d'introspecció personal del qual ell mateix sembla participar en algun moment. De fet, en l'«Advertència preliminar» de *La luz escondida* (1943), la versió autotraduïda al castellà de *L'inútil combat*, l'autor adduïa el context social i personal en què havia estat escrita la primera versió per justificar l'excés de desencís i de desesperança que hi havia abocat:

En días de mocedad del autor, por una parte; en días de confusión y desvarío de la nación y aun del mundo, por la otra; confusión y desvarío que alcanzaba tanto a los pueblos como a los individuos, tanto más cuanto que contaba él apenas veinte años, natural era que la obra apareciese empañada de todas las fealdades e incertidumbres, los falsos entusiasmos de su tiempo reflejados en el espejo turbio de la inexperiencia de su autor (Juan Arbó 1943: 5).

De fet, no és gratuït que, «bajo una nueva luz de su espíritu», l'autor opti per un final esperançador per a *La luz escondida*: «En el cielo hay una impaciencia de aurora; a mi lado siento tu calor, María, y la tierra se me ha vuelto suave y amorosa bajo los pies. Mañana comenzaremos a caminar...» (Juan Arbó 1943: 216).

Ara bé, la redacció de la primera versió responia a un intent de vehicular l'angoixa existencial que no va tenir continuïtat més enllà de les narracions de *Febre* i de *La nit de Sant Joan*, peces literàries poc reeixides, fruit de la voluntat de recuperar alguns esborranys. En definitiva: *L'inútil combat* i *Notes d'un estudiant que va morir boig* són obres on l'individu monopolitza l'estructura i les estratègies narratives, i, en conseqüència, esdevé l'única mirada possible a un món del qual s'aïlla de manera progressiva. Fet i fet, es tracta d'un procés d'interiorització que devalua la comunió amb la natura —tan sols present durant l'etapa infantil del protagonista de *L'inútil combat*—, que sorgeix de l'estranyesa que provoquen en els protagonistes les diferents conductes socials que perceben al seu voltant—molt evident en les escenes ciutadanes, sobretot en les de *Notes d'un estudiant que va morir boig*— i que finalitza en el record mitificat de la infantesa, que clou l'existència dels seus protagonistes.

1.4.3 Confirmació i liquidació del subjecte arbonià: Terres de l'Ebre, Camins de nit, Tino Costa

Segons declarà Arbó, *Terres de l'Ebre* «iba a ser un cuento para un concurso que convocó no sé quién en Barcelona, pero se fue alargando, expiró el plazo de presentación de originales, y terminó por convertirse en una novela» (Vidal 1968: 6). És, de fet, la primera novel·la escrita durant la seva joventut, encara que més tard es veurà sotmesa a un procés de revisió previ a la publicació, l'any 1932. Amb aquesta obra, l'escriptor inicia una novel·lística de tradició vuitcentista, vertebrada per una veu narrativa omniscient que condueix i amplia el relat. Hi retrobem l'interès per escorcollar l'ànima humana, però ara inserida de ple en l'hàbitat ebrenc, en convivència explícita amb un seguit de factors que prenen una rellevància creixent en la mesura que incideixen en el temperament dels protagonistes. D'una banda, la realitat social, fixada a partir de personatges com el Retxut, l'Agneteta, l'amo, els taverners, el Martí i l'Andreu; de l'altra, la realitat geogràfica, centrada en la ribera ebrenca, un territori isolat, d'extrema duresa, que amb la seva presència recurrent determina el to tràgic i fatalista que defineix l'obra. S'inicia així una narrativa que fusiona i eixampla l'interès humà i terral de l'autor, des d'una perspectiva realista, d'una cruesa aterridora, que apunta ja una voluntat mosaïcista en la construcció del relat i en la presentació dels personatges. Tot amb tot, els protagonistes, com veurem, arrossegueu aquest germen arbonià que els identifica i que es mantindrà fins a *Tino Costa*.

En aquest sentit, l'inici de *Terres de l'Ebre* delata quins seran els elements que definiran i conformaran la història:⁷⁸

Una mica apartats l'un de l'altre, posats d'esquena, el vell Joan i el seu fill treballaven. Portaven ja hores aixadejant amb la mateixa energia, sense repòs. [...] els camperols plegaven de les feines i empenien el camí per tal d'arribar al poble abans de la nit.

⁷⁸ *Terres de l'Ebre* s'inicia amb un preàmbul *in medias res* que trenca la linealitat que caracteritza el relat posterior, estructurat en tres parts a partir de les quals es desenvolupa linealment la vida dels dos protagonistes. Així, mentre la història de Joan monopolitza la primera part, la de Joanet ocupa la segona i tercera part, sense abandonar el personatge del pare que avança sempre en paral·lel.

Ells es queden allà baix a la barraca, i treballen fins més tard: treballen l'un prop de l'altre —pare i fill—, dues figures diminutes, corbades sobre la terra en la deserta soledat. Lluny d'allí, a les barraques de l'altra banda del camí, cantava un treballador, i el seu cant sonava distant. Aquí, entorn d'ells, silenci; només se sentia el colpejar monòton de les aixades contra la terra dura (TE 39).

De manera concisa, i a través de la focalització externa, s'al·ludeix a la identitat dels protagonistes (pare i fill), al seu distanciament («posats d'esquena»), a la seva tasca ingent («hores aixadejant amb la mateixa energia»), a la seva marginació («es quedaven allà baix a les barraques»), a la seva insignificança («dues figures diminutes»), a la servitud de les seves vides («corbades sobre la terra»), a la duresa del medi (soledat i silenci) i, per acabar, a la lluita vana de l'individu davant d'una natura agresta i deshumanitzadora («només se sentia el colpejar monòton de les aixades contra la terra dura»). Amb tan sols una imatge, Arbó evoca una realitat atàvica encara vigent a través de les tres generacions presentades a la novel·la, contra la qual es rebel·larà l'últim descendent d'aquesta saga familiar, representada pel pare (Joan) i el fill (Joanet). A l'inici de la novel·la, mitjançant una retrospectiva, Joan evoca la figura paterna (64-70) que «per damunt de detalls desagradosos, sempre apareixia davant d'ell amb quelcom de salvatge i primitiu» (64). De caràcter rude i cruel, aquest personatge s'alça com a representant d'una època passada en què l'home havia de combatre fortament per subsistir («els temps eren uns altres i unes altres les exigències de la vida», 64).⁷⁹ Les anècdotes narrades —l'assassinat del guardià de «les Basses» i la crema de la imatge del sant Crist— confirmen un rerefons de violència i d'impetuositat que ressorgirà en els seus descendents de manera puntual, malgrat que en ells també germinarà la pietat, sentiment provinent de l'herència materna. És per això que, si bé *Terres de l'Ebre* s'articula al voltant

79 Arbó descriu aquest prototipus a les seves memòries: «un campesino salvaje y de gran valor, uno de aquellos tipos que se daban bastante en aquel tiempo; hoy, gracias a Dios han desaparecido por completo [...]. Se llamaba aquél Barado, y todavía en mi niñez se contaban de él en el pueblo muchas fechorías; hechos impresionantes de osadía y de valor, como de dureza y salvajismo [...]. En mis *Tierras del Ebro* intenté retratar a este tipo en el padre del protagonista, evocado solo en el recuerdo y conté de él alguna anécdota; le quité, no obstante, todo aquello de más repelente que había en el tipo real» (Juan Arbó 1961a: 177).

de la vida de Joan i de Joanet, cal tenir present la figura del pare-avi, malgrat la brevetat de la seva aparició, atès que eixampla la perspectiva generacional i permet copsar els canvis produïts en l'època, però també en els individus.⁸⁰ Així, mentre aquest personatge és presentat com un home temut i respectat, que no es doblega davant cap adversitat, els seus descendents seran clarament vençuts perquè no es podran alçar contra el fatalisme que els tenalla.

La trama argumental de Joan, «afable, bondadós, treballador» (46-47), s'inicia quan, després de patir les conseqüències d'un any de males collites i valorar la possibilitat de marxar a França a treballar, accepta la proposta de l'amo de fer conreables unes terres ermes que es troben a la llacuna de l'Encanyissada. Aquesta solució li permet casar-se amb Roseta, però el lliga per sempre a un sistema de vassallatge que l'obliga a dur una vida d'absoluta servitud. De fet, se n'adona aviat, quan, enmig de la precarietat i de les penúries que suporta, descobreix la roïnesa de l'amo: «Cal anar amb compte, Joan [...]. Com menys demanis, menys hauràs de pagar després i amb més llibertat treballaràs. S'ha d'estalviar, sempre estalviar; l'estalvi ha de ser la primera virtut d'un camperol» (56).

La humiliació que pateix sempre davant d'aquesta figura, juntament amb la vida iniciada enmig d'un paratge inhòspit («el camp on treballaven era un seguit de bassals pestilents formats per aigües corrompudes», 57), augmenta de manera paradoxal amb la transformació i la fertilització d'aquestes terres arran de l'esforç titànic realitzat per Roseta i Joan: «No sols aquelles terres no eren seves, sinó que ara es trobaven, a més a més, endeutats amb l'amo dels préstecs en metàl·lic fets en els dies en què la terra no produïa [...]. L'havia, doncs creada per a un altre; aquell era l'únic amo que hi havia i, si demà li venia en desig, els podia treure d'allí» (75).

Tot amb tot, a l'evidència d'aquesta injustícia s'anteposa la felicitat que emana de la quotidianitat viscuda al costat de Roseta i de

80 L'escriptor no jutjà mai amb severitat el comportament d'aquests homes i els eximí de la rudeza i de la violència de les seves accions tot advocant per la seva capacitat inesgotable de treball: «En pocos pueblos ha trabajado el hombre como el nuestro, tan duramente y sin descanso, en su combate con la tierra. Toda la ribera es la obra de aquellos brazos, que la arrancaron día a día del erial; toda la prosperidad de nuestras tierras descansa sobre aquellas espaldas robustas, ya sepultadas, podridas ya y confundidas con la tierra, con "su tierra"» (Juan Arbó 1961a: 186-187).

Joanet, el fill. Un tràgic accident, però, provoca la mort de l'esposa, fet que interromp i foragita per sempre l'alegria familiar. Joan es converteix en un home irat, allunyat de si mateix i del seu entorn: «I ara sorgia com un home nou, estranyat de tot allò que l'envoltava, sense esperança ni record, una mica desorientat davant la llum del cel i el color dels camps, romput de tot lligam amb el passat i amb la realitat circumdant, que venia, amb tot, inexorable» (96). Després d'un procés d'abaltiment i d'abstracció de la realitat, absorbt en una natura de connotacions balsàmiques («però ell mirava al lluny: la plana verda, i les muntanyes tan suaus, i el cel espaiós per damunt de la plana i les muntanyes», 96), Joan adopta una actitud introspectiva que permet a l'autor introduir altre cop el paisatge com a correlat objectiu del personatge («mirava el cel obert d'espessos núvols i el color fosc de les muntanyes; però mirava, sobretot, a dintre seu», 100). Joan comença aleshores a prendre consciència de la seva situació i això el porta a emplenar-se «d'una ira sorda contra tot» fins al punt que «totes les coses es revestiren d'un aire de desesperant hostilitat» (100). En aquest procés d'interiorització, apareix «l'home salvatge de les soledats» i així «el sentiment del seu pare perseguint el guarda pels senillers, revivia en ell en aquestes còleres concentrades» (100). Joan, però, no té contra qui girar-se, resta sol davant un món que percep aliè i comença a culpabilitzar-se de la mort de Roseta, enmig de pensaments obsessius que el condueixen a una deshumanització creixent provocada per un esforç físic desmesurat («romania aixadejant hores i hores dintre l'erm [...], com posseït d'una estranya fol·lia, i amb prou feines si es recordava de menjar», 101), un envelliment prematur («Era com una ombra d'ell mateix, que s'arrossegava per les terres», 101), una actitud violenta («la seva ingènita rudesia s'havia accentuat de tal manera, que s'havia gairebé convertit en agressivitat», 101) i una absoluta manca de comunicació («de la seva boca amb prou feines sortia una paraula», 101). És aleshores quan, immers en «un afany desenfrenat de ruïna i de destrucció en el qual s'apaivagava la seva ànima» (105), s'inicia una mirada alternativa que permet associar la descripció del món exterior —amenaçat per una pertorbació atmosfèrica— amb l'estat anímic del protagonista, del tot alterat («se sentia gairebé cremar la sang i que li arrabassaven el cervell», 105). Des de fora cap a dintre, i a la inversa, l'angle de visió es desvia, ara atent a les reaccions de la natura, ara amatent als mecanismes que

s'activen en l'interior de l'individu. Aquesta aproximació paral·lela culmina quan el paisatge destructor que Joan confegeix en la seva ment s'acompleix més endavant en la natura, com una mostra també d'aquesta pertorbació natural que tradueix l'estat anímic del protagonista, obsessionat a satisfer un desig malèfic de destrucció com a via d'anorreament:

S'avançava en pensament al desencadenament del temporal i a la des-
trossa; amuntegava núvols i més núvols sobre la ribera, trons esgarri-
fosos i esclats de llamps engegadors damunt dels arrossars i les masies,
sobre els poblats llunyans. Era un joc de pensaments ombrívols en el
qual el seu esperit turmentat s'adelitava fins al sofriment.

[...] I al lluny, del fons d'aquell silenci, va aixecar-se una altra remor
profunda i amenaçadora: la remor de la mar llunyana, que es debatia
contra les costes invisibles. Núvols fantàstics galopaven en l'aire dens:
passaven de la mar a la muntanya i de la muntanya a la mar com en una
sorda i enverinada contesa, entre el fragor de l'incessant tronar i el lívid
fulgurar dels llampecs. [...]

Joan avançà a través de l'era. La carícia de l'aigua damunt la pell ar-
dent li produïa una agradable sensació. Arribà al límit de l'horta, s'aturà i
durant un moment romangué mirant l'aspecte del cel en el seu conjunt.
Dintre el temporal, que començava a desencadenar-se, la seva mirada
era com una amenaça més. La pluja espessia ràpidament i una gran cor-
tina circular de boirines començava a ocultar els paisatges; l'obscuritat
s'havia fet més densa i tancada; la soledat, més vasta i colpidora. Una
ràfega sobtada li fuetejà el rostre i li esbullà els cabells; commogué la
cortina de pluges estesa sobre els camps, sotragà amb violència els bran-
catges i es perdé damunt del senillar en un ample abatiment de fulles.
El temporal es desfermà amb fúria violenta: la pluja queia sobre les eres
amb un fort crepitjar, com d'un incendi, i la tènue capa de pols aixecada
s'espessí encara més sobre les eres i els camins. Joan, amb tot va tornar
sense pressa (105).

[...] Ara ja comprenia que no seria res: la tempesta es resolia pacífi-
cament en pluja, i allò que esperava no arribaria a produir-se (106).

No hi ha destrucció, però tampoc no hi ha procés catàrtic. El re-
cord de Roseta accentua la felicitat perduda i el buit vital provocat
per la seva absència («què vindria després?», 106). La barraca esdevé
un espai opressor, «com si s'hagués convertit en una fosca cel·la i ell
s'hi trobés presoner. [...] sentia que s'ofegava» (106). A l'últim, el des-
cens als inferns culmina quan, en ple atac de folia, arremet contra

l'ase fins a provocar-li la mort, enmig d'una descripció esfereïdora de gran dramatisme i crueltat. En conseqüència, Joan pateix un estat de deliri febril a partir del qual pren consciència de l'alienació soferta, empès per «aquell geni maligne» que s'havia «divertit un altre cop a jugar amb els seus sentiments arrossegant-lo a aquella ceguesa» (114). En l'intent d'acostar-se al canvi de conducta del protagonista, el narrador li cedeix el discurs de manera subtil, a través del monòleg narrativitzat que permet copsar el seu pensament d'una manera més versemblant:

Una vegada més repassava en la seva ment tot el seguici de les seves follies fins a la mort de l'ase que l'havia ajudat durant tants anys i encara vivint ella. ¿Què hauria dit ella davant d'aquella brutalitat?

[...] Se sentia fatigat de la lluita, amb desigs de retre's i descansar, sense forces ja per a res. Però la treva no vindria mai; ho pressentia, car, ¿qui esborraria allò? ¿Qui arrencaria del seu pit aquella espina punyent i li tornaria la conformació i la pau, perquè pogués de bell nou dedicar-se al treball i preocupar-se pel seu fill i per l'esdevenidor? No demanava res més. Però la pau i la conformació, lluny d'ella, com es podien assolir? Qui el convenceria de la pròpia innocència davant d'aquella mort i li esborraria de l'ànima la tremenda inquietud? (115).

Amb tot, Joan encara no haurà aconseguit ser redimit. La superació d'un últim obstacle confirma la capacitat de domini, més enllà de la temptació. Així, durant la tornada del cementiri, després d'haver visitat la tomba de Roseta com a senyal d'acceptació de la seva mort, ha de sotmetre el seu cos al turment físic davant la set desmesurada que l'envaeix i l'incita a aturar-se davant la taverna («se sentia la gola ardent; la llengua se li enganxava al paladar. La set se li feia per moments insofrible», 126). Tanmateix, persevera en la seva voluntat de continència, a fi d'anul·lar el malestar espiritual i defugir «en la imaginació el glop d'aiguardent reconfortant» (127), i venç, finalment, la temptació mitjançant el record de Roseta —la qual sentia una aversió profunda per la inclinació a la beguda— i del fill, que es troba sol a la barraca. L'alternativa escollida ofereix una imatge metafòrica a través de l'aigua, *vita flumen*, i del fang, que reafirma la seva condició d'home terral i clou un procés de dol que li permet prosseguir la vida:

A la part superior de la presa, l'aigua arribava de vora a vora; s'escorria formant breus i tèrbols remolins, espessa, remorejant feixugament; més que aigua era fang. Joan s'agenollà sobre les herbes de la vora, les apartà

amb la mà i, submergit el rostre dins l'aigua, begué amb avidesa a llargues tirades; begué l'aigua roja amb regust de terra i de podrit, l'aigua espessa i fangosa, caldejada pel sol. Begué, i a mesura que bevia, la seva alegria interior era més gran. Assaborí l'aspre regust del fang i tornà a submergir altra volta la cara dintre l'aigua. [...] Va alçar-se amb la mirada radiant (128).

A través d'una el·lipsi explícita («Els anys havien transcorregut insensiblement», 131) s'inicia la segona part de la novel·la, on retrobem Joan acompanyat del seu fill Joanet enmig d'un paratge riberec trasmutat per l'acció humana («L'aixada del treballador havia brandat infatigable», 131). De fet, en aquest inici pren sentit el prefaci inicial que obre la novel·la i que, a través de la retrospectió, possibilita la narració d'uns fets anteriors, transcendents en l'evolució de la història. Amb tot, si bé ara podem situar la introducció inicial, pel que fa a l'argument, cal posar l'accent en la seva funció iterativa per tal com l'escena descrita —la del pare i el fill treballant la terra, en un estat de marginació i d'incomunicació absolutes— s'estendrà durant el relat a través de diversos moments analògics fins a esdevenir una imatge recurrent. Hi ha, encara, un altre element que cal assenyalar en aquest prefaci inicial: la mirada de Joanet cap al pare, absent en la primera part, que esdevé necessària per objectivar la veu narrativa i aportar nous matisos en la descripció de la figura paternal:

Allí hi ha el seu pare, a la vora d'ell, abstret en la feina. Joanet el mira un moment [...]. El vell treballa, en efecte, en un mateix ritme sostingut, constant i tenaç, gairebé febrós, sinó que el seu braç tremola cada vegada un xic més i la inclinació del seu cos s'accentua també una mica més de dia en dia. La suor l'inunda tot [...]. De tant en tant, el vell es redreça sobre el solc, es treu el mocador que porta enganxat a la cintura i s'eixuga la suor del rostre. És un moment, i de seguida s'enganxa de bell nou el mocador a la cintura i torna a enfonsar-se en la tasca amb la mateixa ardor. Joanet pensa que l'ha vist així de l'alba, i des del dia anterior, i des de l'altre i del de més enllà: des de sempre. En tot el que pot recordar, ell no ha vist sinó treball en aquella vida: fora del treball no existeix res per al seu pare [...] (39).

El fill deixa al seu torn de treballar i, amb l'aixada a la mà —sense recalcar-s'hi—, el mira allunyar-se en el capvespre, amb lent caminar, corbat pels anys i els sofriments, prematurament envellit [...].

¡Son pare! Havia crescut vora d'ell com els rebrots dels àlbers al peu de la soca, i ara, en aquest moment de reflexió, a Joanet, li semblava un desconegut (40).

En aquesta mirada es resumeix i es confirma el personatge de Joan com una figura atàvica, aferrada a la terra, d'un cert primitivisme que, després de la mort de Roseta, resta incapacitat per establir cap lligam afectiu, ni tan sols amb el seu fill. És contra aquest model que l'home arbonià, proposat a *L'inútil combat* i a *Notes d'un estudiant que va morir boig* així com en les novel·les posteriors, es revoltarà a fi de superar aquesta vida degradant i humiliant que neix inserida en la condició d'individu marginat. Encara sobre la funcionalitat del capítol inicial, Joanet evoca dos espais temporals que introdueixen el relat repetitiu: l'anada a la festa major d'Amposta i les estones d'afecte compartides amb el pare, anteriors a la mort de la mare. La reiteració d'aquestes escenes en la segona part de la novel·la, que endevinem també presents en el pensament dels protagonistes en la tercera part, evidencien la nostàlgia de la vida familiar, al voltant de Roseta i, per tant, es fa explícit el *topos* universal del paradís perdut, l'acabament del qual determinarà l'esdevenidor dels protagonistes.

Tornant encara a l'inici de la segona part, Joan apareix ara com un home asserenat, conformat amb una existència rutinària i isolada, i que «en el fons, sense que ell en tingués consciència, era feliç» (136). En la segona i en la tercera part de la història es confirma un clar posicionament de l'entitat narrativa omniscient cap a aquest personatge. Damunt d'ell, la veu extradiegètica estén una mirada pietosa amb què intentarà justificar-ne l'actitud, però sobretot els defectes que el portaran al tràgic desenllaç: la incapacitat per comunicar-se amb el fill, la inadequació social i la inclinació a la beguda. Si bé tots semblen manifestar-se arran de la pèrdua de Roseta, hi ha prou indicis en el relat per copsar que, en aquesta part, es troben latents en l'individu com a part intrínseca de la seva personalitat. Uns gèrmens que afluoren i s'accentuen davant la dificultat de gestionar la seva vida, que resten com a «cendres d'antigues fogueres» en la serenitat, però que ressegueixen davant l'adversitat.

Al seu costat, Joanet, convertit en un jove de divuit anys, apareix com una possible rèplica de la figura del pare: «era alt i esvelt, de faccions brunes i ulls negres bondadosos, sinó que 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» (138). És evident que el dubte del narrador («potser»), que implica una voluntat de distanciament, no és creïble si ens atenim al tracte rude i a la indiferència a què l'ha sotmès el seu pare en alguns dels episodis de la primera part. Mancat d'afecte i immersit en la soledat i en la duresa del paratge ebrenc, Joanet s'alça com un personatge estigmatitzat («el foraster, el rústec de les barraques», 139), inadaptat fora de l'àmbit propi. El primer desencany amorós, el trencament sobtat de la seva relació amb Agneta, foragita el sentiment d'una primera felicitat «sobre la qual havia fundat tantes esperances» (140). En paral·lel, la decisió d'acompanyar uns joves del poble a caçar a l'Encanyissada permet descobrir una manera de viure que s'ampliarà amb les visites sovintejades al poble, després de sucumbir als elogis que desperta la seva destresa en la cacera. De manera significativa, l'escena on es descriu la primera anada de Joanet al poble és presenciada pel pare i també per Agneta. Tots dos, situats en espais amb connotacions simbòliques evidents —la terra i la barraca— segueixen el desplaçament de Joanet a través d'un joc de plans alternat molt característic del món cinematogràfic. Amb aquest acte, el protagonista del tot ingenu es dirigeix cap a la fatalitat en què es veuran inclosos també els dos personatges que l'acompanyen amb la seva mirada:

A l'altra banda del desaigüe, dintre del senillar, s'alçava la barraca del Retxut. A la part de darrera s'obria un forat a manera de finestró. Hi havia abocada en aquell moment la Retxudeta, amb la mirada posada en el camí. També el vell Joan s'estava a la vora de l'era, veient allunyar-se el seu fill cap al poble. [...] Girà per darrer cop la mirada, veié encara el carro al lluny, ja a punt de perdre's, i en aquell moment va semblar-li com si li robessin el fill i ja no l'hagués de veure mai més (143).

En efecte, aquesta anada al poble de Joanet, juntament amb la mort de Roseta, significa un punt d'inflexió en la vida dels protagonistes. Joan endevina la naturalesa de la felicitat —la companyia del fill— quan, de fet, està a punt d'esvair-se-li i, per tant, li serà vedada la possibilitat de viure-la ja d'una manera plena i conscient (146-148). Fet i fet, Joan ha viscut complagut en la seva solitud, un cop acceptada la seva situació com un càstig sense remissió. I en aquesta acceptació tàcita arrossega el fill amb l'evident actitud egoïsta que acostuma a caracteritzar els protagonistes d'Arbó. No sols l'aïlla i el reclou en un

espai feréstec que exigeix un esforç físic continuat, sinó que el desproveeix de l'amor que conegué durant els primers anys. Joanet creix en un espai —la barraca— que, amb la mort de la mare, perd la seva funció de microcosmos familiar. Davant d'una progressiva deshumanització, el poble apareix com una explosió vital fins aleshores desconeguda, la descoberta d'un *modus vivendi* que enalteix les festes, l'amor i l'amistat; és a dir, una vida més enllà del deute a la terra. Val a dir que en les seves primeres sortides al poble, Joanet compleix, com els altres homes arbonians, el seu desig de fugir d'una quotidianitat i d'un sistema de vida opressors. Ara bé, ell també coneix el fracàs, ja que en la incursió en aquest nou món se sent empetitit i humiliat, i és aleshores quan pren consciència de la seva marginació («va sentir-se isolat, estrany, allunyat de sobte d'aquell món que bullia», 156) perquè si bé «allà baix a l'arrossar era un home» i «sobre el tros, empunyant l'aixada, era infatigable», desplaçat del seu hàbitat «se sentia com un infant maldestre, inquiet, atorollat, fora del seu centre» (156).

En paral·lel, Joan perd els referents quotidians amb la marxa del fill: «També avui el vell, com cada cop que el fill el deixava tot sol, se sentia desplaçat de la seva vida diària i el treball no li abellia» (159). Ambdós, però, perseveren tossudament en la seva actitud: Joan en la incapacitat per demostrar al fill el seu amor i la seva voluntat d'ajudar-lo; Joanet, en el retorn constant al poble per tal d'aconseguir l'amor de Maria. En conseqüència, el jove esdevé incapaç de percebre el sentiment de burla que es genera al seu voltant. Això s'evidencia en la progressió sentimental de Maria envers aquest personatge, que es tradueix en una psiconarració detallada des de l'omnisciència absoluta, recurs que permet comprendre els seus dubtes i alhora entendre els prejudicis que suscita la presència de Joanet:

a voltes, quan les amigues, gairebé sempre instigades per Martí, es burlaven d'ell, arribava fins i tot a sentir-se'n avergonyida. Era veritat que Joanet era apocat i no gens brillant, curt de paraula, i que portava uns vestits que feien riure. Però quan el tenia al costat, amb el seu aire sincer, la seva ingenuïtat, àdhuc les amigues de Maria, que se li'n burlaven, se'n sentien impressionades i cessaven en llurs burles. [...]

En canvi, quan era lluny d'allí, les burles a costa d'ell la feien dubtar dels propis sentiments: tornava a veure'l apocat, pobre i ridícul i motiu de plagasitats i sentia néixer en el seu cor un sentiment de pietat envers ell (192).

En aquest punt, es produeix un canvi de rol delimitat per l'espai, que condiciona el capteniment del personatge: si als ulls del lector Joanet adopta dins el seu àmbit connotacions heroiques a conseqüència de la superació de les vicissituds sofertes, ara, enmig de la col·lectivitat popular, esdevé un antiheroi, ridiculitzat i humiliat. El seu estigma és clar i neix de la seva pertinença a l'Encanyissada; per tant, la pretensió d'estimar Maria esdevé impossible i irrisòria als ulls dels altres. De fet, Andreu, amic i únic referent positiu en la descoberta del poble, li ho adverteix per tal de treure'l de la seva obcecació:

El diner ho és tot; l'home no és res. [...] Allò que tens, allò que vals. Si les terres que porteu arrendades fossin vostres; si en comptes de viure en una barraca visquéssiu en un dels edificis del Passeig, els teus parents t'acollirien amb festes [...]; tots els que ara es riuen de tu trobarien naturalíssim que pretenguessis Maria (240).

Amb tot, Joanet, que ha heretat l'orgull, la sobrietat i el punt de salvatge del pare, aviat se sent vexat per algunes de les situacions amb què s'ha d'enfrontar a causa de la seva inadaptació social i de la seva ingenuïtat respecte al joc amorós que inicia Maria amb Martí i amb ell mateix. Davant l'aparició de la gelosia i de la humiliació, sentiments constants en l'home arbonià d'aquest primer cicle, la ira atàvica experimentada ja en les generacions anteriors ressorgeix en ell de manera inexorable: «Una onada d'ira li encengué la sang. [...] La seva ira creixia, creixia... i l'encegava. Era un desig salvatge, incontenible, d'arremetre en contra d'ell, de rebatre'l a terra i d'aixafar-lo com un rèptil, amb repugnància i goig alhora: desig d'apagar per sempre aquella mirada que li arribava amb un sentiment de profundes humiliacions» (196).

Mentrestant, es produeix una davallada anímica del pare que es contraposa, en un primer moment, a la felicitat albirada pel fill en les seves anades al poble. El distanciament entre els dos esdevé irreconciliable i Joan iniciarà, amb les visites a la taverna, una degradació que l'anihilarà i el deshumanitzarà, i que haurà de conviure amb la indiferència absoluta del fill: «A la barraca regna el silenci. Damunt la taula es veuen els dos plats amanits, amb el menjar fred. [...] Joanet, tot sol al seu racó, repassa una i altra vegada les escenes viscudes aquell dia i la son va cloent-li els ulls dolçament i li deixa als llavis un somriure. A fora es perceben encara els sorolls de la taverna» (205).

Joanet, però, aviat entendreà el doble joc de Maria i la rivalitat amb Martí iniciarà un camí sense retorn. La sortida que el grup de joves fa al camp durant la Pasqua evidencia la marginació i la humiliació de què és víctima Joanet. En el seu aïllament voluntari, enmig d'un monòleg narrativitzat atiat per un profund sentiment d'ira, evoca el record del pare extenuat, del tot lliurat a la terra i amb qui s'adona que comparteix idèntica condició: «Pensà en son pare, com cada cop que se sentia humiliat. L'imaginà allà baix, treballant tot sol a l'arrossar sense cap ajut. ¡Treballar! En la vida d'aquell home no hi havia hagut res sinó treball: vida apagada i grisa, [...]. ¿I per què la va deixar? ¿Per això?» (223). Amb tot, el retorn a les barraques tampoc no li aporta consol: «mai la soledat del seu racó no li havia semblat tan opressiva, ni tan inhòspites i desolades aquelles terres» (230). I, tal com ho havia fet el pare, es qüestiona l'existència d'una vida anodina que, en el seu cas, intentarà resoldre a través de la fugida: «El treball, la vida allí, ja no tenien sentit per a ell. El seu pensament, a malgrat seu, volava al lluny, fugia obstinadament» (233).

A mesura que avança la història, el narrador omniscient continua visibilitzant la seva mirada subjectiva damunt la figura de Joan. Com a exemple, trobem les referències anafòriques (els regals inesperats de l'escopeta, del rellotge, les atencions en el treball) introduïdes per l'autor amb una evident voluntat de pal·liar les mancances del seu caràcter esquerp i d'inclinar el lector cap a la comprensió d'aquest personatge. Ara bé, Joanet no és capaç de detectar l'estima del pare en aquestes petites deferències i el jutja sempre amb una actitud severa, fruit dels greuges soferts després de la mort de la mare. Per això, davant l'estat de degradació provocat pel seu alcoholisme creixent, Joanet «no se sap deturar a reflexionar sobre les causes secretes que l'hi poden impulsar i se sent irritat en contra d'ell» (236).⁸¹ És evident que l'actitud feréstega del pare porta a una incomunicació i a un desconeixement absolut entre els dos individus, però també hi ha la voluntat de posar en relleu l'egoisme de Joanet, que en cap moment

81 En relació amb el tema de l'alcoholisme, Arbó en les seves memòries va escriure: «¡Cuántas noches, en mi inocencia, fui yo el Joanet de mi novela!» (Juan Arbó 1961a: 218). En concret fa referència a l'escena en què Joanet, al costat dels seus pares, retorna abans d'hora d'Amposta a conseqüència de l'enuig de la mare davant l'actitud desinhibida del pare a la taverna.

intentarà un acostament. I és que en el fons pare i fill coincideixen en la necessitat extrema d'amor i en la incapacitat d'expressar-lo. Com a homes, compleixen un prototipus masculí que foragita la verbalització dels sentiments i les mostres d'afecte, no tant com un senyal inequívoc de feblesa, sinó com una mancança derivada de l'educació rebuda i dels models en què s'han emmirallat. Aquests models masculins els trobem de manera reiterada en la novel·lística d'Arbó: el pare de Roseta, «afectuos, però sense massa demostracions» (84); Jaume, «saludava breu, aspre i afectuos [...], silencios i retret però decidit» (CN 303); Joan del Santo, «sever, no gens amic de manyagueries i home de poques paraules, més aviat aspriu» (TC 596-597), o Andreu, que «tenia un fons bo, però era aspre a l'exterior» (LE 33). Les manifestacions d'afectuositat i de tendresa, excepte en alguns casos (mestre Baldà i Manuel del Santo a *Tino Costa*, Pau Roda a *L'espera*, Pere Franch a *Entre la terra i el mar*), queden relegades en les figures femenines. En conseqüència, la pèrdua de Roseta significa per als dos protagonistes la desaparició d'un referent sentimental que determinarà l'evolució dels seus caràcters.

Agreujat aquest distanciament i aquesta incomprensió mútua entre pare i fill, el món exterior esdevé també per a ells un espai hostil. Així, Joanet, perduda la ingenuïtat inicial, viu en un recel continu a causa de l'actitud de Maria i de Martí, alhora que percep l'avversió de la gent del poble, en concret la dels seus familiars i la de la mare de Maria. La terra, al seu torn, també esdevé un lloc inhòspit i desproveït de sentit per a Joan: «Es troba sol, amb la falç a la mà com un objecte inútil» (TE 253). I, a més, una creixent animadversió envers ells mateixos, conscients que amb la seva actitud accentuen el dolor de l'altre i que no hi ha retorn possible, afegeix un desassossec interior que agreuja el seu estat anímic.

La soledat que impregna l'escena inicial de la novel·la i que sembla no transcendir en els personatges, sobretot en Joan, ara esdevé metafísica i té una presència anihiladora que introdueix ja ressons tràgics («Va sentir-se sol, espantosament sol i insignificant, perdut en la immensitat desolada», 254). És per això que el darrer viatge al poble amb motiu de la festa familiar on participa Joanet, i on ell no ha estat convidat, és el primer i últim intent per formar part d'una realitat social que l'ha oblidat i l'ha exclòs definitivament («—¿Es pot saber a què has vingut?», 259 / «Si et veuen pel carrer et faran ca-

ritat», 260). Es produeix, per tant, un rebuig absolut davant la seva presència i ni tan sols Joanet és capaç de posicionar-se al costat del seu pare; sense saber-ho el deixarà sol per última vegada («Joanet va sortir a la porta i, plantat davant, l'estigué mirant com s'allunyava lentament carrer amunt», 260). D'aquesta manera es palesa la marginalitat dels dos personatges, tot i la seva darrera voluntat d'integrar-se a la societat.

A l'últim, Joanet, assabentat de les relacions íntimes de Maria i de Martí, produïdes durant la sortida de Pasqua, protagonitza un fort enfrontament amb el seu rival. En el retorn a la barraca, «cap aquell món que li és tan familiar» (273), s'albira la possible salvació del pare, a qui «el pit se li eixamplarà de joia pensant que ha baixat per ell» (273), però també l'acceptació d'un futur opressiu, mentre camina «presoner entre rails, com el tren» (273). La intervenció del «geni del mal», ja insinuat com a instigador de les accions irades de Joan en la primera part, remet al recurs universal de la temptació demoníaca i empeny el protagonista a portar a terme l'escapada a Barcelona, proposada pel seu amic Andreu amb anterioritat. El narrador omniscient delega la responsabilitat de la seva futura fugida a aquesta veu interior que, d'una banda, tempta el personatge en un moment d'alienació i, de l'altra, sintetitza a través del seu discurs directe la vida futura de Joanet com un espai de buidor i d'invisibilitat absoluta:

el poble per a tu, estarà ja tancat i mort per sempre. Els dies mentrestant, aniran passant. Ell [Joan] et deixarà, perquè amb prou feines pot ja arrossegar el seu cos, i et quedaràs sol a la barraca buida, enfonsat en el món de misèries del qual anhelaves tant alliberar-te [...]. En canvi, allà dalt vindran encara els diumenges; tornaran a donar balls, hi haurà cinema [...], i ningú no es recordarà que un dia gaudies tu també i que hi vivies; ningú no s'adonarà de la teva absència. [...] I tu aniràs, mentrestant, consumint-te entre el treball i les barraques. Ningú no se'n recordarà de tu (274).

Persuadit per aquesta veu, Joanet pren consciència de la quotidianitat immutable («tot ho veu com el dia abans, tot està igual. [...] amb el mateix soroll, i els paisatges tenen el mateix color i la mateixa llum de sempre», 274), alhora que evoca el record de Maria i de la mare com a pèrdues doloroses que plantegen l'inici d'una inquietud existencial fins aleshores desconeguda («en una sola nit s'ha enfonsat tot.

I no era res. No obstant, ¿no era res?», 275).⁸² Així mateix, la fugida apareix com un nou al·licient («és com un home nou», 276),⁸³ una solució que l'encega i amb la qual «ho confon tot, lamentablement» (276). Cal remarcar que en l'ús de l'adverbi com a marca subjectiva de la veu narrativa s'entrevéu la no-coincidència futura entre pensament i realitat: «ell es troba ja lluny amb el definitiu enfonsament de la seva vida» (275). Amb tot, Joanet, més enllà de la mirada omniscient, pren el domini del discurs a través d'un monòleg narrativitzat que ajuda a entendre el procés de creixent exaltació davant la perspectiva de la ciutat:

¡Que s'apanyin! Que gaudeixin i riguin, que tots assoleixin el que desitgen i visquin com els plagui millor. ¡Que s'apanyin! [...] Anirà a veure Andreu, anirà a veure'l i li pregarà que el perdoni pel seu mal impuls [...]. Però, després de tot, ¿per què l'ha d'anar a veure? ¡Que s'apanyi també! Allà, al fons d'ell, Andreu forma part dels d'allà, dels enemics (277).

En el to i en l'actitud orgullosa i de menyspreu que adopta Joanet reconeixem el comportament dels protagonistes de *L'inútil combat* i de *Notes d'un estudiant que va morir boig*, així com, mitjançant una hipotètica predicció, s'avança la possibilitat de l'enyor, element recurrent en la novel·lística arboniana: «Qui sap si un dia, perdut per altres camins del món, pensarà en el seu racó i en la seva mare enterrada, i en el seu pare abandonat, i tal volta en ella també» (278). És aleshores quan, a tall d'epíleg i d'una manera deliberada, el narrador confessa la seva omnisciència limitada a propòsit del camí que emprèn Joanet, tot i que és fàcil endevinar una fi semblant a la de les novel·les anteriors: «Un del poble [...] digué que l'havia vist a la capital, però que no li pogué parlar, perquè en veure'l s'amagà rera un cantó i desaparegué; un altre [...] assegurà que havia mort. Va dir-se,

82 Observem els paral·lelismes amb el discurs plantejat a l'epíleg de *L'inútil combat*, on el personatge, just abans de morir, evoca també aquesta quotidianitat inalterable, més enllà de l'individu («La vida continua, la ciutat vibra com sempre» LIC 169), alhora que, perduts els referents del seu món (la mare i Maria), es pregunta: «¿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?» (169).

83 El personatge de *L'inútil combat*, un cop presa la resolució de fugir, ho explicita també en termes gairebé idèntics: «M'aixeco sobre la meua vida com un home nou» (LIC 103).

també, que s'havia embarcat cap a Amèrica en un vaixell mercant: [...] mai no s'ha pogut esbrinar» (279).

Mentrestant, i en paral·lel, Joan s'endinsa en un estat de degradació absoluta que el porta a la bogeria: «el veieren plorar i el veieren riure, i el tingueren per foll. La seva folia despertava, no obstant, la pietat de tothom, perquè no hi havia ningú que no en sabés la causa» (285). Amb la reclamació de la terra per part de l'amo, a conseqüència de l'abandonament en què es troben les seves possessions, es compleixen els presagis inicials insinuats per Joan en la primera part de la novel·la. És aleshores quan, desproveït de pertinences i en un estat d'alienació evident, pateix l'escena de burla i de mofa que protagonitzen els nens del poble en veure'l pel carrer (287) i s'acompleix un dels episodis més temuts per Roseta i que ara pren ple sentit: «Ella no podia veure un home caigut en aquelles baixeses sense enrogir d'un sentiment de vergonya, com si l'ofenguessin en la seva condició d'humana criatura» (55). Finalment tancat a la presó pel seu intent d'assassinar l'amo, enmig d'un espai del tot deshumanitzat, Joan se suïcida, incapaç de viure permanentment humiliat:

El calabós constava d'un recinte estret: un ombrívol tuguri en el qual s'ajuntaven totes les males olors. La humitat traspuava pertot, regalimant, i les parets s'esllavissaven. El trèspol estava sense enrajolar, desigual i brut, cobert d'una capa de fang espès i viscos. En un racó del fons i al nivell del sòl s'obria un clot per a les necessitats. [...] A l'interior a penes es distingia res [...]. La forta olor d'humitat i d'aigües corrompudes s'afegia a la fortor que sortia del clot formant una atmosfera irrespirable (289).

En definitiva, l'anàlisi argumental evidencia que els protagonistes de *Terres de l'Ebre* participen de ple de les característiques que defineixen l'home arbonià d'aquest primer cicle ebrenc. Si bé l'ús de la primera persona narrativa, a través del relat autodiegètic, atorga força introspectiva a *L'inútil combat* i a *Notes d'un estudiant que va morir boig*, l'omnisciència absoluta exercida pel narrador de *Terres de l'Ebre* permet la presentació fidel dels seus protagonistes. Joan i Joannet són individus situats en un combat continu amb la terra —i no tant en la recerca identitària— que els aboca a un sistema de vida atàvic i els condemna a unes conductes reiteratives que l'últim representant generacional interromp amb la seva fugida. La presència d'una col·lectivitat ben definida —la dels habitants del poble— contribueix a

fer més explícita la marginació dels protagonistes provocada pel seu aïllament físic en un indret concret, l'Encanyissada, i a través d'un *modus vivendi*, les barraques, basat en la precarietat i en la pervivència d'un món primitiu i brutal. Per tot plegat es produeix, en contacte amb un hàbitat aliè, la sensació d'estranyesa que els consciencia de no pertànyer enlloc. Són individus doblement desarrelats pels éssers humans i pel medi, i de la constatació d'aquest fet emergeix el sentiment d'humiliació i d'ira que es troba latent en ells i que arrossegueu de manera ancestral. Només hi ha un espai cíclic on retornar, el de la infantesa, un món arcàdic perdut, evocat de manera reiterada, que presenta sempre un nexe comú: la presència de la mare.

Camins de nit es publica el 1935, un any després de la seva presentació al Premi Crexells. L'estructura narrativa discorre a partir de tres fils argumentals que es complementen fins a reconstruir la trama. En la primera part («La baralla») es desenvolupa la història tràgica de Jaume, present en tota la novel·la, tal com succeeix amb la mort de Roseta a *Terres de l'Ebre*. La segona part («La forastera») se centra en l'arribada de Mercè, en el misteri de la seva procedència i en l'animadversió que pateix per part del poble. En la tercera part («Marçal») apareix el protagonista, fill de Jaume, que coneix Mercè, amb qui inicia una relació que es veu alterada per l'arribada d'Andreu Labarta, un personatge tèrbol, relacionat amb el passat de la noia i que Marçal matarà, engegat de gelosia. Només Marina, dona de Jaume i mare del protagonista, és present en tota l'obra i aconsegueix, amb la seva actitud gairebé imperceptible, acompanyar Jaume, Mercè i Marçal en diferents moments de les seves vides.

A l'inici de la novel·la, en la figura de Jaume retrobem l'home «aspre i afectuós alhora [...], silencios i retret, però decidit» (CN 303), l'home diligent «que feia prosperar la casa amb la força del seu braç i l'energia del seu caràcter» i que manté amb Marina «un amor fet de repòs i de companyonia, ferm i segur» (303). La seva bonhomia i la seva bondat el fan mereixedor arreu del respecte general així com la seva aversió a les baralles («sabia tallar-les com un home, amb fermesa i decisió», 303). Amb tot, malgrat una existència plàcida, la seva disputa amb en Borra, personatge malèfic que busca perjudicar-lo sempre en el seu treball a l'horta, fa sorgir d'ell una ira soterrada en què retroba la violència de l'home primitiu. L'escena de la baralla, descrita amb una brutalitat i una intensitat difícils de trobar en tota la

novel·lística arboniana, reflecteix la irracionalitat que envaeix l'home en sentir profanada la terra, el seu mitjà de subsistència. És un sentiment de defensa innat que pren proporcions aterridores i que acaba amb la mort dels dos personatges:

I se sentí brandat d'una ira homicida i feroç, com encara no l'havia sentida. Girà els ulls a l'entorn, cercant l'aixada, i la descobrí confusament al seu davant, a prop dels peus del caigut. No estava ben segur que ho fos, i en tocar el mànec experimentà un sentiment de folia alegria. Rigué, breu, i blasfemà, i va empunyar-la amb fermesa, i l'aixecà incommovible, violent i dur, sense pietat, com si s'hagués tornat de pedra. I la descarregà sobre l'altre, i el colpí al cap, i tornà a aixecar-la, i el tornà a colpir. I els ossos cruixiren esberlats, i la carn s'enfonsava i s'esbocinava sota els cops, i la sang saltava en esquitxos, i ell continuava pegant fora de si (342).

Ferit de mort, Jaume se sent vençut i evoca la seva vida quotidiana com una realitat ja perduda mentre constata la impertorbable i despietada continuïtat de la natura entorn d'ell: «El silenci l'havia ofegat instantàniament i tot estava com abans: quiet, desert, amb el cantar dels grills per tots els camps [...]. A dalt, brillaven les estrelles, i era com una nit qualsevol, en què ell acabava de regar, netejava l'aixada a la regadora [...] i amb l'aixada al muscle empenia tranquil el camí cap a casa» (342). En l'enyorança d'aquesta vida petita, ara perduda, s'agreuja la tragèdia de l'home vençut «com un gran arbre que s'abat, pesadament, definitivament» (345).

No és fins a la part final de l'obra que el personatge de Marçal, un nen encara abans de la mort de Jaume, pren caràcter de protagonista. Amb tot, i fidel a l'estructura narrativa de *Terres de l'Ebre*, hi ha un primer episodi inicial que, a banda de la seva funcionalitat premonitòria («Una tarda llunyana, feia ja molts anys, va córrer la veu que apareixia un senyal al cel», 299), introdueix els eixos temàtics principals que conformaran l'obra: la incomunicació existent entre Marina i el seu fill, el lligam d'aquest amb Mercè i la reprovació de què són víctimes per part dels habitants del poble:

Des de feia alguns dies Marçal no semblava el mateix; apareixia callat, malmirros, ;tan diferent de com ella l'havia vist sempre! Marçal, a penes acabava el sopar, se n'anava a veure la forastera —allò que la feia tremolar—, i el poble murmurava. Abans, ell arribava gai; ara, ombriu, preocupat; abans empenia llargs viatges a Aragó; ara restava al poble, lligat a l'ombra de la forastera. Per ella ho havia deixat tot (299).

En l'espera de Marina, amb què s'inicia la tercera part, s'introdueix una retrospectiva que abasta l'espai temporal transcorregut entre la mort de Jaume i el moment present del relat. Tot i les seves qualitats per a l'estudi, als tretze anys Marçal comença a treballar com a comptable a la fàbrica del manescal. Malgrat l'evident complaença de la mare («tot el dia a l'ombra [...] i el jornal, que no es mulla mai», 422), ell viu aquesta activitat com un empresonament que l'empeny cap a un desig constant de llibertat: «Però l'ombra, per a Marçal, era la dels murs espessos del molí, el soroll de les moles [...] entre la pols i les pudors i l'ombra dels racons, es consumia; fill de pagesos, tothora tenia el pensament en el camp, en els arbres, en els corrents d'aigua, en els horitzons il·limitats i en les muntanyes, en el cel» (423). Fet i fet, els paral·lelismes amb el protagonista de *L'inútil combat* i amb el mateix escriptor, assenyalats amb anterioritat en parlar de la formació de l'antiheroi, són ben significatius.

Atenint-se a la seva voluntat, Marçal opta per dedicar-se a la terra, fet que transforma radicalment el seu caràcter: «tornà a ser el noi animat i turbulent de la infantesa sobreixint sempre d'alegria» (422). Uns anys més tard decideix dedicar-se a la compra i venda de mercaderies per terres d'Aragó. Apassionat i ple d'il·lusions renovades («cal viure i cal lluitar, i a mi m'agrada viure així», CN 423), delerós per omplir un buit existencial que ell intueix com a opressiu a causa de l'estretor física i social ebrenca, Marçal torna a alinear-se amb l'home arbonià de *L'inútil combat* que s'aboca al món guiat per un ingenu sentiment de curiositat: «tal vegada, en el fons, hi palpitava una esperança de descobrir en cada poble nou allò per què, en secret, sospirava la seva ànima; allò, no sabia què, que no havia trobat mai, que li mancava» (428). Ara bé, en acarar-se a la realitat s'adona que «la vida no tenia res de joc, i si en tenia alguna cosa era d'un joc trist» (425). El geni del mal reapareix altre cop (428), tal com succeeix en les novel·les anteriors, per destruir l'ideal de puresa que, des de la seva ànima, concep entorn de l'amor. El desengany d'unes expectatives massa elevades el porta a plantejar-se si «els seus entusiasmes no estaven condemnats sempre al mateix amarg despertar» (428), tot i que les seves inquietuds troben resposta en l'amor de Marina, que apareix com la solució al seu desassossec existencial. Aquest amor va unit al retorn a la terra com a espai intrínsec que l'esperit del protagonista reclama per tancar el cercle d'una felicitat

que s'acompleix en el retrobament del vincle familiar: «Un sentiment atàvic el portava a ella [la terra] amb força irresistible. El seu pare havia estat pagès, pagesos els seus avis. Ara tornava a la vella fidelitat, com un enamorat que hagués traït la seva amor i tornés a ella penedit i reconciliat» (452).

Un cop acomplert el seu objectiu vital, i indiferent a les consideracions que genera la seva relació amb Marina en les veus del poble —de fet, aquí l'estigmatització recau en el personatge femení—, Marçal veu com l'arribada a la vila d'Andreu Labarta, amb qui Marina havia mantingut un episodi turbulent, fa sorgir en ell una violència fins aleshores desconeguda: «una onada de còlera l'encengué; li pujà al cap, l'encegà. La sang a les venes, li cremava i tot ell se sentia llançat en un salvatge impuls de furor» (536). Conscient de l'acció que està a punt d'emprendre («Marçal ja s'havia després de tot», 535), recupera l'instint de violència extrema ja exercida per Jaume («els fets semblaven enllaçar-se misteriosament a través del temps», 553) i, portat per l'afany de lluita i de mort, voreja la irracionalitat i s'apropa a una actitud deshumanitzada («Anava boig de furor, encegat, abrandat tot ell en fúria —en alegria— homicida», 537). La mateixa veu omniscient cerca analogies primitives en la descripció de l'enfrontament aferissat entre els dos adversaris: «Així devien lluitar els homes en els primers temps, en la profunda soledat de les selves: silenciosament i tenaçment, l'odi en les mirades, i implacables, per la dona cobejada» (538). Un cop més, els ancestres ressonen per evidenciar en l'individu unes forces latents que van lligades a una pulsio destructiva —l'enfrontament amb l'altre— molt relacionada amb la defensa d'allò que es considera propi i que, per tant, cal defensar: la terra, en el cas de Joan; la dona, en el cas de Marçal. Així doncs, el mitjà de subsistència i l'amor apareixen com dos motius essencials en la vida de l'ésser humà que justifiquen, en últim terme, la resposta del pare i del fill davant la provocació dels seus antagonistes. De manera significativa, en els moments previs a les escenes de confrontació, la veu narrativa limita la seva omnisciència en un intent de reflectir la impossibilitat d'accedir al psiquisme humà:

En el fons, Jaume devia sentir envers Borra un profund menyspreu, potser fàstic de la seva vilesa. [...] Borra no podia veure amb calma l'alegria de Jaume [...]. En el fons, devia haver-hi també una enveja secreta (323).

Marçal sortí al carrer. Era ja tard [...]. Potser Marçal va estremir-se [...]; potser, per un breu moment, tingué desigs de recular [...]; tal vegada pensà també en ella, tingué una vacil·lació (536).

Hi ha encara un altre sentiment que identifica els dos personatges i que els relaciona alhora amb el prototipus d'home arbonià: l'absència de sentiment de culpa. Quan Jaume és a prop de la mort, pren consciència de tot el que està a punt de perdre, però en cap moment rebutja l'acte comès. Tampoc Marçal no es penedeix de les conseqüències de la seva còlera desfermada i, malgrat acceptar el compliment del seu càstig davant la justícia, es referma en la seva acció («No em sento amb culpa, mare, sobretot no ho pensi; pagaré el mal, però no em sento culpable. I si tornés a aixecar-se...», 545). És interessant subratllar que en aquesta novel·la Arbó introdueix un bri d'esperança, inexistent fins aleshores a la seva novel·lística, que cal cercar en la presència de Mercè al costat de Marçal fins al final de la seva condemna i en la fortalesa i en la pietat de la mare que li permetrà sobreposar-se i enfrontar-se amb la realitat des d'una nova perspectiva:⁸⁴ «Marçal la mirà com transfigurada de sobte davant dels seus ulls, com una dona nova, com si la veiés per primera vegada, i en la seva ànima, a la vegada es despertava una gratitud immensa per ella, es despertava també un sentiment de conhort i d'alegria» (544-545).

Un darrer element permet relacionar Marçal amb l'home arbonià: el valor de l'amistat, ja assenyalat a l'inici de l'estudi. També aquí el protagonista expressa aquesta necessitat d'acceptació i d'afecte social que es personalitza en la figura de Ramon, l'amic fidel que l'acompanyarà i el previndrà durant tota la novel·la.

És ben bé que amb *Camins de nit* Arbó continua la tipologia novel·lística iniciada amb *Terres de l'Ebre*, fet que s'evidencia, entre altres aspectes, en la reiteració d'un prototipus individual masculí que recorda els personatges anteriors. Jaume i Marçal representen l'home arrelat a la terra, un espai propi que els atorga identitat. Amb tot, si aquesta identitat és assumida per Jaume com a herència indis-

84 Arnau (1987: 58) ja va remarcar que el final de *Camins de nit* és idèntic al de *Crim i càstig*, de Dostoevski. Val a dir, però, que en l'obra d'Arbó el desenllaç de la parella, a través de l'epileg, no es fa tan explícit perquè la veu omniscient queda limitada a la informació que rep la mare a través de la relació epistolar iniciada amb Mercè, un cop aquesta s'instal·la al costat de la presó on Marçal compleix condemna.

cutible, Marçal haurà de descobrir per si mateix fins a quin punt la seva continuïtat és necessària per poder acomplir les seves expectatives existencials. Val a dir, però, que el paisatge, determinant en la caracterització dels protagonistes i en la dimensió tràgica de *Terres de l'Ebre*, es dilueix en aquesta novel·la que es distingeix per una concentració narrativa que difícilment trobarem en la novel·lística posterior de l'autor.⁸⁵ És en aquesta acumulació de fets que cal cercar la desdibuixada caracterització psicològica de Marçal, un personatge que adopta el rol de protagonista més per l'acció final que no pas per la seva presència en la novel·la. Així i tot, és fàcil que el lector arbonià reconegui en ell els trets que ja havien definit els personatges de Joan i Joanet, a través de la seva rudesia, de la seva dificultat per comunicar-se amb la mare, de la rebel·lió que l'impulsa a la recerca del sentit vital i de la ira que l'envaeix davant de l'adversitat i de la humiliació. A *Camins de nit*, però, hi ha una dignificació de la terra i de la condició del protagonista, el qual en cap moment apareix com un ésser marginat i menyspreat pel seu estatus.

Finalment, amb *Tino Costa*, Arbó culmina el cicle ebrenc de la primera etapa, delimitada per l'inici de la dictadura. Continuant la línia iniciada amb *Terres d'Ebre*, aquesta obra recupera l'estructura clàssica de la novel·la vuitcentista a partir d'un relat no focalitzat en què el narrador, amb una voluntat de versemblança i d'objectivitat, i a través de fragments de monòleg narrativitzat, continua cedint alternativament la seva veu als personatges principals a fi que puguin executar el seu discurs.⁸⁶ És així com percebem els dubtes i la decepció que Tino Costa experimenta a l'inici de la novel·la, tot just arribat al poble: «¿Viuria [la mare]? ¿Seria encara a la casa, amb el pensament, amb l'ànima fixa en el seu retorn? [...] ¿Per què restaven mudes les cases, silencioses el carrer? [...] ¿Per què no vibrava el seu cor?» (TC 589).

85 En aquest sentit, Beser (1966: 21) apuntava que aquesta concentració narrativa es reflectia sobretot en la segona part de la novel·la, on «apareix una tècnica i un domini del relat que no tenen parí o ni en aquesta ni en l'altra novel·la de la Ribera d'Ebre».

86 Jordi Cornellà-Detrell afirma que els canvis que Arbó efectuà per a la versió de *Tino Costa* publicada el 1968 anaven més enllà de la supervisió lingüística i que l'escriptor, al costat d'altres autors com Salvador Espriu i Xavier Benguerel, participà en la tendència a cercar l'autonomia dels personatges i el progressiu allunyament del narrador, si bé no amaga el deix de paternalisme amb què Arbó acompanya els seus personatges (Cornellà-Detrell 2011: 121-124).

Com en les dues novel·les anteriors, la primera part s'inicia amb un prefaci que estableix un lligam evident amb *Camins de nit* («Em proposo d'escriure una història fosca, una història de violència i de nit», 583), serveix a l'autor per fer-se visible («la meva ploma romana indecisa», 583) i exposa un recurs fictici que atorga veracitat i augmenta el dramatisme de la novel·la: la transcripció d'un relat oral que ha perviscut en el record de l'escriptor durant molts anys. Tot plegat permet introduir un seguit d'estratègies encaminades a provocar la curiositat del lector. D'una banda, es planteja la dificultat de l'autor de no transmetre amb fidelitat «la senzilla grandesa, unida a un profund dramatisme» (583) de la història; d'una altra, es descobreix el desenllaç final que afecta cadascun dels protagonistes (Tino Costa, Sileta, Mila). Amb tot, però, lluny de trencar les expectatives del lector, l'incita a continuar la lectura per descobrir què hi ha darrere del to seductor i misteriós que l'autor utilitza i que, fet i fet, remet al caràcter persuasiu del relat oral.

Arbó reconstrueix en aquesta novel·la la història del jove Tino Costa a través d'un reiterat ús de la tècnica retrospectiva, que permet evocar episodis essencials per entendre els fets que condicionen i limiten la vida del protagonista, com ara les circumstàncies del seu naixement, determinats episodis d'infantesa i joventut, les converses amb el mestre Baldà o les fugides a Barcelona. De fet, en un dels retorns a Amposta s'enamora de Mila, una noia promesa des de fa tres anys que trenca el seu compromís per amor a Tino; per consegüent, «tot Amposta se sentí atònit i abrandat d'indignació» (623). La insistència de Quim, l'amic de Tino, perquè es comprometi amb Mila i així apaivagui les contínues murmuracions, consciència el protagonista de la impossibilitat de contreure cap mena d'obligació i de la necessitat de recloure's i no visitar més la noia. Amb tot, Mila decideix visitar-lo una nit, d'amagat, i sofreix una decepció davant la indiferència fingida de Tino Costa, que refusa la seva presència a fi de no arrossegat-la cap a un final destructiu. Tiago, l'antic promès, descobreix aquesta visita i posa en alerta el poble, fet que obliga Tino a fugir altre cop a Barcelona, on, després d'un període degeneratiu, torna i assassina Sileta, una veïna molt estimada per la família, promesa amb en Quim. Un cop assabentat el poble d'aquest homicidi, un grup d'homes persegueix el protagonista i el lapida fins a la mort, sense que ell oposi resistència. Mentrestant, Mila, desterrada en terres del seu

pare, és incapaç d'oblidar Tino. A la fi, després d'un intent de fugida i d'un viatge infructuós a Barcelona per trobar-lo, s'assabenta de la seva mort i se suïcida.

De manera molt significativa, Arbó introdueix l'arribada de Tino Costa al segon capítol amb una citació corresponent a la segona part d'*El comte Arnau*, de Maragall.⁸⁷ Cal suposar que la tria d'aquests versos no és gratuïta, ja que al·ludeixen de manera implícita a alguns dels aspectes que esdevindran fonamentals en la caracterització del personatge. D'una banda, remetent a la insatisfacció permanent i al delit de saber, aspectes que possibiliten la identificació de Tino Costa amb el comte Arnau, i que cal relacionar amb la voluntat nietzscheana que arrossega el protagonista a la transgressió a través de la fugida contínua. D'altra banda, aquests versos també introdueixen la tornada cíclica a la llar («no era aquesta volta com el retorn després de la seva primera fugida», 589), el reconeixement d'un cansament vital («tornava amb una fatiga d'esperit més profunda, amb un desengany més», 589) i la recerca d'un sentiment de pertinença del protagonista («una nostàlgia invencible l'havia cridat», 589). De fet, en l'afirmació «Tu no tens casa» es constata la seva condició marginal, però també una incapacitat de retrobament individual que es tradueix en aquesta manca simbòlica de llar («aquella llum no aconseguia treure'l de la seva indiferència, a despit de saber que era la llum de la seva llar», 590). Així mateix, en la segona part del mateix vers, la sentència «tu no tens ànima» avança una predisposició amoral en la conducta de Tino Costa que justifica la seva estranyesa inicial («Per què adoptava tot, al seu pas, un aire de freda hostilitat?», 589). Com succeeix al poema de Maragall, l'entorn del protagonista sembla transformar-se amb la seva presència, alhora que s'intueix el recel que provoca la seva arribada entre els habitants del poble. Encara un incís relacionat amb el poema maragallià: Tino Costa, com el protagonista de *Notes d'un estudiant que va morir boig*, no aconseguirà salvar-se perquè l'autor l'aboca a un comportament amoral progressiu que, al capdavant, tradueix un cop més la visió fatalista i sinistra del seu creador.

87 Els versos citats són els següents: «Tu no tens casa; tu no tens ànima; / tens un cavall, / corre que corre, ¡corre que corre! / ¡Au! ¡Au! ¡Au! ¡Au!». En aquesta segona part del poema, «Ànima», Maragall s'allunyava de la influència nietzscheana i iniciava una evolució ideològica més propera als postulats conservadors.

Contràriament, i salvant les distàncies, Maragall atorga al comte Arnau un perfil ètic que li permet la redempció (Trías 1982: 40).

És evident que la història de *Tino Costa* ofereix un personatge que recupera l'essència del protagonista de *L'inútil combat*, ja que esdevé un individu que viu exiliat d'un món que el rebutja i al qual sembla negar-se-li l'accés de manera reiterada.⁸⁸ De tots els personatges arbonians és el que compleix millor les característiques del marginat existencial proposat per Mayer i es presenta com a descendent directe dels personatges de la tragèdia grega que «al ser víctimas casi siempre de la maldición divina no han asumido propiamente de manera voluntaria su propio, su trágico y, por tanto, ineludible destino» (Mayer 1982: 16). Aquesta adopció del caràcter tràgic que defineix Mayer ratifica la definició que va fer Arbó de *Tino Costa*: «una obra objetiva, intemporal y humana» (Juan Arbó 1982: 270). La transgressió de límits en el personatge de Tino Costa es troba determinada, des de l'inici, per la seva mateixa existència («els nois l'insultaven a causa de la seva naixença», 642) i aquí cal cercar l'origen del seu conflicte psicològic. De fet, fill d'una relació il·lícita per a la moral de l'època, el seu engendrament significa el declivi familiar i provoca la reacció furibunda de l'avi i la seva mort posterior («abans de morir, havia maleït la seva filla i el fruit bastard que portava al ventre», 635), així com l'etern sentiment de culpa de la mare. Hi ha, a més, una condemna explícita en la veu del poble, que ressona com un presagi durant la novel·la i que, en la seva funció de cor tràgic, avança no només la impossibilitat d'absolució del personatge sinó la seva condemna a una mort fatídica:

— Quin mal vent el deu haver portat?

[...]

— No coneix temor de Déu, però ja li arribarà l'hora.

88 Manuel Alvar, en el seu estudi sobre la novel·la de postguerra, insisteix en el fet que «desde el principio los hados juegan a enmarañar los hilos de su vida. Ni una sola vez la injusticia o la brutalidad del ambiente retroceden ante las ansias insatisfechas de perfección o ante el heroísmo reiterado. Ni una sola vez, el postigo que permitiera la luz sobre el alma que va a caer en la sombra. Ni una sola vez, la estrella que iluminara la vida —los altibajos— de Tino Costa: sin someterse al destino aciago y arrastrado siempre por él; hasta que, vencido, su caída precipita en el torbellino a las almas más limpias, a las que el pobre héroe más amó» (Alvar 1972).

—Recordeu-vos de la seva naixença —digué una vella barbuda—; mala naixença, mala vida, mala mort: la hi tinc pronosticada (592).

Així, en aquesta voluntat reiterada de demostrar que Tino Costa neix i viu sentenciat des del seu naixement, el cor popular, sempre atent als presagis i als mals averanys, no dubta a proferir la seva condemna particular: «Les velles d'Amposta van predir unànimement que el noi no podia tenir una fi santa» (635). Més encara, el context històric sembla alinear-se en aquest cúmul d'auguris malèfics («havia nascut en una època turbulent, entre estampit de fusells i planys i crits d'alarma», 635), alhora que el nom (Tino) mai no apareix de manera individual sinó acompanyat del cognom matern (Costa), excepte quan és la mare qui el crida (Tino o Tinet) o la Sileta (Mano, Tino). Un altre aspecte que denota les dificultats que l'envolten des dels seus inicis és el fet que mai no evoca la seva infantesa («un món tancat de sofriments molt íntims i d'humiliacions, d'entusiasmes i generositats ofegats», 647), a diferència de les novel·les anteriors, detall que augmentarà, més endavant, la seva desubicació existencial, ja que no tindrà un espai de referència on dirigir-se.

L'aïllament forçós que sorgeix del rebuig social, condueix Tino a buscar refugi a través de la ficció («en els llibres de contes que la mare li procurava», 642). Més endavant, una àvida curiositat intel·lectual que desemboca en una gran diversitat de lectures l'allunya de la religiositat imposada («l'infant, aleshores, amb gran disgust de la seva mare, no volgué acompanyar-la ja més a l'església», 643) i li genera noves inquietuds acompanyades de nous turments anímics. De fet, el seu escepticisme creixent no és fruit d'un exercici autodidàctic sinó que neix arran del contacte amb un mestre retirat, «maniàtic i extravagant, desordenat en els costums i en les idees, brut i donat al vi» (643). La intervenció del narrador aquí és prou evident i condiciona la lectura que se'n deriva; si més no, alimenta un cert reduccionisme moral, només justificable per excusar la conducta posterior del protagonista: «Aquest vell tenia, no obstant, una cosa pitjor, i era el seu ateisme impenitent, la seva manca absoluta de fe i el seu volterrianisme burleta [...]. Tino Costa acabà per cansar-se'n [...]; però en la seva ànima portava ja la llavor del seu desolador escepticisme» (643).

En l'allunyament de la religió cristiana, entesa com un espai que condueix a la mort, cal entreveure l'aportació filosòfica nietzscheana

a través de la voluntat com a eina d'actuació. Precisament en aquesta idea de formació i de descoberta individual, el professor Baldà, el seu mentor, l'encoratja en la fugida després de comprovar la seva predisposició cap a l'art:

Tino Costa li havia portat un petit present: una estatueta modelada per ell en fusta d'olivera, que representava una treballadora del camp plegant olives. El vell professor havia estat contemplant-la una llarga estona. [...] Aleshores li aconsellà que anés a la ciutat, que tornés o no tornés —era indiferent—, però que seguís aquell camí: «Per aquest camí arribaràs lluny. Si l'abandones trairàs el teu destí, que és la més gran traïció que pot cometre l'home amb ell mateix i la que es paga més cara. El teu camí és l'art. No el deixis» (620).

De fet, aquesta inclinació artística, insinuada ja durant la seva infantesa, confirma la incomprensió i els prejudicis de la col·lectivitat i agreuja la seva condició d'individu maleït. Així, quan la mare de Tino mostra el sant d'argila modelat per ell, la reacció popular es mostra contrària a acceptar la predisposició innata del protagonista: «alguns l'admiraren, però la majoria [...] s'aferraren a la idea que aquell infant havia nascut sota un signe advers i que allò eren arts del diable; algunes velles, en veure-la es persignaren, i no faltà qui opinà que allò era una manera de perdre el temps» (643). Enfront d'una societat primitiva i materialista, Tino Costa sublima el seu fracàs existencial a través de l'art i connecta amb l'herència modernista latent. Avançada l'obra, també Mila descobreix que, durant la seva absència, Tino ha esculpit la seva figura en un vell tronc d'olivera, en la qual, de manera significativa, es reflecteix la soledat i el fatalisme tràgic del seu creador reproduïts, des del punt de vista narratiu, a través de la focalització interna femenina: «¿Què hi havia d'insòlit en aquella figura? ¿Quin misteri de terror es desprenia en la seva actitud? [...] Quanta d'ombra arrossegava al seu entorn! En aquesta ombra hi havia latent tota la desolació de la nit sense companyia i l'ànima infinita d'un cor que cerca i que tem enmig de la tenebra. Però ¿què espera i què tem?» (711).

És evident que l'art actua com un agent revulsiu que canalitza el turment i l'angoixa acumulats en l'ànima de Tino Costa («allà hi havia el trist adeu de la seva ànima, després de la cruel resolució, convertit en imatge, en obra d'art», 711), i que s'identifica amb un procés dolorós de ressons decadentistes. Altrament, aquesta vocació el sublima, però no el redimeix ni en l'aspecte personal ni en el social,

tan sols evidencia la incomprensió de què serà víctima i que queda exposada al final de la novel·la quan la seva obra serà valorada anys després de la seva mort: «un foraster [...] comprà pel preu que volgué les poques figures que quedaven esculpides per ell, entre les quals el sant que havia treballat de petit i la imatge de Mila, que foren, segons sembla, venudes després a ciutat per un alt preu sota el nom d'un escultor famós» (819).

Un altre dels trets que defineixen Tino Costa i que l'alineen amb els protagonistes de *L'inútil combat* i de *Notes d'un estudiant que va morir boig* és la sensació de tedi existencial que acompanya els seus actes i que cal relacionar amb la crisi de l'individu que caracteritza el període d'entreguerres: «Tot em cansa, ¿saps? No sé què desitjo ni què espero; no sé darrera de què van les meves il·lusions; no sé què faig en la vida ni sé a penes qui soc. Vaig com una nau sense timó en una tempesta; un vent m'empeny cap a la costa i un altre em llança cap a alta mar» (683).

És en aquest sentit que les seves fugides a Barcelona esdevindran una aventura estèril, de la qual retornarà amb una sensació de fatiga agreujada en cada viatge. Immergit en la despersonalització i en l'anonimat urbà («Qui era ella? Ell no ho sabia, ni li importava», 732), i forçat a subsistir enmig d'una realitat adversa i inhòspita, s'ha d'acabar a una soledat i a una comunicació molt més evidents («¡Maleïda ciutat! [...] ¡Estem sols; tots estem sols!», 734). En aquests novel·la, doncs, retrobem la preocupació per l'home modern que intenta sobreviure enmig de la deshumanització que caracteritza l'hàbitat urbà industrialitzat. Fet i fet, Arbó, des d'una subjectivitat que està amantent a l'esperit de l'època, recull aquesta visió moderna de l'individu condemnat a l'isolament, en coincidència amb la literatura i, fins i tot, amb el cinema de l'època.⁸⁹

En les seves estades a la capital, Tino Costa, com succeeix en els protagonistes de *L'inútil combat* i *Notes d'un estudiant que va morir boig*, sofreix una progressiva degeneració, induït per una pulsio sexual que substitueix altres mancances afectives («hi anava per ofegar la

89 L'any 1928, King Vidor presentà *The Crowd*, una pel·lícula que ja avançava la crisi de valors incipients i exposava una preocupació evident davant la deshumanització d'un sistema capitalista que prioritzava l'ambició i l'èxit immediat com a nous exponents de la modernitat.

set de tendresa insatisfeta», 732) i que remet a les escenes dels pros-tíbuls i dels baixos fons ja descrites a *L'inútil combat*. El record de la mare o de Mila el retorna al punt de partida, el poble, on es reprodu-eixen els mateixos símptomes d'angoixa existencial i d'aïllament que l'han foragitat de la ciutat («Tino Costa sentia desig d'anar-se'n de nou. [...] se sentí sol com en un desert immens», 591).

En el seu últim retorn a Amposta («tornava amb l'ànima malalta de tristesa, d'enuig, de desil·lusions», 773), davant l'absència de Mila i el silenci de Sileta, de Quim i del mestre Baldà, Tino Costa pren consciència que «la seva ànima estava emmetzinada per sempre, closa a tots els goigs d'aquí» (781). És aleshores quan comença a concebre la idea del càstig, presagiada pel mestre («Temo que Déu no et casti-gui», 782). Una vegada més, el protagonista es debat enmig de la in-comprensió permanent i es rebel·la davant la injustícia d'aquest pro-nòstic que el sentència i el determina de manera inequívoca («¿De què ha de castigar-me Déu? En tot cas seria jo qui podria...», 782). Inicia així un procés de fol·lia («en els seus ulls [...] surava un brill febrós d'al·lucinació, una mena d'angúnia animal i d'estrany neguit», 784) que culmina amb la mort de Sileta, en una escena on la duplici-tat de la veu narrativa —de l'omnisciència al monòleg narrativitzat— permet captar la tensió viscuda pels dos personatges, però sobretot permet endinsar-se en el discurs trastornat del protagonista que el condueix al deliri final: «¿No seria ella capaç de comprendre tota la solitud, tota l'atroç orfenesa en què es debatia la seva ànima? ¿No tin-dria pietat d'ell? ¿Tota la seva tendresa per ell se li hauria estroncat? Delirava» (793).

Amb la lapidació («¡Era el càstig!», 797) s'acompleix el destí trà-gic tan anunciat («era el pretext, l'excusa», 797) i, a més, es permet que la justícia sigui exercida per una multitud que ha dictaminat la marginalitat de Tino Costa des del primer moment i que ara s'abrao-na damunt d'ell, enmig d'una escena de tradició dannunziana.⁹⁰

En definitiva, a *Tino Costa* Arbó presenta un individu que es de-fineix per la seva insatisfacció vital i la seva inadequació al món. Les raons d'aquesta problemàtica existencial s'originen en unes causes determinades i deterministes que es veuen agreujades per una evi-

90 D'Annunzio relata en *La morte del duca d'Ofena* la lapidació de Mazzagrogna en mans d'una multitud enfurismada.

dent incapacitat de l'individu per superar-les. Si bé hi ha uns condicionants que delimiten la seva existència, com són les circumstàncies del seu naixement i el context social en què es desenvolupa, és evident que cal afegir altres condicionants individuals que generen una frustració permanent i que aguditzen aquest malestar vital i aquesta insatisfacció constant. És en aquest sentit que cal assenyalar l'actitud misantròpica, la recerca d'uns ideals de justícia sublimats, les relacions amoroses fracassades, la incapacitat de comunicació amb la mare i el creixent sentiment de culpa entorn dels personatges que ha estimat i que han sofert el seu individualisme egocèntric i la seva maledicció (la noia amb qui fuig a Barcelona, la Sileta, la Mila).⁹¹ D'aquí que, a desgrat de ser un marginat existencial, el protagonista s'automargini en sentir-se incomprès per la societat. A aquesta incomprensió externa que percep cal afegir un estranyament personal que el porta a qüestionar-se la seva vida i a instal·lar-se en un espai d'inconformisme. Tot plegat ens acosta a una consciència de ser diferent, fet que implica un sentiment de superioritat que, encara que no es faci explícit, es troba a prop de l'actitud de l'artista modernista. De fet, i malgrat tots els condicionants fins ara esmentats, cal cercar en la marginalització voluntària del protagonista una incomoditat, no prou raonada, que es genera davant la realitat que ofereix la societat i a la qual no està disposat a sotmetre's.⁹² Així doncs, el protagonista

91 A partir de les paraules que Manfred diu de d'Astarte —«La amaba y la destruí»—, en el poema dramàtic *Manfred*, de Lord Byron, Mario Praz introdueix «la divisa de los héroes románticos. Ellos siembran a su alrededor la maldición que pesa sobre su destino, arrastran, como el simún, a quién tiene la desgracia de encontrarse con ellos [...]; se destruyen a sí mismos y destruyen a las infelices mujeres que caen en su órbita» (Praz 1999: 160).

92 Cornellà-Detrell (2011: 128) assenyala que l'èxit d'aquesta obra es troba en «the coincidence between the dictatorship's political orientation and policies and the underlying doctrine of the novel, which suited a regime whose leaders, according to a popular witticism, claimed not to be involved in politics». Considera, a més, que la novel·la presenta un model social «based on respect for the hierarchy and compliance with Catholic moral values, could be considered a viable solution to the country's problems, not to mention that its rural setting accurately reflected the distribution of the workforce at the time». Cal entendre que per a l'autor de l'estudi aquesta ideologia conservadora subjacent explicaria també la condemna final dels protagonistes a conseqüència de la transgressió d'uns límits inqüestionables. Si ens atenim al conjunt de la novel·lística d'Arbó, i sense obviar la seva actitud reaccionària creixent, es fa difícil confirmar aquesta alineació amb el règim i amb la voluntat d'ordre i autoritarisme

actua des d'una intenció autodestructiva, fet que el condemna a una vida sense sentit, enmig d'un món aliè al qual aboca la seva mirada crítica, però apàtica, que el converteix en un antiheroi passiu que reflexiona constantment però que no ofereix resposta; per tant, roman en una inacció destructiva. Val a dir que, des de la seva comprensió del món—ben explícita en les converses amb el mestre Baldà—, Tino Costa mostra una exigència de bondat en la natura humana que explica la seva decepció continuada enfront de la generositat innata que sembla definir-lo des dels inicis. Ara bé, la constatació de la seva inadaptació genera un sentiment d'odi creixent cap a un món exterior que o bé l'invisibilitza —tal com succeeix durant la seva estada la ciutat— o bé el censura i l'estigmatitza —tal com s'esdevé durant la seva vida al poble. Amb tot, el detonant serà el rebuig que Sileta, símbol de la bondat i de l'amor pur, demostra davant d'ell en el seu darrer retorn. El fet que la jove foragiti la mirada innocent cap a ell fa ressorgir en Tino Costa la seva amoralitat i, per tant, s'esvaeix qualsevol possibilitat de salvació. D'aquí que el seu acte d'assassinar-la, tot i semblar gratuït, no ho sigui perquè respon a un moment de màxim conflicte psicològic, a un enfrontament interior entre el bé i el mal, a una voluntat de destruir allò que representa Sileta i que ell mai no arribarà a ser i alhora, no ho oblidem, mai no arribarà a aconseguir: el seu amor. En conseqüència, l'autoodi i la reconeixença que el mal ha triomfat en ell li permeten acceptar la represàlia final com un acte de lliurament voluntari a través del qual pot exculpar-se de les seves accions, però no renunciar als seus dubtes existencials que perduren fins a l'últim instant («¿Què era la vida? ¿Què era el món? ¿Havia viscut? ¿Començava a viure?», 798).

Fet i fet, aquests dubtes finals de Tino Costa enllacen amb la recerca introspectiva ja present en *L'inútil combat*⁹³ i clouen el ressò existencial que plana en tota la primera etapa novel·lística d'Arbó. Al marge de la trama argumental, l'escriptor confegeix uns individus que es caracteritzen per la insatisfacció vital i per la inadaptació a l'hàbitat propi, percebut com a inhòspit des del primer instant. En

vigent, atès que el novel·lista escrivia al marge d'implícacions polítiques i ideològiques (vegeu Matas 2023a: 238-251).

93 Cito alguns exemples d'aquestes intervencions: «Què és la Vida?» (LIC 81), «Qui em podria dir d'on he vingut? [...] ¿I la meua vida? ¿No era res! ¿No era res?» (LIC 169).

aquest malestar i en aquesta inadequació cal cercar, d'antuvi, la seva condició de marginats existencials determinada o bé per la condició social o de llinatge (TE, CN, LIC, NEB) o bé per les circumstàncies de naixement (TC). D'aquí el seu constant desig de fugida a fi de transcendir aquesta existència, tot i que el viatge —sempre present d'una manera o d'una altra— només constata la impossibilitat de vèncer el determinisme alhora que evidencia la seva pertinença a la categoria dels humiliats. Aquesta pertinença, percebuda com una càrrega atàvica present en tots els protagonistes, es manifesta a través d'una ira persistent que actua com a catalitzadora d'unes preocupacions prèvies que els situen en una dimensió metafísica.⁹⁴ Així doncs, la ira es concreta a través d'una força destructiva i incontrolable que desemboca en una violència extrema. De fet, els episodis on preval aquesta actitud coincideixen amb relats d'altres escriptors presents en el context de l'època que manifesten la preocupació pel funcionament dels desordres psiquiàtrics que afecten l'ésser humà. Entre els temes d'interès exposats que alguns autors recullen trobem la bogeria (Dostoievski, Gogol), l'acte gratuït (Gide) i la maldat (Zweig, Mann). M'interessa remarcar la síndrome d'Amok,⁹⁵ present en un volum de narracions de Stefan Zweig, publicades l'any 1922, entre les quals destaca *Amok* (Zweig 2019).⁹⁶ Com a denominador comú, totes les històries presenten uns protagonistes que es veuen arrossegats per una ira desmesurada que els condueix a una situació límit d'exaltació o de bogeria durant la qual perden el domini de si mateixos i executen actes violents. És evident que la descripció d'aquest tipus de caràcters permet establir punts de contacte amb els protagonistes arbonians de la primera etapa novel·lística.

94 Garrigasait (2020: 19) afirma en el seu estudi que «sense un amor intens o una preocupació profunda o una visió consolidada del món no hi hauria ira».

95 La síndrome d'Amok és un trastorn de tipus cultural que es produeix com a resposta a la frustració i a la humiliació que arrossega l'individu i que es manifesta sobtadament d'una manera irrefrenable.

96 *Amok* fou traduïda al català per Ernest Martínez Ferrando i publicada per Edicions Proa l'any 1929. Domènec Guansé, a *La Publicitat*, i Just Cabot, a *Mirador*, se'n feren ressò i publicaren les seves crítiques respectives (vegeu Corretger 2008: 66-67). Tot plegat confirma l'atenció que provocà Zweig i l'efecte immediat de les seves obres entre els literats catalans.

Tot amb tot, cal incidir en el fet que aquests individus impetuosos i irats experimenten també l'amor més abrandat, fruit d'una actitud de revolta contínua contra les injustícies pròpies i alienes, que els genera un sentiment de pietat que, a voltes, pot transformar-se en autocompassió (LIC, TC). Tots coincideixen en l'estranyesa davant la manca de conciliació entre la imatge preconcebuda de la vida i la realitat que els envolta, i amb la qual acaben enfrontant-se. En aquest sentit, l'home arbonià persegueix tostemps una idea de felicitat i de justícia que agreuja el seu turment anímic i la seva angoixa existencial, alhora que accentua el seu allunyament de la realitat, és a dir, dels altres. En aquesta recerca es nega a acceptar l'existència d'uns límits establerts que el subjecten i que li imposen un *modus vivendi* determinat. Només Marçal (CN) reconeixerà en la quotidianitat, en l'amor de Mercè i en el retorn a la terra aquest ideal darrere del qual havia fugit i, per això, li serà atorgat, malgrat la condemna, un final que es pot augurar esperançador. Ara bé, d'entre aquesta primera etapa novel·lística, és l'únic exemple en què el protagonista aconsegueix conciliar realitat i desig. Assistim a un procés de desconstrucció individual que converteix aquests personatges en antiherois passius que carreguen amb un fracàs individual que, en últim terme, reflecteix també el fracàs d'una societat despietada i injusta que no sap donar resposta als problemes morals i humans que se li plantegen. La comunicació es fa evident enmig d'una soledat tràgica que no tan sols afecta els protagonistes, sinó que s'estén als altres personatges i que augmenta el patetisme propi d'aquestes novel·les.

Hi ha, encara, altres aspectes recurrents en l'elaboració d'aquest arquetipus arbonià: la complexitat de les relacions maternofilials, determinades per una profunda comunicació, i la presència de l'amistat entesa com un vincle imprescindible per reafirmar l'esperança en la condició humana i mantenir una mínima interrelació entre el protagonista i la societat. Així i tot, aquests afectes, que actuen com a referents en les vides dels protagonistes, no exerceixen cap influència en les seves accions, que sempre se singularitzen per transgredir els valors establerts. I d'aquí sorgeix el sentiment de culpa, extensiu a la seva vinculació amb altres personatges, que es fa present i que contribueix al seu constant turment anímic.

Per tot això, cal concloure que Arbó construeix els seus protagonistes a partir d'unes constants que permeten confirmar l'existèn-

cia d'un prototipus que té continuïtat en cada novel·la, si bé amb uns condicionants diferents. És així com es fa palesa la coherència que vincula estretament tota la novel·lística arboniana dels anys trenta — des de *L'inútil combat* fins a *Tino Costa*, novel·la amb què s'exhaurirà aquest model— i que confirma la voluntat i, fins i tot, la necessitat d'Arbó d'expressar la seva preocupació per l'ésser humà a partir d'un sentiment de crisi existencial de què ell mateix participa i que és un mirall de la realitat que l'envolta.

1.4.4 Una nova proposta des de la conformitat: L'espera, Entre la terra i el mar, La tempestad i La masia

Gairebé dues dècades més tard de la publicació de *Tino Costa*, Arbó retorna a l'escriptura en llengua pròpia i, a la vegada, recupera l'essència de la seva literatura més genuïna: els homes i les Terres de l'Ebre.⁹⁷ En aquesta nova etapa, la ficció narrativa perd força davant la voluntat de recrear una realitat tangible que, si bé s'intueix a *L'espera*, es confirma a la trilogia posterior, nascuda amb una finalitat concreta: la de «tornar i exhaurir, tant com sigui possible, el tema de les terres de l'Ebre, o millor, del delta de l'Ebre, entre Tortosa i la mar» (ETM 217).⁹⁸ Arbó inicia, en aquest sentit, una escriptura testimonial que reflecteix la necessitat de rescatar a través del relat literari un món a punt de desaparèixer. En aquesta tasca de reproduir un hàbitat concret i uns individus que sovint prenen categoria de tipus,⁹⁹ l'argument es devalua i se sotmet en funció d'allò que l'autor vol exposar d'antuvi. És clar que aquesta nova perspectiva afecta la

97 L'any 1965 Arbó assaja aquesta recuperació del català com a llengua literària a través de *Narracions del Delta* i de dues obres que encara s'havien de publicar, *Entre la terra i el mar* i *L'espera*.

98 El fet que Arbó ja inclogués en l'edició castellana *Entre la tierra y el mar* (1966) un pròleg explicatiu per justificar l'escriptura d'una trilogia indica una voluntat clara respecte del compromís personal que prenia la seva obra. Amb tot, aquest pròleg fou suprimit en la segona edició (1975), fet que es pot interpretar com una estratègia editorial a fi que *La masia*, l'últim volum de la trilogia publicat aquell mateix any, disposés d'entitat pròpia.

99 Umberto Eco, en analitzar el problema estètic del «tipus», afirma que «la tipicidad no es un dato objetivo que el personaje debe proporcionar para convertirse en estéticamente (o ideológicamente) válido, sino que es resultado de una relación de goce

presentació de l'obra pel que fa a l'estructura, però sobretot afecta el rol dels personatges. D'una banda, l'estructura de les novel·les queda diluïda en una diversitat de parts i de capítols que contribueix a presentar una multiplicitat de relats emmarcats¹⁰⁰ ja insinuats en les darreres novel·les de la primera etapa, però ara molt representatius d'aquest nou cicle.¹⁰¹ D'altra banda, la figura del protagonista perd força i al seu voltant apareixen personatges que adquireixen relleu durant el procés narratiu fins al punt d'adoptar, en alguns moments, perfil de coprotagonistes. Així a *L'espera*, al costat de l'Andreu, personatge més rellevant, apareix Pau Roda, símbol d'amistat, però també d'un nou model de pensament molt actiu en el discurs novel·lístic d'aquest període. De la mateixa manera, a la trilogia, tot i que el personatge de Monxe assumeix el rol de protagonista en monopolitzar el conflicte argumental, un seguit de personatges prenen relleu dins la ficció: Jaume, Pere Franch i Antoni Guatxes. Aquest últim serveix de fil conductor en l'argument d'*El segundo del Apocalipisi*, on s'afegeix la figura d'Andrés Subirá.

L'espera s'inicia amb l'enterrament de Tonet, el fill petit de l'Andreu de la Canda, en una escena d'un patetisme creixent que l'entitat narrativa omniscient aconsegueix crear en descriure l'esdeveniment des del vessant més protocol·lari («El cotxe va aturar-se davant l'església, al centre de la plaça», LE 21) fins al vessant més dramàtic

entre el personaje y el lector, y es un reconocimiento (o una proyección) del personaje efectuado por el lector» (Eco 2003: 198).

100 Per entendre el funcionament i la finalitat amb què Arbó introdueix el relat emmarcat en la seva narrativa, vegeu Matas (2023b).

101 Quant a l'estructura formal de les obres, *L'espera* consta d'un pròleg («Dues cartes: De l'editor a l'autor. De l'autor a l'editor») i un capítol preliminar seguit de set parts d'extensió desigual pel que fa al nombre de capítols que en formen part (7, 7, 5, 5, 4, 3, 2). També *Entre la terra i el mar* s'inicia amb un pròleg explicatiu de l'autor i consta de vint-i-vuit capítols sense cap altra divisió estructural, mentre que a *La tempestad* retrobem una estructura dividida en sis parts, amb diferents capítols cadascuna (13, 5, 6, 6, 9, 6). Al seu torn, *La masia* està formada per vint-i-quatre capítols i un «Epíleg». Finalment, a *El segundo del Apocalipisi* retrobem un «Pròleg explicatiu», sis parts dividides en capítols (6, 7, 5, 9, 5, 7) i un «Epíleg explicatiu». Al marge de la pèrdua de l'estructura clàssica vuitcentista que predomina en la primera etapa, cal remarcar altres canvis significatius: d'una banda, la titulació dels capítols que contribueix a delimitar el tema o el personatge que es tractarà, molt en la línia de Baroja; d'altra banda, la desaparició de les citacions a l'inici de cada episodi.

(«Ella va “sentir” que passava —que passava el seu fill pel carrer de dalt; i volgué sortir al balcó, i anà per aixecar-se i les cames se li doblegaren [...]. L'enterrament passà les darreres cases», 23). Entremig, la figura d'Andreu hi apareix també per fixar la seva desolació, però sobretot la seva individualització: «molt pàl·lid, amb cara de terrible fatiga, amb aire absort, com estranyat; caminava d'esma, com si anés tot sol, en la llum del dia, tot sol enmig del gran acompanyament, sota el pes de la seva desgràcia» (21).

Es tracta d'un capítol que precedeix la primera part de l'obra i que, a través del procediment narratiu *in medias res*, assenyalava unes línies temàtiques que es desenvoluparan durant el relat. Hi trobem la introducció de l'element tràgic a través de la pèrdua del fill, que suposa un punt d'inflexió en la vida dels protagonistes, la presentació dels elements actius que hi prendran part (Jordi, la Masaveta, «lo tonto»), així com la percepció del signe fatídic que arrossega Andreu i que es confirmarà a mesura que avanci la novel·la. En aquesta presentació inicial també reconeixem la «terrible fatiga» del protagonista que més enllà del cansament fisiològic evoca el ressò existencial de la novel·lística anterior, alhora que es recupera l'actitud d'«estranyat» i la soledat tràgica que l'aïlla del seu entorn i que es va agreujant durant l'obra («sentia una impressió punyent de soledat i una ira secreta i sense objecte», 76). Fet i fet, es retorna a l'essència de l'home arbo-nià tenallat pel fatalisme, vençut i afeblit per l'experiència viscuda, tal com es confirma més endavant: «Tenia un fons bo, però era aspre a l'exterior, i amb un punt i tot de feréstec o de salvatge, i potser hi havia en el seu rostre alguna cosa de trist, una expressió un si és no és de fatiga» (33).

Els motius, també ara, cal cercar-los en les decepcions continuades (disputes familiars i matrimonis fallits) i en la no conciliació entre desig i realitat, aspectes que contribueixen a dissoldre l'afectivitat introvertida del protagonista cap a un sentiment de desengany permanent:

Sentia [...], com si l'haguessin privat de la seva part del festí de la vida.

Era sí, com un sentiment de frustració, que li feia sentir una ira secreta. No era pas nou en ell aquest sentiment; poc o molt sempre s'havia sentit com decebut o defraudat en els seus desitjos d'home, i això li havia amargat secretament l'existència i n'havia fet un home callat, irritable, agressiu —tan distint de l'home que ell se sentia ser, que potser era en realitat, que hauria pogut ser (79).

La ira, en latència constant, torna a sorgir en forma de sentiment inherent i es desenvolupa a l'interior de l'individu com a reacció a una existència que se sap malmesa de manera injusta: «en el fons sempre havia viscut pres d'ires sordes i inexplicables, de còleres irracionals contra tot i contra tothom. Ires i còleres reprimides, que havien anat reconcentrant-se dins seu amb els anys i les decepcions. [...] Tal vegada naixia del seu sentiment de frustració sexual [...], del fracàs de la seva vida» (125).

És així que, enmig d'aquest turment interior i a prop de la seixantena, Andreu, ja vidu del primer matrimoni, sofreix també la pèrdua de la Masaveta, la segona muller, amb qui tampoc no ha aconseguit ser feliç. A la fi, al costat de la Briga, una noia que ajudava la Masaveta i que s'havia traslladat a casa d'ells per por del maltractament del marit, Andreu gaudeix d'una experiència amorosa plena i satisfactòria que el reconcilia amb la vida i li permet assaborir-ne la felicitat fins aleshores només intuïda. Amb tot, la Briga és assassinada pel seu marit en unes circumstàncies poc clares i Andreu recau en una desesma vital de la qual no es recuperarà («Res no podria ja tornar-lo a la vida», 179). Mentrestant, una carta li anuncia la desaparició del seu fill gran, Jordi, destinat a la guerra del Marroc. Un seguit de calamitats, doncs, se succeeixen en la vida del protagonista i agreugen la seva percepció de fracàs i d'insatisfacció permanents («La vida és una espera i un tornar a esperar. Allò que esperem no arriba i si arriba ja no és allò que esperem», 98). Malgrat la ira que aboca contra Manuel «lo tonto», a qui culpabilitza de la mort de la Masaveta, i contra la xicota de Jordi, que es casa amb un altre noi, Andreu accepta amb resignació els seus infortunis. No hi ha rebel·lió, només una conformitat que se sustenta en una espera indefinida que es converteix en un motiu recurrent en tota l'obra. Aquesta actitud d'espera s'estén entre els altres personatges i els vincula, d'aquesta manera, a una col·lectivitat més homogènia i més humana. Perquè si hi ha una cosa que denota el canvi d'aquesta novel·la respecte de la novel·lística catalana anterior és la presència d'altres personatges que comparteixen amb el protagonista aquesta espera vital, generalment desencisada, com una conseqüència lògica del trajecte existencial de l'ésser humà.

Joan Sales, com a editor i autor del pròleg de la novel·la, afirmava en una carta a Arbó que «l'Andreu de la Canda és una d'aquestes creacions destinades a la immortalitat. Un personatge de gran novel·

la» (Ramis 2018: 60). Cal no obviar que la rotunditat amb què Sales expressava aquesta opinió, que després traslladà al pròleg amb un to menys contundent, s'ha d'entendre més com un afalac directe a l'autor que no pas com una valoració del tot objectiva a l'obra.¹⁰² Ni *L'espera* tenia la força d'una gran novel·la, ni l'Andreu de la Canda estava destinat a la immortalitat. I això, l'editor de *La plaça del Diamant*, malgrat estar convençut de fer una aposta segura amb el retorn d'Arbó a la literatura catalana, ho havia de saber.¹⁰³ Andreu és un personatge que s'intueix més que no s'expressa. En el seu silenci, en la seva interioritat no manifestada —l'ús del monòleg narrativitzat és quasi absent en aquesta novel·la— radica la grandesa de la tragèdia que arrossega. Ara bé, aquesta vaguetat que l'envolta, juntament amb l'aparició d'elements contextuais i d'altres personatges amb cert relleu, li treu el protagonisme que sembla tenir en un primer moment. De fet, el personatge d'Andreu esdevé una excusa per tractar altres temes que interessin l'autor, com ara el prototipus d'«el tonto» molt comú als pobles i a la literatura de l'època,¹⁰⁴ el passat històric o la irrupció de la política dins el món popular. En aquest sentit, les dues escenes protagonitzades per Andreu després de dos dels moments cabdals de la història —la confirmació de la seva relació amb la Briga

102 En realitat, Sales en el pròleg es va limitar a assenyalar el protagonista com «un personatge de gran novel·la» (LE 13), fet que confirma que en la carta va emprar un to exagerat a fi d'adular Arbó. Ho referma també la recepció que va tenir la novel·la, que no va complir les expectatives que Sales havia previst o que almenys augurava en les seves cartes a Arbó (cf. Ramis 2018).

103 Arran de la publicació de *L'espera*, Sales i Arbó mantingueren una fluida relació epistolar que descobreix un tracte volgudament condescendent i afalagador de l'editor cap a l'escriptor. De les cartes també es desprèn un optimisme constant respecte de les vendes de la novel·la que decau tan sols dos mesos després de ser publicada i que Sales atribueix a «la crisi econòmica que no duu traces d'arreglar-se» i al «silenci» i a «l'actitud nefasta» de la premsa respecte de les novetats literàries (Ramis 2018: 122, 129).

104 A la *Novelle della Pescara*, concretament en el conte «Il tragetthatore», D'Annunzio introdueix el prototipus de l'idiòtitzat. També Camilo José Cela, en el seu relat «El tonto del pueblo», descriu un «muchachito algo alelado, ladrón de peras y blanco de todas las iras y de todas las bofetadas perdidas, pálido y zanquilargo, solitario y temblón. [...] Un tonto como Dios manda y no un tonto cualquiera de esos que hace falta un médico para saber que son tontos. Era bondadoso y de tiernas inclinaciones y sonreía siempre, con una sonrisa suplicante de buey enfermo, aunque le acabasen de arrear un cantazo, cosa frecuente, ya que los vecinos del pueblo no eran lo que se suele decir unos sensitivos» (Cela 2011: 45-46).

i la seva pèrdua posterior— exemplifiquen aquesta voluntat d’inserir altres aspectes que, si bé aporten certa informació sobre el protagonista —la seva infància o la seva estranyesa després de la mort de la Briga—, desplacen l’interès cap a un àmbit concret: el poble. És així com a través de les passejades d’Andreu la veu omniscient es recrea en la descripció física i quotidiana d’aquest espai.

Ara bé, és sobretot a través de l’amistat amb Pau Roda que s’exposa un pensament filosòfic que definirà la novel·lística d’Arbó a partir dels anys seixanta i que ja es troba explícit en el títol d’aquesta obra. Sales se’n fa ressò al pròleg quan al·ludeix a l’ambigüitat que es desprèn de la reflexió que clou *L’espera*. Malgrat que tot l’últim capítol introdueix la mirada de Pau Roda damunt l’amic («“És un vell” —pensa—, “però un vell acabat”», 211) i damunt la vida («“És cert, la vida té alegries”, pensa Pau, “però són alegries d’un moment; són com el vol d’un ocell a l’alba”», 212), és Andreu qui planteja la qüestió que el connecta amb la incògnita eterna de l’home arbonià («—¿Què deu ser la vida? M’ho pregunto moltes vegades», 213). Les respostes dels interlocutors presents en la conversa final són prou eloqüents i exemplifiquen la posició de l’ésser humà davant del dubte existencial. Per al tio Ximo, el barber del poble i home que viu immers en l’esperança, no hi ha resposta perquè la pregunta és irrellevant («—És una pregunta tonta, ja que no té sentit», 213); és a dir, en ell hi ha una absència evident de preocupació existencial i, per tant, una avinença absoluta amb la realitat. Per a Pau Roda, per a qui «no hi ha resposta, però hi ha pregunta. La vida és una espera» (213), hi ha un neguit que s’accentua amb el pas del temps («¿Vols dir-me què hi venim a fotre en este món?» 213). Per a Manuel «lo tonto», el desinterès davant la qüestió formulada és absolut; evidentment, en ell no hi ha resposta i «s’allunya, tot gratant-se l’aixella» (214). Aquesta és la imprecisió a què es refereix Sales en el pròleg i que considera que suggereix «—sense dir-la— una altra resposta de l’Esfinx» i que «dona als teus últims capítols la seva punyent fascinació» (11). Sembla clar, però, que l’editor aposta per una lectura cristiana que atorgui sentit a l’existència humana. En aquest sentit es planteja: «¿Per què seria tota la vida una espera, per què esperaríem tant si no haguéssim d’esperar res?» (12).¹⁰⁵ Aquesta ambigüitat, però, sembla resoldre’s atès que el desen-

105 En aquest sentit, *L’espera* complia un dels requisits que Sales tenia en compte a l’hora de publicar una novel·la i que es fonamentava en l’existència d’una connexió

llaç de la conversa entre els tres homes, que clou la novel·la, presenta una solució altament emotiva en introduir, a la manera d'un *deus ex machina*, l'arribada de Nelet, el fill de la Briga, que, tot i el refús inicial manifestat cap a Andreu, ara busca la seva protecció:

L'Andreu alça el cap, com si es despertés de sobte.

El petit avança fins al vell, li posa la mà als genolls i el besa.

—¿Com és que has vingut tot sol?

—És que vostè no venia... i es feia de nit...

I és com si la claror s'encengués a la cara del vell Andreu de la Canda, mentre passa el seu braç entorn del coll del noiet i el besa sobre el front:

—Sí, fill meu.

La nit s'espesseix de pressa, les estrelles brillen com lliris encesos en el desert del cel, els grills canten i canten; i el vell Andreu de la Canda abraça el fill de la Briga amb més força, amb frenesí (214).

El missatge és clar i, malgrat el sentimentalisme i el gir una mica forçat de l'escena, no deixa de sorprendre aquesta perspectiva esperançadora que l'autor preveu per a l'ésser humà, tant per a Andreu com per a Nelet, així com per als altres personatges que, d'una manera o altra, també semblen conhortats amb el seu destí. Sí, hi ha una espera, sembla dir-nos Arbó i, malgrat els dubtes raonables que sorgeixen, cal perseverar i tenir fe en un avenir capaç de reparar el sofriment vital de l'home.¹⁰⁶ Nogensmenys, la figura de la mare a *Camins de nit*, revestida d'humilitat, ja avançava aquesta actitud anímica: «Viure i esperar eren en ella la mateixa cosa» (CN 590).

Uns anys abans, el 1966, Arbó ja havia escrit el pròleg explicatiu d'*Entre la terra i el mar*, la primera novel·la de la trilogia. El text constitueix un decàleg d'intencions i de promeses narratives, però sobre tot és una constatació nostàlgica de la pèrdua d'un món que Arbó vol immortalitzar a través dels seus records, de les seves vivències, per posar-los al servei de la ficció.¹⁰⁷ Un cop més, Arbó és fidel a l'àm-

religiosa que introduís un criteri de moralitat.

106 En la seva ressenya a *L'espera*, Manegat (1969: 6) interpretava que «tal vez la respuesta dependa de cada uno de nosotros, de nuestra actitud vital, o de nuestra capacidad de esperanza o desesperanza».

107 Quan encara l'obra es trobava en procés de redacció amb el títol *La masia*, Arbó va manifestar en una entrevista: «Vuelvo con esta novela al escenario de *Terres de l'Ebre*,

bit del qual prové, però ara la voluntat de denúncia i l'exposició del conflicte existencial queden diluïdes davant de la convicció que cal fixar, a través de la literatura, un espai testimonial que obri una via de recuperació i de coneixement per al lector de tots els temps. En aquest sentit, la trama argumental es veu alterada sovint per capítols i escenes que recreen la vida i els costums ebrencs, i que, consegüentment, disminueixen la intervenció dels personatges principals, alhora que n'incorporen de nous, alguns dels quals apareixeran al llarg de la trilogia (Guatxes, Bardat, «el Negre», «el Negret», Quelo, Peret, el Valent, el vell Calderó).

Si fins ara hem constatat com tota la novel·lística ebrenc anterior s'iniciava amb un capítol preliminar *in medias res* que introduïa alguns dels elements essencials per al desenvolupament de la història, l'inici de la trilogia no n'és una excepció. *Entre la terra i el mar* arrenca amb un episodi titulat de manera significativa «La masia», on el narrador omniscient es deté en la descripció de la casa, veritable símbol familiar, i de Maria Rosa, l'ànima de la llar. No hi manca el to premonitori tan característic que Arbó utilitza una vegada més en l'estadi inicial de la novel·la: «Era un vell espectacle veure llavors Maria Rosa i ell asseguts a la taula i voltat pels fills i sentir les veus i les rialles, i ho era sobretot en els dies passats, quan la desgràcia no havia encara visitat la masia» (ETM 224). El capítol següent («Els habitants») enllaça encara amb aquesta descripció i s'atura en els personatges que habiten l'espai. La caracterització de Jaume, la figura patriarcal, ens situa en la línia dels protagonistes arbonians:

Havia estat un home alt i fort, de caràcter decidit, però els treballs i els anys, i sobretot, aquella desgràcia, el tenien ja un xic acotxapat; unes arrugues lleus començaven a solcar-li el rostre, i a les polseres li apuntaven els primers cabells blancs.

De temps en temps, mentre parlava, somreia breument; era el seu un somriure dolç, en el qual, sobre la severitat del rostre, se li descobria la bondat que atresorava la seva ànima (225).

tierras que tenía casi olvidadas. En ellas, ahora lo veo, me dejé muchas cosas para contar. Innumerables aspectos de la tierra y los campesinos de mi juventud y que conozco hasta la médula. Se trata de aspectos que desprecié porque creía excesivamente locales. Ahora, precisamente, por esto, me parece entrañan un valor más universal» (Bonet 1962: 9).

És aquí quan s'altera la linealitat de la història i, a través del recurs retrospectiu, es relata l'inici de la relació entre Jaume i Maria Rosa, seguida del seu casament i de la seva prosperitat, fruit del treball constant de la terra. En aquest capítol («Els començos»), desenvolupat a tall de sumari, es produeix una acceleració del ritme narratiu fins a arribar al següent episodi on, encara en temps retrospectiu, el relat s'alenteix i es deté en la mort de Felet, el segon fill del matrimoni. La desesperació de Jaume, davant d'aquesta pèrdua, disminueix amb la presència de Maria Rosa, la qual és capaç d'apaivagar la ira que la veu omniscient s'encarrega d'insinuar: «No sabia el que hauria estat d'ell sense ella, en aquella hora terrible; potser s'hauria tornat boig, o hauria fet una atzagaiada, hauria comès una barbaritat» (247). A partir d'aquí, mitjançant una el·lipsi temporal de tres o quatre anys, retrobem la família de Jaume i, des d'aquest moment, exceptuant les referències a l'adopció de Monxe i a la vida de Pere Franch, el fil de la trama principal avança de manera lineal fins a la fi de la trilogia.¹⁰⁸ En endavant, l'argument es focalitza en la vida plàcida de Jaume i de

108 A *La masia* en alguns moments s'al·ludeix a aspectes ja esmentats a *Entre la terra i el mar*, tot i que s'observa una manca de coincidència en alguns detalls. Així, per exemple, mentre a *La masia* el narrador explica com Felet després de l'accident arriba mort a la casa, en braços de Jaume, en el relat inicial del primer llibre el nen es cura, però mor pocs mesos després. L'edat de Felet també és motiu d'equívoc, ja que primer s'afirma que té onze anys i després, vuit anys. Així mateix, en la presentació de la trilogia s'esmenta el personatge de Cisquet, el germà petit, que no torna a aparèixer fins a *La masia*, ara però amb el nom de Joan/Joanet. Aquesta manca de concordança confirma les queixes que Sales expressava a Arbó a propòsit de les incoherències que havia trobat en el manuscrit de *L'espera*, tot alertant-lo davant la perspectiva d'una segona edició de l'obra: «En fer les correccions, ves amb compte de no enredar altra vegada els noms dels personatges, que és una de les coses que em vas fer tornar boig. A l'original, tan aviat al mateix personatge li deies Andreu com Pau com un altre nom; i a les correccions tornaves a fer el mateix embolic. La Roser és la promesa del Jordi, no la filla petita del tio Jaume. A aquesta, tan aviat li foties Pili [...] com Roser. A mi em sembla que per la meua banda, com a editor, havia de demostrar el respecte que em mereixia el teu text corregint precisament aquests contrasentits que se t'havien escapat —i eren moltíssims, com ja et vaig dir—, i que sempre he suposat que se t'havien escapat per la pressa i el desordre inenarrable amb què treballes. [...] Ves amb compte també de no tornar a enredar la cronologia, que també amb això em vas fer anar de bòlit» (Ramis 2018: 108). Les paraules de Sales explicarien aquestes errades que es troben a la trilogia i confirmen aquesta imatge de desordre i de manca de rigorositat, que ja se li havia atribuït sobretot en la redacció de les biografies de Cervantes i de Verdaguer (vegeu Matas 2023a, cap. V).

Maria Rosa, envoltats dels seus fills (Jordi, Monxe, Roseta i Císquet) fins que, gairebé al final de l'obra, Monxe descobreix que no és fill natural de Maria Rosa i de Jaume, fet que provoca la seva fugida a la Ràpita, on es dedica a la pesca.

La tempestat s'inicia amb la figura de Monxe immergit de ple en l'àmbit mariner. Es produeix un apropament als habitants de la masia, sobretot amb Maria Rosa i amb Jordi, germà amb el qual mai ha perdut el contacte, tot i que la distanciació entre ell i Jaume és força evident. L'arribada de Montserrat, una jove barcelonina, els capgira la vida i accentua el to fulletonesc de l'argument. Si bé Monxe i la noia senten una atracció mútua des del primer moment, és Jordi que, aliè a aquest fet, es casa amb ella. A la fi, Monxe acaba per fugir.

La masia, novel·la que aparentment tanca la trilogia, s'inicia amb el retorn de Monxe, el qual després de sis anys d'absència protagonitza una relació clandestina amb Montserrat. La mort de Maria Rosa i el posterior abandonament de la masia accelera la desfeta familiar i el final de Jaume, el qual és incapaç d'assumir el seu trasllat al poble. Mentrestant, Jordi descobreix la veritat i Montserrat fuig a Barcelona. Al seu torn, Monxe se suïcida per tal que el seu germà i Montserrat puguin reprendre la relació, tal com s'esdevé a l'última novel·la arboniana, *El segundo del Apocalipsis*.

Amb tot, cal destacar que entorn de l'argument central de la trilogia se succeeixen altres esdeveniments paral·lels que fixen i amplien la visió del món ebrenc ja iniciat a *Terres de l'Ebre*. Tot i que ja s'ha assenyalat aquesta voluntat testimonial que dificulta la creació reeixida del protagonista, cal aturar-se en els personatges de Jaume i de Monxe, a qui de manera implícita sembla atribuir-se aquest paper. De fet, amb Jaume, Arbó sembla recuperar el personatge de Joan, de *Terres de l'Ebre*. Ara, però, l'autor construeix un individu amb qui la vida ha estat més benigna, atès que ha pogut crear una família i gaudir de la companyia de Maria Rosa, mare i esposa abnegada, que aconsegueix allunyar-lo de la ira i de la solitud inherent en els personatges arbonians. La baralla protagonitzada per Jaume i «el Negre» recorda l'escena de Jaume i del Borra (CN), de Joan i de Martí (TE) o de Marçal i de Labarta (CN). Es tracta d'un episodi on la ira encega els personatges i els porta a una violència extrema («Jaume se li abraonà; el subjectà pels braços, boig de furor; li buscava el coll, li descarregava cops de puny a cegues» (ETM 355). La diferència, però, rau en

el fet que en l'enfrontament Jaume no està sol: hi ha una col·lectivitat —fills i muller, amics i veïns— que acut a auxiliar-lo i impedeix un desenllaç tràgic. D'aquí que Jaume visqui amb la ira apaivagada gràcies al poder benefactor de Maria Rosa: «ell sentia una ira terrible, i ganes d'agafar l'escopeta i sortir en cerca d'ell [d'«el Negre»], però amagava la ira; s'esforçava a aparentar tranquil·litat, a no augmentar l'ansietat d'ella», tot i que «aquelles nits —el patiment d'ella, la ira d'ell—, no les oblidaria mai més, no les podria oblidar» (LM 542). Per això Jaume tampoc no perdonarà a Monxe ni la seva fugida ni la seva relació amb Montserrat. Amb motiu de la mort de Maria Rosa, de l'abandonament de la masia i del posterior trasllat al poble, esdevé un personatge estranyat, del tot desubicat, desproveït dels referents que fins aleshores l'havien definit. Jaume simbolitza la desaparició del món rural i familiar ebrenc, damunt del qual Arbó ha bastit també la seva novel·lística més genuïna: «Ara tot estava en ruïnes —tot desfet—, l'entusiasme dels primers anys no havia estat res; ni aquella lluita aspra, aquell combat portat dia rera dia amb el pensament dels fills i la persistència de la masia. Era un somni impossible» (535).

En la seva intervenció final, Jaume retorna a la masia en un estat d'alienació des del qual evoca el món arcàdic viscut amb Maria Rosa. L'ús del monòleg narrativitzat li permet apropiarse d'un discurs fragmentat i oníric: «Ja vinc... Maria Rosa... No em trobo bé... Espera'm... ¡Tan valent que era, Déu! ¡Tan fort que havia estat...! Te'n recordes, d'aquell dia...» (623). Hi ha una incredulitat evident davant la desaparició del passat, que porta a qüestionar-se la seva vida: «¿Però era possible que tot allò no hagués estat res...?» (625). El dubte existencial, més enllà de la comprensió de l'ésser humà, torna a ressorgir en l'obra d'Arbó.

Pel que fa a Monxe, la construcció d'aquest personatge mostra fins a quin punt Arbó assumeix la seva obra com un procés d'aprenentatge i de maduració que avança paral·lel a la seva vida. Quan publica la primera novel·la de la trilogia, l'escriptor té seixanta-quatre anys i, per tant, és més a prop de Jaume, de Guatxes o de Pere Franch que no pas de Monxe. Això explica la funció poc rellevant que atorga a aquest protagonista en comparació de la primera etapa novel·lística. A Arbó, ara ja no li interessa aprofundir en l'ànima complexa d'una figura jove, tot i que el presenta com a eix central de la trama. Amb tot, en el personatge de Monxe s'assenyalen alguns dels trets

identitaris de l'home arbonià, tal com evidencia el narrador omniscient ja des de l'inici de la trilogia: «però Monxe era diferent, era un ésser a part en el quadre de la masia» (ETM 237). Aquesta sensació de no pertinença a l'àmbit on ha crescut és intuït sobretot per Pere Franch, que, des de la seva sensibilitat intel·lectual, remarca la singularitat del jove: «“És diferent” —es deia— “Ell és una altra cosa.” Ho era en la conducta, ho era en els sentiments, ho era en el més insignificant dels seus gestos. “És diferent ell”» (329).

Per consegüent, la descoberta de la seva adopció provoca en Monxe «un sentiment de greuge [...], un sentiment d'orgull ferit» (411) que el porta a fugir per trencar el lligam familiar, amb l'excepció del seu germà Jordi amb qui manté un vincle molt estret. Aquesta fugida, però, és més aviat anecdòtica atès que el protagonista es trasllada a la Ràpita, molt a prop de la masia, on farà de pescador durant tres o quatre anys. De fet, malgrat que les circumstàncies del naixement de Monxe el situen a la categoria dels marginats existencials, a la qual pertanyen els protagonistes de la primera novel·lística ebrenca, aquest és un aspecte que pren força en el moment de la descoberta («no en tinc, de pares; no soc res d'aquesta casa i soc un bord», ETM 421), però que més endavant queda diluït en el relat i no actua com a condicionant en el personatge. De fet, és la col·lectivitat i la veu narrativa que, arran del seu origen incert, li atorga el caràcter d'estranger:

Monxe passava, en veritat, una mica estrany —estranger— llunyà, embolcallat en misteris, i encara ara —i sempre— suscitava la mateixa interrogació —Qui devia ser? D'on devia venir?

[...] Una cosa semblava segura: que no se'n sabia ja res. Se n'aniria així, com havia viscut [...], disfressat de pagès o de mariner, sempre disfressat (LM 640).

De tota manera, Monxe és una figura extravertida, amb un caràcter bondadós i sensible, molt estimat pel seu entorn i aliè a la incògnita que provoca el seu llinatge. Tot sembla indicar que aquesta procedència forana («Ve de militars, n'estic segur», LM 639) explica l'absència d'ira en les seves reaccions alhora que, de manera implícita, confirma el determinisme terral ebrenca en el caràcter de l'home arbonià.

Tot amb tot, hi ha encara dues característiques que el relacionen amb els personatges anteriors: la importància de l'amistat —en aquest cas amb Tonio, l'amic mort en circumstàncies tràgiques— i la sensibilitat artística que, malgrat no ser tan visible com en Tino Costa, l'atansa al personatge de Marçal, amb qui comparteix l'afició i la destresa per la música. En aquest sentit, i a través de la descripció d'un personatge secundari, s'insinua la possibilitat d'una vocació no realitzada en Monxe: «En el seu sentiment [cap a Monxe] hi tenia admiració: un sentiment, potser, de vocacions frustrades, de destins iguals, perquè també ell tenia alguna cosa d'artista, un sentiment que el portava al cor» (646). De fet, a *La tempestad* ja s'havia plantejat aquesta manca d'adequació a la vida triada: «A pesar de todo, Monche no se sentía cómodo; en el mar, en aquella existencia no había encontrado su centro» (LT 37).

La vaguetat que defineix aquest protagonista s'exemplifica també a través de les el·lipses que trobem en el relat i que limiten informacions rellevants com l'actitud que adopta davant del casament de Jordi i de Montserrat o de la mort de Maria Rosa i de Jaume. Tampoc no tenim cap detall de la segona fugida que s'anuncia a l'última part de *La tempestad* («Una noche de aquéllas, sin decir nada a nadie, había partido camino de Vinaroz. Era lo único que se sabía», 363). El retorn, després de sis anys —tres a Melilla i tres al servei militar—, inicia *La masía* i esdevé una excusa per recuperar la mirada nostàlgica de Monxe, que no és altra que la de l'autor, sobre el paisatge. Durant el recorregut que fa de Vinaròs a la Ràpita troba diferents persones que l'informen de com ha evolucionat el poble i la seva gent durant el seu període d'absència, amb la qual cosa el lector recupera la informació necessària per llegir de manera autònoma l'últim llibre de la trilogia. Quant a Monxe, només s'informa de la necessitat imperiosa de tornar («La meva intenció era no tornar, però no he pogut...», LM 483). En aquesta necessitat cal entreveure el retrobament amb la mare i amb Jordi, però sobretot amb Montserrat. Així i tot, la impossibilitat de la seva relació per la deslleialtat que implica cap al seu germà («preferiria morir abans d'això... No podria viure ni un moment amb aquell pes a l'ànima», 610) i el retorn de Montserrat a Barcelona el porten a una decisió dràstica: el suïcidi. Es tracta d'un acte, però viscut i relatat sense dramatisme: «avançava tranquil, amb passa ferma, en una

perfecta harmonia interior, harmonia de dissenys i de sentiments, de somni i de realitat, de sentir i de voler, en una pau perfecta», 639).

Tot assenyala que en aquest segon cicle ebrenc Arbó construeix unes figures encarregades de reflectir la seva mirada damunt la vida i damunt els homes. En aquest sentit, *L'espera* inicia una resposta d'esperança que es trasllueix en el desenllaç de l'obra i que, com ja destacà Joan Sales tot dirigint-se a l'escriptor, indica la superació de «l'ombrívol pessimisme que turmentà la teva joventut», ja que altrament «no hauries intituat la teva novel·la *L'espera*, sinó “el desesper”» (LE 12). En conseqüència, els protagonistes, tot i que arrossegueu d'una manera menys acusada trets propis de l'home arbonià de la primera etapa —la ira, l'estranyesa, la soledat—, són capaços d'integrar-se en una col·lectivitat que els acull i que esdevé més solidària. Les vides d'aquests personatges no estan exemptes de tragèdia, però el fatalisme còsmic, tan present en l'obra anterior, es dilueix i es confon amb una voluntat superior que cal acceptar perquè «la vida s'havia de mirar tal com era: una mort i una resurrecció. Ara la vida tornaria a ressorgir, a vibrar i a animar-ho tot, seria de nou una cançó» (LM 670). Aquest és el pensament que s'amaga en l'espera d'Andreu (LE) i en les morts de Jaume i de Monxe (LM). Per tant, és evident que hi ha una pèrdua del caràcter mític dels protagonistes anteriors i una introducció de la perspectiva moral de l'autor que es desprèn del discurs narratiu i de l'actitud dels personatges. De fet, això explica la monopolització que fa Arbó d'aquest discurs a través d'un narrador omniscient que no cedeix fàcilment la veu als protagonistes, tal com succeeix en les primeres novel·les. Tot plegat, porta a la construcció d'uns personatges que no tenen la força ni l'impacte necessaris per ser retinguts en l'imaginari del lector, però que s'han d'entendre com el resultat d'un procés de maduració personal de l'autor que neix de la necessitat d'entendre el sentit de l'existència i de sobreviure en un món subjecte a canvis constants i al record dels enfrontaments bèl·lics viscuts.

1.5 Un espai entre la ficció i la realitat

Arbó és un escriptor arrelat a uns espais vitals que es manifesten de manera recurrent durant tota la seva obra narrativa. Analitzar els espais arbonians implica una aproximació a la seva biografia i als

indrets per on es desenvolupa perquè, tard o d'hora, i alguns de manera insistent, entren a formar part d'aquesta geografia literària que l'escriptor confegeix a través del gènere novel·lístic, biogràfic i periodístic.¹⁰⁹ Si fins ara l'espai apareixia ja com un element significatiu en estudiar els diferents aspectes que determinen l'obra d'Arbó, ara caldrà destriar quins són aquests espais, quin ús se'n fa i quina és l'evolució d'aquest ús durant tota la seva narrativa. De la mateixa manera, si l'espai vital per excel·lència és l'àmbit ebrenc, delimitat sobretot al voltant del Delta i de les poblacions de la Ràpita i d'Amposta, cal esbrinar quins són els mecanismes que han contribuït a crear aquesta identitat ebrenc literària que ha sobreviscut com un dels trets rellevants que suscita, encara avui, el nom de Sebastià Juan Arbó.

En paral·lel, però, Barcelona apareix com una alternativa biogràfica i literària. La ciutat ocupa un espai significatiu ja des de la primera novel·la i el mantindrà fins a esdevenir nucli temàtic de les obres que escriurà entre els anys quaranta i els cinquanta: novel·les ciutadanes, escrites en llengua castellana. A partir de la dècada dels seixanta, però, amb *Narracions del Delta*, Arbó recupera gradualment l'ús de la llengua pròpia i del paisatge ebrenc. A partir d'aquest moment ja no abandonarà la perspectiva rural que implica un retorn a la geografia literària anterior, ara enriquida a través del propi pòsit tradicional i etnogràfic. Tanmateix, abans d'entrar a considerar com Arbó reprèn aquest diàleg en la construcció literària de la identitat ebrenc que el defineix com a escriptor, hi ha una qüestió que cal plantejar i que porta a la seva descoberta dins el món literari barceloní, sobretot a partir de *Terres de l'Ebre*, en la mesura que en aquesta obra l'espai pren un protagonisme rellevant i situa l'escriptor en un debat molt present en la crítica literària d'aquells anys. Situem-nos, doncs, en aquest context.

1.5.1 A l'entorn de la novel·la rural

Endinsar-se en la qüestió de l'espai en l'obra arboniana implica tenir present que amb la publicació de *Terres de l'Ebre* es reactiva l'etiqueta de novel·la rural que sembla ja exhaurida dins el món narratiu dels

109 L'any 1952, en els articles publicats a *Revista. Semanario de información, artes i letras*, Arbó recupera el paisatge de l'Ebre com a eix central del seu discurs narratiu.

anys trenta. Amb tot, el debat encara és recent i part del sector crític està amatent a les novetats que poden incidir en la construcció de la novel·lística catalana moderna. Entre les qüestions que es plantegen i que preocupen els literats hi ha la necessitat d'augmentar la producció d'obres ciutadanes —en concret, d'ambient barceloní— i el convenciment que la novel·la rural no pot repetir els patrons idealitzats d'un pairalisme del tot obsolet. En aquest sentit, Fuster considera que Arbó amb *Terres de l'Ebre* i *Camins de nit* «s'arriscava a semblar anacrònic o desplaçat» perquè «tornava a la “novel·la rural” en un moment que el ruralisme tenia mala premsa» (Fuster 1988: 374). Així i tot, observa que «la grandesa gairebé tràgica que sap donar a l'acció i als personatges s'imposa sobre qualsevol altra consideració» (374). És evident que la novel·la de l'escriptor ebrenc s'escapa d'aquests prejudicis i compta, des del primer moment, amb l'aprovació de Rafael Tasis, que, tot i la seva preferència per la novel·la ciutadana, la considera «un model perfecte de ruralisme», atès que «el lirisme de la natura, descrita en paratges evocadors, és enfrontat amb les passions primàries dels pagesos, exposades amb un verisme despietat que fa pensar en el Zola de *La terre*» (Tasis 1933b: 6).¹¹⁰ De fet, després de la publicació de *Camins de nit*, el crític reconeix que «l'aparició de la interessant figura de Sebastià Juan Arbó» evidencia la prematuri-

¹¹⁰ L'any 1959, a propòsit de la publicació de *L'home de la bossa*, de Joan Lluís, i de *Crònica del país natal*, d'Artur Bladé i Desumvila, Tasis recordava les «tintes fosques» que s'havien utilitzat en la novel·la rural catalana des de la Renaixença fins als anys trenta. El crític considerava que el ruralisme català, des de Bosch de la Trinxeria fins a Sebastià Juan Arbó —i entremig Víctor Català, Raimon Casellas, Josep Pous i Pagès, Prudenci Bertrana i Joan Puig i Ferrer—, havia pres com a model *La terre*, de Zola, «obra mestra del realisme pessimista, de crua presentació d'una sòrdida existència dominada per la necessitat i la cobejança» (Tasis 1959: 11). Tanmateix, també constata que la lectura de la novel·la de Bladé i Desumvila «us fa pensar també que aquella ribera de l'Ebre [...] es troba molt allunyada de les contrades turmentades que fan l'escenari de la major part de les novel·les de Sebastià Juan Arbó» (13). Davant d'aquesta descoberta es preguntava «¿Són així, de debò, els homes i les dones d'aquella comarca catalana? ¿O bé són de l'altra manera, com ens els presenten els moderns seguidors de l'escola ferrenya, els recercadors a casa nostra d'allò que, irònicament, algú en digué, pensant en Dostoievski, “l'ànima russa”?» (13). Fet i fet, el crític es decantava per «l'alenada optimista» i «pel testimoni directe d'una humanitat equilibrada i virtuosa, que malda sense esgarips per fer més passadora l'existència que els ha tocat viure» (13). Així, en posicionar-se a favor del tractament ruralista de Bladé i Desumvila, Tasis opta per una visió idealitzada dels caràcters i del paisatge de la Ribera d'Ebre.

tat de «donar per liquidada la novel·la rural» (Tasis 1954: 51). És en aquest sentit que considera Joan Puig i Ferrer i Sebastià Juan Arbó els veritables renovadors de la novel·la rural dels anys trenta (Tasis 1937: 49-50). Val a dir, però, que, a banda dels «veritables», han de ser també els únics si tenim en compte el trencament que suposa la confrontació bèl·lica i les conseqüències posteriors que se'n deriven.

Per la seva banda, Domènec Guansé, sense discutir la necessitat de produir les novel·les ciutadanes que Tasis reclama a *Una visió de conjunt de la novel·la catalana* (1935), recorda el caràcter rural de gran part de Catalunya i alerta que, consegüentment, «en moltes viles hi ha neguits, hi ha dolors, hi ha crisis espirituals molt profundes. I això també seria matèria novel·lable» (Guansé 1936: 2). És clar que, més enllà de l'escenari on se situï la novel·la, el que cal plantejar són caràcters amb una complexitat psicològica rellevant. Per tant, no es tracta de rebutjar tota la novel·la rural, sinó aquella en què «el ruralisme és un pretext per esquitllar complicacions morals i l'autor presta més importància als arbres que als homes»; és a dir, «la que traeix una manca d'inquietuds, que és el que en tots els temps i a tots els països ha fet produir les grans novel·les» (2). Així doncs, el crític tarragoní, juntament amb Carles Soldevila, es posiciona en favor d'oblidar el debat de novel·la ciutadana *versus* novel·la rural i defensa la convivència de totes dues com una via vàlida per a la producció d'una novel·lística catalana d'alt nivell (Corretger 2008: 45-46).

Tot amb tot, qui sembla liquidar aquest debat és Joan Teixidor quan, des de *La Publicitat*, remarca amb èmfasi el fet que el primer Premi dels Novel·listes hagi estat per a «una obra *encara* [sic] ruralista d'un autor *encara* [sic] ruralista» (Teixidor 1936: 2). En subratllar l'obra d'Arbó com «la poca cosa autèntica, impressionant, que hem vist aparèixer en aquests darrers anys en la nostra producció» (2), el crític accentua la paradoxa que suposa enmig de l'auge de la novel·lística ciutadana europea l'aparició d'un escriptor «que parla de la seva terra, de tal manera que ben sovint no és solament marc sinó àdhuc protagonista màxim de la seva producció» (2). Sense deixar de constatar la necessitat d'un equilibri entre la «novel·la de camp» i la «novel·la de ciutat», Teixidor reclama, mentrestant, la urgència d'adaptar-se a la situació i conclou de manera contundent: «Ara, doncs, una producció rural; la de Sebastià Juan-Arbó [sic]» (2). Més endavant, l'editor i escriptor Mario Lacruz reivindicarà l'excel·lència

d'aquesta producció enfront de la narrativa urbana iniciada a *Sobre las piedras grises* i la comparà, en aquest sentit, a l'obra de Camilo José Cela:

En Arbó —cuya obra, por su magnitud y trascendencia lo sitúa al frente del mundillo novelístico de Barcelona—, como en Cela —pareja situación en Madrid—, se observa idéntico fenómeno: primacía del campo. Entre *La familia de Pascual Duarte* y *La colmena*, me quedo con el *Pascual Duarte*; tampoco vacilaría entre *Tino Costa* y *Sobre las piedras grises* (Lacruz 1952: 4).

Ambdós autors, a parer del crític, dignifiquen un corrent ruralista que esdevé del tot justificat en la seva obra, però «en sus seguidores, insoportable». Al seu torn, Juan Luis Alborg, en la sèrie d'estudis monogràfics que dedicarà als escriptors vigents entre els anys quaranta i cinquanta, també admetrà la rellevància d'Arbó:

No faltan en nuestra novela contemporánea los libros que tienen el campo como fondo, pero creo que ningún escritor, desde los días de *La barraca* y *Cañas y barro*, lo ha contemplado con tal intensidad ni lo ha poblado con habitantes tan específicamente suyos. Esto solo concede ya a las novelas campesinas de Arbó, dentro de nuestra producción novelesca actual, un puesto inconfundible (Alborg 1962: 276).

La qüestió del ruralisme no pren més volada en la novel·lística d'Arbó. Quan durant la dècada dels seixanta retorna al tema de la terra amb *Narracions del Delta*, *Entre la tierra i el mar* i *L'espera*, s'assumeix que per la seva temàtica cal classificar-la dins la novel·la rural i, de fet, Arbó és el primer que així les defineix en les seves entrevistes. Ara bé, aquesta adscripció sembla no anar acompanyada dels prejudicis habituals que havien envoltat, en un sentit més aviat pejoratiu, la denominació de «rural» des de finals del segle XIX i que cal relacionar amb la presentació de valors anacrònics, amb l'excés d'idealització i amb el domini del tò nostàlgic. El fet que aquestes obres posteriors d'Arbó tinguin una repercussió quasi nul·la entre els crítics catalans fa que el nom de l'escriptor resti al marge del debat que es torna a iniciar, a principis dels vuitanta, entorn de la novel·la rural i de la novel·la urbana.¹¹¹

111 L'obra de Jesús Moncada fou una de les involucrades en aquest debat que ressuscitava una etiqueta, la de novel·la rural, ja en desús. En aquest sentit, la resposta del

Hi ha encara una qüestió que cal tenir en compte i que afecta la literatura espanyola de l'època, adscrita clarament al règim franquista. És en aquest sentit que cal llegir el pròleg que Ignasi Agustí fa a l'edició de *Tierras del Ebro* de l'any 1956 i en el qual identifica l'obra d'Arbó com un producte propi de la novel·la espanyola del moment:

Hay en *Tierras del Ebro*, a punto de saltar, una tradición de novela rural española —de novela española actual— en unión certera e inexcusable con nuestra más reciente y considerable producción literaria del género, que creíamos apagado ya. Luego habrá lo que se quiera [...]. Pero la vibración, la palpitación y aquellos hombres angustiados son nuestros. Aquellos valencianos que se enrolaron para la recolección del arroz y cantaban, cantaban «para evadirse de las soledades» (Agustí 1956: 15).¹¹²

De fet, uns anys abans, concretament el 1947, a propòsit de la «Setmana Arbó»,¹¹³ Arturo Benet havia guanyat amb «El Tino Costa de Sebastián Juan Arbó» el premi al millor article periodístic dedicat a l'estudi d'una obra del novel·lista. L'article, publicat a *Solidaridad Nacional*, periòdic d'adscripció falangista, incidia en «el ambiente rústico de una tierra como la ibérica» (Benet 1947: 5). És a dir, no hi havia una voluntat d'aturar-se i delimitar el marc espacial ebrenc, sinó de presentar-lo com un exemple de tradició rural —tant pel que fa a l'espai com al caràcter dels seus habitants— que Espanya adoptava com a propi i representatiu.¹¹⁴ Tot indica la intenció de fer una

novel·lista, l'any 1985, a través de l'article «Cabòries estivals», escrita des de la seva persistent ironia, deixava al descobert la manca d'arguments sòlids a l'hora d'establir conceptes com ara «urbà» o «rural» dins la novel·lística del moment (Moncada 2004: 29-38). Vegeu també Martínez-Gil (1991: 61-65).

112 Arbó va escollir l'article que Agustí havia publicat a *Destino* l'any 1940 («Agua fecunda a la mar», març, p. 8) per encapçalar l'edició de 1956 de *Tierras del Ebro*.

113 La «Setmana Arbó», organitzada pel Gremi d'Editors de Barcelona, amb la col·laboració de l'INLE i del Sindicat Provincial del Paper, Premsa i Arts Gràfiques, es va celebrar del 26 de maig a l'1 de juny d'aquell mateix any. La finalitat era fer difusió de l'obra literària de determinats autors i el primer escollit per iniciar-la fou Arbó. Durant aquells dies, les llibreries dedicaren els seus aparadors a l'escriptor triat, s'organitzaren xerrades radiofòniques i s'escrigueren articles periodístics al voltant de la seva obra literària. Hi ha notícia d'un concurs on es premiava el millor article periodístic dedicat a l'estudi d'una obra d'Arbó o a la seva personalitat literària.

114 Cal tenir en compte que en la primera edició de *Tino Costa* els topònims són inventats. Amb tot, no és difícil situar els espais en els mateixos indrets que fins aleshores Arbó havia utilitzat per a les seves obres anteriors.

lectura en clau espanyola de les obres d'Arbó, distanciada de les interpretacions formulades per les crítiques del món literari català.¹¹⁵ A més, cal no oblidar que el món rural, lluny de la modernitat europea que s'entreu des de la foscor de la dictadura, és l'espai òptim per construir aquest imaginari patriòtic que es vol promoure des del règim franquista. Amb tot, Arbó no participa d'aquesta visió ideològica i la seva recuperació de l'espai rural com a eix de la seva producció novel·lística posterior respon només a una voluntat de sinceritat testimonial, lluny de qualsevol joc partidista.

1.5.2 *La memòria de l'espai en el relat*

Heus aquí una de les aportacions més àmpliament reconegudes en l'obra d'Arbó: la descoberta d'un espai real, el territori ebrenc, a través d'un discurs literari que voreja els límits establerts entre realitat i ficció.¹¹⁶ D'aquí que el seu nom romanguí vinculat a aquest territori que, si bé era desconegut per a una gran part de la població catalana, es visibilitza a partir de la publicació de *Terres de l'Ebre* i alhora esdevé un punt de referència, un lloc de retorn en l'univers fictici creat per l'escriptor.¹¹⁷ No sembla exagerat afirmar que en l'imaginari dels lectors arbonians, com a conseqüència de la lectura de l'Arbó

115 Cornellà-Detrell (2011: 128) insisteix en aquesta interpretació política de *Tino Costa* i assenyalava que en el seu article, Benet «seems to present the violence perpetrated on and by the characters as an inherent characteristic of the Iberian people, a view which condones and justifies the brutal retaliation by the military rebels during and after the war», alhora que «his glorification of the rural world and insistent use of the vague, mythic term Iberia serves to depict the peninsula as a perfectly coherent and harmonious space with no internal differences».

116 La denominació del que avui coneixem com a Terres de l'Ebre, que comprèn les comarques del Baix Ebre, Montsià, Terra Alta i Ribera d'Ebre, data de l'any 2011, en què el Parlament va aprovar la Llei 30/2010 que establia set vegueries, divisió ja proposada a l'Estatut de 2006, entre les quals hi havia la de les Terres de l'Ebre. Malgrat tot, a hores d'ara aquesta denominació és més una realitat simbòlica que administrativa, ja que l'Estat no ha canviat encara la normativa sobre les províncies i les diputacions (Vega 2017: 22). Del que no hi ha cap dubte és que el nom prové de la novel·la d'Arbó.

117 En aquest sentit, Agustí (1966: 3) ja havia observat que «hay una zona acotada en la geografía de nuestro litoral a la que no sabríamos reconocer más como del propio Arbó». És en aquesta línia que es dirigeix la reivindicació del filòsof Xavier Vega quan afirma que «en realitat l'Ebre no forma part d'un imaginari, el "catalanesc", que solament té homologats tres paisatges; el barceloní, el pirinenc i el Mediterrani. Nosaltres,

més primerenc, ha perdurat la descoberta d'un indret isolat i feréstec, d'unes terres inhòspites i deshumanitzades, des d'on s'erigeixen uns personatges tesos per un combat continu amb la terra, abocats a un procés mimètic de soledat i d'incomunicació provocat per la convivència amb aquesta natura. Quan Sergi Beser, en el seu pròleg a l'*Obra Catalana Completa*, assenyala que *Terres de l'Ebre* és la novel·la que més ha contribuït a crear el tòpic d'Arbó insisteix en una imatge d'«escriptor instintiu, autor de novel·les rurals, violentes i sinceres, amb paisatge i personatges entre els quals ha viscut» (Beser 1966: 14) i el compara a «una mena de Blasco Ibáñez primer de la Ribera de l'Ebre i en català» (14). Evidentment, hi ha una contribució al tòpic de l'escriptor a partir de la publicació d'aquesta obra, però hi ha també la fixació d'una imatge molt determinada del territori ebrenc, aconseguida sobretot per la contraposició entre la poeticitat del relat i la duresa del medi, que romandrà en el lector arbonià i que la producció posterior, tot i partir d'una explícita voluntat testimonial, no aconseguirà fixar d'una manera tan determinant. És clar que això també respon al fet que la producció dels darrers anys no va tenir la mateixa recepció i, per tant, no va contribuir a difondre la imatge més quotidiana i tradicional que l'escriptor hi proposava. Ben mirat, són les primeres crítiques que acolliren la publicació de *Terres de l'Ebre* les que encetaren aquest camí en remarcar la presència d'un paisatge que, més enllà del seu determinisme, esdevé un dels elements més preuats de l'obra. És per això que quan Beser afirma que el paisatge «es converteix en part orgànica de la novel·la, sempre en funció dels esdeveniments o dels caràcters» i que «malgrat el seu pes, les descripcions no posseeixen cap valor per elles mateixes, sinó que depenen sempre de la línia narrativa» (17), sorgeix la necessitat d'abocar-hi una mirada espacial més àmplia, una relectura que possibiliti un nou enfocament on el paisatge, l'espai, el lloc prenguin, en la seva justa mesura, tota la rellevància que els pertoca.

En aproximar-nos a la relació d'Arbó amb l'espai, al voltant del qual es genera la seva narrativa, recuperem les paraules de François Mauriac, novel·lista coetani a Arbó: «Cap drama no pot començar a viure en el meu esperit si no el situo als llocs on sempre he viscut. Cal

la gent de l'Ebre, restem més enllà de les fronteres d'aquest imaginari, en terres ignotes plagades de monstres i d'Alteritat» (Vega 2017: 109).

que pugui seguir els meus personatges de cambra en cambra».¹¹⁸ L'escriptor francès ja parlava aleshores de «llocs», un concepte recuperat a partir de la rellevància que els estudis literaris més recents han atorgat a la dimensió espacial mitjançant nocions i metodologies que provenen d'àmbits humanístics diversos com la filosofia, la geografia, les ciències socials i l'urbanisme. Tot plegat, permet afirmar que «la geografia humana, en definitiva, és una ciència dels llocs, més que no pas dels espais, ja que són els llocs els que s'impregnen de la vida de les persones i poden *indexar* emocions i identitats, tot assolint significat social» (Salvador 2018: 152). En definitiva, aquest retorn al lloc —identificat com a «gir espacial»¹¹⁹ implica una comprensió complexa i interdisciplinària de l'espai que va més enllà de la seva lectura com un element extern a l'ésser humà i a la comunitat, i que reclama una interpretació social, política i cultural.¹²⁰ Malgrat que no hi ha pretensió d'endinsar-se d'una manera exhaustiva en les noves propostes teòriques al voltant de la geocrítica i de la cartografia literària per a l'anàlisi espacial en l'obra d'Arbó, sí que voldria prendre-les com a punt de referència en aquest binomi espai-literatura que cal focalitzar en el conjunt novel·lístic, objecte d'aquest estudi. Així

118 Fragment corresponent a l'assaig *Le Romancier et ses personnages* (1933), citat a través de Cabré i Oliva (1933: 6). El fet que la novel·lística de Mauriac estigui centrada en els seus espais biogràfics, sobretot al voltant de Las Landes, a Nova Aquitània, on transcorregué la seva infantesa, permet relacionar-la amb el món ebrenc d'Arbó. Ara bé, l'escriptor francès construeix, a través de la seva obra, una elegia al paradís perdut molt més serena i harmoniosa, en línies generals, que la d'Arbó, més intensa i bategant.

119 L'any 1991, el crític americà Frederic Jameson esmentà per primer cop el concepte de «gir espacial» per incidir en la rellevància de l'espai i la lògica espacial en la cultura postmoderna, i per evidenciar, alhora, la devaluació de l'aspecte temporal com a via de coneixement i d'organització del món. Més endavant, Edward Soja adoptà el concepte per al seu projecte de redefinir la geografia des de la postmodernitat (vegeu Jameson 1991 i Soja 2008).

120 Des del nou enfocament «constructivista» de l'espai, Salvador exposa els conceptes que componen el «mosaic nocional» d'aquesta espacialitat —lloc, paisatge i territori—, alhora que n'estableix les diferències. Així, mentre el lloc «es viu des de dins» (Salvador 2018: 153), el paisatge —en la línia proposada pel geògraf humà Tim Creswell— és «un concepte inventat en la història de les idees estètiques com un espai emmarcat per la mirada i destinat a ser contemplat des de fora» (153). Quant al territori, contraposat a espai i lloc, és la noció «més vinculada a l'extensió geogràfica i a l'esfera de la demarcació politicoadministrativa», alhora que «remet a una identitat col·lectiva» que genera «una certa idiosincràsia, una mena d'idioma o dialecte identitari» (154).

doncs, l'anàlisi literària a través de la perspectiva espacial possibilita una mirada més actual en un aspecte que esdevé central i identificador en l'obra d'Arbó, i que pot ajudar a una nova interpretació.¹²¹

Amb *Terres de l'Ebre*, Arbó presenta per primera vegada, a través de la focalització omniscient, el paisatge que planarà en tota la seva ficció narrativa:

Al fons es dreçaven les altes serralades del Caro, que, amb el Montsià a un costat i a l'altre les serres del Cardó i els cims llunyans del Montsant, encloïen la plana de l'Ebre en un cercle immens i desigual, obert com un ample mirador cap a Llevant. Avui les serres apareixien clares, tenyides d'un lleu matís blavenc, aèries, transparents, amb pinzellades de sol en

121 En aquest sentit, l'obra de Sebastià Juan Arbó compta dins el web *Espais Escrits* amb dues rutes literàries: «Sebastià Juan Arbó a Amposta: l'home, la ribera, la paraula» i «Ruta literària de Sebastià Juan Arbó a la Ràpita». Aquesta última ruta va ser impulsada pel filòleg Pep Carcellé arran de l'exposició que es va inaugurar l'any 2014 al Museu de la Mar de l'Ebre. L'any 2018, sota la guionització i narració de l'escriptor Josep Igual, es va iniciar la tercera ruta literària arboniana, amb el nom «El paisatge d'un escriptor», centrada en indrets d'Amposta. A finals del 2022, Helena Herranz, psicòloga i llibretera, i el filòleg Joan Antoni Forcadell hi incorporaren nous textos, alhora que en feren una versió adaptada per a públic escolar. Quant a la representació cartogràfica digital del Mapa Literari Català d'Espais Escrits, Arbó disposa d'un espai d'hipertextos literaris georeferenciats que possibiliten el seguiment de la seva biografia i de la seva narrativa a través de fragments literaris que es troben localitzats damunt un mapa de Google Maps. Els textos escollits corresponen a la biografia *Verdaguer: el poeta, el sacerdot, el món*, al llibre de memòries *Los hombres de la tierra y del mar* i a les novel·les *Terres de l'Ebre* i *Camins de nit*. És evident la presència de l'obra arboniana en el marc de la cartografia literària i, per tant, dins l'anomenat patrimoni literari català reivindicat a través del projecte *Espais escrits. Xarxa del patrimoni català*. Ara bé, com apunta Munmany (2017: 21), aquest patrimoni literari que «genera sentiments, emocions, experiències, al mateix temps que cerca una complicitat intel·lectual amb el lector» es fonamenta principalment en la seva immaterialitat. D'aquí el reconeixement cap a l'esforç a fer tangible aquest exercici intel·lectual a partir de la visibilitat d'aquest patrimoni. En Arbó, aquesta materialització es redueix als objectes que es troben exposats a la Biblioteca Comarcal Sebastià Juan Arbó, ubicada a Amposta, on trobem una exposició permanent formada per fotografies de l'escriptor, fulls manuscrits de les seves novel·les i articles crítics sobre la seva obra. Un comentari a part mereix la bicicleta d'Arbó, penjada del sostre de la Biblioteca, amb la qual l'escriptor feu llargues passejades pels voltants de la Ràpita durant els seus períodes estiuencs, tal com deixa constància en les seves memòries. Amb ella, Arbó recorregué tots els paratges que havia immortalitzat en la seva obra: el carrer de sant Roc, el pont sobre el Canal, les Basses, la «Casa Blanca», els arrossars... Per tot plegat, la bicicleta pren entitat tangible i permet recuperar la part més genuïna d'Arbó, aquella que retrobava cada estiu quan retornava al seu Delta.

els espadats i ombres d'un blau més opac en els cingles i en les fondalades. [...] A prop d'allí, i a la part oposada, s'albirava Sant Carles de la Ràpita, el poblet clar entre el mar i la muntanya, col·locat amb tanta justesa, que les cases entraven a la mar i ascendien per la muntanya. A la vora mateixa del poble el Montsià aixecava la seva massa imposant i llançava els seus cims multiformes devers Amposta [...] (TE 62-63).

No lluny d'allí, cap a la banda del mar, veia la «Casa Blanca». El vast edifici alçava la seva massa per damunt dels senillers, visible només en la part alta, amb les dues xemeneies simètriques. En un temps, no llunyà, la «Casa Blanca», amb els amples terrenys que l'envolten, havia pertangut a una Companyia anglesa,¹²² que emprengué endebades la tasca de sanejar els erms i posar aquelles terres en conreu (62-63).

La mirada de Joan, en un dels instants de màxima felicitat —el naixement de Joanet—, abasta tota l'amplària i la profunditat del paisatge. Des de la ribera a les serres del Montsià i, encara més enllà, a la serra del Montsant, el discurs narratiu descobreix una visió més pròxima, la de la Ràpita, un indret que no prendrà protagonisme fins a la trilogia ebrenc final. I del poble al lloc concret: la «Casa Blanca».¹²³ És aleshores quan es desencadena el mecanisme de la memòria associada a l'espai que es vincula directament al temps, en un cronòtop que aconsegueix relacionar coordenades espaciotemporals, històriques i imaginatives. Així la presència de la «Casa Blanca» remet als primers intents d'introduir el cultiu en terres ermes, a través de la dessecació dels aiguamolls:¹²⁴

122 A finals del segle XIX, la Companyia anglesa de Dessecació va portar a terme la des-salinització del marge dret; la del marge esquerre no es va produir fins al 1911, data a partir de la qual va començar a funcionar. La Companyia també s'encarregà d'executar la xarxa de canals i séquies que possibilitarien la fertilització de les terres ermes.

123 La Casa Blanca era la masia on vivien els oncles i els cosins d'Arbó, i que ell freqüentà durant la seva infantesa. Situada a dos quilòmetres de la Ràpita, la casa havia pertangut a una Companyia anglesa que contribuï a dessalinitzar els canals i després va ser adquirida per un alemany establert a València, motiu pel qual els familiars d'Arbó quedaren al càrrec de la casa com a masovers.

124 Cal recordar que l'expansió de l'arròs al Delta no s'inicià fins a finals del segle XIX arran de l'aprofitament agrícola dels dos canals, el de la dreta i el de l'esquerra. Fou a partir dels anys seixanta quan començà a introduir-se el cultiu de l'arròs, primer amb la dessecació dels aiguamolls i després amb la creació d'un sistema de canals de reg. L'any 1868, Jules Carvallo —l'enginyer francès que havia promogut la construcció del

S'havien efectuat instal·lacions de drenatge en els pantans, les bombes potents enfonsaven els seus braços en els fondals per extreure'n les aigües fangoses. A punta d'alba es començava la tasca: els motors alçaven en el silenci l'estrepit de la seva poderosa palpitació, i els treballadors s'escampaven pels camps amb les dalles i les màquines esbancadores (63).

Hi ha, per tant, constància de la significació d'un projecte pioner que canvià la fesomia del Delta i també del record de la presència humana a través de la casa com a espai col·lectiu: «Una gran multitud de treballadors s'agitaven incessantment pels seus patis i per les seves sales espaioses i humides, mentre les xemeneies fumejaven sense parar amb el fum de les cuines» (63). Però també hi ha l'evocació nostàlgica dels que, lluny de la seva terra, en foren artífexs i hi deixaren la vida: «com a únic record restaven la "Casa Blanca" [...] i la fossa d'un dels enginyers i la seva esposa, que moriren allí i allí foren enterrats tots dos, en un breu clos de salzes a la vora del desaigüe» (63).¹²⁵

Ara bé, la «Casa Blanca» és sobretot un dels referents espacials d'infantesa que Arbó traspassa als protagonistes de *L'inútil combat* i de *Terres de l'Ebre*, i que encara recuperarà a la trilogia final per fixar un model de vida familiar i rural erigit en l'epicentre de la masia. Així, ja en la primera novel·la publicada es fa al·lusió a «una masia, allunyada cosa d'un quart d'hora, mitja hora potser, del poble; [...] prop de la platja» (LIC 49). La descripció, tot i no detallar-ne el nom concret, ens porta a la Casa Blanca que anys més tard Arbó evocarà de manera profusa a *Los hombres de la tierra y el mar* (Juan Arbó 1961a: 99-105). És des d'aquesta experiència que quan ens endinsem en el discurs narratiu, el marc spatiotemporal fictici en què s'ubica la masia remet a un espai real («Allà baix amb els geranis, que adornaven l'entrada del mas [...], amb els canyars i els desaigües, i l'arrossar i el tarongerar», LIC 50), a una emoció concreta («Allà baix

canal dret— aconseguí que bona part del Delta esdevingués un espai exclusivament dedicat al conreu de l'arròs.

125 En les seves memòries (Juan Arbó 1982: 103) explica la història d'aquest enginyer anglès i la seva família que moriren, tal com apunta Arbó, a causa del paludisme. Aquesta malaltia s'agreuà amb l'extensió del conreu de l'arròs i s'uní a les precàries condicions higièniques en què vivien els seus habitants. Tot plegat va comportar que les febres anomenades terçanes i quartanes afectessin la majoria de la població entre finals del segle XIX i principis del segle XX (Gaona 1999: 137).

amb els meus oncles, amb els meus cosins», 50) i a un temps definit («A l'hora del sol, fatigat de córrer i de jugar, m'asseia sota un arbre i llegia, o contemplava la mar, o el volteig dels fumarells i les gavines sobre els aiguamolls», 51). El *locus amoenus* arbonià comprèn una relació espai-temps que cal adscriure al binomi masia-infantesa, que es manté inesborrable i que reapareix com un referent que delimita l'entrada al món adult:

Las horas de la Casa Blanca, las más bellas de mi vida, son el último recuerdo que conservo de San Carlos. Tras él mi vida se cierra com si se corriera una cortina, partiendo en dos mi existencia, para reaparecer después lejos de allí con las primeras preocupaciones en el alma, preocupaciones que hasta entonces no había presentado (Juan Arbó 1961a: 101).

Aturem-nos ara i tornem a l'escena de *Terres de l'Ebre* on Joan passeja la mirada per damunt la «Casa Blanca» i la deté en la tomba del matrimoni anglès, mentre el narrador recupera l'episodi de la profanació enmig de ressons llegendaris («entre els camperols començà a córrer, no se sap com [...]», TE 64). Davant del record d'aquests fets reneix un sentiment de pietat que desencadena la retrospecció cap a la figura de la mare, «a la vora del foc», cap al pare, que «aquelles nits [...] agafava l'escopeta i se n'anava a caçar pels estanys» (64), i cap als infants, que «asseguts davant la flama, escoltaven la veu de la mare que els referia històries del passat i velles llegendes» (64). Tan sols l'evocació d'un lloc és suficient per retornar la memòria familiar d'un temps pretèrit, regit per un ordre jeràrquic establert sense concessions, sota el precepte de l'autoritat paternal: «Eren els dies que, a l'hora de menjar, es reunien tots els germans amb el pare i la mare entorn de l'ampla taula familiar i es barallaven entre ells per qui tenia el plat més ple [...]. Bastava aleshores una sola mirada d'ell perquè tots callessin a l'acte i agafés cadascú el seu plat i acabés de menjar sense gosar a penes alçar la vista» (64).

Des de la llar pairal, el salt espacial següent ens porta a la ribera, encara despoblada i erma: «Per aquells dies el conreu de l'arròs allí encara es desconeixia. La ribera era una ininterrompuda planúria de terres pantanoses; el jonc, el senill i la xisca i la menuda grama cobrien els prats, i les llúdries i les guineus pul·lulaven arreu pels aiguamolls» (64). Hi ha en aquesta descripció el retorn a l'Ebre més genuí i feréstec, necessari per entendre el caràcter atàvic d'aquests

tipus humans que s'acaren a una natura encara en estat pur: «La ribera estava llavors poblada de perills i ningú no s'atrevia a endinsar-s'hi sense portar-se'n l'escopeta o el gros garrot ferrat al foc [...]. Els pocs que s'hi arriscaven eren aventurers i caçadors [...] que no coneixien la por» (65). De fet, darrere la història del pare del Joan, un d'aquests «pocs», s'hi troba l'inici del poblament de la zona de les llacunes, conegudes com «les basses», concretament la de l'Encanyissada, paratges que havien estat deshabitats fins a la segona meitat del segle XIX:

Pujar i baixar cada dia des dels estanys al poble i des del poble als estanys se li feu molt aviat insuportable. Veié que cap a la banda de «les Basses» començaven ja a treure's els primers camps d'horta i adquirí sense trigar uns terrenys, que venien encara a preus molt baixos. Allí assentà ell la primera construcció dintre del senillar, que s'aixecà per aquells indrets, i s'hi instal·là amb tota la família. Els nois es mostraven aptes per al treball, i amb l'ajut de tots començaren a posar en conreu els terrenys que envoltaven la masia. Algun temps després, un altre pagès, animat per l'exemple, va atrevir-se a plantar la seva barraca a unes cent passes de la masia; d'aquesta manera, amb altres camperols del mateix tremp, començaren a poblar les solituds per les proximitats de les llacunes (65).

A través de la ficció literària i d'una línia de temps i d'espai força sintetitzada, Arbó exposa com es produí aquesta colonització autòctona de la ribera que, més tard, es veuria ampliada per un moviment migratori de temporers, alguns dels quals fixarien la residència en aquells paratges:

Gent de Castella, gent d'Aragó i València, i àdhuc de l'Andalusia llunyana i de més enllà, acudien incessantment. [...] cada dia es presenciava l'arribada d'una nova família [...] que plantava la seva barraca en les soledats. [...] Molts restaven al poble, però la majoria s'escampaven per la ribera, ajudaven a l'engrandiment dels primers poblats i els imprimien llur caràcter peculiar i heterogeni (73).¹²⁶

126 Durant els primers anys del segle XX es produí un augment considerable de la població a causa del conreu de l'arròs. Arribats de poblacions veïnes, però també del País Valencià i de la resta de l'Estat espanyol, alguns dels jornalers optaren per establir-se en aquestes terres ebrenques, sobretot en indrets deshabitats i feréstecs. És en aquest sentit que la producció d'arròs va provocar un canvi significatiu en el paisatge des del punt de vista agrícola, però també social i humà. En el relat, queda palesa la importància de l'arribada de les colles valencianes «quasi tots entesos en el conreu de l'arròs i donaven als d'allí les primeres lliçons» (TE 73).

Es fa ben evident com des del relat fictici hi ha una voluntat de verisme que s'aconsegueix mitjançant la inclusió d'un to documental que aporta dades significatives per entendre la formació d'aquest paisatge humà que es mou al voltant dels protagonistes, però també que traspassa el relat narratiu i perfila, des del punt de vista geogràfic i històric, un indret que Arbó s'encarrega de descobrir a través de la seva obra. Fins i tot, no dubta a fer un petit homenatge als temporers de Llevant a través del record de València, «clara de cel i mar» (74), i de Xàtiva, «tan llunyana i tan bella, al peu de la muntanya abrupta, on la nit l'embolcalla tota com un mantell amb les estrelles i amb l'harmonia ininterrompuda de les seves fonts» (74). Aquesta evocació, en la línia idíl·lica de Blasco Ibáñez,¹²⁷ sorgeix d'una cançó d'enyor que canta «les dolceses del poble nadiu» (74) i que el narrador recull i fusiona enmig d'un espai, la terra, que és capaç d'agermanar tot un sentiment col·lectiu de desarrelament, vinculat a la injustícia social: «En aquell instant la tragèdia tremenda ha vibrat en la veu del desconegut i, amb ella, tota l'angoixa de les generacions brollades i tornades a esborrar de sobre la terra. Sense record» (74).

El plantejament d'un discurs lineal cronològic facilita, sens dubte, la constatació a través de l'espai dels canvis que es produeixen en l'hàbitat ebrenc i que porten a parlar d'una novel·la amb un cronòtop dinàmic que avança i que no es queda al marge de les vicissituds dels personatges. Si bé per a la naturalesa el temps avança immutable («els anys havien transcorregut insensiblement i la verdor dels conreus continuà estenent-se i guanyant noves terres a les maresmes», 131), damunt el paisatge físic sí que queda impresa una evolució progressiva a través dels canvis que s'hi produeixen:

Les barraques desapareixien a poc a poc i al seu lloc s'aixecaven petites construccions de toves no gaire més còmodes, però que oferien soplúig més segur. A les finques grans havien sorgit les masies, amb la sala espaiosa de la planta, que servia de magatzem i on es quedava a dormir la colla de valencians vinguts per a la plantada o per a la sega. La resta de l'any aquests edificis quedaven a la cura d'un guardià [...]. Les finques més petites posseïen únicament una caseta, construcció d'una planta,

127 Cf. «El alma valenciana», article publicat l'any 1904 a la revista *Alma española* i recollit a *Obras Completas*, VI (Blasco Ibáñez 1979: 1155-1160).

que romania tancada durant els llargs mesos de l'hivern, mentre les terres s'assolellaven (131-132).

Quant als protagonistes, l'espai central en què es mouen, a més de constatar el pas del temps, visibilitza el seu estat anímic permanent: «La barraca havia estat ja reparada diverses vegades; les flors que la circuïen desaparegueren, i el gos Fidel fou enterrat un dia [...] a una vora de l'arrossar, on les plantes assenyalaren [...] el breu espai on es podria; les plantes creixien ja totes igual i s'havia esborrat d'ell tot vestigi» (135). Aquest procés mimètic s'interioritza gradualment fins al punt que Joan assimila el vessant més inhumà de les maresmes i els arrossars («dintre de la vasta extensió de les riberes, va sentir-se tot sol en una infinita desesperança», 99).

Amb tot, a *Terres de l'Ebre* la recreació del paisatge, sobretot en el plantejament argumental, va més enllà de l'exercici mimètic que es produeix entre personatge i natura, i esdevé un element sovint autònom que permet l'aproximació cartogràfica a un espai al voltant del qual es desenvoluparà tota la novel·lística arboniana de la primera etapa:

Cap a Llevant les maresmes cobertes pels senillars s'estenien encara fins a la mar; a la part oposada, la verdor dels conreus havia envaït ja tota la ribera. Una ampla extensió inabastable, una immensa planúria inundada de llum, sembrada aquí i allà de casetes emblanquinades, desplegava ara la seva bellesa davant dels ulls, es dilatava devers tots els horitzons i moria a la part alta davant la línia obscura dels turons, poblats d'oliveres i garrofers, per on passava la carretera. Allí, a la vora d'ells, Amposta reposava invisible, meitat dels arrossars, meitat dels oliverars, a la vora de l'Ebre, amb les fàbriques d'elaborar arròs aixecant contra l'horitzó llurs altes xemeneies. Més enllà els turons suaus, amb llurs oliverars i amb els quadres de les vinyes en les vessants, anaven ascendint dolçament fins a perdre's al peu de les muntanyes que blavejaven allà al fons.

Aquí a l'entorn d'ells i per tots els camps d'arròs, remors de vida nova despertaven poderosament. [...]

Tota la vall era avui un murmur d'aigües corrents: inundaven els quadres, es difonien per les hortes fent prosperar els sembrats aixecats pertot arreu reverberacions de sol entre els xops. Allà fora, pel camí passaven carros que pujaven al poble o tornaven; més endintre, a la part del desaigüe, se sentia el cant de les birbadores, que havien baixat amb els carros al matí. Per l'alt marge de la séquia, una dona que tornava de rentar, amb el paner de roba al cap s'allunyava cap a les barraques. Un tro-

pell de marrecs es perseguien a crits, jugant per les eres i pels sosars, xipollejant pels bassals i les séquies entre les altes jonqueres, mentre que alguns camperols conversaven aturats davant la taverna. Pel desaigüe, colpejant la superfície amb les seves ales, fugia ara un esbart d'ànecs domèstics grallant amb fort estrèpit, perseguits per la quitxalla; amb el seu vol maldestre s'escampaven a la fi per les eres on les gallines bequetejaven en la palla despresa dels pallers. Una vida nova es despertava pertot arreu; se sentien crits, rialles, i les gents anaven i venien contínuament entre les barraques (72-73).

Cal incidir en la positivitat de la descripció, del tot allunyada de les tribulacions que aniran acumulant els personatges. La subjectivitat recau en el paisatge a través de la mirada com a recurs necessari i estrictament literari, però Arbó, sense amagar la duresa de l'hàbitat, profereix una imatge lluminosa que, si bé desapareix a *Camins de nit* i a *Tino Costa*, és la que voldrà recuperar a partir de *L'espera*. Encara hi ha un altre recorregut a *Terres de l'Ebre* que permet albirar la vastitud del paisatge del territori ebrenc: la sortida que fan els joves del poble durant la Pasqua. En el seu ascens gradual fins a arribar al destí de l'excursió, el narrador assenyala els punts espacials que es poden observar durant el recorregut: l'Aldea, l'Hostal dels Alls, la torre de Burjassència, la Cava, Sant Jaume, Jesús i Maria.

I és que hi ha a *Terres de l'Ebre*, un enfocament gairebé cinematogràfic en què la mirada del narrador es desplaça ara des d'un lloc fix que abasta l'ampli territori, ara des del lloc de partida fins al poble, ara des de dins del poble estant. Aquesta mirada que va del paisatge al lloc, sempre des del punt de vista omniscient de l'autor, permet confegir una geografia literària que remet a una geografia real. Encara un altre exemple: si el paisatge ebrenc de l'Encanyissada queda força delimitat a l'inici de la novel·la en la mesura que n'esdevindrà l'escenari principal, el primer trajecte que porta la família protagonista cap a les festes d'Amposta permet la descoberta, a banda i banda del camí, de les muntanyes del Caro, dels camps d'arrossars, del canal gran, del far de Buda i del riu Ebre. I entremig, tota la fauna i la flora autòctona que ajuden a confegir un indret que des de l'imaginari es correspon amb la realitat. A mesura que avança el camí, el paisatge natural es dilueix i apareix el paisatge urbà (teulades, edificis, fàbriques d'arròs, xemeneies, el campanar). A la fi, Amposta es visibilitza sempre des del discurs omniscient que permet transitar pels carrers

que duen a les tavernes, a l'església o a la plaça de l'Àuber, recuperada com a espai dramàtic final a *Camins de nit*. La població és descrita en plena festa d'agost i és també a través del recurs sensorial que podem recuperar la memòria de l'espai concret: «S'acostaren a les tavernes, amb cançons i sonars de guitarres a fora, sota els porxos frescos, amb olor de murtra i d'alfàbrega, de rams de pi tallats de poc i fragàncies de terra mullada» (83).

En el lapse que transcorre entre la primera part i la segona part de *Terres de l'Ebre*, Amposta experimenta un seguit de canvis urbanístics, històrics i socials que afavoreixen la prosperitat de la població. En són exemples el període de superproducció destinada a satisfer les necessitats alimentàries dels països que participaren en la Primera Guerra Mundial, però també l'arribada de nous costums que obren la porta a la modernitat i a una nova manera de viure:

El poble també havia canviat amb els anys. Noves construccions s'alçaren cap a sol ixent, i ara, pujant de la ribera, s'oferia en una oberta perspectiva d'alts edificis i de xemeneies, amb palmeres gràcils aixecant-se aquí i allí, solitàries enmig de la verdor. Cap a ponent, al turó cobert durant molts anys per les ruïnes del cementiri vell es veia ara el nou raval de les cases barates, cadascuna amb el seu breu jardí. S'obriren cinemàtògrafs i teatres; sorgiren les magnífiques escoles al peu de la mateixa elevació, en un replà voltat encara de garrofers.¹²⁸ La guerra hi havia buidat el corn de l'abundància; allò que en uns altres indrets era ruïna i plors era aquí alegria i prosperitat. La gent s'enriquí. Aparegueren nous vicis i nous divertiments, i els vells costums quedaren cada dia més arraconats. Comença l'època del cinema, del ball i del cafè (150).

A poc a poc, els espais adopten una fesomia propera a la contemporaneïtat i s'aproximen a l'àmbit quotidià dels personatges a través de llocs que destaquen més pel seu caràcter simbòlic que no pas per la seva rellevància física. Així, el ball com a lloc de celebració social esdevé un espai d'estranyament on el protagonista se sent desubicat i on s'insinua ja el conflicte social entre els habitants del poble i els de les maresmes. El cinema també és un dels llocs que sorgeixen d'aquesta modernitat incipient i que, a banda de la capacitat d'evasió que suposa a partir de la projecció de les seves històries, apareix com

128 L'any 1912, la Infanta Isabel inaugurava les noves escoles d'Amposta. A *L'espera* també es fa al·lusió a aquest episodi històric.

l'espai que possibilita la intimitat amb l'altre i on s'insinua la descoberta de la sensualitat.

Amb *Camins de nit* Arbó s'allunya de l'àmbit riberenc i planteja una acció situada al poble d'Amposta. En l'inici d'aquesta novel·la es manté la pinzellada descriptiva, sobretot a la primera part, que permet endinsar-nos a l'espai de les hortes situat en un indret de ressons històrics, la torre de la Carrova, on tindrà lloc la baralla mortal entre Jaume i Borra:

A l'estiu l'Ebre baixa minve; deixa amples faixes de sorra a ambdós costats, i les aigües, a l'ombra dels canyars i els salzes, llisquen assossegades, d'un color verd transparent.

Cap a la banda de la Carrova, darrera dels canyars i els salzes, s'estenen les terres de conreu, limitades al fons pel canal, amb les seves rengleres de plàtans; darrera del canal continuen les terres, fins al fons de roquers elevats, on comencen els camps d'oliveres i garrofers.

En un temps llunyà, sobre la punta avançada del roquer, fou aixecada la torre de la Carrova; era una alta mola, d'estil àrab, que amb una altra d'igual, construïda a l'altra banda del riu, també a l'altura, servia de talaia per a vigilar les entrades de l'Ebre i defensava Tortosa contra les incursions de la pirateria.

Avui la torre s'aixeca solitària i quasi en ruïnes. [...] Amb la primavera, les orenetes pengen els nius entre els merlets, i tota la torre se sent envoltada de xiscladissa. Més avall, al peu de les roques, brolla una font. L'aigua, entre dues fileres de xops tendres, empresonada entre jonqueres i lliris, corre límpida devers el prat. Molt a prop hi ha el pont sobre el canal, que és vell i empinat i amenaça ruïna. La carretera passa per aquest pont a l'altra banda i segueix vora el canal fins a Tortosa. Passat el canal, a la vora del pont, queda una masia com aixafada contra la terra, voltada de canyars, de tamarius i arbres fruiters. Més endintre es veu la línia de canyars i àlbers gegants, que amaguen el riu, que s'esllavissa invisible pel mig de la vall. La baralla va ser aquí mateix (CN 321).

Els altres espais que delimiten la novel·la es troben dins la població d'Amposta i actuen únicament com a referents (la plaça de Santa Susanna amb la vella Capella del Castell, la plaça on es fa el ball, la Caseta dels Garrofers), a excepció de la plaça de l'Àuber, el lloc que Arbó escollirà per acomiadar Marçal abans de ser jutjat i condemnat, a *Camins de nit*, i per situar l'escenari de les passejades d'Andreu i de Pau Roda a *L'espera*. Una descripció acurada i extensa ens acosta a la plaça des del vessant físic («És una plaça rectangular, esbarjosa, ombrejada de plàtans», 562) i humà («a l'arribada del vaporet, al matí,

era tota una febrosa animació, una agitació incessant: tot hi eren veus, crides, carreres, saluts als desconeguts», 565).

Anys més tard, a *Entre la terra i el mar*, Arbó tornarà a aturar-se en aquesta plaça per fixar-la com un dels indrets més genuïns de l'Amposta d'aquells temps. Altrament, l'accent realista que mou la descripció d'aquesta població i la voluntat de denúncia social que es troba implícita en l'obra d'Arbó no pot obviar la presentació d'un dels indrets més míseros de la població, el raval, a través del qual es reflecteixen les condicions en què vivien els més desfavorits:

A la part alta del poble s'obria el raval, el barri dels treballadors [...]. El carrer era estret, de cases baixes, ennegrides, hi havia sempre tolls de les darreres pluges i de les aigües brutes que les dones llençaven després d'haver-les fetes servir per a tot. La quitxalla, sempre nombrosa, omplia tothora els carrers, clapotejaven en el fang corromput dels bassals, embrutant-se els vestits i acabaven sempre per plorar sota l'espardenya de les mares.

Els més grandets s'arribaven al garroferar, que s'estenia fins allí, i jugaven enfilant-se als arbres.

Les cases, en aquest barri, eren ombrives, de portes corcades, de parets de color de terra, mig en ruïnes, i totes amb l'entrada amagada sota una cortina confeccionada amb trossos de sacs rebutjats. A dintre, les persones i les bèsties vivien en confusió, i als carrers es respirava contínuament la forta olor dels corrals, instal·lats a l'interior. Durant tot el dia se sentia el grunyir dels porcs famolencs, el cloquejar de les gallines, escarbotant pels fems, o el belar llastimós d'un corderet acabat d'allunyar del ramat i amarrat a l'obscur corral (CN 346).

L'estil descriptiu d'Arbó és àgil i concís, i aconsegueix oferir una imatge espaiadora que permet endevinar, a través de l'espai, tot un sistema de vida que abasta des de l'entramat urbanístic fins al caràcter de les relacions humanes que s'hi entreteixeixen.

En la recerca de coincidències espacials que cohesionin l'obra arboniana, *Tino Costa* presenta un tret singular: l'ús de noms ficticis per a la fixació espacial dins l'argument novel·lístic. Així consta tant en la primera edició, l'any 1947, com en l'*Obra Catalana Completa* de l'any 1966. A excepció de Cenira, una de les poblacions de *Camins de nit*, Arbó havia utilitzat fins aleshores noms reals per designar espais. Tot i que l'autor no va adduir durant el període comprès entre les dues edicions els motius d'aquest canvi, cal tenir en compte

que l'obra, quasi enllestida l'any 1939, s'havia mantingut inèdita força anys i que l'ús d'aquest recurs fictici en facilitava l'aprovació per part de la censura franquista. Tan sols en l'última novel·la, *El segundo del Apocalipsis*, Arbó recorrerà altre cop als topònims ficticis (Abreda del Río, Santa María, San Julián del Puerto, Campo de la Capadella), tot i que els alternarà amb topònims reals (Barcelona, Vall-de-roures, Nogueruelas, Ulldecona, Morella). En aquesta ocasió sí que reconeixerà que la decisió neix del desig de no provocar suspicàcies ni recels entorn de la temàtica argumental desenvolupada: la guerra civil. No podem deixar de percebre, però, que aquesta decisió resta força i coherència a l'obra, més encara si pensem que manté lligams amb la trilogia del segon cicle ebrenc. Per tant, l'opció d'una toponímia no real només es pot entendre, encara a l'any 1981, en un context d'autocensura personal que el mateix Arbó justifica, tot emparant-se en una pretesa universalitat. Els arguments plantejats demostren la seva obstinació per mantenir-se al marge de qualsevol aspecte polític, malgrat ser conscient de la necessitat de testimoniar uns fets històrics i perpetuar-ne la memòria.

Ha sido una precaución que he creído necesaria. Hay a pesar de todo, demasiada verdad; se suceden demasiados horrores, y es, sobre todo, demasiado reciente. Todavía viven muchos de los actores del drama, víctimas y victimarios, [...] y no quisiera, por los primeros, renovar el recuerdo, hurgar en las heridas con la evocación del lugares, personas y situaciones. [...]

En cuanto al pueblo, he pensado que el hecho carecía de importancia; los crímenes, las violencias, los atropellos, pudieron ocurrir allí, o pudieron ocurrir —y ocurrieron— en cualquier pueblo de España de aquellos días (ESA 369-370).

Ara bé, quant a *Tino Costa*, es fa difícil acceptar que l'obra pugui acollir-se a aquest argument, tant per temàtica com per context. De fet, arran de l'edició de 1968, publicada per Club Editor, s'introdueixen alguns canvis a fi de corregir el que Arbó defineix com a «defectes de joventut» (TC 582). En són un exemple la supressió de repeticions innecessàries —molt indicadors del procés desordenat de la seva escriptura—, els canvis lingüístics en favor d'una llengua més relaxada i espontània, i la concreció històrica a partir de les referències

a la Guerra del Francès i a les guerres carlines.¹²⁹ Ens interessa, però, la substitució de topònims imaginaris (Santa Maria dels Monts, Cita-vella i les terres d'Argona) per uns de ben reals i propers (Amposta, Barcelona i les terres d'Omeda). La raó d'aquest canvi de criteri es fa explícita en la correspondència mantinguda entre Joan Sales i Sebastià Juan Arbó a finals dels anys seixanta. La proposta és de l'editor,, que, en la seva línia «intervencionista» (Casals 2008: 15), evidencia el desig de «contribuir amb la meua modesta ajuda com a editor a l'èxit que TINO COSTA es mereix» (Ramis 2018: 134). En aquest sentit, la decisió d'atorgar noms reals sembla néixer d'una voluntat de versemblança, ja que testimonia l'existència del lloc i permet al lector identificar-se amb un espai que comprèn una identitat que va més enllà de l'empremta geogràfica. Ara bé: tot i cedir als retocs proposats per Sales, de qui és ben coneguda la preocupació per «constituir una literatura autòctona, “llegidora” i per a un públic normal» (Casals 2008: 19),¹³⁰ en l'edició castellana de *Tino Costa*, publicada l'any 1970,

129 Cornellà-Detrell (2011: 6) en l'anàlisi dels motius que porten Joan Sales, Xavier Benguerel, Salvador Espriu i Sebastià Juan Arbó a revisar les seves obres —*Incerta glòria, El testament, Laia* i *Tino Costa*— entre les dècades de 1950 i 1960, assenyalava que tots «called for a more relaxed linguistic usage that could incorporate elements from spontaneous speech. To this effect, they modified the linguistic features of their novels». Amb tot, remarca que «most members of the cultural field, however, mistrusted spoken language as a source of reference because it contained many Spanish influences as a result of the suppression of Catalan in the public sphere».

130 És amb aquesta finalitat que Sales argumenta hàbilment la raó de les seves intervencions en el text: «T'hi he emmarcat en vermell tots aquells passatges que convindria suprimir, perquè a la lectura sonen com a repeticions o insistències o bé perquè es desvien massa del tema central i parlen de coses que al lector no li interessen (no perquè no siguin interessants en si mateixes, sinó perquè trenquen el fil de la narració). [...] Si l'edició catalana va passar bon xic desapercebuda, podria haver-hi contribuït [...] aquests passatges que t'he marcat en vermell, que l'alenteixen» (Ramis 2018: 134). Sales també considerava que havia estat un error «haver disfressat amb noms ficticis els llocs reals de l'acció, cosa que dona a la novel·la un cert aire irreal i nebulós, que als lectors no acaba d'agradar mai» (134). I, finalment, afegia: «A més de precisar-hi la geografia, t'hi he precisat la cronologia, que també als lectors els agrada saber amb més certitud l'època de la novel·la» (134). En la seva resposta, Arbó, sempre recelós de les crítiques i reticent als canvis imposats, escriu: «t'agraïxo el que em dius del “Tino”, però em temo que t'hauré de disgustar; a mi el “Tino” m'agrada molt com està; ha tingut —tal com està— una crítica estupenda i tu m'anuncies molta “degollina”. En fi, ja veurem» (136). Dos mesos més tard, el 5 de desembre de 1968, Arbó escriu a Sales i li comunica: «Et deixo les galerades. Estic molt content de tal com

Arbó carrega amb contundència contra aquest afany intervencionista de Sales i es plany d'haver claudicat, atès que «releída la obra con atención, creo que fue un error [...], debía dejarse como estaba» (Juan Arbó 1970: 6). El motiu d'aquest error cal cercar-lo en el caràcter fictici i independent que l'autor havia volgut conferir a la seva novel·la des de la seva primera redacció, tal com assenyala: «tampoco había ningún lugar, ningún momento, ningún personaje que respondiesen estrictamente a la realidad, como no fuese, repito, a la del arte» (6). És per això que construeix uns espais narratius que són el resultat de la fusió d'indrets i d'experiències conegudes per tal de crear «una ciudad símbolo y un pueblo símbolo» (7). Des d'aquesta convicció afirma: «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» (8-9). En tot cas, però, malgrat que l'edició castellana recupera els topònims de la versió de l'any 1947, la versió catalana no serà modificada en les seves posteriors edicions i, per tant, en l'actualitat quan llegim *Tino Costa* ho fem a partir dels criteris establerts per Sales l'any 1968. Si bé és cert que aquesta no era la voluntat d'Arbó, cal no perdre de vista que, analitzat el conjunt de la seva narrativa, aquest ús de la ficció esdevé estrany, gairebé pintoresc, i sorprèn, atesa la coherència que evidencia la seva obra, també en l'aspecte del tractament de l'espai.¹³¹

Al marge d'aquesta qüestió toponímica, a *Tino Costa* és quasi absent la construcció d'una geografia literària sòlida que permeti reconduir les empremtes espacials dels personatges. Amb tot, en l'episodi inicial, que Arbó insereix per presentar la història de què parteix el relat, es desvelen alguns dels indrets principals:

Al poble —a Amposta— hi havia encara quan jo era petit mil records que podien testimoniar la veritat dels fets [...]. Hi havia la casa on la Mila del Santo visqué; hi havia el barranc que passava per darrera el poble, pel costat del molí del Lledó, per on ell, Tino Costa, en aquella darrera i horrible nit va endinsar-se desalenat, en una cursa folla, fugint dels qui el

va, i em penso que l'obra guanyarà molt. He continuat l'esporgada, encara que amb compte. Penso, com tu, que el que no és necessari fa nosa. En fi, espero que quedarà una obra nova» (138).

131 Esmentats els topònims ficticis que es troben a *Tino Costa*, he optat per utilitzar l'edició de 1968, també en el seu moment revisada i acceptada per Arbó.

perseguien. Hi havia, encara, la font vora on caigué per primera vegada, seca actualment i de la qual a penes queda vestigi, i més amunt es veia l'espès bardissar on es deturà (TC 584).

D'aquesta manera queden delimitats els llocs centrals que conformen l'imaginari d'aquesta història: la casa de Mila i l'indret on Tino Costa és apedregat fins a la mort. Aquesta voluntat d'orientació espacial reapareix en el primer capítol: «A la part baixa del poble, passada l'església, alguns carrers més endintre, vivia ell. Dos carrers més enllà, en un que s'endinsava en pronunciat pendent, al fons, allí on començava el pla formant una mena de replaça, vivia Mila. A dalt, al capdamunt del carrer, s'obria la plaça, que quedava invisible» (587). Amb el traç del recorregut, el narrador avança un trajecte que esdevindrà reiteratiu en la novel·la i que simbolitzarà la distància física i emocional de la trobada entre els dos protagonistes. Hi ha, però, un punt determinant que remet al caràcter tràgic de la història i que afavoreix sens dubte el to llegendari que se li vol atorgar des del primer moment:

L'edifici posseïa un ample portal quadrangular i una entrada espaïosa. Darrerament hi practicaren algunes reformes i l'entrada fou habilitada com a magatzem de grans i farines. La reforma canvià completament l'aspecte d'aquella casa, davant la qual jo, ja més gran, m'havia deturat tantes vegades amb una mena d'enyorament i de pena pel record de la dona que l'habità amb els seus somnis i amb la seva exaltació.

Jo, la casa, vaig arribar-la a veure encara tal com estava en els dies en què ella hi habità: amb l'ample portal i el pou a la vora, i l'entrada espaïosa, aplanada amb argila vermella [...]; amb el balcó una mica en ruïna, però encara amb els seus testos on a la primavera florien els geranis, l'alfàbrega i les clavellines, que ella regava cada capvespre. Avui, a través de les modificacions introduïdes, a penes es pot reconèixer l'antic edifici. El balcó fou renovat i eixamplat. Aixecaren el sostre del pis per donar més llum a la planta i enrajolaren el trespol al nivell del carrer. El record de la Mila, com el de la casa, s'anà esvaint a poc a poc de la memòria dels veïns, dels quals a penes en quedava ja cap que l'hagués coneguda (587).

La descripció de la casa de Mila transmet la imatge d'un espai on perviu accentuada la mitificació dels protagonistes, però també reclama la complicitat del lector tot traslladant-lo dins la història fictícia a través d'un espai que cal suposar real. La presència del narrador-testimoni al lloc dels fets, en diferents intervals de temps,

permet constatar la desaparició de l'edifici i, per tant, l'oblit definitiu de la història que s'hi visqué. S'aconsegueix així que el lloc actuï com a referent indispensable per mantenir viu el record en la mesura que guarda la memòria de les persones i dels fets que hi succeïren. En definitiva, amb la pèrdua del lloc desapareix la part tangible de la història i només en queda la divulgació oral («vaig sentir-la referir allà al poble, a Amposta», 583). D'aquí l'interès del narrador per fixar-la a través del text escrit i, sobretot, a partir de l'edició de 1968, d'establir-ne una geografia literària que atorgui versemblança i proximitat en el lector ja que testimoniar l'existència del lloc esdevé també un recurs que accentua el caràcter tràgic del relat. Afegim encara, com veurem en el tractament dels espais simbòlics, que a *Tino Costa* el marc espacial contribueix a accentuar l'esperit romàntic que comparteixen els protagonistes.

Amb *L'Espera*, Arbó finalitza la focalització de l'espai a Amposta, ciutat que pren rellevància en la novel·la des del primer capítol («El poble») fins a l'últim, on la imatge dels quatre personatges (Andreu, Pau Roda, «lo tio Ximo» i Manuel «lo tonto»), que des dels afores contemplen el paisatge ebrenc, pren una dimensió gairebé còsmica:

El capvespre avança i les ombres davallen dolçament sobre la gran plana del Delta. S'esborren les masies, les cabanes, els arbres, els canals i els camins. A la part alta, en la claror desmaiada, per damunt de les Serres, s'ha encès la primera estrella, blanca com una flor de lliri resplendent; de la part baixa, des de les hortes, arriba el raucar de les granotes; de més lluny, de la Garriga, la cançó dels grills (LE 213).

El fet que en aquesta novel·la no s'esmenti en cap moment el nom de la població on succeeixen els fets deslliura l'autor de la subjecció a la realitat que sembla exigir la concreció del lloc. Joan Sales en el seu pròleg «De l'editor a l'autor» no pot obviar que: «El lloc, per bé que no l'anomenes, és la teva petita ciutat, no natal, però adoptiva: Amposta. No l'anomenes mai, però ¡amb quina força de suggestió, amb quina amplitud, amb quina riquesa de detalls ens l'evoques! A moments, i són els moments més inspirats, quasi sembla que el veritable protagonista de *L'espera* sigui Amposta» (15). Així, aquesta identificació ens arriba a través de «lo castell», del «carrer del Fosso»,¹³² de les res-

132 Actualment, el carrer del Fossat ha estat declarat Bé Cultural d'Interès Local.

tes de les muralles, de la Torreta o del Grau.¹³³ També, tot seguint els passos de l'Andreu, ens endinsem pel carrer dels Quatre Cantons, per les hortes fins arribar al raval, pel carrer del Mig, pel carrer del Trinquet («era curt; anava del riu a la carretera», 143) fins arribar a la plaça de Santa Susanna, lloc des del qual s'evoquen records d'infantesa del protagonista. A *L'espera* els espais expliquen el bagatge històric de la ciutat —a través de les empremtes de la Guerra del Francès i de les guerres carlines—, la quotidianitat dels seus habitants, així com el compliment de les tradicions religioses.

Més enllà d'Amposta, la zona de les maresmes permet recuperar un indret ja descrit a *Terres de l'Ebre*. Es tracta d'un món sòrdid i inhòspit des del vessant geogràfic però també humà, d'on provenen els personatges més malèvols, com el Randet i el Gravat. En contraposició, la fesomia d'Amposta descrita des de l'altra banda del riu es caracteritza pel to força idealitzat, de ressonàncies arcàdiques:

veien les finestres i els balcons plens de testos florits, algunes amb petits jardins penjants; abundaven, sobretot, els geranis, i aquella florissalla com flames enceses, en penjolls sobre el riu, era d'un efecte bellíssim.

El sol es vessava pertot des del cel blau, sense un núvol; el sol feia brillar els colors, arrencava reflexos i es difonia per l'atmosfera, sobre el poble, sobre les vores del riu i els camps, victoriosament, gloriósament. [...]

—¡Que bonic és lo nostre poble —repetí Pau Roda— vist des d'aquí! Quanta llum pertot i quin cel més blau! ¡Que bonic és, este poble nostre! (183).

Aquesta positivitat reflectida a través de l'espai aboca una perspectiva subjectiva darrere de la qual s'entreveu l'experiència de l'autor que cedeix el seu pensament al personatge de Pau Roda: «—Jo no sé què té el poble on un ha nascut [...]; no sé què té, que com més vell te fas més t'agrada» (149). L'espai de naixença esdevé un lloc emocional amb el qual s'exemplifica el vincle amb el pas dels anys: «hi ha els carrers i les places, hi ha els arbres i les pedres, hi ha els camps i les serres, hi ha els canals i hi ha el gran riu. Hi ha els indrets on jugàvem de menuts, on rebíem i donàvem» (149). En aquesta mitificació de la geografia biogràfica hi ha també una sublimació de la infantesa, la

133 Aquests indrets avui dia són barris de la ciutat d'Amposta.

conformació d'un microcosmos absolut i tancat. A través de l'espai es produeix l'eclosió del cercle vital i, per tant, esdevé un referent significatiu en la configuració de la identitat de l'individu.

És per tot això que Arbó confegeix una trilogia on el cronòtop esdevé l'element principal en funció del qual s'han de llegir les tres novel·les. L'escriptor hi expressa la necessitat de testimoniar l'existència dels pobles situats al «delta de l'Ebre, entre Tortosa i la mar» (ETM 217), així com de descriure una època i uns costums que estan a punt de desaparèixer.

En la primera novel·la, *Entre la terra i el mar*, hi ha dos espais recorrents que adquireixen un valor simbòlic durant la trilogia: d'una banda, la masia, situada «al final de les riberes, en el límit de la plana immensa, quasi a la vora de la mar» (223), que esdevé símbol de la tradició familiar pairal; de l'altra, l'Encanyissada, el món de les barraques, recuperat a través de la figura de Pere Franch. Aquest personatge, amb la seva casa «petita i senzilla, d'una planta, amb sòlid basament» (287), dignifica aquest espai que Arbó ens descobreix a *Terres de l'Ebre*. El fet que Pere Franch l'esculli com a lloc de retir i s'hi traslladi amb els seus llibres i les seves humils pretensions humanitza aquest indret isolat i, en certa manera, el mitifica. Al seu costat, la barraca dels pescadors a la vora de l'estany ens apropa al món tradicional de la pesca a les llacunes, insinuat ja a *Camins de nit* i ara visibilitzat com un espai rellevant, capaç de canviar la fesomia de l'Encanyissada durant el període reservat per a la pesca, d'agost a febrer:

L'Encanyissada, acabats de marxar els pescadors —encara semblaven sentir-se les veus, les rialles, encara ressonaven dintre d'ell—, l'Encanyissada oferia un aspecte de desolació que oprimia el cor. La barraca, allí al pla, estava tancada, i no es veia una ànima en tota l'extensió de les llacunes; les aigües tenien un color opac; es formaven petites onades, que morien a les vores, amb orles lleus d'escumes (449).

La població de referència per als habitants de la masia i de les maresmes és la Ràpita, fet que permet a Arbó fixar per primera vegada a través de la ficció —amb anterioritat ho havia fet a l'autobiografia *Memorias. Los hombres de la tierra y el mar*— el lloc on havia nascut i viscut els primers anys d'infantesa, i on a partir de la postguerra retornarà cada estiu fins a la seva mort. Les retrospeccions narratives faciliten breus al·lusions a l'estructura urbana de la Ràpita de finals

del segle XIX, com ara l'existència dels dos espais que dividien el poble i els seus habitants en funció de la seva pertinença al món de la pagesia o al món de la pesca: «La part alta estava habitada pels pagesos, la part baixa pels mariners. [...] La ratlla que els separava era l'alameda. Allí hi havia la frontera i es produïen baralles freqüents» (226).

Tot plegat, ens acosta a una divisió i a uns enfrontaments compartits per la majoria de les poblacions costaneres de l'època, que s'erigeixen en signe identitari. La fugida de Monxe a la Ràpita possibilita el trasllat del focus espacial i dilueix la presència de la masia alhora que se n'observa una pèrdua de relleu com a lloc de referència simbòlica.

En aquest sentit, en la *La tempestad*, la segona novel·la de la trilogia, les descripcions del poble mariner se centren en la vida i en els costums dels pescadors. Altres indrets descrits al voltant de la Ràpita són la Costa de Fora, les Salines i la Punta de la Banya. La mirada del narrador omniscient s'estén per tota la costa a partir la localització dels fars que la il·luminen: el far de la Senieta, el far de la Punta de la Banya, el far de Vinaròs, el far de Buda i el far de Peníscola, però també es deté en els petits indrets que comencen a adaptar-se a nous hàbits introduïts amb l'arribada, durant l'estiu, dels primers turistes:

El lugar era solitario, apartado del pueblo, íntimo y recogido; el mar allí formaba una pequeña cala; se adentraba en una graciosa curva, dejando una playa de arenas muy finas; delante se levantaban los huertos, que quedaban un poco altos, con los maizales —todo estaba plantado de maizales—, que llegaban hasta la misma orilla.

A la izquierda de la pequeña playa, contra las rocas, se había instalado la primera caseta de baños, donde se desnudaban los bañistas, y que no constituía a la sazón ningún negocio (LT 50-51).

En la trilogia, hi ha dos recorreguts molt significatius per l'emotivitat amb què són viscuts pels personatges, però també perquè demostren l'interès d'Arbó per documentar, tot i el caràcter fictici que cal pressuposar-li, la part de la geografia ebrenc que es correspon amb la geografia personal. El primer exemple és el viatge que Monxe i Pere Franch fan per assistir a les festes de Tortosa. El trajecte permet resseguir el camí des de l'Encanyissada fins a Sant Jaume d'Enveja, amb carro, i des d'Amposta fins a Tortosa, amb el vaporet. El viatge, per tant, possibilita recuperar alhora els mitjans de transport de l'època i la mirada d'aquells que els utilitzaven. És des d'aquesta

perspectiva que a *Entre la terra i el mar* es descriu l'arribada a Amposta pel riu, l'aturada a la plaça de l'Àuber i la represa del trajecte fins a arribar a Tortosa: «Passaren una corba, la darrera, i la ciutat aparegué de sobte als seus ulls. La vista de Tortosa, a la vora del riu, amb els seus ponts alts, impressionà també Monxe que la mirava embadalit» (ETM 395).

Per a la descripció de la ciutat, Pere Franch adopta el paper de guia a través del diàleg directe, recurs que li permet construir un discurs altament subjectiu i emotiu davant dels espais recorreguts (el carrer de la Rosa, la plaça de l'Àngel, el Portal de Romeu, la Catedral), però també davant de l'espectacle dels diferents costums i tradicions culturals que s'hi conserven. És evident la voluntat de testimoniar i fixar a través del text literari un patrimoni espacial i cultural que amenaça de desaparèixer davant dels canvis a què es veu sotmesa la societat del moment («aquells costums que anaven ja camí del sepulcre», 398). De la mateixa manera, també és evident que el narrador a fi d'objectivar el relat cedeix la paraula al mestre, la condició tortosina del qual genera unes intervencions sobrecarregades d'efusivitat i de sentimentalisme que cal interpretar des d'una certa perspectiva irònica. De fet, en la presentació de Pere Franch, la veu omniscient ja avisa que el mestre «a mesura que es feia vell, sentia un amor més viu per la seva ciutat» (294) i alerta que «en general, es creu que els tortosins es manifesten excessius en aquest sentiment; que arriben a creure que, com la seva, no hi ha cap ciutat en el món» (294).

El segon exemple d'aquesta voluntat testimonial a través d'un itinerari emotiu el trobem a l'inici de *La masia*, concretament en el retorn de Monxe a la Ràpita, després de sis anys d'absència. Des de Vinaròs, punt d'arribada, el protagonista inicia a peu el trajecte fins a la Ràpita. Al seu pas per la població vinarossenca, s'atura davant «la vella església» que «s'aixecava amb la seva massa, a la dreta, amb el campanar quadrangular, els murs de color gris, alt, [...] el rellotge, al centre, una mica alt, sota la torre, amb els forats a les campanes», i avança «per l'ample carrer [...]; a banda i banda les botigues començaven a obrir les portes» (LM 464). El retrobament amb el lloc, permet recuperar la memòria dels fets que s'hi esdevingueren, com és el cas del riu Cérvol, que porta el record d'algunes de les desgràcies provocades pel desbordament de les seves aigües (465-466). En el recorregut s'albiren «les Cases, el barri marítim d'Alcanar, que apareixia clar,

il·luminat pel sol» i que «s'oferia allargassat, a la vora del mar, amb palmeres gràcils per damunt del tarongerar, amb cases molt blanques en contrast amb la verdor» (468). S'esmenta també la Fonda Àngol, situada a la carretera, que també evoca un passat llegendari i reconegut, i alhora un present poc esperançador:

El vell edifici apareixia a l'esquerra, una mica enfonsat en el terreny, i aparegué, també ara, al davant d'ell, amb la seva forma estranya i peculiar: les finestres rodones, en forma d'ull de bou, com un estrany vaixell, ancorat de costat, a la vora de la carretera, voltada de records.

[...] a l'Àngol paraven les diligències que circulaven entre les dos capitals [València i Barcelona], i allí paraven els vianants, generalment a fer-hi nit, els carreters, o traginants, o venedors ambulants, etc, que anaven d'un poble a l'altre per tota la contrada.

En aquest temps havia perdut la seva activitat i quasi la funció; encara se servien begudes i menjars [...]. En el moviment i en l'edifici, ja mig en ruïnes, se semblava anunciar la pròxima fi (468-469).¹³⁴

Sense deixar d'observar el paisatge que l'envolta, la visualització de «la torreta o la Guardiola»¹³⁵ li permet albirar la Ràpita, fet que accentua el caràcter emotiu de la descripció fins a arribar a la masia. Un cop dins la població s'esmenta el passeig de l'albereda «allargat cap al fons i tancat per la corba d'arcs elegants aixecats sobre les altes pilastres» on «sota els porxos, assegudes a l'ombra, hi havia dones cosint i noiets que jugaven sota els arcs, a la vora de les mares» (479).¹³⁶ El recorregut de Monxe continua per «l'ample carrer de Sant Francesc, amb el mar al fons» (484), pel carrer de Sant Roc i pel carrer de Sant Sebastià. Tot plegat torna a fer evident com l'espai es converteix en

134 El canareu Agustí Bel assenyala que tot indica que l'escriptor al·ludeix a la fonda vella d'Alcanar que encara avui es conserva, però que no es troba al lloc on la situa Arbó. Bel apunta la possibilitat que Arbó es confongués amb la fonda de la Tendra, situada a l'Àngol, un colze de la carretera que es troba abans d'arribar a la fonda vella (Bel 2016). Aquest equívoc exemplifica com de vegades Arbó, ja sigui perquè el temps distorsiona el record, ja sigui com a estratègia ficcional, no és prou fidel en allò que explica, tot i la seva voluntat documental. Ara bé, cal palesar que la descripció que fa de l'edifici és força fidel a la fonda vella que encara existeix avui dia.

135 Noms amb què es coneguda aquesta torre de guaita, ja documentada per primera vegada en el segle xv.

136 El narrador fa referència a la plaça de Carles III, un dels espais centrals de l'estructura urbana de la Ràpita i que es caracteritza per l'estil neoclàssic dels seus edificis.

referent imprescindible per a la reconstrucció d'una manera de viure ja desapareguda:

Giraren pel carrer de Sant Sebastià, ample i curt, que s'obria cap als arrossars [...]. El carrer de Sant Sebastià estava igual, amb els seus feixos de rems, al costat de les portes, amb els seus pals de vaixells que sobrepassaven l'alçada del pis —eren cases totes d'un pis— i subjectats amb bertrols i nanses a les façanes; en un balcó, potser en dos, es veia una palma, assecada ja, quasi sense fulles, un ram de llorer marcit, assenyalant el record d'una diada d'alegria: la comunió del petit.

El carrer de Sant Sebastià era un carrer veritablement mariner; se sentien dintre les cases, cançons marineres i es respirava olor de quitrà i de salobre (484).

Un cop més, al voltant de l'argument es construeix una geografia literària que enllaça ficció i realitat, i que permet visualitzar el discurs transcrit amb força fidelitat a través d'un espai-temps històric.

L'anàlisi del contingut espacial de l'obra narrativa d'Arbó permet concloure que si bé cal interpretar-lo en el context de cada obra també és cert que configura una entitat autònoma que, alliberada de l'argument, es converteix en un conjunt de peces clau per construir o reconstruir, segons l'experiència prèvia del lector, un paisatge real lligat a una època i a una manera de viure que en completa la identitat. En els espais assenyalats a través del discurs narratiu l'autor aboca empremtes biogràfiques, quotidianes i històriques, fruit de la pròpia experiència. Així, de la seva primera etapa a la Ràpita i a Amposta traurà el material necessari per escriure les seves primeres novel·les; més tard, sobre aquesta experiència sedimentada s'hi afegirà l'experiència del retorn. Una nova mirada carregada de reconeixement, però també de nostàlgia, s'imposarà damunt d'aquest espai vital, alliberat completament de la càrrega existencial de joventut. D'aquí que el contacte amb la natura esdevingui un espai de reflexió contemplativa on es barreja passat i present, i on l'escriptor aconsegueix una clara simbiosi amb el paisatge de la seva geografia vital que reïx a traspassar als seus personatges.

Ara bé, resulta interessant també descobrir com Arbó, a través del component autobiogràfic dels seus relats, fixa llocs de la memò-

ria¹³⁷ (la Casa Blanca, els carrers d'Amposta i la Ràpita, la casa de pescadors, l'Encanyissada, la plaça de l'Auber...), però també insereix, alhora, en l'espai descrit, la memòria moral que resulta del sentiment de pèrdua del que estem veient o de la manera com ho veiem (Martí Monterde 2015: 23). Encara un darrer exemple: tant a *Terres de l'Ebre* com a *La masia* es fa referència a unes creus que es troben a la carretera de la Ràpita a Amposta, a l'alçada de la fondalada de l'Antic.¹³⁸ El motiu que fa aturar el relat en ambdós casos és la visió d'unies creus col·locades en record de les morts que es produïren en aquell indret. Ara bé, la manera d'arribar-hi i de referir-s'hi en totes dues novel·les és diferent. A *Terres de l'Ebre*, Joan, pres d'una sobtada inquietud per tornar al costat del fill petit que es troba sol a la barraca, desfà el camí del cementiri cap a l'Encanyissada, turmentat, a més, per una set abassegadora que el tempta a entrar a la taverna. En aquesta situació d'angoixa, el narrador omniscient opta per fer una pausa narrativa i assenyalar la fondalada de l'Antic, «encara avui inculta i plena d'aiguamolls»:

Cap al nord de la fondalada, seguint la falda de la serra, hi havia la carretera, i en temps de les diligències, per aquells feréstecs paratges per on creuava, ocorregueren drames espantables, engrandits després i desfigurats per la imaginació de la gent, però ordits sempre sobre un fons de veritats incontestables. Encara avui, a la carretera que va d'Amposta a Sant Carles, a un cert indret es poden veure a la cuneta dues creus de pedra com a testimoni de la veracitat de la llegenda. Són dues creus tallades en un mateix estil; només que una s'aixeca una mica més que l'altra

137 Antoni Martí Monterde assenyala que els llocs de la memòria no han de ser per força llocs històrics prèviament identificables, com ho havien estat de manera tradicional, sinó que «basta que un sol individu hagi viscut una transformació del sentit d'una època en un espai quotidià perquè aquest canvi d'època s'inscriu en aquell lloc» (Martí Monterde 2015: 16). Per això és important el canvi de perspectiva que ofereix la introducció de la literatura dins la historiografia tradicional, atès que en aquests llocs de memòria «com que res no evidenciarà, en la materialitat d'aquest lloc, aquesta transformació, és el relat que se'n pugui fer el que marcarà discursivament les empremtes que faran d'aquest lloc de la memòria un lloc històric» (16).

138 Situat entre Amposta i la Ràpita, aquest indret és conegut com el barranc de l'Antic. Durant els anys setanta s'hi va descobrir un jaciment ibèric, tot i que fins a l'any 2020 no s'hi començaren les excavacions.

damunt la terra. Totes dues porten la inscripció consabuda, posada sota dels noms: *Fue asesinado la noche del...* (TE 125).¹³⁹

Altrament, a *La masia*, és en el trajecte de Monxe, de tornada a la Ràpita, que la veu omniscient aprofita per referir-se a aquestes presències simbòliques en el camí:

Un tros més enllà, passada la corba, a mà esquerra, a la cuneta, s'alçava una creu; la reconegué. Estava igual, plantada allí entre unes mates de fonoll florit, aquell fonoll olorós, brut de pols i amb les branques mutilades, però que reverdia cada primavera.

Era una creu xata, baixa, i gruixuda, tallada en pedra, com ho solien ser aquestes creus i estava rosegada per la intempèrie, per la humitat de les nits, les tempestats d'hivern i el sol ardent de l'estiu; als dos braços es veien petites pedres, els emplenaven quasi totalment, ofrena d'algun vianant piadós.

Era una d'aquelles creus amb les quals la pietat de la gent —avui no existeix ni la creu ni el sentiment— acostumava a assenyalar el lloc on un parent havia trobat la mort en un accident, en una desgràcia. Es veien pertot arreu, aixecades a les vores dels camins. N'hi havia d'infants, de pares i fills, d'esposos; n'hi havia de morts en accident, assassinats; de morts per una desgràcia, o per l'escomesa d'una fera.

Ell recordava dues d'aquestes creus a la carretera que anava de la Ràpita a Amposta, en el lloc més solitari i desolat, allí on la carretera s'enfonsava en una depressió, a la mateixa falda de la serra, entre oliveres i garrofers.

Un dia, anant amb Pere Franch, en una de les sortides que solien fer, s'hi havien aturat, i ell, el mestre, havia llegit en veu alta la inscripció. Les creus corresponien a dues persones, i totes dues havien estat assassinades la mateixa nit, una nit d'hivern, en un dels assalts, tan freqüents, a les diligències en aquelles fragorositats, en les nits fosques dels bandolers i les diligències, en els camins deserts, en el món desert i sense compassió.

Monxe mirava la creu. [...]

S'hi acostà ple de curiositat; s'hi deturà al davant i anà confegint, paraula per paraula, la inscripció gravada a la pedra, mig esborrada ja pel

139 En aquest punt, s'inicia un fragment on el narrador pren el protagonisme per explicar la història que li suggereixen les dues creus. L'ús de la primera persona atorga tota la subjectivitat de la història inventada a aquest narrador-protagonista del tot improvisat i difícil de justificar en el discurs narratiu, que cal identificar, sens dubte, amb l'autor («Mai no vaig poder esbrinar la veritat d'aquell tràgic esdeveniment, que despertà tantes voltes la meua curiositat infantil [...]», TE 125).

temps i la intempèrie: «Aquí mató la Real Diligencia a Antonio Ametlla el 25 de agosto de 1824». Seguia la calavera gravada igual amb les túbies encreuades per sota en un dibuix llord, pueril. «¡1824!, es digué. Feia un segle, ¡Cent anys! Cent anys i la creu continuava allí assenyalant la desgràcia. [...]

La creu fou arrencada més endavant quan s'eixamplà la carretera, i es perdé el record de l'home —com tantes coses— i de l'accident ocorregut en aquell lloc, en un dia d'un mes d'agost de 1824 (LM 472-473).

Els fragments són extensos i amb molt aspectes per comentar. En primer lloc, a *Terres de l'Ebre*, no és el protagonista qui veu les creus sinó que és el lloc per on passa que procura al narrador omniscient el pretext per evocar-les, al marge del personatge. Per tant, es fa explícita la voluntat d'Arbó d'incloure la seva memòria personal, biogràfica, a través del relat per tal d'introduir la creu com a empremta d'un temps històric incivilitzat, però també com a indicador del costum de confegir llegendes al voltant de successos tràgics i, en conseqüència, de constatar la pervivència del relat oral. En segon lloc, a *La masia* és el protagonista qui reconeix la creu («estava igual, plantada allí entre unes mates de fonoll») i això permet tornar a recuperar el lloc i l'objecte en la memòria del personatge i construir-la, ensems, en l'imaginari del lector. En tercer lloc, en el fragment de *La masia* apareix també un element nou: la pietat. Aquest sentiment, molt present en la novel·lística arboniana, però sobretot en aquesta darrera obra, determina l'origen de les creus i delimita dues èpoques —passat i present— a partir de la seva presència o de la seva desaparició. I és aquí on es produeix la irrupció directa de l'autor («avui no existeix ni la creu ni el sentiment»), que, amb una afirmació extraliterària, subjectiva la veu omniscient i avança la desaparició d'aquest símbol, atribuïda a l'arribada dels nous plans urbanístics («quan s'eixamplà la carretera»). És a dir, davant la pèrdua tangible de la creu, element identificador d'un temps i d'una manera de ser, Arbó converteix el seu relat en un espai de memòria.¹⁴⁰ En quart lloc, és a partir de la creu retrobada a la vora del camí que el protagonista recupera una altra imatge, la

140 En aquest sentit, Martí Monterde (2015: 16) afirma: «Destruir en l'oblit significa permetre que un indret pugui desaparèixer sense que ningú se n'adoni. Hi ha una fragilitat, una feblesa dels llocs de la memòria que requereix que la seva força vingui de les paraules amb què són assenyalats i descrits. L'espai de la memòria és constituït, alhora, pel lloc i la paraula».

de les dues creus ja esmentades a *Terres de l'Ebre*. És així, a través del mecanisme de la memòria, com s'incorpora i es fixa en el relat un altre espai que forma part de la memòria geogràfica d'Arbó i de les terres ebrenques; per tant, un espai porta a un altre. I, finalment, en cinquè lloc, el fet que a *La masia* es recuperi la informació sobre els motius dels assassinats a la carretera, ben bé un segle abans, però no es faci al·lusió al caràcter llegendari ni als fantasieigs de l'autor damunt dels fets reals, com succeeix a *Terres de l'Ebre*, indica com evoluciona en Arbó aquesta voluntat de fixar a través del text literari el seu testimoni des d'un vessant més rigorós i versemblant.

1.5.3 La reiteració del valor simbòlic en l'espai

En la novel·lística d'Arbó, alguns espais d'aquesta geografia biogràfica i literària que s'han analitzat fins ara adquireixen una connotació de positivitat o de negativitat que esdevé constant i s'afirma a partir de l'experiència dels personatges. Aquestes connotacions sempre venen expressades a través d'un joc d'opòsits que, si bé prenen autonomia en cada novel·la, també coincideixen i confegeixen tot l'univers ebrenca de la primera etapa arboniana. Així, per exemple, la zona de la ribera, a l'Encanyissada, es contraposa al poble, a través de la seva situació geogràfica marginal i de les conseqüències que se'n deriven per als homes que l'habiten. D'aquí que Joanet, i també el seu pare, sigui considerat «el foraster, el rústec de les barraques, caigut en la vida del poble com un salvatge en una ciutat» (TE 139). Aquesta connotació negativa que arrossega l'Encanyissada reapareix a *L'espera*, on personatges com Randet i Gravat es malmeten en contacte amb l'ambient míser i sòrdid i, per tant, pateixen un procés de mimetització amb l'espai. A *Terres de l'Ebre*, el poble, per contrast, apareix, als ulls de Joanet, amb «nous i insospitats atractius que de dia en dia l'allunyaven més de les riberes» (148). De fet, si l'espai identifica i defineix l'individu («allà baix a l'arrossar era un home», 156) en sortir-ne aquest es troba desprotegit, «com un infant, maldestre, inquiet i atorollat, fora del seu centre» (156). Així i tot, la imatge del poble es manté en el pensament d'en Joanet, que l'intueix com un espai alliberat de penúries, com «la invitació a una festa que no coneixia, però que en la seva ànima ja pressentia com la millor» (158). En contrast, des de la perspectiva del pare, el poble s'aixeca com «l'enemic llunyà

i poderós» que, a causa d'una modernitat tot just iniciada, es presenta «amb totes les armes de diversions i de seducció contra la seva pobra vida» (201). D'aquí que l'argument es desenvolupi a través d'aquesta dualitat espacial, poble-ribera, que determina els protagonistes i que els condueix, sense excepció, al fracàs final. Però també els personatges que representen el poble —Maria i Martí— pateixen un desenllaç desolador que els empresona en una existència frustrada.

A *Camins de nit*, a través de la tècnica retrospectiva, l'acció es desplaça a un poble fictici d'aspecte llòbrec, que rep el nom de Cenira i que a través dels seus personatges (el ric de Cenira, les seves germanes, Andreu Labarta) representa la maldat i la deshumanització. De fet, la visió pejorativa que es desprèn de l'espai sembla anar lligada a l'ús d'un nom imaginari:

Cenira era un poble vell, d'aspecte trist i fosc, perdut entre les muntanyes. Els voltants eren abruptes, amb espessos boscos d'alzines, amb olivars i quadres de vinyes pels pendents. Les cases eren de color fosc, ombrívols, i s'agrupaven en una altura rocosa, a recer del campanar i amb el riu a una vora. [...] El món semblava acabar-se a les voltes de Cenira, i només una tartana que sortia cada dissabte posava el poble en comunicació amb el món. Era un llogarret quasi perdut, extraviat entre les terres (CN 473).¹⁴¹

No endebades és l'espai on es produeixen dues agressions sexuals, la de la filla del masover i la de la Mercè, que inclouen el poble en la categorització d'espai negatiu com succeeix amb la barraca de l'Encanyissada, on Agneta és agredida pel seu padastre, a *Terres de l'Ebre*.

Amb tot, un dels espais més recurrents en la novel·lística arboniana és la taverna:

141 Joan Todó planteja la possibilitat que el poble presentat amb el nom de Cenira sigui la Sénia, a partir de l'article on Emilio Lleixà afirma que Arbó estiuéjà en aquest poble l'any 1935 (Todó 2014: 55). Tot i que l'escriptor senienç posa en dubte aquesta afirmació després de comparar la descripció que es fa de Cenira a la novel·la amb la Sénia d'aquella època, hi ha un altre element que em sembla prou conclouent: el fet que en la novel·la, publicada a l'abril de 1935, després de ser presentada al premi Crexells 1934, el poble ja portava el nom de Cenira. Per tant, tot indica que cal descartar la hipòtesi proposada per Lleixà. Todó també considera que el topònim de Cenira prové de la *Història* d'Heròdot, concretament del *Llibre VI*, segons la qual Cenira és una localitat de Samotràcia (56).

La taverna era l'indret obligat de reunió per a tots; allí es discutien les qüestions relatives al treball; allí es llogaven els treballadors per a les feines del camp, allí es bevia, es jugava i es fruïa. La taverna era el lloc, en fi, on desfogaven l'esperit de les preocupacions d'aquella vida de misèria i de treball embrutidor. A les nits, després de sopar, tots els camperols es traslladaven a les tavernes; pertot se sentien crits, veus, sons de guitarres, cançons i el brogit durava fins molt tard (TE 54).

Aquest espai sempre és presentat des d'una perspectiva altament negativa per la degradació i l'enviliment que representa, sobretot des del punt de vista del narrador i de les figures femenines. L'exemple més evident és la taverna que es troba a l'Encanyissada: «la barraca del Camallarg ja de lluny parlava de misèria i de dolor: es dreçava allí dins del senillar com una vergonya per als homes» (231). Arbó deixa constància que és un dels espais més definidors de la idiosincràsia ebrenga del tombant dels segles XIX-XX i no dubta a exposar i a censurar la problemàtica que s'hi amaga. De fet, a *Terres de l'Ebre*, a *Camins de nit* i a *Tino Costa* és el lloc on es produeixen les provocacions i les baralles, i per a Joan (TE) el retorn a la taverna significa la davallada final i la seva impossibilitat de redempció.

Oposat a aquest espai s'erigeix un lloc comú en tota la novel·lística arboniana: la casa. En aquest sentit, si bé *Tino Costa* és la novel·la on la presència de l'espai entès com a paisatge és la menys rellevant, sí que s'observa un valor simbòlic creixent dels espais on habiten els protagonistes: la casa de Mila, la casa de Tino Costa o la masia d'Omeda. Més enllà de l'existència d'aquestes cases com a lloc físic, cal aturar-se en la funció que exerceixen en els individus, una funció que defineix la seva actitud i la seva relació amb els altres. Així, Mila apareix de manera reiterada davant del portal de casa seva, en actitud d'espera, i així la descobreix Tino Costa «plantada al llindar de la porta en una actitud de graciós abandó» (TC 610). Aquesta cadència romàntica que envolta la figura de Mila troba en el portal l'espai de llibertat que es contraposa a l'interior de la casa, espai hermètic on ha de patir els retrets constants de la mare i l'autoritarisme del pare.¹⁴² Quant a la masia, situada a les terres d'Omeda, a l'«Aragó

142 El personatge de Mila presenta una evident analogia amb la protagonista de *La Vergine d'Orsola*, de D'Annunzio en haver de reprimir el seu potencial sensual i sexual a causa d'un entorn que l'aïlla i l'aboca a una soledat que la condueix a la frustració.

català» (744),¹⁴³ és un espai ambivalent, ja que és el lloc on el pare de Mila pot materialitzar la fugida del seu matrimoni frustrat; en canvi, per a Mila significa la reclusió forçosa a través de la distància física d'Amposta i, en definitiva, de Tino Costa. L'espai com a possibilitat d'alliberació o d'ofec físic i anímic es fa present a través d'aquest indret isolat, situat «enmig d'un paratge solitari de turons baixos, allunyat, de tota població i amb una masia mig enderrocada, que parlava potser d'una antiga època de prosperitat» (598). El paisatge és descrit amb detall, així com l'arquitectura i la distribució de la masia. Finalment, per a Tino Costa la casa és un lloc de retorn constant, de refugi de la realitat exterior. D'aquí que durant les seves estades a Amposta, i a partir de la segona part de l'obra, opti per recloure-s'hi per tal d'amagar la seva ànima turmentada. Ara bé, Tino Costa és el primer personatge que té la possibilitat de tornar a aquest espai de referència. Als personatges de *L'inútil combat* i de *Notes d'un estudiant que va morir boig* aquesta oportunitat els és negada i, per tant, han de palesar el retorn a aquest espai-refugi a través de la imatge cronotòpica d'una infantesa arcàdica.

Establerta la categorització de l'espai en funció de la seva càrrega simbòlica negativa o positiva (ribera-poble, Amposta-Cenira, taverna-casa), cal encara recuperar un lloc present en quasi tota la narrativa d'Arbó, que simbolitza també aquesta dualitat: Barcelona. En l'intent d'alliberar-se de l'ofec existencial que comporta l'espai ebrenc, els protagonistes fugen cap a la ciutat a la recerca d'un espai on realitzar-se i perfilar la seva identitat. No obstant això, la ciutat no fa altra cosa que aprofundir en les desigualtats socials ja constatades al poble, sobretot a partir dels àmbits que la configuren i la delimiten:

Vora seu passaven figures silencioses; els cotxes de lloguer anaven i venien per la Rambla. [...] A penes si de tret en tret hi apareixia un cotxe; a banda i banda, els arbres gegants alçaven les branques nues cap al cel fosc. [...] (TC 733).

Tino Costa va girar a la dreta i s'endinsà per un carrer lateral. Es trobava ara en ple barri del port; aquí començava una altra ciutat. A Tino Costa, aquesta part li portava sempre a la memòria el recinte on es confienaven, en temps antics, els assenyalats per la terrible malaltia [...].

143 És possible que Arbó prenguéssim com a referència Olmeda de Cobeta, població situada a la província de Guadalajara, a uns 300 quilòmetres d'Amposta.

Allà dalt, a la ciutat alta, se celebraven encara festes: de temps en temps s'engalanaven els carrers i s'hi ballava i s'hi reia al so de la música, sota la llum dels cremallers; aquí regnava sempre un mateix to: la mateixa fosca, com una capa llòbrega sota la qual s'amagaven les misèries, la sordidesa, la fam, els vicis, les més horribles monstruositats. De dia tot estava en repòs; només aquí i allà jugaven infants pàl·lids als portals o als balcons, pels carrers estrets on no arribava mai el sol. De nits tot s'anima com en una agitació sorda i subterrània; el silenci s'omplia de remors de passos, de veus, de xiuxiueigs, i els éssers es movien semblants a fantasmes pels carrers retorts i perdedors. Dretes als portals hi havia dones que esperaven (734).

Tant Tino Costa com el protagonista de *L'inútil combat* s'endinsen en els barris del port durant la seva estada a Barcelona, fet que els permet descobrir la cruesa amagada del món urbà i l'existència d'un microcosmos marginal cap al qual es troben sempre empesos. De fet, a *L'inútil combat* es constata com aquesta marginalitat i aquesta degradació és possible trobar-la en totes les ciutats europees per on passa el protagonista. Tot plegat és producte d'una societat burgesa en ple procés de modernització i coincideix amb el que Castellanos denominà «l'altra ciutat», formada pels barris populars, de carrers estrets i foscos «que amaguen els interessos ocults que mouen els destins dels homes» (Castellanos 1997: 157).¹⁴⁴

En la novel·lística catalana d'Arbó, el paisatge urbà queda diluït pel paisatge humà que s'hi pot observar a fi d'incidir en la pèrdua del sentit col·lectiu i la despersonalització que implica el procés de modernització que ja es respira en la Barcelona del segle XIX (1997: 139). En aquest sentit, en les novel·les de la primera etapa el traçat cartogràfic de la ciutat és gairebé inexistent i tan sols trobem citades la Rambla, el passeig de Gràcia i els barris del port. A *Febre* el protagonista puja a la muntanya del Tibidabo, des d'on contempla

144 Arbó s'alinea amb la tendència a reproduir des de l'àmbit literari aquests espais prohibits de la ciutat que si bé d'una banda visibilitzen un espai força desconegut, de l'altra permeten introduir el tema de la prostitució, sense prejudicis morals. Cal recordar que la proliferació d'aquestes descripcions, molt relacionada amb la imatge de Barcelona que es vol exportar a Europa, genera una nova denominació, «el districte cinquè», per referir-se literàriament al que s'havia conegut des de principis de segle XX com a «Barri Xino» i que es converteix en un lloc literari comú a partir de 1929. Sobre la progressiva introducció d'aquest espai en la literatura catalana, vegeu Castellanos (1982, 1997, 2008).

el Maricel,¹⁴⁵ situat sota seu, i el Palau Nacional i Montjuïc, al seu davant: «Fa una nit clara allà dalt. Els reflectors del Palau Nacional bracegen per l'infinit... [...] Allà a l'esquerra, sota els nostres peus, Maricel bullia de lluminàries, de remors... Més enllà la ciutat s'esplaiava cap a la nit» (F 254).

A *La tempestad*, a través del viatge de Monxe i Jordi, tan sols retrobem la perspectiva de Barcelona des de la part baixa, en l'arribada a través del mar, que ofereix una imatge panoràmica de modernitat, que en un inici s'intueix positiva:

Por todas partes se veían los grandes barcos iluminados, atracados a los muelles. Montjuich quedaba a la izquierda con su mole imponente y la silueta del castillo recortada, limpia, contra el cielo del anochecer, con rosarios de luces señalando los caminos; Barcelona se ofrecía por aquella parte com una ciudad de sueño, con algo de maravilloso, y a la vez de sobrecogedor a los ojos de aquellos que apenas habían salido de sus pueblos.

Allá, en el fondo, entre las masas de los edificios, la estatua de Colón se erguía a la entrada de la ciudad (LT 218).

A *El segundo del Apocalipsis*, l'espai rural es va alternant amb l'espai urbà, fet que permet visualitzar l'evolució de la guerra en ambdós àmbits. Si ja hem dit que el primer es caracteritza per l'atribució d'una toponímia fictícia, en el cas de la ciutat, els indrets per on transcorre l'acció assenyalen un recorregut per la Barcelona més reconeixible: el passeig de Gràcia, la plaça de Catalunya, el Portal de l'Àngel, el carrer de la Canuda, l'Ateneu, el convent de Santa Teresa, la Via Laietana, el Pla de Palau i la Barceloneta. En les descripcions es reflecteix l'enyorança per la ciutat dels anys trenta —«bajo el cielo claro de la mañana y con tanta alegría por todas partes» (ESA 74)—, contraposada a una ciutat dominada pel clima prebèl·lic: «se producían manifestaciones, tumultos, carreras, sonaban tiros; se adivinaba la tremenda agitación subterránea, y a veces, a la luz que palpitaba en la ciudad; la tormenta parecía ya respirarse en el aire» (74).

145 Maricel fou una barriada de barraques situada a la muntanya de Montjuïc, on més endavant es construí el parc de Montjuïc. En el mateix indret, hi havia hagut el parc d'atraccions Maricel que funcionà entre els anys 1930 i 1936. En el fragment d'Arbó no queda clar a quin dels dos espais es refereix.

Hi ha, doncs, una Barcelona de llums i d'ombres que es visualitza sobretot en les primeres novel·les d'Arbó. L'espai urbà possibilita l'esperança d'un esdevenidor més prometedor per als protagonistes, encara que mai no hi trobem una intenció econòmica de progrés, sinó que tan sols cerquen trobar una resposta existencial al malestar que els turmenta en la seva vida al poble. És per això que, en contacte amb una ciutat del tot despersonalitzada, l'angoixa i la soledat augmenten, i es produeix un procés de mimetització entre l'estat anímic del personatge i els indrets per on deambulen, situats als barris més degradats i marginats de la ciutat. Aquest recorregut cal relacionar-lo amb el mitema del descens als inferns que Enric Sullà coincideix a resumir a través d'un personatge que emmalalteix, no dorm, surt de nits a recórrer la ciutat i que, per tant, sofreix aquesta davallada barrejada amb l'experiència nocturna, tot i que els laberints són estrictament interiors (records, incertesa, crisi de valors, maduració) (Sullà 1975: 114). I això és el que fan els protagonistes de *L'inútil combat* i de *Tino Costa* quan, a la ciutat, entren en contacte amb una realitat que els arrossega i els allunya de qualsevol dimensió metafísica. Sembla talment que l'espai urbà els indueix a una actitud frívola i d'aquí l'actitud desinhibida dels protagonistes de *L'inútil combat* o de *Notes d'un estudiant que va morir boig*, que acaba empenyent-los cap als barris més tèrbols i amagats, en paral·lel a les circumstàncies personals i anímiques.

Altrament, les referències a l'espai ciutadà també adopten connotacions negatives a través de la presentació d'altres protagonistes que porten inherent aquesta marca urbana que els etiqueta durant tot el relat. És el cas de Martí, a *Terres de l'Ebre*, i de Montserrat, a *La tempestad* i a *La masia*. Martí, l'antagonista de Joanet, apareix des del primer moment descrit en relació amb la seva estada a Barcelona:

la ciutat, de bell antuvi, l'enlluernà i el desconcertà. Aleshores pensava tothora en casa seva. A poc a poc va anar-se, amb tot, acostumant. Feu amistats, començà a sortir i anà oblidant-se del seu poble i dels seus familiars. La ciutat anà captivant-lo de tal forma amb els seus divertiments insospitats, que després ni tan sols per a les festes no volia tornar. Llavors li mancava temps per a gaudir; els llibres quedaren arraconats (TE 187).

Per això, en el seu retorn forçat al poble («va saber-se que sovintejava amb bastant assiduïtat els cabarets, que perdia molt temps en cafès i sales de diversió i, sobretot, que jugava» 188), Martí és presentat com un personatge malmès per la vida llibertina que ofereix la ciutat. Relacionat amb aquest retorn, és interessant observar el canvi de perspectiva que es produeix respecte del poble després del seu pas per la ciutat. Martí reté la modernitat urbana, tant des del punt de vista espacial com vital. És per això que Amposta, tot i la positivitat amb què el narrador la descriu en pàgines anteriors, ara, davant la mirada de Martí, apareix com un espai miser i retrògrad, en contraposició al paisatge que l'acull:

Era un matí de primavera quan arribà. Els camps verdejaven a banda i banda de la carretera i, més endins, cantaven els ocells en els arbres. Però, quan descobrí les primeres cases brutes de la vora del riu, que s'acostaven, va mossegar-se els llavis i sentí que odiava els seus pares, que tornava convertit en un home nou i que el poble on havia nascut ja no guardava per a ell cap emoció (189).

Aquesta percepció espacial la retrobem en el personatge de Montserrat a *La masia*: «Quan venien les ombres era com si em llencessin dintre un recinte obscur i em tanquessin totes les portes. La nit semblava entrar-me en l'ànima; el poble se'm convertia en una presó, en presó terrible i asfixiant, com si les parets se m'ajuntessin contra el cos, i tot em feia mal; tenia por de tornar-me boja» (LM 608). Ara bé, aquesta aversió no és unidireccional, ja que el seu origen barceloní l'estigmatitza davant del poble i de la família de Jordi: «Passa només que és d'allà, és de Barcelona; té les arrels posades a la capital i molt posades i no ho pot oblidar. Quina llàstima que no fos d'aquí, o que s'enyori. Dolenta no és...» (490). Si bé la seva procedència li confereix uns atributs urbans dels quals mai no es podrà desvincular, Montserrat actua sempre d'acord amb els prejudicis que l'han definit des de l'inici. D'aquesta manera, provoca la fi de la tradició pairal en forçar el trasllat al poble, després del seu casament amb Jordi, i trenca el lligam entre els germans, en enamorar-se de Monxe, a banda de no aconseguir adaptar-se mai a la vida rural.

En definitiva, existeix en l'obra d'Arbó una dicotomia ciutat-poble que s'expressa a través d'un seguit de paràmetres simbòlics que responen a un pensament d'època atribuïble als dos àmbits, el rural

i l'urbà, i que, a grans trets, presenten el poble com un espai d'endarreriment i d'isolació, i la ciutat com un espai despersonalitzat i frívol. Amb tot, Arbó no és taxatiu a l'hora d'aplicar aquests criteris en la seva novel·lística, gràcies a l'òptica realista que hi aplica i que ens aproxima a una mirada força crítica del poble com a entitat social.

1.5.4 *Les terres de l'Ebre, més enllà d'un univers mític*

Si fins ara s'han estudiat els mecanismes que han contribuït a la construcció de la identitat literària ebrenc a dins l'obra d'Arbó, ara cal definir quin diàleg estableix l'escriptor amb aquesta construcció identitària. Malgrat que resulti previsible i reiteratiu, és imprescindible tornar a escorcollar en la seva biografia per entendre quina és la relació que manté Arbó amb la terra nadiua, quin és el procés d'aquesta relació i com es reflecteix a través de la seva producció literària.

Arbó no va amagar mai que la seva arribada a Barcelona responia a la fugida d'un espai opressor que el sotmetia a unes condicions que ell vivia com una pregona humiliació. Així es desprèn de les seves autobiografies i així ho podem percebre a través de *L'inútil combat*. Les causes són ben explícites: la seva reclusió a l'oficina, el món petit d'Amposta, el seu incipient autoaprenentatge, les vexacions a la feina que l'acaren amb les desigualtats socials, la descoberta de la seva vocació, la percepció d'una realitat alternativa a través de la finestra, la lectura de diaris i de llibres. Tots aquests motius el remouen tothora i, malgrat que el seu és un malestar d'índole existencial, talment sembla que l'espai sigui el factor causal d'aquest ofec. Fixem-nos, però, que quan escriu les seves primeres obres, encara al poble, el paisatge i alguns llocs de la infantesa apareixen com a elements conciliadors. De fet, Arbó no renuncia mai al paisatge ebrenc; la terra, com a element vertebrador, hi apareix amb tot el ressò atàvic, amb tota la duresa però també amb tota la seva positivitat i el seu renaixement continu.¹⁴⁶ Per tant, la seva fugida cal entreveure-la més a conseqüència de la incomoditat que li provoquen alguns aspectes de la vida ebrenc del moment i de la voluntat vocacional que no pas per una incomo-

146 Vergés (1954: 3) en l'entrevista que va fer a Arbó escrivia: «en su obra, la tierra late, sueña, canta».

ditat espacial que només pren sentit des d'un vessant metafòric.¹⁴⁷ La relació amb la terra i amb el poble viu una primera etapa d'amor-odi que finalitza amb l'escapada a la ciutat. Amor exemplificat, sobretot, a través de la figura de la mare i de la casa familiar; odi, per les injustícies socials, experimentades per ell mateix, i pel determinisme que li condiciona la vida. Fugir és un acte transgressor, la recerca d'un canvi d'espai que comporta unes expectatives generades des de l'espai d'origen. I Barcelona és el món exterior, aquell que percep i intueix des de la finestra de la seva habitació, a Amposta. Per tant, l'accés a l'espai urbà apareix com la possibilitat d'abastar una nova realitat, però també de superar un món interior que el turmenta: «Dos cosas me ayudaban entonces, y a las que, así lo creo, debí mi salvación; [...]». Una fue la idea, cada vez más firme, de la huida, la otra, el hecho de escribir» (Juan Arbó 1982: 84).

Des de Barcelona, Arbó recollirà els seus primers èxits, però també les primeres controvèrsies, alhora que accedirà als cercles literaris més rellevants. Tot plegat li permetrà l'entrada al món intel·lectual i la superació de totes les limitacions que el subjectaven en l'àmbit ebrenc. Al mateix temps, construeix el seu propi espai urbà al voltant de l'Ateneu i dels diversos cafès per on anirà teixint converses i novel·les, exercicis de reescriptura i articles periodístics. Amb tot, l'experiència de la guerra i les seves conseqüències trasbalsa aquest espai urbà en el qual Arbó persistirà i intentarà sobreviure, com ho farà en la qüestió lingüística. No hi ha dubte que per a aquells que es queden, la ciutat perd els espais intel·lectuals de referència i, a més, hi ha el buit que perceben els que opten per continuar la seva producció en llengua castellana. Arbó torna a crear els seus espais, cada cop més retret.¹⁴⁸ Parlar del Terminus, del Salón Rosa, del Oro del Rhin és parlar d'aquesta quotidianitat espacial des d'on observa la

147 Agustí (1956: 15), amic d'Arbó des dels inicis de la seva arribada a Barcelona, insinua que «se advierte en su pluma un resentimiento, más leído que real, y una absoluta ausencia de perspectiva».

148 A propòsit de la relació d'Arbó amb la ciutat, Sempronio afirmà que ell no creia que la ciutat li anés gran, sinó que «la ciutat li venia petita perquè ell [Arbó] va venir amb aquelles grans il·lusions i es va trobar amb una ciutat petita, unes fronteres tancades, uns ideals tancats. Ell no es va retreure perquè la ciutat li fos gran, sinó que la ciutat no va respondre a les il·lusions que ell s'havia fet. Per això va viure al marge del xou literari. Ell llegia lectures modernes [...], estava al corrent, però abstret de la petita

ciutat i escriu a partir de finals dels anys cinquanta les novel·les que exposaran aquest paisatge urbà que forma part de la seva realitat més immediata. Si bé Arbó, durant els anys anteriors a la guerra, encara escriu des de Barcelona dues novel·les situades a l'Ebre —*Camins de nit* i *Tino Costa*—, durant la postguerra es manté fidel a la seva voluntat de sinceritat i, per tant, ha de contextualitzar els seus arguments en els espais per on ell transita i en el temps que ell coneix. És a dir, la construcció d'un cronòtop del tot identificat amb la realitat del seu creador.

Ara bé, Arbó, mentrestant, reprèn el vincle amb l'àmbit ebrenc. Des de Barcelona retorna cada estiu a Sant Carles de la Ràpita, població que es converteix en la seva arcàdia particular. Tot i que no renuncia mai a la seva vida ciutadana, la seva tornada física i literària al món ebrenc —amb *L'espera* i la trilogia—, així com la nostàlgia que cal entreveure en aquest retrobament, s'ha d'interpretar com un mecanisme de defensa davant una ciutat que perd els seus espais de referència i es pressent cada cop més deshumanitzada. Si Barcelona és el lloc que permet crear i mantenir a Arbó la seva imatge d'escriptor, les Terres de l'Ebre li permeten recuperar la seva identitat com a individu arrelat al medi. El contacte amb la ciutat, molt sovint inhòspita, el retorna a la seva primera realitat, als valors assumits durant la infantesa, als espais on transcorren les seves primeres experiències; és a dir, al món rural. És aquí on s'inicia la constatació que aquest món retrobat està a punt d'exhaurir-se i on Arbó assumeix la tasca de preservar-lo a través del seu discurs narratiu. D'aquesta manera, l'escriptor restitueix a la seva terra tot el que li havia proporcionat com a escriptor: l'essència i la identitat ebrenca.

És així com trenta anys més tard Arbó retroba en la seva ficció narrativa el paisatge inicial. I ho fa amb una voluntat conciliadora i amb una mirada nostàlgica. En aquest diàleg entre passat i present, que troba en l'espai el principal punt de partida, Arbó reprèn la construcció de la identitat literària ebrenca que ja havia iniciat en les seves primeres novel·les i, per tant, tanca un cercle on l'espai torna a prendre un paper de gran rellevància. Si en el primer cicle novel·lístic el mite de les Terres de l'Ebre sorgeix, sobretot, a través de l'imagi-

comèdia del país, i no contra, cosa que alguns no li van perdonar en aquell temps» (Sempronio 1984).

nari dels lectors, en el segon cicle aquesta mitificació s'aconsegueix a través de la complicitat que estableix l'autor amb els espais geogràfics i de la percepció malenconiosa que queda impresa a través del seu discurs literari. El resultat final és la fixació d'un espai vinculat a la interpretació existencial i moral de l'individu, possibilitat pel retorn real que permet la mirada emotiva, filtrada pel record positiu.

2. LA NARRATIVA EN CASTELLÀ

Les primeres aportacions que Sebastià Juan Arbó realitza dins la novel·lística espanyola es publiquen entre la dècada dels anys quaranta i cinquanta. Al marge del canvi de llengua, ja assajat a la biografia de Cervantes, així com en alguns articles i en narracions publicades en diferents revistes, cal incidir en el canvi d'espai que comporta també una variació temàtica, allunyada de l'àmbit ebrenc molt preuat fins aleshores, tant per l'escriptor com per la crítica. Si bé Arbó ja formava part del mercat literari espanyol a través de la traducció intermitent de la seva obra catalana —majoritàriament sotmesa a un procés de revisió exhaustiu—, és amb *Sobre las piedras grises* (Premi Nadal 1948) que aconsegueix l'inici d'aquesta nova etapa novel·lística que confirma un canvi lingüístic i temàtic. Al seu torn, *María Molinari* (1954) i *Nocturno de alarmas* (1957) continuen aquesta nova proposta que té com a nexes comuns la vertebració d'uns nuclis argumentals al voltant de l'espai ciutadà. És per això que em referiré a aquestes tres novel·les com a novel·les urbanes, per diferenciar-les de la resta de la novel·lística d'Arbó, tant anterior com posterior. El fet d'acabar-nos a una època, la de postguerra, del tot oposada a la dels anys trenta, i a la creació d'uns nous projectes narratius convida a analitzar en quin marc es desenvolupen aquestes noves propostes urbanes i amb quin discurs literari estan articulades.

El poc ressò entorn de les obres arbonianes de postguerra impedeix una aproximació crítica i una valoració de la seva rellevància dins el context literari de l'època, però també dins la producció novel·lística d'Arbó.¹⁴⁹ Amb tot, les aportacions dels diferents estudiosos assenyalen un tall significatiu entre l'obra ebrenc inicial, la dels anys trenta, i tota l'obra posterior. Arbó, malgrat mantenir-se actiu dins el món cultural de la dictadura, no recuperarà el reconeixement literari obtingut amb la seva novel·lística ebrenc. Per això és impres-

149 Vegeu Matas (2023a, cap. V).

cindible aturar-se en l'anàlisi de les novel·les urbanes per esmenar aquest buit dins l'estudi novel·lístic de l'autor i poder, en definitiva, valorar-ne la rellevància.

2.1 Espais urbans

Tal com hem pogut comprovar, en Arbó hi ha dos aspectes principals que diferencien la primera etapa novel·lística, la publicada durant els anys trenta, de la produïda entre els anys quaranta i cinquanta. D'una banda, la llengua emprada; de l'altra, el canvi de localització que es produeix dins l'univers ficcional: del poble a la ciutat. Quant a aquest segon aspecte, les fugides portades a terme pels protagonistes del primer cicle ebrenc —ja siguin definitives (*L'inútil combat*, *Notes d'un estudiant que va morir boig* o, fins i tot, *Terres de l'Ebre*) o esporàdiques (*Tino Costa*)— desplacen, amb més o menys incidència narrativa, l'eix geogràfic rural cap a un espai urbà, Barcelona, que s'erigeix en contrapunt a un sistema de vida tradicional i opressor. El desplaçament a la ciutat, intuïda com a promesa de llibertat, permet introduir l'ambient de llibertinatge i de deshumanització focalitzat amb insistència en el Barri Xino, un dels espais més degradats de la ciutat.

Cal no oblidar que Arbó havia manifestat, després de *Camins de nit*, la voluntat d'escriure una novel·la ciutadana.¹⁵⁰ Aquesta intenció, si bé es podria relacionar amb un cert exhauriment del tema ebrenc, confirma la coherència de l'escriptor a l'hora de fixar en la narrativa els espais i les experiències que circumscriuen la seva realitat. Altrament, Rosales afirma que «aquestes obres [...] no van aportar res de fonamental al món novel·lístic arbonià; al contrari: els personatges hi perden intensitat i el conjunt sembla marcat de l'agressiva empena lírica de les primeres obres» (Rosales 1998: 32).

Així doncs, gairebé després de vint anys com a ciutadà barceloní, i amb un retard ocasionat per la guerra i les seves conseqüències, Arbó inicia un recorregut ficcional al voltant d'uns espais quotidians que conviuen amb uns espais latents en l'estructura vital urbana i que, ahora, són molt simptomàtics dins el context de l'època. M'interessa remarcar que allò que diferencia el canvi d'espai en les dues

150 Així ho havia expressat en una entrevista a Palau i Fabre (1936: 4).

primeres etapes novel·listiques és que ara la ciutat és explicada des de dins, i, per tant, l'òptica del narrador —des de l'omnisciència sota la qual s'amaga indiscutiblement l'escriptor— parteix de la coneixença real i viscuda de la Barcelona de l'època. Això implica insistir en el recorregut d'alguns espais ja emprats en algunes obres del primer cicle ebrenc (*L'inútil combat*, *Notes d'un estudiant que va morir boig*, *Tino Costa*), però alhora descobrir nous aspectes urbanístics de la ciutat sota el guiatge d'un narrador que aporta un testimoniatge, en aparença secundari, que amb el temps esdevé primordial per a l'esbós d'una cartografia urbana que respon a un món d'època. Hem de parlar, per tant, d'un cronòtop que vehicula les tres novel·les en llengua castellana de context urbà i que confegeix el nou projecte novel·lístic d'Arbó a partir dels anys quaranta.

Iniciem aquest recorregut amb *Sobre las piedras grises*, novel·la que abasta el període comprès entre 1912 i 1932. Dins d'aquest període, s'obvia la Primera Guerra Mundial, encara que s'hi al·ludeix de manera implícita («En España y en el mundo reinaba la paz. Era una tregua, que como diría Herodoto, duró poco», SPG 15), i es fa referència als anys previs al conflicte com «una de aquellas épocas que, vistas en perspectiva, quisiera uno detener, perpetuarlas» (16). Enmig d'un escenari inicial d'aspiracions petitburgeses s'introdueix el *modus vivendi* propi d'una ciutat en plena expansió econòmica:

Las gentes después de cenar, en estas noches de verano, abandonaban las casas y se desparramaban por terrazas o por lugares de esparcimiento. En el Turó-Park,¹⁵¹ por veinticinco céntimos, podían admirarse las primeras películas, proyectadas al aire libre; se daban conciertos; se daban sardanas entre los árboles, que brillaban con su verdor, bajo las luces eléctricas. Y para terminar, ya apagadas las luces, en plena noche, se encendían los fuegos artificiales. La Rabassada,¹⁵² en el seno de la montaña, ardía también de animación; en sus salones, en sus jardines,

151 Parc d'atraccions inaugurat l'any 1912 i tancat el 1927, després de patir diversos incendis. L'any 1934 fou reconvertit en un espai de jardins, conegut actualment com a Turó Park i dedicat a Eduard Marquina.

152 En esmentar la Rabassada, Arbó fa referència al Casino que s'inaugurà l'any 1911 i que esdevingué un dels edificis més significatius i espectaculars de la Barcelona burgesa. Un any més tard, la prohibició del joc per part del president del govern, José Canalejas, en precipità la reestructuració en un parc d'atraccions que es clausurà l'any 1930.

se daban cenas espléndidas y se danzaba después hasta altas horas de la madrugada. La banda Eslava daba sus famosos conciertos en la cumbre del Tibidabo, resplandeciente de luces. En el Bosque,¹⁵³ la Fornarina¹⁵⁴ se hacía aplaudir por su fina belleza, y por la gracia de sus cuplés, que eran cantados en toda Barcelona, junto con fragmentos de «Molinos de Viento»¹⁵⁵ o de «La Generala», de Vives, que triunfaban en el Tívoli y en el Cómico, donde el tenor García Romero arrebatava a las damas con sus arias y la gallardía de su figura, como cualquier galán de cine actual;¹⁵⁶ también en estos años, en un pequeño teatro de barriada, en el Arnau,¹⁵⁷ una jovencita delgada, de grandes ojos negros y de voz delicada, no muy guapa, pero llena de simpatía, empezaba a hacerse famosa con el nombre de Raquel Meller.¹⁵⁸ Los más alegres, o de gustos más fuertes, podían ir a solozarse con Dora la Gitana y sus sesiones de garrotín,¹⁵⁹ o con los

153 El Gran Teatro del Bosque, a Gràcia, va néixer l'any 1905 com un espai de lleure on es representaven diferents tipus de gèneres teatrals, enmig d'un espai natural. Després de diferents reestructuracions es convertí en el Bosque Multicines.

154 Consuelo Vello Cano (1884-1915), coneguda com *La Fornarina*, fou una cupletista madrilenya, cèlebre per les seves actuacions en els teatres del Paral·lel a principis del segle xx.

155 La sarsuela *Molinos de viento*, amb llibret de Luis Pascual Frutos i música de Pablo Luna, fou estrenada al Teatre Cervantes de Sevilla, l'any 1910.

156 Amadeu Vives va compondre *La Generala*, una sarsuela en dos actes que es va estrenar l'any 1912. El compositor escollí com a protagonista el tenor José García Romero i l'obra es representà per primera vegada al Gran Teatro de Madrid i més endavant, a Barcelona, al Teatre Còmic i al Tívoli, amb gran èxit de públic. Uns anys més tard, amb la companyia del Teatre de la Zarzuela, el tenor valencià interpretà, entre altres títols, la sarsuela *Molinos de Viento*.

157 Situat on actualment es troba l'avinguda del Paral·lel i inaugurat l'any 1908 amb el nom de Teatre Arnau —amb anterioritat, des de 1903, s'havia denominat Gran Salón Arnau—, aquest espai havia acollit des del principi una programació variada (*music-hall*, sarsueles, cinema, varietés) que a partir de 1910 se centrà gairebé del tot en l'activitat teatral. El 1915 adoptà el nom de Teatro Folies Bergère i, més tard, a partir de 1930 es convertí en un cinema (Cine Arnau) fins que recuperà la seva funció com a espai teatral. L'any 2000 tancà de manera definitiva.

158 La cantant i cupletista Raquel Meller (1888-1962) va debutar el 16 de setembre de 1911 al Teatre Arnau, data que quedà assenyalada com una de les més significatives en la trajectòria d'aquest teatre.

159 Dora la Gitana, coneguda com «la reina del garrotín», aconseguí un gran ressò a partir de la seva presentació a Barcelona, l'any 1908, al teatre Gayarre. Un any més tard va actuar també al Teatre Tívoli.

cuplés atrevidos de la Chelito,¹⁶⁰ que atraía también su parte de público hacia el Paralelo.

Los domingos había toros; el fútbol empezaba a tomar incremento. El Barcelona era campeón de España, y los aficionados se reunían ya a discutir frente a Canaletas, que al atardecer era un amplio hormiguero de grupos, un zumbido de colmena, sobre el ruido de los coches de punto y el estrépito de los tranvías (16-17).¹⁶¹

En aquestes primeres pàgines, no deixa de sorprendre com el discurs narratiu es converteix en una crònica social que testimonia l'engranatge de la Barcelona lúdica i social de principis de segle xx, immersa en una quotidianitat nouvinguda que retrata la ciutat des d'una òptica burgesa. A través d'una ironia desacomplexada («Es verdad que de vez en cuando se producían huelgas, atentados, se asesinaba a Canalejas o a Daso [...]. España siempre tenía a punto un torero, un político de recambio», 17) s'imposa una realitat frívola, despreocupada, descrita a través del sarcasme implícit del narrador:

Lo de menos era, sin embargo, la política: lo importante eran los estrenos del Novedades; los bailes de Carnaval en el Liceo; las reuniones en Casa Llibre¹⁶² o en los salones del Ritz; las verbenas en el Turo-Park y en

160 *La Chelito*, nom artístic de Consuelo Portella Audet (1885-1959), fou la pionera del cuplé picaresc. Va començar la seva activitat artística al Salón Venus (1901-1904), un dels locals pioners del Paral·lel a principis del segle xx.

161 Tal com s'afirma en la descripció, situada al voltant de 1912, el FCB va guanyar la Copa del Rei durant aquests anys (1910, 1912, 1913). Amb tot, el costum d'anar a la Font de Canaletes s'inicia amb la fundació del setmanari *La Rambla*, l'any 1930, situat a la rambla de Canaletes. Atesa la dificultat per conèixer els resultats dels partits de futbol quan l'equip jugava fora de casa, des de la redacció es va decidir penjar una pissarra amb els resultats obtinguts. D'aquí que els aficionats es reunissin davant de la Font de Canaletes per assabentar-se del desenllaç del partit. És evident, però, que això succeí a partir de 1930 i no en les dates que ho situa Arbó.

162 L'any 1912 obria al públic la Confiteria Guillermo Llibre, un espai luxós on convivia el món de la pastisseria amb el món de l'art i que es convertí en signe de distinció per a les classes burgeses i benestants de Barcelona. Establerta a la plaça de Catalunya, l'any 1925 es traslladà a la Gran Via, davant dels Jardins de la Reina Victòria. Amb el nom Casa Llibre augmentà el seu prestigi entre l'alta burgesia barcelonina que hi celebrava tota mena d'actes socials. L'any 1936, la CNT prengué el control de l'establiment i l'anomenà Salón Internacional, tot i que el 1939 recuperà la seva denominació original. El local es va tancar l'any 1949.

el Tibidabo; los cabellos rubios de la Fornatina; las piernas de la Chelito; las proezas del Gallo¹⁶³ en las Arenas. ¡Qué tiempos aquellos! (18).

En poques línies Arbó és capaç de contextualitzar una època i una societat a partir de la citació dels indrets més emblemàtics i dels personatges més populars que la configuren. Són espais que neixen amb la voluntat de satisfer el desig d'ostentació burgesa (el Maison Dorée,¹⁶⁴ el Café Alhambra,¹⁶⁵ el casino de la Rabassada, el Turó-Park, el Tibidabo, el Liceo, el Ritz, la Casa Llibre), però que conflueixen, en aquest joc de la doble moral acceptada, amb els d'una classe menys afavorida que busca les seves vies de diversió en uns altres espais que proliferen, en concret, en la zona del Paral·lel.¹⁶⁶ Es confirma una inclinació inicial per descriure aquest glamur burgès que desprèn la Barcelona de principis del segle xx i que desapareixerà de manera gradual en les novel·les posteriors en coherència amb l'evolució de la ciutat a partir de l'inici de la dictadura franquista.

Ara bé, cal subratllar que Arbó, més pròxim a l'elit benestant que no pas als sectors desafavorits, acara el lector de tots els temps amb un paisatge social colpidor que no ha estat prou remarcant. És així que mentre «en la terraza de la Maison [Dorée] [...] se comentaban los

163 Rafael Gómez Ortega (1882-1960), conegut amb el sobrenom d'*El Gallo* o *Gallito*, fou un rellevant torero espanyol que torejà molt sovint a Las Arenas durant la dues primeres dècades del segle xx.

164 Situat a la plaça de Catalunya, el Maison Dorée fou inaugurat el 1897 i es convertí en un dels restaurants més luxosos de la ciutat. Fou freqüentat per la classe aristocràtica i intel·lectual barcelonina. En les seves festes i tertúlies hi assistiren, entre d'altres, Santiago Rusiñol, Puig i Cadafalch, Isidre Nonell i Ramon Casas. Fou tancat l'any 1958.

165 El Café Alhambra fou inaugurat l'any 1891. Situat entre la plaça de Catalunya, el passeig de Gràcia i la rambla de Catalunya era un dels locals més grans de la ciutat fins al punt de disposar d'una sortida per a cadascun dels carrers on es trobava ubicat. L'any 1906, una part del local es convertí en cinema (Cinema Alhambra), mentre que el 1909, el cafè modernista La Lune ocupà l'espai destinat pel fins aleshores Café Alhambra.

166 Durant els primers trenta anys del segle xx, les barraques del Paral·lel, construïdes com a espai de diversió (tavernes, espectacles, música), es transformaren en teatres estables que acolliren alguns dels artistes més importants de l'època. És evident, però, que la proximitat amb el barri del Raval, un indret que concentrava el vici i la degradació en dosis considerables i que seria conegut com el Barri Xino, afavorí que el Paral·lel no en fos una excepció i que el seu nom fos un reclam per a un tipus de públic interclassista.

sucesos más recientes» i «se hablaba de bodas o de trajes, de modas; pero, sobre todo, se reía y se gozaba de la compañía y de la grata atmósfera [...]» (18), una altra realitat paral·lela irromp en l'escenografia descrita:

A veces, frente a las sillas, se detenía un prestidigitador ambulante; plantaba su mesa y les entretenía un momento con sus juegos de manos, o sus chistes chocarreros; se detenía tal vez un cantor, ya en decadencia, que hablaba de sus grandes éxitos en Milán, para hacerse perdonar el poco éxito de sus exhibiciones en la vía pública; pasaba la vieja vendedora de fósforos con su cajita, pretexto de una triste mendicidad; las vendedoras de lotería, con el pequeñuelo en los brazos, ofreciendo billetes entre el público... A veces, se detenía un hombre bajo, armado de grandes anillas; desplegaba una larga alfombra, y con toda seriedad, como si realizase la tarea más importante, empezaba a ejecutar sus tristes ejercicios, mientras la mujer, flaca y abatida, iba pidiendo por las mesas. De vez en cuando, y para alegrar esta monotonía, un organillo se detenía ante la acera y lanzaba al aire la última canción de moda (18-19).

L'alternança d'aquestes escenes ens acosta a una realitat marginal que en la seva quotidianitat conviu amb un model de vida frívola i que, fet i fet, reflecteix el drama d'una modernitat en expansió. Un altre exemple: en la primera conversa que mantenen Mari Juana i Juan Bausá, i que, tot i la paradoxa, determinarà de manera positiva el seu lligam, es reflecteix una situació esperpèntica en reunir en una mateixa escena els silencis i la indecisió malaltissa de Bausá, les expectatives amoroses de Mari Juana i l'espectacle míser d'uns pidolaires:

Cesó la canción. El muchacho del organillo, flaco, medio tullido y con cara de enfermo, manipuló rápidamente en el registro, cambiando la piza.

Una mujer, con el vientre abultado, iba de mesa en mesa, con el platillo en la mano, pidiendo. Tal vez Mari Juana supo en aquel momento leer en el silencio de él; tal vez su ternura se debiera, en efecto, a la influencia de la canción.

—Es bonita esta canción, ¿no?

—¿Eh?... ¿La canción?... ¡Oh! Sí, es bonita. Sí, sí, es bonita —Como si acabase de caer de la luna.

Callaron.

El organillo tocó aún dos piezas más. [...]

Yo he pasado la vida en un sueño / y este sueño me hablaba de amor.¹⁶⁷

Cesó la música; el organillo se alejó arrastrado por el muchacho tullido. La mujer, severa, con aire fatigado, con el vientre alto por el embarazo, iba al lado del carro ayudando (22-23).

La plasticitat aconseguida per Arbó en descriure aquestes escenes remet a un realisme quasi pictòric, de traç senzill i concís, però d'una efectivitat aclaparadora. Aquestes descripcions esdevenen altament representatives en contextualitzar-les en un espai concret, burgès per definició, que accentua la invisibilitat del vessant social més desafavorit:

como aquellas [mujeres] que todas las mañanas, por los lugares céntricos de Barcelona, se arrastraban por el suelo de los cafés, de los bares, de los prostíbulos y cabarets y otros lugares de diversión o de vicio, y que hacían desaparecer las señales de la última juerga de la noche, para retirarse, después, silenciosamente, invisibles, dejándolos dispuestos para la nueva juerga (12).

El que fa Arbó és acostar-nos, a través del seu discurs, a l'espai social i moral de la Barcelona de principis de segle amb l'objectiu de descriure uns desajustaments socials que apareixien ja en la seva novel·lística anterior i que continuaran en el segon cicle ebrenc, publicat a partir dels anys seixanta. Ara bé, més que la voluntat de denunciar una realitat que humilia i degrada els sectors socials exclosos del ressorgiment de la ciutat, Arbó vol exposar aquesta realitat com un fet inherent a la societat, sense cap ànim d'acusació explícita que l'obligui a posicionar-se. És a dir, en principi no utilitza la novel·la com a eina ideològica sinó que es limita a narrar i a descriure amb un pur sentit literari: «estallaron importantes huelgas, violentas manifestaciones de obreros disgustados porque los patronos iban en coche y ellos tenían que ir a pie, porque aquellos comían en lujosos restaurantes y ellos apenas podían comer, cosa que todavía no se ha resuelto» (46).

Aquesta Barcelona obrera es personifica a través de Pedro, l'anarquista que Juan Bausá salva de ser detingut. El personatge, que l'autor recuperarà a *Nocturno de alarmas*, representa el sector més rei-

167 Fragment que pertany a la sarsuela *Molinos de viento*.

vindicatiu que s'alça contra un sistema excloent i degradant. L'espai, una vegada més, determina i vehicula aquest sentiment de rebel·lió i es converteix en un element essencial en la biografia de l'individu fins al punt que el condiciona de manera negativa:

Sus ojos se detienen por último en el lugar donde transcurrió su infancia: Sans, la Torrassa,¹⁶⁸ la Bordeta, Coll Blanc... Por las calles de esas barriadas podría ir con los ojos cerrados. Por ellos pasó muchas veces de niño; pasó los primeros días mirándolo todo con los ojos asustados. Buscaba cariño y halló solo reproches, golpes e injurias. Allí estaba la obscura fábrica con sus sótanos casi sin luz, con el aire impregnado de fétidas emanaciones, donde se movían como sombras; allí consumió él sus mejores años y allí, en el siniestro reclamo, sintió germinar los primeros brotes de rebeldía oyendo hablar a los mayores. Allí estaba la sórdida vivienda donde habitó, donde comió el pan duro de la orfandad, en una casa ajena, sin cariño, sin calor de hogar; allí estaba también el Centro, encendido en disputas, en entusiasmos, en blasfemias, donde con otros compañeros, tan ilusos como él, soñó con una humanidad mejor [...]. Nuevos niños continuaban andando desnudos en invierno, sin cariño, sin hogar; nuevas víctimas eran ofrecidas a diario al horrible Moloch moderno, en los cabarets y en los prostíbulos, en la miseria horrída de los barrios bajos (277-278).

El personatge de Pedro amplia el radi de la ciutat i ofereix una nova realitat que fins aleshores no s'havia manifestat en la narrativa arboniana: la Barcelona obrera que viu en barriades perifèriques, en condicions míseres i que acollirà el germen de la rebel·lió social. Ara bé, per copsar encara la importància espacial dins l'obra, cal seguir la trajectòria de Pedro, el qual, des de la seva evident mimetització amb l'espai que l'ha vist créixer, és capaç de redimir-se —una redempció que cal entendre des la perspectiva moral d'Arbó— gràcies al seu accés al món dels Bausá, situat en el nucli de la Barcelona vella. És des

168 Sants era un municipi d'uns 6,5 km², industrialitzat durant el segle XVIII i que havia sofert un desenvolupament important en el segle XIX. A inicis de 1910 havia superat la xifra de 30.000 habitants i comptava, en aquells anys, amb 237 fàbriques i, més o menys, la mateixa quantitat de tallers d'arts i oficis (Romero Maura 2012: 113). A Sants, com a la Torrassa i als altres barris que se citen al text, s'instal·laren els primers obrers que van arribar a Barcelona durant la primera industrialització i, per tant, es creà un ambient adient per a l'arrelament de la ideologia anarquista («Por las calles, por las plazas, por todas partes, especialmente en las barriadas extremas, en Sans y en San Andrés, surgían grupos de obreros en actitudes levantiscas» (SPG 91).

d'aquest punt neutral, habitat per un funcionariat decadent, que Pedro es qüestiona la seva posició ideològica i opta per fugir. L'amor —el seu casament amb Lisa Bausá— i el canvi espacial —la fugida a Buenos Aires— li ofereixen la possibilitat d'una nova existència, allunyada del determinisme a què el subjecta l'espai ciutadà:

—Pero ¿tú crees que en Buenos Aires, que en las otras ciudades del mundo, no debe suceder algo parecido? [...]

—Seguro que sucede, ¿quién lo duda!— le contestó él sin vacilar—; pero existe la diferencia de que en Buenos Aires, en las otras ciudades del mundo, no he pasado, de niño, por sus calles como un perro perdido; en aquellas ciudades no me habrán robado lo mejor de mi vida; no me habrán pisoteado, ni exasperado; en ninguna de ellas habré dejado mis ilusiones entre rastros de sangre (267).

I, encara, en aquesta geografia literària que s'articula al voltant de primera novel·la ciutadana, cal assenyalar la breu al·lusió que Arbó fa a una Barcelona subterrània que es dinamitza dins la nocturnitat i que ofereix una elevada degradació. Si bé al protagonista, Juan Bausá, la seva naturalesa bondadosa i apocada li veta conèixer aquest món («Él ignoraba que a aquella hora había hombres que corrían tras las más extrañas diversiones; que se bebía y se cantaba en prostíbulos y cabarets», 67), el personatge de Pedro en valida i en certifica l'existència:

En su vida había solo algunas incursiones nocturnas por Atarazanas con algunos amigos; a hacer cola los sábados en los peores prostíbulos; detenerse en casa el Sacristán o en «La Criolla»,¹⁶⁹ donde los invertidos bailaban con las prostitutas o entre sí, al son de la pianola, con sus zapatos de tacón alto, su blusita de seda, con la cadenita y la medalla oculta, mostrando el escote, pintados y empolvados, las cejas alargadas y con

169 Situades al carrer del Cid, Casa Sacristán i La Criolla foren referents ineludibles dels baixos fons de la ciutat pel clima de perversió que se'n despenia. Aquests establiments, sobretot La Criolla, aconseguiren la seva màxima projecció durant la dècada dels anys trenta, arran de l'Exposició Internacional de 1929. El seu públic, inicialment de les classes més inferiors, aviat es va veure ampliat per visitants de la burgesia barcelonina i turistes europeus que hi acudien atrets tant per la mala fama assolida com per la curiositat d'experimentar noves emocions. En efecte, com s'entreveu al text, els homosexuals, els transvestits i els transformistes foren el col·lectiu que més presència tingué a La Criolla (vegeu Villar 1996: 128-136 i Planes 2001). Arbó en parla també a *Memorias. Los hombres de la ciudad* (1982: 100).

grandes ojeras; y después, a tomar unos chatos en casa Juan, donde se cantaba y se bailaba flamenco (117).

És evident que si bé l'autor utilitza el personatge per introduir un espai intrínsec a la Barcelona dels anys vint i trenta, no dubta a atorgar-li una càrrega moral que es fa palesa en el rebuig d'aquesta realitat decadent i mísera («de aquellos barrios salía siempre con una sensación de asco y de tristeza», 118). De fet, aquesta disconformitat esdevé condició *sine qua non* per després transformar-lo en un individu «regenerat», a diferència dels protagonistes del primer cicle novel·lístic ebrenc, que conviuen i s'immergeixen en la degradació de l'espai. Hi ha a *Sobre las piedras grises*, enllaçant amb les aportacions anteriors, la necessitat de presentar la ciutat des de tots els seus angles geogràfics, socials i morals a fi de mostrar una imatge calidoscòpica, però del tot versemblant, del panorama barceloní de les primeres dècades del segle xx.

Amb tot, no hi manca certa idealització d'una Barcelona cosmopolita que desapareix de la vida de Mari Juana, arran del desclassement provocat pel seu matrimoni amb Juan Bausá, i de la qual s'avança el declivi que sofrirà durant els anys posteriors. És així com l'espai vital i l'espai urbà es mimetitzen en un esdevenidor frustrat i decebedor: «¡Cómo la quería, a pesar de todo a su ciudad! Ahora, recordaba a través de aquellos momentos, le parecía aún más bella, porque abrigaba el presentimiento de que como entonces —tan hermosa, tan querida— no había de verla más» (41). Un cop més, l'ús de la veu omniscient juga amb avantatge i es permet la llicència no tan sols d'avançar-se al temps del personatge, sinó també al temps de la ciutat. Ara bé, si per a Mari Juana la Barcelona amb què s'identifica és la que comprèn la plaça de Catalunya, el passeig de Gràcia, el Tívoli i la Rabassada, per a Juan Bausá l'espai d'identitat, configurat des de la infantesa, es traça al voltant de l'església del Pi, la plaça de Sant Josep Oriol, el carrer dels Cecs i el de la Boqueria:

Aquel rincón de Barcelona, con sus calles estrechas y tranquilas, parecía tener algo de su alma, y también el alma se le había impregnado de silencio y de su sabor, y acaso a veces de melancolía. Su alma estaba también como él, sumergida en una suave atmósfera silenciosa, discreta, sin excesiva luz, sin ruido. En ella, como en la plaza, no descendía a penas el sol; no cantaba un pájaro; no pasaba ningún viento fuerte, sino el que movía apenas las ramas del pequeño pino plantado frente a la fachada.

También en ella, si había cielo, era el cielo entrevisto sobre el estrecho espacio de la plaza, o del final de la calle de los Ciegos, donde siempre había vivido [...]. Solo aquí, en este silencio, en esta suave penumbra, sentíase en su centro (52).

És així com es repeteix el procés mimètic entre espai-personatge, en un clímax de fusió que aconsegueix copsar la psicologia del protagonista. En aquest sentit, l'espai compartit, aquell que articula el món particular i la biografia de Bausá, assenyala ja l'inici de la vida conjugal: per a Mari Juana significa la fi dels seus somnis i l'inici d'una existència conformada («el día que atravesó aquella puerta se acabó todo lo que había embellecido su juventud», 40); per a Juan Bausá, la possibilitat de continuar reclòs en el seu món. I encara un altre aspecte: el trasllat espacial que es produeix a conseqüència d'aquest casament possibilita un canvi d'ambient que testimonia els canvis urbanístics i socials de l'època:

La casa era antigua [...]. Estaba situada en el extremo de la calle de los Ciegos, muy cerca de la iglesia del Pino, en el corazón de la vieja Barcelona. [...], daba sobre la plaza del Beato Oriol [...]. Estas casas, y más aún las de las calles de la parte opuesta de la plaza, residencias casi todas de la antigua aristocracia, eran abandonadas por sus propietarios que se iban trasladando a los modernos edificios del Paseo de Gracia. [...] Los bajos de estas casas, de anchos portales, iban siendo ocupados por las modernas tiendas. En los pisos fueron instalándose después los funcionarios públicos, modestos empleados de oficina o propietarios venidos a menos (38-39).¹⁷⁰

La fugida de Pedro i Lisa a Amèrica permet cloure aquestes descripcions urbanes amb una panoràmica horitzontal, a través d'un trà-

170 El filòleg Manuel Alvar es fa ressò de la rellevància que adquireix Barcelona en la novel·lística de Juan Arbó i d'Ignasi Agustí, però en remarca l'evident gradació que pateix la ciutat i que es percep a través de la lectura de *Mariona Rebull* i de *Sobre las piedras grises*: «Mariona Rebull i los Bausá viven en un mismo barrio barcelonés. Podría creerse en su proximidad literaria. Nada más lejos. Agustí lo describe en su período de opulencia, de buen vivir; Arbó, en su declive, en su envilecimiento. En unos pocos años, se ha perdido el sentido histórico de las gentes. [...] la narración de estos dos novelistas nos ha permitido captar el hondo sentido del proceso. Desde el colegio caro de Mariona hasta el cartelito ("Planchadora en el 2º") de Arbó hay una sima que ha engullido toda una estructura social. [...] En ambos, una clara personalidad diferenciadora y en ambos el mismo servicio a una ciudad, convertida ya en sustancia literaria» (Alvar 1972).

veling que s'allunya i que possibilita captar des del mar la fisonomia de la Barcelona del moment. És així com des de la coberta del vaixell assistim al distanciament gradual d'un conglomerat urbà fragmentat que mostra la reiteració d'uns espais que segellen de manera definitiva la geografia humana i social dels llocs que, de manera significativa, perfilen la ciutat durant la primera meitat del segle xx i li concedeixen identitat:

La ciudad va alejándose. Aquí enfrente, a la sombra de Montjuich, por encima de la masa de los Docks, se yergue negra la alta chimenea de una fábrica; un poco más atrás, las tres chimeneas de la central eléctrica, confundidas casi en una sola negra y enorme, van destacándose simétricas, iguales; una de ellas humea lentamente en el cielo gris. Por encima, entre la alta torre férrea de San Jaime, con su cúpula iluminada, y la montaña de Montjuich, por el lado de Miramar, palpitante las luces, van y vienen sin cesar los transbordadores [...]. Más atrás, sobre el enorme edificio de la Aduana, se yergue diminuto el monumento a Colón, con la figura del descubridor en lo alto, señalando el mar, confundido casi con la sombra. Aquí cerca, en el muelle, se ve un barco de guerra atracado [...].

A la izquierda, sombrío, amenazador imponente, Montjuich adelantando sobre el mar, y la silueta del castillo, con su recinto amurallado, con su torrecilla como el puente de un gigantesco navío coronado con la cumbre, recortándose contra el cielo sombrío. Tal vez para hacerlo más tétrico y siniestro, se cierne sobre él el recuerdo de los fusilamientos cumplidos en su recinto, de la sangre derramada allí en las pugnas feroces de los hombres.

Arriba, al pie del recinto amurallado, frente al mar, como el ojo despierto del mostruo velando su sueño, el ojo luminoso del faro, desde un saliente de la montaña. [...]

El buque ha entrado ya en el mar libre. Montjuich ha quedado atrás, con las luces de Bonavista y de Miramar perdidas en la sombra. A sus espaldas han surgido las luces de Casa Antúnez y las instalaciones de la Campsa, con sus grandes depósitos vagamente iluminados, al pie del cementerio. [...]

Poco a poco, Pedro, asomado a la borda, ve surgir ante sus miradas el llano de Sans, la Torrassa, la Bordeta, Coll Blanc, con las chimeneas de sus fábricas erguidas en la sombra, con sus calles, que tanto conoce, adormecidas bajo el centello de las luces. [...] Más allá de Sans, el vasto hormiguero de las luces que tiembla en la noche se extiende sin cesar; llena las alturas de Sarrià, de San Gervasio, con sus torres lujosas y sus jardines, del Putxet con sus calles tranquilas, sus plazas sosegadas; mu-

ere como un oleaje contra las alturas de San Pedro Mártir y Vallvidrera, contra el Tibidabo, en cuya sombra se yergue la alta torre de la atalaya, iluminada al pie de la cima, y brillan las luces del hotel, y de las atracciones, confundidas con las estrellas. De arriba abajo, se ven las dos hileras del funicular. El mar de luces sigue dilatándose hacia el fondo, hacia las alturas de Horta y hacia San Andrés. Por encima de Sans, las dos hileras de focos eléctricos de la Diagonal se adentran paralelas hasta muy lejos en pleno campo (275-277).

En aquest espectacle de llums i d'ombres, reflex d'un panorama urbà tothora redirigit per l'ull omniscient del narrador, la ciutat pren una entitat camaleònica que aglutina diferents realitats, però que preval en la seva funció anihiladora i deshumanitzadora:

Quilómetros y kilómetros de luces centelleando bajo la noche; debajo de las luces, kilómetros y kilómetros de asfalto y de 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 (277).

A *María Molinari* hi ha una reiteració d'alguns dels espais citats fins ara que es vehiculen a través de les històries que constitueixen l'eix de la novel·la. Així, mentre les referències al personatge de *María Molinari* s'ubiquen a *Sarrià*, la vida de l'escriptor i periodista *Andrés Albará* transcorre entre la zona de la Diagonal i la plaça de Catalunya, i la del pintor *Félix Daura* al carrer del Carme, situat al barri del Raval. A cada espai, una identitat que retrata la realitat geogràfica i social de la Barcelona de finals dels quaranta i que *Arbó*, a través dels seus personatges, interrelaciona i visualitza sempre des d'una òptica subjectiva i força condescendent. D'aquí que sigui interessant observar com el protagonista, *Andrés Albará*, actua com a mediador entre aquests espais oposats —*Sarrià* i *Raval*— a través de la seva relació amb els altres coprotagonistes, *María Molinari* i *Félix Daura*, però també a través del seu recorregut quotidià entre l'avinguda Diagonal i la Rambla, espais que limiten i representen la part alta i la part baixa de la ciutat.

Fet i fet, mitjançant la repetició dels espais urbans ja presentats a *Sobre las piedras grises*, *Arbó* es reafirma en la voluntat de literaturitzar Barcelona des del centre neuràlgic de la ciutat, la plaça de Catalunya, a partir del qual es visualitza una frontera social i fisonòmica

que es va accentuant a mesura que s'ascendeix o descendeix d'aquest punt central considerat estratègic.¹⁷¹ No és gratuït que Andrés Albará i Maria Molinari transitin durant tota la novel·la entre aquests espais, això sí, amb actituds del tot divergents. Malgrat que Albará no és aliè a l'existència dels barris baixos («salía muy poco hacia estos barrios. En su juventud, en cambio, los había frecuentado asiduamente», MM 96), el retorn a aquest espai li permet constatar —ara des d'una nova perspectiva— la corrupció i la misèria en què sobreviuen els seus habitants. La descoberta dels orígens de Félix Daura, així com de la precarietat i de l'abandonament en què es troba la seva família, porta Albará a adoptar la neboda del pintor, fet que reforça encara més aquesta voluntat mediadora del personatge, gairebé conciliadora, entre dues realitats socials. Amb tot, si bé Andrés Albará surt immune del seu contacte amb els barris baixos, fins i tot podríem dir que en surt reforçat des del punt de vista moral, per als altres protagonistes la pertinença o la incursió en aquesta part de la ciutat implica una baixada als inferns. En el cas de la novel·lística arboniana, aquesta davallada física condueix sempre a una davallada moral i alhora espacial, com ja hem vist en l'anàlisi de l'obra ebrenca. Així, en el pintor Félix Daura, la seva adscripció a aquest barri reflecteix el pes determinista de l'espai en descobrir el lector que els seus orígens arrelen ja en aquest indret. Contràriament, per a Maria Molinari, l'abandó de l'àmbit familiar a Sarrià per anar amb Félix Daura, significa un desclassament —com ja havia succeït amb el personatge de Mari Juana a *Sobre las piedras grises*— i una crisi espiritual de la qual, tot i el retorn penedit a la llar i malgrat la rebuda generosa del marit, no es podrà recuperar. Es tracta, en definitiva, d'una situació argumental on s'aprecia, de manera diàfana, l'actitud moralitzadora de l'autor.

Si ens aturem en aquesta davallada, el trajecte descendent de Maria Molinari —de Sarrià al barri del Raval, a través de plaça de Catalunya, la Rambla, Caneletes fins a l'església de Betlem, al carrer del Carme— materialitza la transgressió que representa la fugida de la llar familiar i l'acceptació d'una vida al marge de les normes socials burgeses. Som davant un itinerari d'autodestrucció, assumit de ple

171 Bonet (2004: 10) considera que *Maria Molinari* és la novel·la on «el paisajismo urbano alcanza mayor solidez al estar saturado de un muy particular tiempo histórico: los convulsos años cuarenta».

per la protagonista. De fet, aquesta transgressió no es realitza fins al segon intent de fugida en què, de manera paradoxal, s'elideix el recorregut, atès que el lector ja l'ha inclòs en el seu imaginari a partir del primer descens.

Arribats a aquest punt, en el paral·lelisme entre el descens físic i el descens moral, cal assenyalar la manera com Arbó l'articula perquè obliga a fer esment d'un aspecte molt recurrent en l'escriptor: la revisió constant de les seves novel·les, amb les modificacions pertinents, abans de la seva reedició. Aquesta fixació, quasi obsessiva, ens apropa a un autor que concep les seves obres no com a productes acabats i arxivats, sinó com a productes que cal actualitzar i adequar, tot prioritant la seva última voluntat. Les modificacions introduïdes a *María Molinari* en són un exemple prou significatiu. En la primera edició (Juan Arbó 1954), la novel·la s'inicia amb una veu omniscient que focalitza breument la mirada en Andrés Albará i en el trajecte que aquest fa des de la plaça de Catalunya fins al carrer del Carme, on viu el pintor Félix Daura. Quant a María Molinari, en aquesta mateixa edició, si bé no apareix en el capítol inicial, la seva història és presentada de manera breu, a través d'alguns detalls que ja insinuen la seva rellevància posterior en la novel·la. Ara bé, en l'edició revisada (Juan Arbó 1957a) la mirada omniscient cedeix, en primer lloc, el protagonisme inicial a un escenari urbà que arrossega evidents senyals de l'època de postguerra. No es pot obviar la presència d'uns espais que des del primer moment traspuen una punyent evolució històrica marcada per les conseqüències de la guerra i de la postguerra. En aquest sentit, les coincidències espacials entre *Sobre las piedras grises* i *María Molinari* s'omplen de significat i de sentit per tal com presenten la fesomia de la ciutat en períodes diferenciats: principis del segle xx, Segona República, període de postguerra. Un paisatge urbà que, més enllà del pas del temps, és deutor de les vicissituds històriques que l'han desvirtuat i li han manllevat la personalitat genuïna de la primera meitat del segle xx:

Los edificios flotaban sin apenas contornos, como extraños navíos, anclados en la noche, fantásticos, sin realidad.

Había como una muda aspiración de la ciudad agobiada; una muda aspiración elevada en las altas puntas de los pararrayos, en los finos palos de las antenas, en las agujas, que parecían lanzadas a través de la espesa bruma en una vana ilusión de alcanzar la claridad azul desapare-

cida, en una ansia casi desesperada ante el avance progresivo, fatal, de las tinieblas.

La plaza de Cataluña estaba sumergida en la sombra. Las restricciones se dejaban sentir en ella como en ningún otro lugar; los anuncios luminosos no funcionaban; no iluminaban ya la vieja plaza [...]. Solo los escasos faroles de gas lanzaban en diversos puntos sus débiles reflejos a través de la noche, a través de la niebla y la humedad, sin conseguir apenas alumbrar. Los grandes edificios bancarios se levantaban —cerraban la plaza— por los cuatro costados, y la noche caía sobre ellos como un pesado y negro toldo. [...]

Los autos, por las cuatro calzadas, cruzaban raudos, pequeños, en todas direcciones [...].

Los tranvías, menos numerosos, descendían también por la derecha, en dirección a las Ramblas, o subían por la izquierda, hacia el paseo de Gracia; pasaban con los interiores iluminados, con gran estrépito de hierros y sonoros campanillazos, con viajeros severos, silenciosos, negros, sentados junto a las ventanillas.

[...] En la parte baja, en el ángulo de la derecha, la masa imponente de la Telefónica, solitaria, sin contornos, confundida con el cielo oscuro, con todas sus ventanas iluminadas, ofrecía un aspecto fantástico (MM 8).

Enmig d'aquest paisatge urbà, María Molinari apareix immersa en l'anonimat ciutadà, «abstraïda de cuanto sucedía a su alrededor» (9), mentre fa el trajecte idèntic que Andrés Albará realitza en la primera edició: de la plaça de Catalunya al carrer del Carme. Ara, però, l'ambient descrit i l'actitud de la protagonista presagien ja un desenllaç dramàtic que s'accentua amb la trobada posterior d'Andrés amb Lina, trobada que es manté intacta en les dues versions i que serveix per incidir en l'amoralitat a què es vincula un espai determinat. En aquest sentit, és interessant observar que, si bé no trobem cap al·lusió moralista que defineixi Daura per viure a l'espai del Raval, sí que la trobem en la presentació de Lina, una noia de família burgesa reconeguda, la presència de la qual al carrer Tallers¹⁷² genera en el protagonista un seguit de consideracions que confirmen la identificació de l'espai com a revulsiu moral.

Cal incidir encara en les diferències inicials entre les dues versions de la novel·la. El fet que en l'edició de 1957 Arbó optés per elimi-

172 Aquest carrer també desapareix en la versió de 1957, atès que el protagonista troba Lina al carrer del Carme.

nar el personatge d'Andrés Albará de les primeres pàgines i relegar-lo a una posició secundària dins el mateix capítol denota una evident voluntat de traslladar el protagonisme inicial a María Molinari, un protagonisme que comparteix amb l'espai ciutadà sense el qual no s'entén la rellevància de l'acció que està a punt d'emprendre i que constituirà bona part del nucli argumental de la novel·la. I és que si el desclassament de María Molinari es materialitza a través de dos trajectes descendents, el primer dels quals s'incorpora en l'edició de 1957, la seva redempció necessita també dos trajectes ascendants, l'últim dels quals implica la reincorporació definitiva a la vida familiar anterior. En aquest recorregut final de perdó, ben bé a la manera d'un viacrucis, accedim a la Barcelona burgesa per excel·lència, aquella que situada a la part alta de la ciutat ofereix un paisatge ample i plaent:

subió por la calle de Muntaner; se apeó en la Diagonal. Desde allí, a pie, ya agitada y nerviosa, se encaminó a la Plaza de Calvo Sotelo; una vez allí, dobló hacia la derecha, por la ancha calle formada por edificios nuevos, hasta los jardines de Eduardo Marquina. [...] ¹⁷³

María Molinari subió la calzada, junto al muro metálico del Parque. Iba ya lentamente, entre los campos desiertos y las villas solitarias. [...]

Pasó junto a los campos de tenis [...]. Por la parte opuesta se extendía el campo de deportes, con sus líneas de árboles; en el centro, la armazón de las palancas sobresalía entre los árboles, elevada sobre la gran piscina y pintada también de verde; se veían cercas, viejos edificios, grupos de palmeras; líneas de álamos, con su verde tierno, casi amarillo, muy fino y delicado y plátanos frondosos; aquí y allá, entre el verdor, se erguían edificios solitarios. Más a la derecha, en el fondo, por encima de todo, el campanario de San Juan de Dios levantaba su mole, descollando entre el verdor con su cúpula de hierro, en arcos cruzados y colgada en el centro, la campana. El sol se vertía ya por el valle, arrancaba destellos, hacía brillar el verde de los árboles; doraba con suavidades de terciopelo las vertientes de los montes, en cuya base, el vasto monasterio de Pedralbes dormía su sueño milenario, entre los copudos árboles (253-254).

Tanmateix, per a Félix Daura la incursió al món de María a través de l'espai —l'anada a Sarrià amb la voluntat de forçar el retorn de la noia al seu costat— significa la mort i la constatació d'un món protec-

173 Vegeu nota 151. És interessant comprovar com Arbó, a través de les seves novel·les, deixa constància dels canvis infraestructurals que afecten la Barcelona d'aquests anys.

tor que agombola la protagonista, però del qual ell és exclòs a través del rebuig d'ella i de l'acció del vigilant, que el fereix després que hagi intentat matar María.¹⁷⁴ Aquesta hostilitat es percep sobretot mitjançant la incursió nocturna en l'espai aliè: «No había estado nunca en esta parte de la ciudad. No sabía por dónde iba, salvo el Tibidabo, que brillaba con sus luces claras en lo alto; pero tampoco el Tibidabo se le había aparecido nunca como esta noche» (307). Una vegada més, els espais en la novel·la confegeixen uns microcosmos personals, socials i morals que tradueixen bona part de la realitat polièdrica de la Barcelona de la postguerra.

De fet, i tornant a la descripció dels barris baixos, qui descobreix el món subterrani nocturn que amaga l'espai urbà no és Félix Daura sinó Andrés Albará, el qual en el seu paper de cicerone ens endinsa, sempre a través de la veu omniscient, pels carrers més depravats de la ciutat, alhora que hi constata els canvis als quals va ser sotmesa Barcelona per part del règim franquista, tal com ja he assenyalat:

Ellos continuaron hacia Atarazanas. [...]

Un empobrecimiento general de luz; el cierre de algunos establecimientos de vida nocturna, con la consiguiente disminución de paseantes, habían sumido tras la guerra en una desoladora quietud aquella ancha vía, otrora tan llena de luz y de vida [...]. Eran apenas las doce, y la Rambla, con sus altos plátanos centenarios, con la mitad de los faroles apagados, aparecía desierta. [...]

Por la acera de la izquierda subían dos marineros extranjeros; estaban borrachos y llevaban una muchacha en medio, también ebria, cogidos los tres de los brazos. [...]

Llegaron a la calle de San Pablo. En la esquina, junto a la Rambla, un grupo de golfillas ofrecían tábaco a los paseantes. «Rubio, Rubio», voceaban sin cesar (96-97).

Entre aquellas calles, sucias, malolientes, parecía faltarle el aire [...].

Avanzaban los tres casi en silencio; se internaban hacia el famoso barrio. [...] La calle estaba todavía concurrida, pero empezaba a dominar el elemento nocturno; en las bocacalles se veían ya las ramerías, apostadas al paso de los hombres. De los bares iluminados salían voces, risas;

174 L'efectisme que envolta el final de Félix Daura enllaça amb el final de *Tino Costa*, en una versió més moderna i individual: ara no és el poble qui defensa la mort d'una innocent sinó que és una entitat d'ordre social, el guarda, qui protegeix la víctima en nom de la societat.

por todas partes se escuchaban las gramolas, las radios, en las notas de las últimas canciones.

[...] En un bar se oían los gritos de una disputa, y de pronto, un bulto fue lanzado violentamente en mitad de la calle. El bulto se incorporó blasfemando [...] (99-100).

Se internaron por una calle oscura, en dirección a Atarazanas. La calle se perdía hacia el fondo. Bajo las luces escasas, aquí y allá, se veían figuras de mujeres que se movían en la sombra; esperaban de pie junto a los portales. [...] Encontraron un restaurante; [...] dos niños casi desnudos, con cara de hambre, miraban también a los que comían. Sin duda, después de haber cerrado, debían darles algo de las sobras (101).

A medida que se adentraban, las ramera se hacían más abundantes; surgían no se sabía de dónde, se les acercaban. En un portal había dos muchachas hablando; parecían dos niñas. Albará las miró. Algunas, en 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 niñas. 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. Algunas, desde allí, saltaban a los escenarios del Paralelo [...]; la mayoría se hundía en el vicio y la miseria; se perdían poco a poco en la charca infecta del barrio (102).

A *Memorias. Los hombres de la ciudad*, Arbó relata la descoberta d'aquest barri durant el període del servei militar a Barcelona, a principis dels anys vint. La descripció, força més detallada i colpidora, coincideix en molts aspectes amb el relat que trobem a *María Molinari*, fins al punt que una de les anècdotes narrades, la d'una noia molt jove que alleta un nen que sembla la cria d'un gat, es repeteix en ambdues obres. Convé destacar que Arbó és prou explícit en el sentiment de rebuig que li provocà la descoberta d'aquesta realitat: «El barrio de Atarazanas se me ofreció noche tras noche en todo su horror. Me parecía que había caído en un mundo de locura, de sueño, de horrible y negra pesadilla, en un rincón de otro planeta, de un planeta distante y maldito; a veces, sí, en el infierno» (Juan Arbó 1982: 100). I encara més endavant, després de relatar veritables escenes dantescas, conclou: «la visión de Atarazanas, fue para mí una prueba tremenda; me abrió los ojos a una humanidad que nunca habría podido suponer que existiese» (102).

Per tot plegat, assistim a l'evolució i a la fixació d'un cronòtop ja iniciat a la narrativa ebrenca i reiterat a *Sobre las piedras grises*. Ara, però, la denúncia s'accentua i recau damunt la fesomia d'una ciutat esperpèntica, desconeguda per a la majoria dels seus habitants («¡Qué horrible es nuestra ciudad! Tiene mil rostros, la mayoría deformes, repugnantes. Nosotros apenas le vemos uno. ¡Cuán poco sabemos de ella!», MM 101). Amb tot, no s'ha de perdre de vista la crítica explícita a la societat benestant que participa, com a esplai, d'aquesta misèria.

Al marge de la geografia urbana, *María Molinari* és l'única novel·la que recupera el paisatge rural a través de la família d'Andrés Albará, que procedeix d'un poble proper a Terrassa. Aquesta no identificació de l'indret concret, així com la descripció arcàdica que en fa, permet generalitzar l'espai rural com una alternativa al món urbà, com un recer que recull, sobretot, els orígens i el paisatge familiar. Així doncs, no és gratuït que sorgeixi al final de la novel·la i que sigui el lloc de retorn escollit per la mare d'Andrés Albará per anar-hi a morir:

Pasaron por el jardín y de allí, por la huerta, bajo los grandes árboles familiares [...]; en el fondo se alzaba la línea de chopos que limitaba la heredad, con sus finas copas contra el cielo; más allá se elevaban las colinas; se veían verdes trigales ascendiendo en las alturas; en el fondo azuleaban los montes poblados de pinos (337-338).

Amb tot, i malgrat aquest retorn a l'herència familiar que significa la vida rural, Andrés Albará és el primer personatge arbonià que arrela en un espai diferent i que prioritza, sense obviar l'impuls terral, l'espai ciutadà com la materialització d'un esperit modern i cosmopolita:

Muchas veces, en momentos de desánimo, tras alguna decepción, había pasado por su mente la idea de retirarse aquí con Emma, de dedicarse a la tierra; no dejar de escribir —eso no podría—, pero hacerlo solo cuando la necesidad le obligase, y entre los cuidados del campo. Pero la ciudad había acabado por vencer siempre; el afán de lucha, el trabajo, la ambición, las amistades, acababan infaliblemente por dominarle. La ciudad le había aprisionado, le había envenenado (339).

I és que la ciutat ofereix un component de frivolitat i modernitat que es percep en algunes de les rutines quotidianes dels protagonistis-

tes, tot i que amb menor mesura que el retrat que es fa de la societat barcelonina en les primeres pàgines de *Sobre las piedras grises*. És per això que enmig de «las miserias, las maldades, los vicios que se ocultan en su seno» (48) i de la presència d'uns signes propis de la postguerra, l'espai urbà ofereix també un ventall de possibilitats que permeten certa dosi d'expansió intel·lectual i lúdica. Es tracta de llocs que mostren una geografia literària barcelonina que es correspon amb la realitat del moment i que Arbó trasllada en el quefer habitual dels seus personatges: les tertúlies del «Cataluña»,¹⁷⁵ el Teatre Principal —on actua Emma, la muller d'Andrés Albará—¹⁷⁶ i els cinemes Tívoli i Windsor.¹⁷⁷ De fet, aquest darrer cinema esdevé un clar exemple d'una Barcelona vanitosa que exhibeix un luxe rere el qual s'amaga un evident greuge social:

El «Windsor», en la ancha Diagonal, ostentaba su fachada resplandeciente; se veía el enorme anuncio en el centro, sugestivo, pintado en llamativos colores, con figuras gigantescas en primer término, bajo el girar de las luces eléctricas que difundían hasta muy lejos sus reflejos. La Diagonal, frente al cine, aparecía iluminada en un gran espacio. Era noche de estreno, y el «Windsor», recién inaugurado, con molduras doradas sobre fondo verde, estilo Imperio; su toldo a rayas blancas y bermejas, prolongando la entrada hasta la acera; sus soportes pintados de verde, con estrellas, imitando la entrada de un circo, de un gusto extravagante, se ostentaba con todo el lujo de un salón moderno. A ambos lados de la entrada estaban los porteros, altos y apuestos, con uniformes como mariscales. Los empleados iban todos así; vestidos con largos capotes, de un rojo oscuro, pompeyano, con adornos de oro en el cuello, en las solapas y en las bocamangas. Corrían a la llegada de los coches, abrían la portezuela y permanecían, con la gorra en la mano, inclinados (54).

Per acabar, en aquest recorregut cronotòpic que ens atansa a una realitat molt concreta i versemblant, encara cal afegir altres espais do-

175 El Cafè-Restaurant Cataluña (1914-1954) —ubicat a la plaça de Catalunya, 4— va ser un dels punts de trobada de nombroses penyes de polítics i intel·lectuals.

176 Durant els anys de postguerra, i després d'haver superat els incendis que afectaren el local els anys 1924 i 1933, el Teatre Principal continuava sent un referent per al públic barceloní.

177 El Cinema Windsor Palace, situat al número 472 de la Diagonal, fou inaugurat l'11 d'octubre de 1946. Ha estat considerada la sala de cinema més luxosa i glamurosa que ha tingut la ciutat de Barcelona.

cumentats en la història de la ciutat com ara els Quatre Gats («aquel café donde se reunía toda la bohemia barcelonesa de su tiempo», 22), l'Hostal del Sol,¹⁷⁸ el Terminus,¹⁷⁹ La Luna¹⁸⁰ o el Heidelberg.¹⁸¹

El «Heidelberg» estava animado. Era tal vez el único establecimiento de Barcelona que, después de la guerra, continuaba conservando su nombre alemán; todos los otros, como los hombres, se habían apresurado a borrarlos, y a adoptar el nuevo título, siempre alusivo a América, como homenaje al vencedor, y a ponerlo en lugar bien visible. La vieja cervecería de las Ramblas continuaba con su rótulo escrito en letras góticas a un lado de la entrada (202-203).

A *Nocturno de alarmas*, la ciutat perd protagonisme a favor de la contextualització històrica que inicia i clou la novel·la. Amb tot, l'escenari urbà actua com a rerefons d'una tensió creixent evidenciada per tot de senyals que apunten l'inici de la confrontació bèl·lica, que irromp en les últimes pàgines de l'obra («la guerra civil avanzaba ya por la ciudad», NA 314). Es manté, com en les anteriors novel·les, la voluntat de fixar geogràficament l'espai vital i quotidià dels personatges. Ara, tot i la repetició de la cartografia més emblemàtica de la ciutat (la plaça de Catalunya, el passeig de Gràcia, la Universitat, el carrer Pelai, el Consell de Cent, Provença, la rambla de Catalunya, la Gran Via o l'Euzkadi),¹⁸² Arbó recupera el barri de Sants, presentat ja a *Sobre las piedras grises*, com a contraposició d'aquesta Barcelona cèntrica i cosmopolita que reuneix els avantatges més significatius

178 Hostal-restaurant situat al carrer de Mallorca, cantonada amb el passeig de Gràcia.

179 El bar-restaurant Terminus —situat a la cantonada del passeig de Gràcia amb Aragó— fou un dels locals que Arbó freqüentà durant la postguerra.

180 El Cafè-Bar Lune, situat a la plaça de Catalunya, s'inaugurà l'any 1909. Conegut per les seves tertúlies freqüentades per intel·lectuals i artistes, després de la Guerra Civil el nom del local es va espanyolitzar i des d'aleshores fou conegut com La Luna. El local va desaparèixer l'any 1976.

181 Tot i que Arbó situa aquesta cerveseria a la Rambla, tan sols he trobat constància d'un establiment molt semblant a la ronda de la Universitat, 5, anomenat Alt Heidelberg, inaugurat el 1934.

182 El restaurant-cerveseria Euzkadi, situat al passeig de Gràcia, fou inaugurat l'any 1932. Un cop acabada la Guerra Civil fou anomenat Café Navarra. Amb tota possibilitat, Arbó utilitza encara la denominació original perquè tant ell com la resta d'intel·lectuals que el freqüentaren durant els anys trenta continuaren anomenant-lo d'aquesta manera.

de la ciutat. L'al·lusió d'aquesta part de la ciutat permet a Arbó presentar el món obrer de la perifèria urbana a través d'uns personatges misers (el cec Anselmo) i desprotegits (Cintia o Antonio Argelet). De fet, Arbó recupera el dibuix d'una ciutat amb evidents gradacions socials. N'és un exemple l'escena on Antonio descriu al cec l'entorn que els envolta. La mirada vertical del personatge, des del Tibidabo fins a l'humil suburbi, evidencia aquestes diferències assumides amb indolència pel personatge:

—Se ve la iglesia, y delante la imagen de Jesucristo, de piedra, con los brazos abiertos; se ve la Atalaya, y la torre, a la derecha... [...]

—Ahora ha salido el sol aquí en el campo. Aquí enfrente se ven los cuarteles nuevos;¹⁸³ tienen los tejados rojos y son grandes, y están rodeados de árboles cerca de los cuales se ve Pedralbes, también con bosques y después las casas donde viven los ricos, y los jardines. Y los árboles por todas partes (25).

El narrador omniscient repeteix un discurs que visibilitza dues imatges en paral·lel contraposades en una denúncia explícita de la situació marginal, ignorada per l'incipient consumisme que es fa palesa, sobretot, en els polítics. Aquesta existència d'interessos antagònics s'evidencia en un dels moments més efectistes i melodramàtics de l'obra: la mort de Cintia enmig del carrer, després donar a llum, rebutjada i abandonada pel seu entorn més pròxim. Altre cop, però, cal assenyalar més la voluntat de generar una crítica expeditiva que no pas una reivindicació social ferma i convençuda:

Cintia yacía muerta sobre la acera, mientras la lluvia caía lenta, dulce, tristemente, como si fuese el llanto de la noche, la pena de los árboles.

Hacia el centro de la ciudad, en las tiendas iluminadas, se compraban juguetes para los niños; por las calles reinaba la alegría de la Navidad. Hacia el centro de la ciudad en grandes carteles se anunciaban mítines para el día siguiente. Allá en las alturas, continuaban charlando los hombres, vociferando ante las multitudes; abajo en el fango, entre los pies, caían aplastadas las pobres hormigas humanas (219).

De manera significativa, la reaparició de Pedro, el personatge que a *Sobre las piedras grises* introdueix per primera vegada el barri de

183 Fa referència a la caserna del Bruc, situada al barri de Pedralbes, i construïda a finals dels anys vint.

Sants a l'obra d'Arbó, permet insistir en el record d'una ciutat malèfica i deshumanitzada.¹⁸⁴ Val a dir que ara l'escriptor opta per l'ús del discurs restituït, que l'acosta a una posició més objectiva:

El viajero, a la vista de los lugares conocidos, murmuraba entre sí: ¡Ah, maldita! ¿Qué tienes en tus edificios, en tus calles, en tus plazas; qué tienes, que destrozas a los niños en tus talleres, que destruyes y arruinas a los hombres en las fábricas, en la miseria y servidumbre de tus barracas? (225).

És inevitable enllaçar aquest sol·liloqui amb el que Pedro pronuncia a *Sobre las piedras grises*, on ja constata l'existència d'aquest espai corromput i mesquí, a través també d'un recurs objectiu com és el del diàleg directe:

—¡Ah, con qué gusto me iré de esta ciudad y qué impaciencia siento por irme! Ahora pienso en ella y me invade una sensación de náuseas; me siento rodeado de una atmósfera de asfixia. Me parece que toda la ciudad es un inmenso estercolero que humea, humea, y cuyo humo nauseabundo llega a ensuciar el propio cielo (SPG 266).

Amb tot, el breu parèntesi que suposa el retorn de Pedro i de Lisa, instal·lats a Buenos Aires, permet, des de la coberta del vaixell que s'acosta a Barcelona, enllaçar amb la panoràmica final descrita a *Sobre las piedras grises* i a la qual ja he fet referència.¹⁸⁵ La muntanya de Montserrat, les costes del Garraf, el Pla de Llobregat, Montjuïc, el Tibidabo assenyalen l'entrada a la ciutat per mar i el trajecte prossegueix, ara a peu, per la Porta de la Pau fins a arribar a la plaça de Catalunya:

184 Cal remarcar la coincidència amb la descripció que es troba al primer capítol: «La Ciudad era, en verdad, como un siniestro, como un diabólico prestidigitador: se tragaba a las personas; las ocultaba en sus mil secretos recovecos [...]. La ciudad jugaba, como un monstruo, como un cínico prestidigitador, con las personas, con los afectos, con los sentimientos, con una indiferencia feroz» (NA 16).

185 En relació amb el període que Pedro i Lisa han viscut a Buenos Aires, Arbó comet una incongruència, ja que afirma a *Nocturno de alarmas* que «hacia diez, hacía doce años que habían salido de allí» (NA 225). Tenint en compte que l'argument central de *Sobre las piedras grises* es desenvolupa durant la proclamació de la Segona República (1931) i que la marxa de la parella es produeix poc temps després, és evident que la seqüència temporal que separa les dues novel·les comprèn uns cinc anys, aproximadament.

La Puerta de la Paz se abría ancha; circulaban los coches; pasaban con estrépito los tranvías [...]; las gentes paseaban de un lado a otro; en el centro los ocho leones de bronce montaban guardia al monumento. [...]

Al principio la rambla se abría ancha, pero se iba estrechando, según se adentraba hacia la ciudad. [...]

A la izquierda quedaba Atarazanas. Era un amontonamiento desordenado de sucios edificios; de calles estrechas, tortuosas. Allí estaba la ciudad infernal, los antros del vicio, de la miseria y la prostitución. Subieron hacia arriba.

Pedro lo miraba todo, todo le encantaba; miraba las tiendas; leía los rótulos, «Aduanas», «Transportes», «Hijos de José Ortiz», «La Palma», un bar.

Los cines, a la izquierda, con los grandes carteles en colores cubriendo la fachada; el rellano de Escudillers [sic] animado de transeúntes, tumultuoso; en el centro, la estatua de Federico Soler. [...]

Más arriba el «Liceo» con su amplia y severa fachada; en los carteles se anunciaban Festivales Strawinsky, en grandes letreros fijados entre los arcos.

[...] A medida que se adentraban por las Ramblas, Elisa se sentía ganada por una tierna emoción. Se acercaba a los lugares en donde había vivido. La calle Fernando; la Boquería. Un poco hacia adentro, la Plaza del Pino [...] (NA 228-229).

Entraron en las paradas de flores, el lugar más hermoso de las Ramblas. [...]

En un costado, un organillo, junto a la acera, lanzaba al aire sus alegres notas. Él se detuvo a escuchar. Tocaba la canción de moda; la canción de «María de la O» [...].¹⁸⁶

Estaban en la parte alta, el trozo más bello, el más animado de la Rambla. Las paradas de flores brillaban iluminadas por el sol bajo los altos árboles desnudos, y una espesa, una abigarrada multitud paseaba arriba y abajo, como un ancho río; pasaba así bajo la loca algarabía de los gorriones, apagada de vez en cuando por el fragor de un tranvía, que se alejaba camino del puerto.

Y ya desde allí, allá al fondo, entre los árboles, descubrieron la Plaza de Cataluña (230-231).

El retorn d'aquests personatges aporta a la novel·la una mirada nostàlgica cap a la ciutat i un cert desig de reconciliació entre l'indi-

186 Sarsuela musicada per Ernesto Lecuona i amb llibret de Gustavo Sánchez Galárraga. Estrenada el 1830 a l'Havana, gaudí d'un gran èxit durant aquells anys.

vidu i l'espai,¹⁸⁷ però també la constatació d'un clima prebèl·lic només visible a partir d'uns ulls nouvinguts: «nuestra ciudad parece la misma, nuestra ciudad. Sin embargo... [...] No comprendo la tranquilidad de las gentes. Las veo como si estuvieran junto a un volcán; que el volcán hubiese comenzado ya a rugir [...] y las gentes se empeñaran en no verlo» (264).

Les imatges finals de *Nocturno de alarmas* visibilitzen aquest presagi alhora que confirmen la presència creixent de la ciutat en l'obra. És així com la cartografia urbana es converteix en una imatge mental a través de la qual el protagonista, Juan Antonio, imagina i prefigura el període de mort i de destrucció que està a punt d'iniciar-se. L'espai urbà, instal·lat ja en l'imaginari del protagonista i dels lectors, i entre visions apocalíptiques, esdevé metàfora i símbol de l'esdevenidor del país:

Un cohete estalló por el lado de Montjuich, encima del mar. Todavía aquí y allá se elevaban los cohetes solitarios.

[...] El cielo, el aire, eran como un amplio manto de reposo, de dulzura, de suavidad, mientras, debajo de él, en la ciudad se agitaban sordamente el tumulto, los gritos, toda aquella violencia que apenas se podía contener, que amenazaba a cada momento saltar (310-311).

[...] Ahora, por el lado de Sans, muy lejano, se oía el pitido de un tren; llegaba hasta allí como un largo, como un hondo, como un desgarrado grito. [...]

Unos disparos, estos más cercanos, le volvieron a la realidad, y en seguida se oyeron otros disparos. Tal vez muy lejos, no sabía hacia qué parte una ráfaga de ametralladora desgarró el silencio, y se sintió de nuevo oprimido, prisionero en el ambiente de violencias, en la inminencia de la catástrofe que se acercaba (313).

[...] y en aquel momento, por el lado de Pedralbes se oyó una descarga de fusilería, y en seguida el crepitar de las ametralladoras. Ya no era un disparo aislado. [...] Era el ruido de la batalla que comenzaba.

En seguida, por la parte opuesta, hacia el Parque de la Ciutadella y los cuarteles, resonaron también en el aire las primeras descargas. Ahora se oía también allí el crepitar de las ametralladoras (314).

La ciudad crujía; la tierra temblaba; el aire temblaba. El mundo entero parecía resquebrajarse (315).

187 Bonet considera que Arbó estableix «un juego de ambivalencias que, en forma de nerviosa espiral, encierra sucesivas tensiones entre el repudio ideológico y la fascinación iconográfica: un mundo metropolitano nada impasible» (Bonet 2004: 11).

Abajo en la calle se oyó el son de una campanilla. Era la primera ambulancia.

Barcelona era un navío avanzando en la noche y en la tempestad (316).

Només un apunt encara. Aquesta localització urbana, que sembla unívocament associada al conflicte bèl·lic, queda superada per un espai més ampli i heterogeni, alhora que s'universalitza a través de l'anunci de la Segona Guerra Mundial: «Barcelona, España se adentraba en una noche de horrores; en el temporal desencadenado [...]. La historia de España se repetía una vez más, y no sería, esto se adivinaba, la menos terrible. Pronto, muy pronto, se vería lo que avanzaba por el horizonte, con la luz de aquel claro, de aquel durísimo amanecer» (316).

Altrament, no és gratuït que l'inici de la confrontació es descrigui des de la llar familiar del protagonista, un escenari protector que accentua la inquietud pels fets ocorreguts a l'exterior. La casa esdevé un espai que actua com un microcosmos aïllat i que defineix el món íntim i personal de cadascun dels personatges que transiten per les novel·les d'Arbó, tal com ja s'ha assenyalat en la novel·lística catalana de la primera etapa. Si bé per a Mari Juana la casa conjugal és la constatació d'un futur escapçat, per a Juan Bausá és el refugi de la injustícia i de la misèria observada en el món exterior, de la humiliació soferta en el món laboral; en definitiva, és el nucli familiar per excel·lència: «La vida para él, en medio de la gran ciudad agitada y sombría, se encerraba entonces al área de este rincón, en la compañía de los dos seres queridos» (SPG 66-67). També per a Andrés Albará la casa és la construcció del recer burgès dins el qual el personatge constata i gaudeix del benestar aconseguit: «Estas horas de charla en la paz del hogar [...] se contaban para Andrés entre los goces más puros, los más deseados que la vida le procuraba» (MM 30). En canvi, per al pintor, esdevé un espai míser que l'aboca a una situació caòtica i asfixiant («Allí en aquel estudio había comenzado para Daura el drama del fracaso», 210). Ara bé, de manera significativa, a *Nocturno de alarmas* un dels aspectes que sorprèn més i que connecta amb el desarrelament dels personatges és el fet que aquests no tinguin una casa pròpia: mentre Tonio viu en una pensió, Cintia és recollida pel cec Anselmo, que la maltracta i n'abusa, i Antonio viu encara amb la seva mare en una casa que preserva els records de la infantesa («un

reflejo acaso de las viejas solemnidades del hogar, de las muertas fiestas de familia», NA 122), en un espai que els contextualitza («Déjame con mi catedral, con mis campanas, con mis recuerdos» 122).

A tall de conclusió, i al marge d'aquesta reiteració simbòlica de l'espai íntim i personal a través de la llar familiar, cal incidir en tres aspectes rellevants. Primer: Arbó construeix en aquestes tres novel·les un escenari urbà que neix des de l'experiència del propi espai viscut, que coincideix amb el centre neuràlgic urbà i que s'eixampla perimetralment tot encerclant diferents espais que aporten en la seva obra noves identitats urbanes, del tot oposades entre elles. Cal més d'una mirada —la dels diferents personatges— per entendre aquesta ciutat calidoscòpica que es construeix a través dels diversos espais que protagonitzen les novel·les. En aquest sentit, Barcelona no és tan sols el lloc escollit per a la trama narrativa sinó que es converteix en un espai viscut i interpretat per l'escriptor a través de la veu omniscient. I de la mateixa manera que aquest espai viscut es literaturitza cal entendre l'aportació emocional que se'n deriva. De fet, Laureano Bonet ja alertà que aquesta implicació sentimental l'allunya dels narradors de meitat de segle, partidaris de «la mirada de hielo»; és a dir, de l'objectivisme. Contràriament en Arbó «el descripticismo suele estar repleto de complicidades emocionales» (Bonet 2004: 11).

Segon: quan parlem de noves identitats urbanes cal remarcar que esdevenen indestruïbles de l'espai on apareixen ubicades. Així situem l'obrer anarquista al barri de Sants; el funcionari humiliat, al barri Gòtic; l'escriptor aburgesat, a la Diagonal; l'artista bohemí, als barris baixos de la ciutat, i la dona «caiguda», en la frontera espacial i ètica que delimita uns espais altament significatius (la part alta i la part baixa de Barcelona). Com a afegit, cal reivindicar unes identitats secundàries ubicades en els indrets urbans més benestants (Sant Gervasi, Bonanova, Sarrià) i que semblen viure al marge tant de l'argument novel·lístic com de l'hostilitat que desprèn la metròpoli moderna. En aquest sentit, Bonet assenyala, tot recuperant la tradició romàntica goethiana, que «los vínculos entre el hombre y el espacio que los rodea son activos por ambas direcciones: el entorno forma al hombre y, a su vez, el hombre esculpe dicho entorno» (Bonet 2004: 11).

Tercer: en aquesta confluència d'espais narratius predomina la funció alienadora de la ciutat sense distinció d'àmbits fins al punt que tots els personatges en pateixen les conseqüències, tal com ana-

litzaré més endavant. Barcelona és descrita des d'una semblança de benestar que amaga diferents realitats oposades a partir d'uns espais significatius que es reiteren en la producció arboniana d'aquest període. Aquesta hostilitat urbana, reflectida a través d'una evident deshumanització molt present en la novel·lística i en el pensament dels anys quaranta i cinquanta, s'evidencia en aquestes tres obres analitzades. Al darrere hi ha latent el desassossec general d'entreguerres, la inestabilitat econòmica, la crisi de valors amagada rere una frívola modernitat. En definitiva: assistim a la representació d'una societat insolidària i injusta que queda reflectida en les actituds socials, però també en la vertebració espacial de la ciutat. Així, més enllà d'uns arguments certament fulletonescos i d'uns recursos efectistes d'ordre melodramàtic, hi ha en aquestes obres la constatació expressa d'una ciutat deshumanitzada on la supervivència esdevé un quefer quotidià que afecta una gran part dels seus habitants.¹⁸⁸ En aquest sentit, Arbó, d'una manera tàcita, assumeix la tradició de la ciutat maleïda, iniciada pel simbolisme i pel decadentisme, i ben vigent fins a mitjan segle xx. Aquesta línia ideològica recull l'enfrontament produït entre l'home i la ciutat, i la progressiva alienació que se'n deriva, arran de la massificació urbana i el maquinisme generat per la revolució industrial.¹⁸⁹ La ciutat, doncs, esdevé populosa a través d'una mas-

188 Pel que fa a la utilització de recursos propis del fulletó, Arbó va publicar un article on argumentava l'ús d'aquests procediments i afirmava que escriptors com Dostoievski, Cervantes, Balzac, Dickens i, fins i tot, Faulkner («creo que Faulkner es el primer folletinista de nuestro tiempo», Juan Arbó 1957c: 5) ja els havien utilitzat. De fet, esmenta Dostoievski, Dickens i Baroja com a àvids lectors de la tradició fulletonesca francesa —tal com ho fou ell mateix— i considera que si bé «parecerá indigno de un escritor, de un artista», l'ús d'aquests recursos novel·lístics reflecteix la preocupació de l'escriptor per mantenir viu l'interès del lector amb la introducció de l'element d'intriga (5). Anys després aprofitaria per a *ABC* el mateix article, però amb retocs significatius (Cf. Juan Arbó 1974: 167).

189 És simptomàtic que dins del recull d'articles *Hechos y figuras* hi hagi un article titulat «Maldición de la ciudad» on Arbó s'exclama de la perillositat de la vida urbana, però també de la soledat, l'egoisme i la corrupció que proliferen en aquest espai («En la ciudad [...] cada cual va solo con su vida, con su maldad o su bondad, con sus dramas, con sus intenciones secretas», Juan Arbó 1968: 142). També s'hi inclou una crítica explícita a l'ambivalència de l'espai ciutadà («la ciudad lo oculta [el drama] bajo el ir y venir de la gente, bajo la tremenda confusión», 144). En aquesta línia també escriu l'article «La ciudad», on manté que, a diferència de les ciutats del segle xix —«a lo sumo una reunión de pueblos pequeños»— descrites per Balzac o Dickens, la ciutat actual

sa uniforme, anònima i despersonalitzada que es veu relegada a una categoria social irrellevant. Ara, bé, si Arbó assumeix el tòpic de la ciutat maleïda i l'actualitza en el context d'entreguerres és perquè li facilita el funcionament de la lògica argumental interna i li permet no comprometre's com a autor. Perquè posicionar-se contra la ciutat com una entitat abstracta no implica cap adscripció ideològica que pugui generar la disconformitat dels censors.

Així, en aquest estudi entorn de l'espai urbà cal concloure que el projecte realitzat per Arbó a través d'aquestes novel·les es revela com un autèntic cronòtop que ens transporta a una Barcelona d'època, la que transita des de principis del segle xx fins a la dècada dels quaranta, a través d'uns espais concrets que permeten resseguir, amb una fidelitat que ha quedat demostrada, la història geogràfica, cultural, social, moral i emocional de la ciutat, però també de l'escriptor. Des d'una interpretació actual hi ha, encara, un valor afegit en la lectura d'aquestes novel·les: el plaer del lector en reconèixer els espais descrits encara com a llocs presents o, si més no, localitzables en l'entramat de la Barcelona del segle ^{xxi}. Cal destacar aquest aspecte, al costat de la voluntat de cartografiar i de literaturitzar la ciutat, com un dels més rellevants i alhora poc reivindicats de la novel·lística urbana d'Arbó.

2.2 Identitats fictionals

En parlar de la funció i la rellevància de l'espai dins la novel·lística urbana d'Arbó ja he avançat moltes de les identitats que l'escriptor construeix en aquest nou cicle urbà. Al voltant d'uns entramats argumentals d'accent melodramàtic apareixen uns personatges que s'erigeixen en uns prototipus representatius del context urbà en què se situen les novel·les analitzades. Tanmateix, cal entendre aquests personatges dins les circumstàncies socials, polítiques i econòmiques en què l'autor els situa i els empeny a actuar. És a dir, el context històric determina les actuacions dels individus i cal estar-hi molt atent per entendre fins a quin punt Arbó, en la seva intenció de fer

«es humo, es ruido, es velocidad, es máquina y tumulto, y esta es la imagen que nos ha dado la novela de hoy, y entre la máquina y el tumulto, las míseras hormigas humanas» (Juan Arbó 1956: 9).

una literatura que parteixi d'uns fonaments basats en la realitat i en la sinceritat, s'hi compromet o, ans al contrari, els utilitza com a punt de partida per fer arribar al lector allò que el preocupa des d'un punt de vista personal.

De fet, en aquest nou cicle novel·lístic Arbó es decanta per literaturitzar uns períodes prou significatius dins la primera meitat del segle xx. Així, mentre a *Sobre las piedras grises* l'argument gira al voltant de la proclamació de la Segona República, *María Molinari* reproduceix l'ambient de la primera postguerra i *Nocturno de alarmas* se situa en els mesos anteriors a l'inici de la Guerra Civil. La tria d'aquests períodes complexos respon a aquesta voluntat de relatar uns episodis viscuts des de l'experiència i conflueix en la recuperació d'un realisme de ressò vuitcentista que impregna part de la novel·lística espanyola dels primers anys de la postguerra. Tanmateix, la distància temporal que hi ha entre les diferents etapes històriques novel·lades i el present des del qual Arbó escriu cada obra, el dels anys quaranta i cinquanta, és un element clau per entendre la focalització que fa a les novel·les i l'atenció que dedica als aspectes socials i polítics més rellevants. És a dir, tot i endinsar-se en etapes ja pretèrites, Arbó és conscient que el seu discurs literari pot interpretar-se en clau ideològica i, per tant, deixa molt clar el seu posicionament que, d'altra banda, no s'allunya gaire del que havia mantingut a partir dels anys trenta i que cap al final de la seva vida reafirmarà amb la publicació de l'autobiografia, *Memorias. Los hombres de la ciudad*. Amb tot, les obres d'aquest període aporten suficients indicis per articular de manera prou fidedigna el pensament de l'escriptor. Vegem com es traça aquest camí en què la creació de diverses entitats fictícies possibilita la percepció individual que tenia l'escriptor de la realitat que l'envoltava.

*Sobre las piedras grises*¹⁹⁰ és una obra que s'articula al voltant del protagonista, Juan Bausá, presentat en un entorn familiar i laboral que reflecteix una societat en crisi, dominada per una pèrdua de valors que es reiterarà en les novel·les següents. De fet, Juan Bausá¹⁹¹ és un personatge intemporal, d'una gran simplicitat, sense cap altra

190 Pel que fa a l'estructura, l'obra es divideix en cinc parts, amb diferents capítols cadascuna (3, 4, 7, 6, 6) i un epíleg.

191 En castellà, el substantiu «bausán» es refereix a una persona ximple.

ideologia que no sigui la construcció d'un sentiment de gran bondat que creix al llarg de la novel·la en un procés invers a la situació política i social que es desenvolupa amb l'arribada de la Segona República. Com succeeix al primer cicle ebrenc, l'interès argumental queda diluït en trencar-se la linealitat narrativa: la veu omniscient avança el desenllaç i, de retruc, el caràcter humanitari i emocional, gairebé malaltís, que caracteritzarà el protagonista:

a medida que el cerebro se le empequeñecía, parecía agrandársele el corazón. En este sentido había de llegar a un extremo en que la menor desgracia, la vista de una desventura cualquiera, le enternece hasta saltarle las lágrimas. Poco a poco se vería arrastrado más y más por aquella corriente de sentimiento, más blando, más inclinado en su piedad hacia las desgracias que veía y más apenado por no poderlas aliviar. En sus últimos días, ya hacia el final de nuestra historia, y cuando la desgracia se hubiese abatido sobre él, se le vería detenerse y hablar con los niños pobres que hallaba a su paso, interrogándoles sobre su vida; [...] se le humedecían los ojos en seguida y hubiera hecho cualquier cosa para ayudar, si hubiera estado en sus manos hacerlo. [...] De este modo, Juan Bausá fue perdiendo el poco seso que tenía y fue quedándose solo con aquel corazón suyo tan grande [...], donde cabía tanta piedad y tanto amor (SPG 32-33).

Hi ha dos aspectes que perviuen en Juan Bausá durant tota la novel·la: la seva ingenuïtat i bonhomia, i la seva vinculació amb l'espai. Quant al primer aspecte, en les descripcions del personatge («el bueno de Juan Bausá», 13; «pesado, grueso, con paso torpe», 79), a més de percebre la marca subjectiva del narrador, n'intuïm ja una naturalesa que adquirirà ressons caricaturescos i generarà situacions esperpèntiques adients per desvelar la malaptesa del protagonista i la crueltat d'una entitat funcional insolidària i oportunista:

Allí tenía el documento para copiar, [...] la fatiga se apoderaba también de él, poco a poco, pero de una manera invencible, [...] y Juan Bausá acabó por quedarse dormido sobre el papel. Uno de los fieles del jefe, que debía de estarlo ya esperando, corrió al despacho con el parte. [...] El señor Arderiu entró en el despacho, seguido de su satélite. Todos estaban ya al tanto de lo que sucedía, todos dispuestos a reír, mientras el pobre Bausá seguía en el mundo de sus sueños [...]. Estaba, en realidad, echado pesadamente sobre la mesa, con la cabeza de costado sobre el papel, y cayéndole un hilo de saliva. El jefe se plantó ante él; el subordinado quedó un poco detrás, y todos los demás de pie detrás de sus mesas riendo.

El jefe cogió una regla plana que había a un lado de la mesa y descargó con ella un fuerte golpe sobre la madera, delante mismo de Bausá. El viejo se despertó de repente y con tal sobresalto que derribó el tintero; la tinta corrió sobre el documento y sobre la copia. [...] Juan Bausá levantó el tintero temblando, y en su aturdimiento, sin saber siquiera lo que hacía, empezó a limpiar la tinta con las manos, a enjugárselas en el traje, haciendo reír a todos con su miedo y torpeza (129-130).

En paral·lel a aquestes escenes apareixen moments d'expansió sentimental en què la bondat del protagonista voreja una voluntat de fraternitat utòpica («el habría deseado que se amaran todos, que se dedicaran todos, ricos y pobres —un sueño digno de Juan Bausá—, a ayudarse mutuamente en sus desgracias», 76) que deriva cap a imatges oníriques d'una rendibilitat narrativa dubtosa. De fet, en aquesta fugida inconscient de la realitat quotidiana, el discurs esdevé afectat i melodramàtic, i la introducció de llargues pauses narratives que detallen l'estat místic de Juan Bausá repercuteixen en la credibilitat del personatge:

Juan Bausá, entonces, [...] en su deseo infinito de hacer el bien, se sentía elevado hacia un sueño en el cual apagaba la sed de bondad de su alma. Juan Bausá imaginaba que un día la vería allá arriba, descansando, por fin, entre los ángeles y serafines, en la gloria de Señor, donde deben de estar todos los desgraciados de este mundo. Él, el hermano, se habría convertido en un joven apuesto [...] porque en el Cielo no existe fealdad, y paseaban los dos felices, recordando los días amargos sufridos en la tierra. No pasaban por las calles de una ciudad oscurecida de impiedad y de odio, llena de humo y de ruidos, sino por un hermoso prado, en una eterna primavera, con altos árboles, con flores y corrientes de aguas tranquilas (154).¹⁹²

És evident que en la presentació d'aquests contrastos, que oscil·len entre la ridiculització social i la bondat extrema, hi ha la voluntat de crear un personatge desubicat, incapaç d'adequar-se als nous canvis laborals, socials i polítics. En aquest sentit, Bausá exemplifica la pèrdua d'un sistema tradicional que comença a esdevenir anacrònic i que, a més, es veu agreujat per la manca d'uns models de referència basats en l'engranatge funcional, la ideologia reaccionària

192 El narrador fa referència a Nieleta, una òrfena que té a càrrec seu un germà malalt i que es guanya la vida venent loteria i llumins a la Boqueria.

i la pervivència d'una estricta jerarquia social. D'aquí que esdevinguí «un naufragó» davant de certes actituds (los jóvenes sin ningún respeto por la vejez; los viejos perdiendo toda compostura», 75). Cal remarcar, però, que Juan Bausá no és aliè als esdeveniments polítics que succeeixen al seu voltant («leía *La Vanguardia*, de la que había sido suscriptor su padre muchos años, y de la que embellecida, continuaba siéndolo él. [...] (generalmente la leía de cabo a rabo)», 39). Espectador atent als canvis polítics dels anys trenta, el seu tarannà humanístic li impossibilita adscriure's a una ideologia determinada: «Él no podía comprender que los hombres pudieran llegar a odiarse por una cosa tan vaga como una idea, por algo tan efímero como el color de una bandera» (75). Per consegüent, aquesta incapacitat per posicionar-se li provoca una distanciació social que agreuja el seu desarrelament: «Se hizo sospechoso a los dos bandos, fue para muchos un “reaccionario” [...] y para los otros fue un hipócrita, porque [...] ocultaba, según ellos, sus verdaderos sentimientos. Unos y otros le declararon la guerra» (76).

Convé tenir en compte aquesta voluntat d'objectivar el discurs de manera puntual a través l'incís apositiu «según ellos», perquè implica un distanciament evident i confirma el paral·lelisme existent entre l'experiència del protagonista i l'experiència de l'escriptor. Fet i fet, en tots dos l'actitud regressiva respon a la por de les conseqüències de la rebel·lió que en Arbó sembla iniciar-se amb la proclamació de la República i confirmar-se amb la Guerra Civil. És des d'aquesta perspectiva que cal interpretar el pensament de Bausá: «Todo, para él, podía arreglarse por las buenas y en paz. Sin gritos, ni protestas, y, sobre todo, sin barullos ni tiros. Si no podía arreglarse en paz, era mejor que continuase como hasta entonces» (73).¹⁹³

Arran d'aquesta pietat que l'impedeix posicionar-se ideològicament, Bausá es mou per impulsos emocionals que el condueixen a actuacions contradictòries: així, mentre d'una banda, envoltat d'una multitud que celebra la proclamació de la República, és a punt d'exclamar «Viva el Rey» (190), també acull un anarquista ferit, fet que té

193 Aquesta inacció i aquest acatament del personatge generaren un article a la revista mexicana *Las Españas*, on es reprenia aquesta actitud: «¿Se quiere representar esa España sumisa, dócil, capaz de volver el otro carrillo a quien la agravia con su sola presencia?» (T[apia] 1950: 4).

conseqüències definitives en la seva vida laboral i familiar. Per a ell, incapaç de destriar entre sentiment i raó («no había Rey, como no había habido terroristas ni rebeldes: había solo un hombre, con sentimientos como los suyos», 171), la vida es converteix en un joc pervers al qual assisteix entre la inconsciència i la incomprensió. Més enllà del casament amb Mari Pili, punt de partida argumental, la trajectòria vital d'aquest personatge sofreix una davallada contínua que s'agreuja de manera simptomàtica amb l'adveniment de la República, a partir de la qual es veuran afectats, de manera gradual, els seus punts de referència i de connexió amb el món. De fet, les paraules amb què s'introdueix aquest episodi històric, pronunciades per una veu narrativa extradiegètica amb clares implicacions subjectives, presagien ja el fatalisme que s'amaga rere l'ambient festiu i anuncia l'inici irreversible de la Guerra Civil:

Por fin se produjo el gran acontecimiento. [...] Fue la bomba del prestigioso; parecía cargada de dinamita; olía a muerte y a incendio, y de momento, estalló solo en lluvia de cintas de colores, de brillantes fuegos artificiales, de voces claras de alegría, de vuelos de blancas palomas. [...] No hubo jornada más clara; no hubo día más feliz que aquél, y de alegría más unánime y más espontánea. Fue una hermosísima aurora; el cielo no tardó en cubrirse de nubes, pero nada quitaron las nubes de después al claro esplendor de aquel amanecer (168).¹⁹⁴

Mentrestant, un procés mimètic personal afecta Juan Bausá, que es veu abocat a un desconcert continu atès que no es pot afrontar als successos a què es troba exposat («El mundo le fue mostrando un rostro duro, egoísta y cruel; Juan Bausá se fue volviendo cada vez más callado, taciturno; bebió un poco más», 181). A partir d'aquí, els esdeveniments transcorren en un ordre creixent —estafa, abús i acoïadament laboral, trasllat de la filla a Buenos Aires, mort de l'esposa— i l'aboquen a un procés de solitud absoluta i a un inici d'alienació.

Amb tot, en aquest afany conductor del narrador omniscient, el personatge és justificat de manera reiterada amb una voluntat de le-

194 L'any 1976, en un article a *La Vanguardia*, Arbó descrivia la proclamació de la Segona República amb idèntic sentiment de presagi: «La República venía para el observador atento, sombría, en un ambiente de inquietud, de agitación, preñada de amenazas, pero, por un momento, pareció que España había entrado en su camino y todos —y los mejores— saludaron el advenimiento con alegría» (Juan Arbó 1976: 13).

gitimar una actitud pusil·lànim i apocada que tan aviat pot resultar irrisòria com exasperant. Hi ha, a més, la introducció d'un discurs metaliterari i autoreflexiu que Arbó utilitza per reforçar el discurs essencial de la novel·la, per ajudar el lector a captar la veritable personalitat del protagonista i per impedir, en definitiva, l'elaboració d'una imatge anecdòtica:

Existe una vieja teoría según la cual todos los hombres deben de haber nacido para realizar algún fin en la vida; solo que son muy pocos los que logran dar con el fin para que nacieron. [...]

También para Juan Bausá la vida debía de tener su oculta finalidad fuera de su oficina y de sus expedientes, que nunca debieron entrar en los cálculos de la Naturaleza, como digna ocupación de un hombre, por bajo e insignificante que este fuese. El objetivo de un hombre como Juan Bausá no podía ser más que pequeño, pero podía tener muy bien una especie de grandeza, dentro de su pequeñez, para los que saben ver lo grande tanto en las pequeñas como en las grandes acciones de los hombres; para los que saben hallar grandeza en el gesto de Eugenia Grandet, [...] como en el gesto de Juana de Arco o de Agustina de Aragón. Uno no tiene más remedio que oponer hechos de novela —que, por otra parte, podemos comprobar todos los días— a un hecho real [...].

Juan Bausá había nacido para ayudar a un necesitado, para trabajar y sacrificarse en beneficio de sus semejantes (97-98).

Tan sols la humiliació reiterada a què el sotmet el director de l'oficina on treballa és capaç de provocar-li un odi incipient que tampoc no persistirà en el seu estat d'ànim («pensando en su jefe, [...] una leve llama de odio —por primera vez en su vida— se encendió, a su pesar, en su alma contra un ser humano», 181).¹⁹⁵ Per això, quan arran del seu acomiadament voldrà atemptar contra ell serà incapaç de portar a terme aquesta acció: «Comprendía que era en vano luchar contra aquel sentimiento. El hábito de la servidumbre había echado raíces demasiado hondas en su alma: eran demasiados días de excusarse, de pedir perdón» (203).¹⁹⁶ S'inicia un procés d'anihilació que

195 Aquesta relació entre humiliació i odi, generada a partir de la vinculació amb l'amo, ens remet a la seva obra inicial, *L'inútil combat*, i al seu segon volum autobiogràfic, *Memorias. Los hombres de la ciudad*.

196 En la seva autobiografia, Arbó planteja aquest sentiment de subordinació innat: «Era un respeto, creo, que podríamos llamar hereditario; pasaba de padres a hijos y más allá, de los abuelos, siempre en situación de inferioridad; casi podría decir de va-

s'agreuja amb la mort de Mari Juana. Tan sols la intervenció *in extremis* de Nieleta,¹⁹⁷ l'òrfena per la qual Juan Bausá havia sentit una gran pietat, ofereix un desenllaç agredolç i tanca el cercle d'aquest argument melodramàtic («yo seré tu padre y tú serás mi hija, sí, como en un cuento», 307). Per a Juan Bausá, ja aliè a la vida exterior, l'espera de la mort com a alliberació i retrobament final esdevindrà l'únic desig vàlid per sobreviure a la realitat: «Hablaemos de ellos, de nuestros muertos que nos esperan [...]. Aquí no haremos más que soñar y esperar... Esta será nuestra vida» (307).¹⁹⁸

L'espai i la relació identitària establerta és l'altre tret que defineix aquest personatge. Al voltant dels carrers de l'església del Pi, i fins a arribar a la plaça de Sant Jaume, Juan Bausá crea un microcosmos personal configurat des de la infantesa i, per tant, ric en records («Él era de este rincón, y en ningún lugar se encontraba como aquí», 50). Aquesta voluntat de permanència en un món conegut li atorga la seguretat necessària davant del seu caràcter apocat i insegur. Com ja ha estat argumentat amb anterioritat, l'espai per excel·lència és la llar familiar, ja que el protagonista, envoltat de la seva dona i de la seva filla, hi aconsegueix les seves expectatives vitals i percep, per tant, una felicitat completa. Els canvis polítics i laborals que es produeixen al seu voltant augmenten aquest confort i la certesa de romandre en un recer propi i infranquejable: «En medio de su angustia, hallaba un goce aún más vivo en las veladas junto a los suyos, en la paz de su hogar. Las amenazas que se cernían sobre su vida parecían conferirle nuevos atractivos de sosiego, de seguridad, [...] nunca lo había gozado con tanta intensidad» (84).

I, malgrat tot, l'angoixa produïda davant un món canviant al qual es troba incapacitat per adaptar-se sempre hi és present («sen-

sallaje, de otra edad y de otros usos. [...] un sentimiento atávico, un conjunto de miedos y de reverencias heredados, acumulados a través de las generaciones, y que se seguía y se renovaba en nosotros» (Juan Arbó 1982: 51).

197 Fixem-nos en la semblança entre el nom de Nieleta i el nom de Nelet, el nen orfe que al final de *L'espera* esdevé l'únic consol per a l'Andreu. En aquesta funció d'acompanyament altruista i esperançador que protagonitzen els dos personatges no és estrany pensar que Arbó va utilitzar el nom de Nelet en record de l'òrfena de *Sobre las piedras grises*.

198 Cal recordar que el tema de l'espera serà molt present en l'obra posterior d'Arbó, fins al punt que esdevé el títol de la novel·la que inicia el segon cicle ebrenç.

tía como si en la sombra una mano le apretara la garganta», 71). En aquest context, Arbó recupera l'àmbit laboral com un espai que limita la llibertat («la oficina volvió a ser para él la de las viejas amarguras; su cárcel», 84). Es produeix, en aquest, sentit, un retorn a la imatge de la presó metafòrica que acompanya els protagonistes del primer cicle ebrenc i que té un component autobiogràfic ja reiterat en aquest estudi. Tanmateix, en el procés de repressió i d'aïllament és la ment que condiciona la llibertat del personatge. Es tracta d'una percepció personal que les circumstàncies socials i econòmiques del moment no fan més que agreujar. És per això que l'individu es troba tenallat davant una realitat amenaçadora i destructiva que es genera en la ciutat i el fa invisible i insignificant: «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, [...] y con él aplasta a toda su familia» (217).

Hi ha, a més, un altre factor que agreuja aquesta soledat: la incomunicació. En l'àmbit familiar tots els membres es carreguen de responsabilitats perquè no poden compartir les seves inquietuds per por de decebre o d'afegir preocupacions als altres, fet que accentua el patiment de l'individu. En el fons, cada personatge porta implícit el seu secret: Juan Bausá, l'acomiadament de la feina; Mari Juana, les penúries econòmiques i la seva malaltia; Lisa, l'assetjament sexual en l'àmbit laboral i la seva relació amb Pedro. Ara bé, és sobretot el caràcter feble de Bausá el que provoca aquest acord tàcit de viure sense provocar alteracions que pertorbin la quotidianitat familiar.

De fet, *Sobre las piedras grises* s'inicia de ple amb una figura femenina («Llamábase María Juana», 11) que en aparença sembla acompanyar un protagonisme que es va diluint a mesura que avança l'obra. Si bé ja hem dit que Arbó recupera el costum d'avançar-nos l'argument principal, hi ha en aquest inici una digressió entorn del nom femení que serveix per relacionar la importància del destí en la vida de les persones, més enllà de la voluntat imposada per altri:

Ella, Mari Juana, debía haberse llamado Rosa, o Mercedes, o Antonia, como aquellas mujeres de los barrios extremos de la ciudad, cargadas de hijos y de necesidades, que [...] iban encorvándose sobre la mesa de planchar, ocupadas desde la mañana a la noche [...]. Pero la suerte y el gusto de sus padres habían querido que le pusieran María Juana, y así habría continuado llamándose, o en su cariñosa contracción de Mari Juana, de

haberse casado con alguno de los amigos de sus padres, que frecuentaban la casa, o formaban con ellos tertulia en la Maison Dorée (11-12).

El nom és clau en la presentació, atès que explica l'evolució del personatge i puntualitza alguns aspectes que el narrador, en aquest afany d'intervenció comunicativa tan present en l'obra, considera rellevants per introduir el lector en la psicologia femenina, però també social, d'una època:

[...] ya desde niña la llamaron siempre Mari Juana, anticipándose a la moda que había de imponerse después. Una vez casada, su marido continuó llamándola así en el seno de la familia, y así lo haremos nosotros, pues ese nombre, Mari Juana, armonizaba perfectamente con sus sentimientos, ya no con su destino. También a ella, aunque por su bondad natural y por su timidez nada dijese, le gustaba más. Pero, en verdad, su nombre no se acomodó a su destino (12).

El desclassament, arran del matrimoni amb Juan Bausá i del seu trasllat a la part vella de la ciutat, s'acompleix amb la degradació del nom («las vecinas la llamaban simplemente Juana», 12). Darrere aquests detalls s'intueix un fatalisme ocult, de ressons tràgics, que regeix la vida d'aquest personatge, que queda sentenciada amb la coneixença de Juan Bausá («La vida, el azar, lo que se quiera, facilitó el encuentro; la piedad hizo lo demás. Mari Juana ya no pudo separarse de él», 13). Amb tot, la pèrdua de l'estatus social és tan sols la primera demostració del caràcter abnegat i bondadós del personatge. Destinada «para sufrir, para cuidar de alguna criatura débil, fuera quien fuese, como una hermana de la caridad amorosa y solícita» (13), Mari Juana exerceix en Juan Bausá la seva predisposició natural per a la pietat («¡Pobre Bausá!... La verdad es que da mucha pena. [...] ¡Parece tan bueno!», 26). Mari Juana es commou davant del temperament flegmàtic i bondadós de Bausá. De fet, en ella retrobem l'esperit de renúncia i d'humilitat que Arbó ja havia assajat a *Terres de l'Ebre*, amb Roseta, i a *Camins de nit*, amb Marina. Discreta, infatigable en el treball, aquesta dona que esdevé companya redemptora per a l'home adopta una actitud de resignació autoimposada que l'allunya de qualsevol sentiment de frustració («No, a Mari Juana no le pesaba ya nada. Tampoco esperaba ya nada de la vida», 71). La seva actitud, en definitiva, significa l'acceptació tàcita de la rutina quotidiana i del destí triat.

Malgrat el protagonisme inicial que sembla reivindicar aquest personatge, a partir de la segona part, Mari Juana queda relegada a l'espai domèstic i gairebé esdevé invisible en el discurs narratiu, tot i que la seva presència roman sempre en l'imaginari del lector. Tan sols recupera el seu espai central en voler intervenir davant del director de l'oficina perquè readmeti Bausá. Es tracta d'un dels episodis més corprendors de la novel·la: mentre Mari Juana avança cap a l'oficina («conmovían un poco su decisión, su seguridad, [...] nacidas de su ignorancia y de su buena fe. [...] hasta alimentaba la ilusión de que volverían a ser felices», 227), s'imposa tot un sistema jeràrquic i burocràtic que minimitza l'individu fins a la humiliació («al internarse por el inmenso edificio sintió desfallecer su ánimo, se sintió pequeña», 227). Durant quatre dies, Mari Juana intenta aconseguir una entrevista i cada cop obté la mateixa resposta («espere ahí que le llegue el turno», 234). Amb la figura de Mari Juana, l'autor obté una crítica incisiva cap a aquest món deshumanitzat que vexa els sectors més desfavorits i actua sense cap mena de pietat. Ben mirat, la construcció de personatges com Juan Bausá i Mari Juana permet evidenciar a través del joc d'opòsits l'existència d'aquesta realitat insolidària i injusta. La dosi subjectiva que traspua la ironia de la veu omniscient contribueix a presentar la profunda distància entre aquests dos mons («subió por las anchas escaleras de mármol hacia la residencia de los dioses», 227) i evidencia, alhora, com el narrador, ubicat en una posició preeminent, exerceix també una funció ideològica i crítica que va més enllà de l'acompanyament del personatge:

Su sensibilidad, ante un desprecio, ante una grosería, se sentía herida de tal modo, que le acudían las lágrimas a los ojos, pésima condición para navegar en nuestros mares, cuando no se es jefe de algo o fabricante, o banquero o estraperlista, y se es, por el contrario, una pobre mujer, una mujer sencilla, insignificante, esposa de un funcionario despedido, y ha de ir a rogarles a los poderosos de este mundo (228).

Aquí el ordenanza estaba de pie junto a la puerta, como el can Cerbero a la entrada del Infierno: para lamer los pies a los que se acercaban con el ramo de oro, a los que ostentaban cargos importantes; para mostrar los dientes de sus siete cabezas a todos los otros sin distinción, y para ladrar, como los perros, a los miserables, también visibles a la lengua (232).

La desaprovació contundent per part del narrador davant del funcionament burocràtic apareix també en la descripció de l'àmbit laboral de Juan Dausá:

Ellos, los funcionarios eran momias. Casi todos vestían de oscuro; algunos llevaban lentes; usaban todos un manguito de algodón para preservar el roce de la manga; no tenían color; hablaban todos con voces débiles, y se movían con pasos silenciosos. Aquello era un cementerio y ellos los muertos, cada uno en su nicho. No eran felices ni desgraciados, [...] profesaban las mismas ideas, cuando profesaban alguna. Solo un anhelo les hacía creer que estaban vivos: el del ascenso.

Juan Bausá hasta entonces había vegetado allí pacíficamente, como uno de tantos [...].

El jefe, a la sazón, retirado en su despacho, como otro muerto más en su nicho, apenas se mostraba ante ellos, apenas le conocían. [...] nunca tuvo interés en molestar a nadie.

[...] Pero el cambio de jefe trastornó totalmente el curso de las cosas. [...] Abogado sin pleitos, formado en la política y el chanchullo, Jaime Arderiu había conseguido el cargo en unas oposiciones sin oposición, y debido a las influencias políticas, como se consiguen tales cargos. [...] le atraía más figurar que ser. En lo que más fallaba, sin embargo, era en la inteligencia, y en esto no tenía remedio. [...] Con él habían ingresado también funcionarios jóvenes; algunos gozaban de poderosas influencias; estos eran intagibles; podían llegar tarde, irse con cualquier pretexto, dejar de asistir; los había, en cambio, atentos al ascenso, obsequiosos, rastreros, dispuestos siempre para la adulación [...].

Entre el cretinismo tan abundante en estos medios, Jaime Arderiu era, sin duda, el cretino mayor (55-59).

Instal·lat des d'aquesta perspectiva subjectiva, l'autor judica, emet opinions pròpies i, per tant, es posiciona davant dels seus personatges però també davant diferents realitats de l'època viscudes en primera persona.¹⁹⁹ Els personatges de Juan Bausá o Mari Juana aporten el sentiment de la pietat enmig d'un sistema individual i egoista que Arbó no dubta a denunciar. Tot plegat li permet censurar la humiliació individual que se'n deriva, actitud que contrasta amb la timidesa amb què introdueix altres realitats socials com la situació

199 Val a dir que l'episodi protagonitzat per Mari Juana té molts punts de coincidència amb l'experiència d'Arbó amb Lluís Companys, aleshores director de *La Humanitat* (cf. Juan Arbó 1982: 119-120).

mísera d'una part de la població, la lluita de classe o l'actitud dels treballadors enfront de les classes dominants. Així, per exemple, la crisi econòmica dels anys vint, la desestabilització i el descontentament social es reflecteixen, ben bé a tall d'anècdota, en l'escena d'una protesta col·lectiva que presencia Bausá a la plaça de Sant Jaume («en ella iban también mujeres; vestidas pobremente, algunas harapientas, sucias y desgredadas, una de ellas con un niño en brazos», 76) o en la figura de la «señora María, la vendedora de la esquina» (72), un personatge que recull el pensament proletari des d'una òptica força simplificada: «Mientras unos tengan tanto y otros tan poco, habrá protestas y gritos, habrá descontento. Mientras unos se harten como cerdos y beban hasta emborracharse, como yo los he visto, y los otros no pueden comer, el mundo no irá bien. Habrá guerra y es natural que la haya» (72).

En aquesta línia, i alhora que es degraden les vides de Juan Bausá i Mari Juana, uns altres personatges —la seva filla, Lisa, i l'anarquista fugitiu, Pedro Muñoz— emergeixen i ofereixen amb la seva història una nova realitat que deixa marge a l'esperança. Empresonat per participar en diferents atemptats i alliberat gràcies a l'amnistia concedida després de la proclamació de la Segona República, Pedro troba en Lisa la força per renunciar a les seves reivindicacions ideològiques («solo por ti deseé ardientemente vivir, recobrar mi libertad», 257). Lisa recupera la funció redemptora tan pròpia de la dona arboniana, però ara a través d'una personalitat moderna i autònoma, molt adequada a l'època. La seva capacitat d'adaptar-se a les circumstàncies familiars i laborals la situen, malgrat el seu caràcter secundari, en un lloc prou rellevant, ja que, d'una manera força vaga, introdueix temes com ara l'assetjament sexual i les ínfimes condicions laborals («trabajaba doce horas al día sin apenas levantar la cabeza de la máquina y ganaba un mísero jornal», 240), així com la possibilitat d'un futur esperançador, allunyat del fatalisme que arrosseguen els seus progenitors.

Al seu torn, Pedro, representant de l'allau immigratori de l'època i, per tant, d'una realitat marginal en què l'element determinista actua d'una manera rigorosa, és producte d'una societat capitalista que denigra i deshumanitza l'individu a partir d'un sistema laboral mecanitzat:

—De niño me crié en los barrios extremos, entre el ruido de los talleres y el humo de las fábricas. [...] De mis padres no tengo recuerdo; perecieron los dos en un pueblo de Murcia en una inundación. Yo, todavía muy niño quedé solo, y un tío mío me trajo a Barcelona. [...] Apenas me tuve en pie, entré de aprendiz en una fábrica. La fábrica es horrible. Es un invento infernal, al menos la que yo padecí. Hay humo, ruido, sombra; veis hombres silenciosos, verdaderos fantasmas, inclinados sobre las tareas; veis mujeres, veis niños (258-259).

Tot plegat, deriva cap a una lluita aferissada per combatre els desajustaments socials i econòmics mitjançant l'adscripció a l'anarquisme. No deixa de ser significatiu l'esforç autodidàctic de Pedro per assumir els postulats d'aquesta ideologia i també l'esforç d'Arbó per demostrar la nocivitat que es desprèn de la literatura ideològica que en l'època havia tingut una funció rellevant en la lluita per la formació i la conscienciació llibertàries («entonces los discursos, los libros, los periódicos, eran como aceite que alimentaba el fuego de mis iras», 259). Així mateix, és indicativa la sinceritat amb què argumenta la seva fe inicial en el pensament anarquista, plantejada mitjançant el discurs citat, el qual permet el distanciament del narrador i l'accentuació de desengany del personatge des del moment present de la confessió:

Apenas conté la edad, ingresé en el centro; me aficioné a leer, y en la lectura alimenté mi alma con nuevos odios, con una indignación más ardiente ante las injusticias del mundo, y la idea de una vida mejor, de aquel mundo en el cual todos habíamos de ser hermanos, de que se nos hablaba a todas horas, me arrebató el espíritu, y juré consagrarme en cuerpo y alma a aquel hermoso ideal. No había hombre más puro que yo, más sincero, y más dispuesto al sacrificio (259).²⁰⁰

La mort accidental d'un infant en un dels atemptats en què participa inicia un procés de desradicalització definitiva («mis ojos se habían abierto a nuevas verdades; había leído también mucho, pero de una manera nueva, más abierta, sin fanatismo y sin pasión», 260),

200 Amb aquesta declaració, Arbó fa un acostament a la ideologia àcrata que si bé s'aproximava a la concepció liberal d'una societat harmònica concebia el conflicte social com «un enfrentamiento entre los poseedores y los poseídos», amb la qual cosa «el egoísmo de los pobres daba necesariamente a su esfuerzo revolucionario un contenido generoso y liberador» (Romero-Maura 2012: 159).

que conclou en una pèrdua de la fe en els homes i en els ideals: «Los hombres, en su mayoría, me aparecieron igualmente despreciables. Solo que algunos pocos sabían esconder sus sentimientos bajo hermosas palabras» (259-260). Fet i fet, en la transmissió d'aquest recorrent ideològic l'alliçonament que es desprèn acaba per fer-se explícit: «Pensamos matar una idea [...], un prejuicio, y destruimos una vida inocente» (260).²⁰¹ Noteu com, a través de la seva afirmació, Pedro inclou la veu col·lectiva, la dels sectors anarquistes, i la unifica en aquest procés d'autoreflexió.

Amb aquest personatge, Arbó recupera la idea de marginalitat existencial tan present en les novel·les ebrenques, encara que ara aquesta atribució té un origen social que justifica de ple la seva «infancia de desheredado» (118). Així doncs, el recurs de la fugida a Buenos Aires es planteja com a única via per superar el determinisme d'origen imposat. Amb tot, Pedro introdueix una diferència respecte dels altres personatges arbonians: el viatge s'inicia després d'un procés de reflexió i de maduració que es detalla a partir de la confessió que adreça a Lisa, tot esperant la seva comprensió i, en definitiva, l'oportunitat d'un nou inici. Ras i curt: som davant d'un episodi amb una càrrega moral i didàctica ben explícita, afavorida, com ja s'ha esmentat, per l'objectivació del narrador en cedir la paraula al personatge mitjançant el diàleg directe.

Pedro Muñoz és presentat com un personatge capaç de verbalitzar les seves accions pretèrites, el seu penediment i les seves resolucions, i d'actuar d'una manera conseqüent. En aquest sentit, cal parlar de fugida en un sentit positiu com també és positiu el desclassament que aconseguirà a través de la seva nova vida i que s'entreveu en la

201 Aquesta assertió, així com la vinculació del personatge a actituds violentes, remet a l'anomenada «propaganda pel fet», una estratègia anarquista que prioritza l'acció directa a fi de crear impacte i atiar el fervor revolucionari. Tot plegat, enllaça amb una tradició anterior que relaciona sindicalisme obrer amb terrorisme, vagues i atemptats, al marge de l'existència d'unes connexions evidents, en moltes ocasions (Bengoechea 1998: 145). Així, el fet de vincular l'actuació anarquista de Pedro amb la mort d'un infant permet establir una relació, malgrat la distància temporal, amb el que afirma Castellanos (2002: 18) al voltant d'algunes obres publicades als anys trenta, nascudes amb una voluntat de compromís social, però que es troben molt lluny d'aquest tipus de literatura perquè «confonen obrerisme i terrorisme, des d'actituds clarament reaccionàries».

breu reaparició que protagonitza a *Nocturno de alarmas*, al costat de Lisa i els seus fills, dies abans de l'inici de la Guerra Civil. Aquest viatge sentimental, que significa el retrobament amb el passat a través de l'espai i d'alguns personatges d'ideologia anarquista, permet confirmar la fermesa i l'encert de la seva decisió, i alhora corrobora la mirada crítica i premonitòria de la situació en què es troba Barcelona. No hi ha, però, possibilitat de retorn definitiu, com evidència la fugida final, amb ressons policíacs, cap a Buenos Aires, davant les amenaces dels antics companys de partit.

És així com Arbó, des d'una actitud regressiva, aprofita per censurar el fanatisme que, segons ell, domina la ideologia anarquista. El penediment de Pedro, l'abandó de la lluita i la seva marxa a Amèrica permet redimir-lo i positivitzar-lo dins aquesta voluntat moral que vertebrava tota la novel·la. De manera significativa, la regeneració de l'individu passa pel treball, percebut com un factor opressiu («Some-terme al trabajo; sujetarme a una obligación determinada, sé que me costará, pero lo haré, y cuanto más me cueste mejor. En esto hallaré una suerte de expiación», 263).

Per entendre la complexitat que Arbó sembla voler atorgar al personatge, tot i la seva limitada intervenció en la novel·la, cal incidir en les contradiccions que expressa i que, en certa manera, fan trontollar els fonaments de la seva lluita ideològica:

Tampoco con las muchachas que conocía hallaba diversión, y menos con las que frecuentaban el Centro [...]. La mayoría eran rudas, malhabladas, fumaban tabaco ordinario y hasta blasfemaban, y eran partidarias todas ellas del amor libre. ¡El amor libre! ¡Qué necedad! ¡Cómo si el amor no hubiese sido siempre libre, pensaba él, y la libertad en el amor consistiese en parecernos cada vez más a los perros! «Resabios burgueses», sin duda, y algo más, pero ¡sentía estas ideas tan firmemente! [...] Luego, las obreras de las fábricas, sucias, raquíticas, mal vestidas. Le inspiraban piedad, pero nada más. A él la mujer le gustaba como ésta [Lisa], como las veía en el cine, en las Ramblas: elegante, pintada, limpia. «Resabios burgueses». Sin embargo, en nombre de las que habían sufrido —las obreras de las fábricas— perdiendo la salud en los sombríos sótanos, estropeándose los ojos con las emanaciones de los productos químicos, destrozándose las manos, en nombre de las ancianas atadas al torno como bestias de trabajo; en nombre de ellas había odiado a estas burguesitas, todas iguales, según la idea que se tenía de ellas en los Centros (118).

El fet d'alternar el discurs narrativitzat amb la veu omniscient afavoreix una primera aproximació prou explícita. En el fons, Pedro reproduceix uns prejudicis a través dels quals construeix els seus ideals de lluita, però la confessió de les seves inclinacions permet mostrar-ne els límits. És evident que, malgrat l'intent de distanciament estratègic que imposa l'entitat narrativa en aquest exemple, darrere les dissertacions sobre l'amor i el model femení hi ha el pensament d'Arbó, que, un cop més, imposa el seu sistema moral a través del discurs narratiu. Al costat d'aquest pensament refractari, hi trobem l'exposició de les dures condicions laborals iniciades amb la industrialització. Amb tot, malgrat la voluntat de denúncia que pot significar l'exposició dels fets a través d'un personatge que representa el proletariat industrial, el discurs d'Arbó queda molt lluny d'una intencionalitat reivindicativa real i això és ben significatiu. De fet, i les novel·les posteriors ho confirmen, Arbó no optà mai per una literatura de compromís social, ni tan sols en les seves propostes narratives dels anys trenta.²⁰² L'any 1933, en una ressenya de *Siete domingos rojos*, de Ramón J. Sender, obra de tendència anarquista, Arbó censurava la literatura amb un fi doctrinal i afirmava que aquest propòsit invalidava qualsevol manifestació artística. Considerava, a més, banals les solucions proposades per aquest tipus de literatura a través de la qual se cercava la creació d'un sentit identitari per al proletariat; en definitiva, per a l'art proletari (Juan Arbó 1933: 6). Val a dir que aquesta actitud conservadora, que avança la impossibilitat d'un compromís literari amb la causa obrera, es compleix en la seva primera novel·lística ebrenca i es confirma en la seva producció posterior. És evident que en la pràctica narrativa dels anys quaranta, a més, cal cercar-hi condicionants diversos com l'autocensura o la necessitat de professionalització, que explicarien aquesta «prudència» amb què Arbó s'acosta a les diferents problemàtiques socials i polítiques que convergeixen en els anys vint i trenta, període recreat sobretot a *Sobre las piedras*

202 Arbó no és una excepció entre els escriptors d'aquests anys. Com indica Castellanos (2002: 7-23), tot i que en els anys trenta s'imposa, en un marc general ideològic, la creació d'una «literatura proletària» al voltant de la ideologia marxista, a Catalunya es troben poques mostres de literatura social durant aquest període. Castellanos afirma que, almenys durant els primers anys de la dècada «el compromís nacional, per dir-ho així, passa per davant del compromís social» (14).

grises. De fet, en els seus inicis Arbó ja havia refusat la viabilitat d'una literatura de compromís social. Tot assenyala que el novel·lista mostra una tendència reaccionària des dels primers anys de l'arribada a Barcelona i és en aquest sentit que cal entendre també l'absència de denúncia i de compromís que es troba en la seva obra de postguerra. Ara bé, no podem obviar que, malgrat censurar la literatura amb funció doctrinal —el personatge de Pedro Muñoz n'és un bon exemple—, Arbó aportarà una bona dosi d'ensenyança moral al lector a través de les diferents actituds que atorgarà als seus personatges.

Per a l'exposició d'aquest pensament, el novel·lista introdueix també en el discurs un conjunt d'elements extraliteraris que, malgrat la seva condició anecdòtica, aporten una sensació d'època i ajuden a reconstruir l'escenografia moral i social en la qual situa les seves creacions fictícies. Els canvis que s'imposen troben aquí el marc idoni per reflectir-se i expressar aquesta modernitat que el narrador vol fer constar com a partícip del ritme vertiginós a què es veu sotmesa la societat. És en aquest sentit que parla de la revolta femenina —les dones fumen, es tallen els cabells, canvien el nom, la manera de vestir— o de l'èxit de nous estils de ball importants —del vals a la masurca, del fox al xarleston, fins a arribar al tango. Així mateix trobem referències als gustos musicals del moment, expressades a través de la transcripció d'algunes tornades populars. És el cas de *La Paloma*, «la célebre havanera de Iradier», composta cap al 1860, encara que, com afirma el narrador, «siempre de moda, sobrenadando a través del tiempo entre las canciones más recientes» (SPG 22). També el cuplet *Ven y ven*, «hecho popular por la Meller, y que cantaba toda Barcelona» (23) i fragments de les sarsueles *Molinos de viento* (23) i *Bohemios*, representada a Barcelona l'any 1905, amb llibret de Guillermo Perrín i Miguel de Palacios, i música d'Amadeu Vives. Així mateix hi és present el cinema com a exponent de l'oci cultural vigent entre els anys vint i trenta. S'hi fa referència a través de la projecció al Coliseum de *Luces de la ciudad*, la primera cinta sonora de Charlot Chaplin, estrenada l'any 1931, i de la qual «dicen que es muy bonita» (184). Tenint en compte que aquesta pel·lícula ha estat definida com «l'epifania de la caritat chaplinesca» (Iribarren i Radigales 2011: 297), és evident que l'escriptor no n'escull a l'atzar el títol sinó que el que fa és activar l'imaginari del lector, com a possible coneixedor del món cinematogràfic, perquè pugui establir una relació analògica

amb la història que està llegint, en concret amb el sentiment humanitari que Juan Bausá manifesta de manera reiterada, sobretot cap a la noia òrfena (Nieleta). D'una manera subtil, Arbó incideix i referma aquesta mirada social que projecta damunt la novel·la. No endebades, Iribarren afirma que el cinema de Chaplin «incloïa una explícita preocupació i, fins i tot, una denúncia d'ordre social i moral» (304). Val a dir que, al marge d'aquestes referències a l'oci, hi ha l'evocació d'una tradició religiosa a partir de dates significatives com ara la festa de Corpus, el Diumenge de Rams o el Dissabte de Glòria. I també en l'àmbit de la quotidianitat cultural de classe mitjana se'ns confirma aquesta visió conservadora i moralista a través de les subscripcions de Juan Bausá a les revistes *En Patufet* i *Ilustración Española*, i al diari *La Vanguardia*.

Cal subratllar, com ja he anat exposant, que de bracet amb aquesta constatació de la crònica social i cultural hi ha sempre present el context històric que, més enllà de la proclamació de la victòria republicana, insinua a través de la veu narrativa i de les descripcions d'algunes escenes un clima convuls que presagia l'esclat de la Guerra Civil i que es reprendrà i es confirmarà a *Nocturno de alarmas*. Aquesta voluntat de fixació històrica del relat es troba dirigida per la veu narrativa, encarregada de situar el lector en l'escenari anterior als anys en què transcorre el nucli argumental. Així se citen episodis com el Tractat de París (1898), la Setmana Tràgica o l'atemptat contra Alfons XIII (1906) —força present en l'obra posterior— i contra José Canalejas (1912). La tensió política i social es palesa en el discurs narratiu fins ben avançada la novel·la, moment en què es produeix la proclamació de la Segona República i l'abdicació d'Alfons XIII. Aquest últim succés es presenta mitjançant una crònica extensa i detallada que, si bé cal interpretar a través de la mirada compassiva de Juan Bausá, sobta pel to profusament lacrimogen. En acostar-se als fets decisius de l'any 1931, es destaquen episodis anteriors com l'accident laboral a Madrid que acabà en una vaga general de quaran-

ta-vuit hores,²⁰³ la publicació de l'article «El error de Berenguer»²⁰⁴ d'Ortega y Gasset o els diversos intents de revolta que es produïren a Jaca²⁰⁵ i a l'aeròdrom madrileny de Cuatro Vientos.²⁰⁶ Arbó enceta una línia de crònica històrica que reprendrà més endavant a *Nocturno de alarmas* i que culminarà a *El segundo del Apocalipsis*. Tot plegat reafirma la imatge de versemblança que es construeix al voltant de la ficció i que es convertirà en un element distintiu dins la novel·lística urbana, però també en tota la seva narrativa ebrenca posterior.

Així, *Sobre las piedras grises* és una obra que, sense obviar la devaluació que suposa un ús excessiu del to melodramàtic i el plantejament d'una tímida denúncia social, incideix en el testimoniatge d'una època històrica i d'una societat canviant, cruel i força deshumanitzada que s'ubica en un marc ciutadà a qui es responsabilitza d'aquesta situació («la ciudad gira indiferente, sombría, tumultuosa, insultante», 210). És per això que el novel·lista necessita crear la figura d'un antiheroi que, a partir del seu periple, reflecteixi una deca-

203 El 12 de novembre de 1930, s'enfonsà a Madrid un edifici en construcció, fet que provocà la mort de quatre obrers i nombrosos ferits. Durant l'enterrament multitudinari es produïren diversos incidents que acabaren amb una forta repressió policial que provocà la mort de dos participants, la dimissió del ministre de Governació i la posterior vaga general.

204 Article publicat a *El Sol*, el 15 de novembre de 1930 i al qual també es fa referència a *El segundo del Apocalipsis*.

205 Arbó explica aquest episodi de manera detallada i utilitza el recurs de la premsa per reafirmar i donar verisme al seu relat: «empezó a correr la noticia que en Jaca se había sublevado la tropa. El capitán Galán había lanzado a sus soldados a la calle, y había proclamado la República. Sus hombres fueron cercados y desbaratados cuando se dirigían a Huesca, y el intento quedó sofocado. El día 16 los periódicos publicaban la noticia del juicio sumarísimo, y de la condena a muerte del capitán y de su ayudante García Hernández. A las tres de la tarde del mismo día eran pasados los dos por las armas en los Polvorines, cerca de la carretera de Barbastro, a la derecha del Cerro de los Mártires» (SPG 157). Efectivament, tot i que l'afusellament dels dos militars es produí el diumenge 14 de desembre, la notícia no fou publicada fins al dimarts 16, atès que els dilluns no hi havia servei de premsa (Cf. *La Vanguardia*, 16 desembre 1930: 28). També Arbó es fa ressò dels incidents que es produïren al port de Tarragona quan la resta de condemnats per la rebel·lió militar foren embarcats cap a les presons militars de Maó i Chafarinas.

206 El 15 de desembre de 1930 es produí l'intent de sublevació de l'aeròdrom de Cuatro Vientos, dirigida pel general Queipo de Llano i el comandant d'aviació Ramón Franco.

dència general que vol evidenciar. En aquest intent, la caracterització i l'actitud de Juan Bausá traspassen en certs moments els límits de la versemblança, a causa sobretot d'un abús d'escenes planyívoles; tot i així, en el contrast d'actituds que es descriuen cal reivindicar la demostració d'una societat que s'afebleix a través d'una pèrdua de valors que prolifera en les directrius individuals i socials de l'època. L'egoisme, la improductivitat, la indiferència, la supèrbia, la deshonestedat, la impunitat hi són presents i contribueixen a arraconar, encara més, la part més invisible i desvalguda de la ciutadania. A través de la pietat i la bondat que mou la vida de Juan Bausá, però també la de Mari Juana, Arbó subratlla la davallada de l'harmonia i de la convivència social. No endebades, l'escriptor manifestà que havia escrit *Sobre las piedras grises* «porque sentía la necesidad de hacerlo; porque me interesaba dejar oír esta voz de piedad que se desprende de ella en medio del tumulto y de los odios de nuestra época» (Arco 1949: 12).

Amb *María Molinari*, la segona novel·la urbana, Arbó construeix «una novel·la imperfecta, però interessant en molts aspectes i que, paradoxalment, tot i ser una novel·la poc cuinada, atrapa el lector».²⁰⁷ L'afirmació de Laureano Bonet aclareix i justifica l'èxit popular que aconseguí aquesta obra en què Arbó s'atreveix a recrear la societat contemporània i en què concilia, per primer cop, el temps de la diègesi amb el temps real de l'escriptor. Per fer-ho compta amb un ampli ventall de personatges que permeten confegir una xarxa social al voltant de la qual es plantegen diferents actituds, ara estereotipades, ara individualitzades, que vehiculen la imatge col·lectiva que Arbó vol presentar de la Barcelona de la primera postguerra. El fet que la trama transcorri durant el període de la dictadura explica la manca d'al·lusions a episodis històrics, tal com succeeix en les dues novel·les anteriors. Amb tot, sí que trobem alguna referència a la situació del moment, però no des del vessant polític sinó des del vessant social. Així es reflecteix a propòsit de la projecció de *La señora Minniver* al Cinema Windsor, on l'ostentació de luxe burgès provoca les reflexions del protagonista:²⁰⁸

207 Laureano Bonet (comunicació personal, 5 octubre 2020).

208 Aquest drama romàntic, ambientat durant la Segona Guerra Mundial, explica els canvis que sofreix una família benestant anglesa en iniciar-se els bombardejos ale-

Es curioso. Nunca como ahora, con la expansión y el peligro del comunismo, se han visto tanto lujo, tanta vanidad, tantas reverencias. Sí, verdaderamente [...], tantas reverencias en los de abajo, ni tanta ostentación y vanidad en los de arriba. Se acordó de los horrores de la reciente revolución,²⁰⁹ olvidados ya casi por completo, y se dijo: «No tenemos remedio». [...]

Todo mentira, símbolo de nuestro tiempo. [...] ¡Qué pronto se ha olvidado la lección! Fue dura y no ha servido de nada. No tenemos remedio. Nos horrorizamos del comunismo, y con razón, pero lo hacemos todo para que prospere (54-55).

La confirmació de les desigualtats socials és un factor de desestabilització que l'autor denuncia, encara que el discurs narratiu esdevé també una alerta del retorn d'una situació ja viscuda i, per damunt de tot, de les repercussions derivades. Encara en relació amb la pel·lícula projectada, Arbó utilitza el recurs cinematogràfic per presentar la Segona Guerra Mundial com una tragèdia universal a través de les diferents seqüències que el narrador descriu, però també per reflectir el sentiment d'angoixa que traspassa la pantalla, envaeix els espectadors i arriba fins al lector. En aquest exercici mimètic preval la imatgeria d'un cataclisme provocat per la modernització i la consegüent deshumanització de la societat: «Era la amenaza del Apocalipsis en que la civilización, el progreso, con sus máquinas y sus inventos, tomaban, el papel de un dios vengador» (66). En aquest sentit, el cinema esdevé una mostra de la realitat paradoxal —luxe i feredat— que, als ulls de l'autor, es viu al tombant dels anys quaranta i cinquanta.

A *María Molinari*, Arbó tria una estructura complexa formada per dues trames juxtaposades.²¹⁰ Així, la relació fracassada entre María

manys damunt la població on viuen. Als Estats Units s'estrenà el 1942 i a Espanya, el 1946.

209 En l'edició de 1969, la paraula «revolución» fou substituïda per «guerra civil» (Juan Arbó 1969b: 70). Amb l'ús del primer terme s'opta per anomenar la situació de guerra protagonitzada pels revolucionaris; és a dir, Franco i els seus seguidors. Podem entreveure, en aquest sentit, un cert homenatge al bàndol vencedor. En decantar-se posteriorment per l'ús del terme «guerra civil», Arbó coincideix amb el concepte utilitzat en els estudis que comencen a sorgir a partir dels anys seixanta.

210 La novel·la presenta una estructura clàssica i equilibrada, dividida en tres parts de 13, 14 i 11 capítols respectivament. Aquesta divisió, que es troba tant en l'edició de

Molinari i el pintor Félix conviu amb una història pròxima, la d'Andrés Albará i Emma Fernández, que pren relleu a mesura que avança la novel·la. En aquest sentit, si bé tant el títol com l'inici de l'obra suggereixen una línia narrativa centrada en María Molinari, es dilueix fins a cedir el protagonisme a Andrés Albará i a les diferents problemàtiques que es desenvolupen al seu voltant. En conseqüència, durant tota la novel·la els arguments avancen en paral·lel, malgrat convergir a través de la connexió establerta entre els personatges d'ambdues històries (Andrés Albará – María Molinari, Andrés Albará – Félix Daura), els quals esdevenen complementaris per a la comprensió final del discurs moral plantejat per l'autor. Es tracta, en definitiva, d'acabar la vida d'una família fracassada (María Molinari – Jorge / Félix Daura) amb la d'una família modèlica (Andrés Albará – Emma). S'utilitza, en aquest sentit, el desenvolupament paral·lel, però invertit, en un altre matrimoni, com un recurs necessari per evidenciar la força espiritual d'allò que es vol demostrar.²¹¹

En iniciar una primera aproximació a l'obra, em centraré en Andrés Albará, escriptor i crític d'art de *Destino*,²¹² reconegut entre els cercles intel·lectuals barcelonins. Personatge prudent i alhora

1957, emprada per a aquest estudi, com en l'edició posterior de 1969, presenta algunes modificacions respecte de la primera edició de l'obra (1954).

211 Per a aquesta afirmació prenc com a referència les paraules de Biruté Cipliauskaitė en relació amb *Anna Karènnina*, fet que em porta a parlar de les similituds amb la novel·la de Tolstoi, tant en l'estructura com en la temàtica, sobretot a través de la voluntat de mostrar en paral·lel l'existència de dos models familiars oposats. De la mateixa manera que Cipliauskaitė (1984: 54) afirma que en *Anna Karènnina* «las yuxtaposiciones proceden casi siempre por contraste o inversión», també succeeix així a *María Molinari*. Altrament, si bé Tolstoi no fa una idealització del matrimoni en aquesta obra, sí que a través del personatge de Levin, considerat l'alter ego de Tolstoi, per a qui la família «es la ilusión más grande», remarca la necessitat de «buscar la fuerza para continuar trascendiendo la circunstancia cotidiana que se acepta» (55). Talment com actua i pensa Andrés Albará. I encara cal tenir en compte l'elecció, per part d'Arbó, d'un títol que recull el nom de la protagonista i, en definitiva, el seu adulteri, a la manera d'altres novel·les del segle XIX. Quant a l'analogia de *María Molinari* amb *Anna Karènnina*, resulta significatiu el fet que en la biblioteca d'Arbó se'n conservin tres exemplars: una edició en català traduïda per Andreu Nin (Edicions Proa 1933), una edició traduïda al castellà (Iberia 1943) i una edició en francès (Gallimard 1954).

212 Tot i que en l'obra només s'esmenta una vegada el nom del setmanari, i encara molt avançada la novel·la, és rellevant el fet que Albará treballi a *Destino*, revista on Arbó col·laborà de manera esporàdica.

apassionat, Albará defuig, tan sols en aparença, la vanitat de l'èxit i aplica en totes les seves crítiques la mateixa màxima: «Lo único que me propongo cuando expreso mis opiniones es esto: ser sincero. Lo demás me tiene sin cuidado» (MM 17). De la mateixa manera, en les entrevistes, en la seva última autobiografia i en els seus articles periodístics, Arbó reivindicarà sempre la sinceritat com a element primordial en la construcció de la seva obra: «Lo importante es esto: es que uno tenga una verdad que decir, que lleve su mensaje. La forma en que se dé es lo de menos; no importa cómo se diga, sino lo que se diga [...]. Lo demás no tiene importancia» (Juan Arbó 1955a: 5).

Ambiciós dins la mesura de les seves possibilitats («su felicidad la hallaba en la conformación de sus deseos con sus posibilidades y en la íntima conciencia de la rectitud de su proceder, MM 32), del protagonista de *María Molinari* se subratlla la franquesa, l'absència d'enveges i rancors, i la capacitat de valorar i admirar les qualitats meritòries en els altres. En definitiva, «era un hombre de quien podía decirse que llevaba el alma en la cara» (32). Val a dir que, un any després de la publicació de *María Molinari*, Arbó publica un article a *La Vanguardia*, «Del fracaso y del éxito en la vida», on afirma: «Hay que conformarnos con los frutos que nos es dado alcanzar. El que no consiga elevarse a esta compensación roerá toda su vida la amargura secreta de una postergación que, en el fondo, ha nacido solo de sí mismo» (Juan Arbó 1955b: 5). En la mateixa línia s'expressa en l'article «La felicidad», publicat l'any 1960 i recollit més endavant a *Hechos y figuras*: «poner freno a nuestras ambiciones, dominar nuestras pasiones y nuestros apetitos, y conformarnos con lo que tenemos. [...] no se trata de bienes materiales, sino, y sobre todo, de bienes morales» (Juan Arbó 1960: 7). Amb tot, i en la línia de l'escriptor, la felicitat aconseguida en l'àmbit social i personal del personatge esdevé relativa: «algo había en él que desmentía a la larga aquella impresión; había en él una sombra de escepticismo o de tristeza que enfriaba sus entusiasmos, y que más que de él, procedía de la vida, de su visión del mundo, o mejor, acaso de su tiempo» (MM 31).

Així, Andrés Albará és un personatge que compta des de l'inici amb el beneplàcit i amb la complicitat de l'entitat narrativa omniscient i, per tant, la imatge que se'n transmet s'ha d'entendre dins una

positivitat subjectiva darrere la qual, i en aquest cas de manera molt evident, cal entreveure-hi una clara identificació amb Arbó.²¹³

Sus opiniones nacían rectas, emanadas del fondo de su sinceridad; y tal como las sentía las publicaba. Nunca las recató; siempre obró conforme aquella regla de conducta trazada en su juventud, y no solo en lo que atañía a su profesión, sino también en todas las cosas de la vida.

No se desvió de ella por nada ni por nadie, ni por el temor de parecer anticuado, ni siquiera como ignorante en algún punto, [...]. Nunca tuvo miedo a manifestarse tal como era, porque, si conocía sus limitaciones, conocía también sus méritos.

Era, además, valiente para sostener a la cara lo que afirmaba en sus escritos, virtud que cada día se va haciendo más rara, más difícil también de sostener. En este punto le ayudaba la independencia de su situación. Tal actitud le había acarreado más de un disgusto, le había suscitado fuertes enemistades. El hecho le disgustaba, pero lo soportaba con calma, y esta virtud, a la larga, redundaba en beneficio de él y le hacía ser respetado por aquellos mismos a quienes más había censurado. [...]

Andrés Albará vivía bien con su época, sobre todo antes de la revolución de aquí y la guerra de fuera. Se había enfrentado con todas las corrientes con una viva curiosidad, con un afán de saber y de comprender que no conocía el desaliento. Nada de lo nuevo le era extraño, pero nunca se dejó cegar por las novedades y las modas; se esforzó siempre por discernir lo que había en ellas de superchería, de impotencia, y lo que había de sincero afán de renovación. Y lo denunciaba sin ambages. [...] «Que los surrealistas se hagan retratar y pongan entre ellos la efigie de Dostoiewski no me causa la menor impresión. Esto no cuesta nada. Me gustaría más que en sus obras estuviera tan cerca del gran escritor como lo están en el retrato».²¹⁴ Y a Andrés Albará le parecía que tras tantos gritos, tanto escándalo y tants piruetas, nuestro tiempo habrá realizado una pobre faena.

En general, el arte nuevo, como la nueva literatura, le tenían decepcionado y fatigado. Abrigaba, no obstante, el convencimiento de que la

213 El crític literari Benito Varela (1962: 36) ja insinuà l'analogia entre la figura d'Andrés Albará i el novel·lista, perceptible en el discurs filosòfic, moral i estètic, i en l'afany de judicar les reaccions dels altres personatges.

214 Arbó fa referència al retrat que Max Ernst va realitzar l'any 1922, «Le rendez-vous des amis», on va incloure Dostoievski i Rafael Sanzio entre diferents artistes, poetes i filòsofs vinculats pel surrealisme. De fet, Ernst apareix assegut damunt els genolls de l'escriptor rus mentre li estira la barba.

causa principal estaba en la época; época la más contraria a las condiciones exigidas para la creación artística (33-34).²¹⁵

Resumint: sinceritat, independència de criteri, conformitat amb el present, aprenentatge constant, decepcions i reticències entorn de les noves formes artístiques i culpabilització de l'època com a causa principal de la desorientació de l'artista modern. Tots aquests aspectes defineixen el personatge d'Andrés Albará i, de retruc, remetent a la personalitat d'Arbó. De fet, la focalització omniscient permet l'aparició dins el discurs narratiu de judicis de valor d'ordre moral que situen sempre Albará al cantó adequat, segons la percepció del narrador. Per tot plegat, es projecta una actitud ètica que no tan sols es visibilitza sinó que es converteix en un model de conducta present en tota la trajectòria narrativa del personatge.

És en aquesta trajectòria que Albará veu alterada la seva quotidianitat per dos fets que, lluny de provocar la davallada, reforcen els valors amb què basteix la seva estabilitat vital. El primer entrebanc que remou la plàcida vida d'Andrés Albará és la fugida d'Emma per reprendre la carrera d'actriu, abandonada després del seu casament. Afalagada per la insistència d'un reconegut empresari teatral i davant l'oposició d'Albará, que considera el seu desig com un excés de vanitat i que no dubta a manifestar-li la seva manca d'aptituds teatrals, la jove decideix iniciar sola aquesta nova etapa. Després del fracàs experimentat en la mateixa nit de l'estrena i gràcies a la intervenció de la mare d'Andrés, el matrimoni es reconcilia en una escena plàcida i civilitzada en la línia de la relació i el tarannà d'ambdós cònjuges. Al marge dels dots d'Emma per al teatre, s'introdueix de manera molt subtil i efímera la continuïtat del rol tradicional femení dins la llar. La frivolitat amb què és presentat el món de l'espectacle impossibilita la creació d'un model familiar tradicional i reflecteix els perills d'una modernitat que allunya la dona de la seva responsabilitat dins l'àmbit de la llar. El risc, ben bé anecdòtic, clou del tot la recança d'Emma pel món de l'escena i confirma el prototip vital i moral sobre el qual es construeix el personatge d'Andrés Albará. I encara més, el segon esdeveniment que altera la seva rutina vital s'inicia quan, intrigat pel

215 En alguns dels seus articles, Arbó analitza l'impacte de la modernitat en les diferents manifestacions artístiques i la manera com el desconcert de l'artista davant la seva època emergeix en l'obra (Cf. Juan Arbó 1953: 11 i 1965: 11).

secret de Félix Daura, Albará s'endinsa en la Barcelona dels baixos fons fins a descobrir els orígens míseros del pintor. La coneixença de la seva família («los dos seres más miserables y depravados en el antro de la ciudad», 110) el porta a adoptar una neboda del pintor («a arrancar a la pequeña del medio en que vivía», 139), a la qual, prèviament i sense conèixer-ne la identitat, havia vist com Daura maltractava i la foragitava del seu pis. Aquesta conducta filantròpica es troba exempta en tot moment de qualsevol efecte melodramàtic. Ben al contrari del que succeïa a *Sobre las piedras grises* amb les inclinacions humanitàries de Juan Bausá, denota el caràcter pragmàtic i resolutiu d'Albará, però sobretot permet concretar les seves aspiracions burgeses i legitimar-les mitjançant la seva contribució individual a esmenar les injustícies socials del seu entorn. L'adopció d'Elena és un recurs rendible, ja que, a més d'incidir en l'exemplaritat conductual del protagonista, permet a Arbó mostrar l'existència d'una ciutat degradada, gairebé esperpèntica, que sobreviu aliena a la realitat benestant que habita rambla amunt. Ara bé, com ja succeïa a *Sobre las piedras grises*, no hi ha cap voluntat de denúncia, només de constatar una evidència, de resoldre-la d'una manera efectiva i d'aportar a la novel·la una solució altruista que positivitzi el protagonista.

Si bé ja s'ha remarcat que Andrés Albará reproduïx alguns dels aspectes que defineixen l'actitud i el pensament d'Arbó, el que permet confirmar de ple aquesta projecció intel·lectual de l'autor són les reflexions que es fan entorn del món intel·lectual, així com les intervencions del personatge en les tertúlies literàries que es reproduïxen en el relat. Quant a les referències a aquest ambient literari de l'època, la veu narrativa afirma: «Una de las cosas que más le habían entristecido siempre era la falta de cordialidad, la falta de sinceridad y de compañerismo que reinaba en general en el mundo de las letras» (220). En aquest sentit, s'assenyala la competitivitat que genera la pertinença al col·lectiu com a causa d'aquesta hostilitat i no tant el tracte personal que es deriva de cadascun dels seus representants, atès que «tratados individualmente, [...] se descubrían en ellos aspectos humanos» (288). És molt indicatiu que en la primera edició de *María Molinari*, l'any 1954, Arbó optés per un discurs final que suprimís en l'edició publicada l'any 1957. En la versió original, introduïa una digressió reflexiva sobre les conseqüències d'actuar des

de la sinceritat i sobre la davallada del món cultural, arran de l'allau incontrolat de presumptes artistes i literats:

Pensó en las ambiciones, en los odios, en las envidias ocultas, en la dura batalla que significaba la existencia de la ciudad, y, sobre todo, en los medios en que él se movía. Ahora preparaba un libro sobre el arte nuevo; en él sustentaba algunas ideas personales, atrevidas, pero fruto de sus íntimas convicciones, resultado de sus meditaciones y estudios; en él hablaba su alma. Pero, por esto mismo, ya podía prepararse. «Es la rebelión de las masas —pensó—. Nunca se ha podido soportar menos que ahora el que uno disienta de nosotros, que diga su verdad, si ésta contradice nuestros credos; pero, sobre todo, no se puede soportar que uno haga una obra de mérito». La rebelión de las masas iba cobrando caracteres aterradores; no era ya en el café donde iba el ignorante a discutir: las masas lo invadían todo; estaban en la Radio, en la Prensa; estaban en todas partes, y nadie, por más prudencia que pusiera en su labor, estaba seguro de verse libre de sus dentelladas, y sobre todo, si ponía sinceridad.

Su libro —lo veía— despertaría una tempestad de protestas. Estaban los falsos sabios, los resentidos y los impotentes. Ante ellos había reaccionado siempre con valor. «En nuestra persistencia —se había dicho— está la respuesta mejor; en nuestro triunfo, su condena» (Juan Arbó 1954: 325-326).

No sembla agosarat afirmar que aquest discurs havia de provocar certa incomoditat dins les capelletes literàries de l'època, fet que explica la supressió del fragment en la següent edició. I si en bona part de l'obra aquesta crítica incisiva és ben present, en aquest fragment hi ha dos aspectes rellevants a l'hora de judicar-ne l'impacte. D'una banda, el fet que, malgrat el distanciament que suposa l'ús del discurs restituït, narrador i personatge es fusionen i esdevenen una mateixa veu; de l'altra, la localització estratègica del fragment, situat ben bé a les ratlles finals de la novel·la, espai clau per a la fixació del missatge.

Relacionats amb aquesta voluntat de representar l'ambient literari de l'època, apareixen tot un seguit de personatges que representen diferents perfils força versemblants.²¹⁶ Sorprenen sobretot el to de

216 Arbó va confessar que «*María Molinari* nació de las tertulias nocturnas a que asistía antes. Es por esto, real. Sus personajes frecuentaban esas tertulias y ahí los conocí» (Bougarde 1961: 203). No és estrany que la descripció d'aquestes reunions ens evoqui el capítol de «Las alegres cenas», en l'autobiografia *Memorias. Los hombres de la ciudad*, on l'escriptor recrea l'ambient d'aquestes trobades, celebrades a l'inici dels anys

menysteniment que tant el narrador com Andrés Albará expressen a través de les seves presentacions. Així trobem el prototipus del «falso humilde», professor d'universitat i col·laborador en algunes revistes (Tomás Cardona), el del periodista i literat mediocre (Verdera) o el de l'escriptor desenganyat (Antonio Andrada), «como tantos hombres de sensibilidad de nuestros días, que hallan en el sarcasmo y la mordacidad la válvula de escape de sus sentimientos heridos» (84). Des d'un vessant més positiu i afí al protagonista trobem Jaime Vila, «delicadísimo poeta» (80) i nouvingut a la ciutat («En Barcelona, Jaime Vila se encontraba en su centro; la ciudad se había abierto a él como un hermoso sueño; toda su vida había soñado con la ciudad, y le parecía que antes de vivir en ella no había vivido», 80), i Bora, novel·lista de cert prestigi:

Tenía cara de gitano o de moro; tenía el pelo áspero y lo llevaba sin peinar [...]. Guardaba casi siempre silencio, y miraba a unos y a otros, con sus ojos vivos, protegidos por las espesas cejas. Lo observaba todo como un niño, como si acabase de caer de la luna. [...] Bora había ganado el último premio de literatura y gozaba de alguna consideración, cuando menos en este círculo, donde había varios aspirantes al premio (83).

Val a dir que les analogies que presenten els dos personatges —Jaime Vila i Bora— en relació amb l'autor, tant en les aspiracions ciutadanes com en l'actitud i en les referències literàries que se'ls atribueixen, són fàcilment identificables. Així, el periodista i crític Manuel Cerezales ja va insinuar que darrere l'anagrama de Bora hi havia el nom d'Arbó (Varela 1962: 36).²¹⁷ Quant als premis literaris, cal recordar que Arbó n'havia guanyat diversos, entre els quals el Premi Nadal, l'any 1948. Les semblances s'accentuen quan Bora és interpel·lat de manera abrupta: «¿Todavía escribes novelas? A pesar

trenta, que «reunían de vez en cuando a artistas y escritores, en agradables y alegres fiestas» (Juan Arbó 1982: 138).

217 Per entendre la vinculació de l'autor amb el to crític i desencisat que utilitza per descriure l'actitud de Bora, cal tenir en compte que, al marge de la condemna que l'adopció del castellà com a llengua literària li suposà per part d'un ampli sector de la intel·lectualitat catalana, algunes de les seves obres anteriors havien generat un seguit de polèmiques que havien trobat ressò en les tribunes de diferents diaris. És el cas, sobretot, de *Camins de nit* i de la biografia *Verdaguer. El poeta, el sacerdot i el món* (vegeu Matas 2023a).

del premio, no creo que valga la pena. Más te hubiera valido no salir del pueblo y trabajar en la tierra como tu padre» (MM 86).

Ara bé, Arbó no es limita a presentar-nos la seva visió particular del marc emocional que defineix el panorama intel·lectual de l'època, sinó que s'endinsa també en el marc literari mitjançant l'anàlisi de la situació novel·lística dels anys quaranta:

Toda la literatura de hoy parece una pequeña venganza de resentidos. Hay que pensar en Tolstoi, en Balzac, en Goethe, y comparar sus obras respectivas. Al lado de aquéllos uno parece que respira. Hoy no existen hombres como aquellos. [...] Admito que hay mucho de malo en nuestro tiempo, pero me parece que lo peor está en el alma de nuestros escritores.

—Es curioso— repuso Albará— el pudor que muestran ante los sentimientos, el miedo al sentimiento, y la tremenda impudicia en descubrirse ante el público, en ir enseñando las vergüenzas.

—Es también el signo de la época— terminó Medina (287).

Així doncs, l'escriptor projecta en els seus personatges les seves idees i el seu posicionament entorn del món literari. No es limita a fer-ho a través d'un únic personatge sinó que en cadascuna de les diferents individualitats descrites (Albará, Andrada, Bora, Vila) es descobreix algun aspecte propi d'ell. Ara bé, a més de *què* diu i *com* ho diu, també cal fixar-se *quan* ho diu per confirmar la gosadia d'inserir tot aquest discurs enmig d'un argument fulletonesc, a través d'una pausa temporal que alenteix, però no afecta, la trama.

Al voltant d'Andrés Albará apareix un altre personatge que, per contraposició, ajuda a definir-lo. Es tracta de Félix Daura, un pintor en decadència que adquireix des de l'inici un marcat relleu d'antagonista. Units per una relació professional, entre els dos personatges s'evidencia una disparitat de caràcters, però sobretot unes expectatives i uns judicis del tot contraris que els allunyen irremeiablement. Perquè amb Daura, Arbó projecta la imatge de l'artista modern atent a l'art mercantil, que cerca el benefici immediat i que s'allunya així d'un hipotètic sentit idealista i espiritual que sembla reivindicar el narrador a través d'un discurs força incisiu, però alhora no exempt d'una certa ingenuïtat:

Era también un gran ambicioso de gloria, pero también de dinero, de poder. La gloria que no viniera acompañada de la riqueza ni la concebía, ni casi le interesaba. En esto se proclamaba hijo de su época; era el vicio

común a la mayoría de artistas y escritores. El arte había dejado de ser un fin en sí, pero no en el sentido que quería el surrealismo, y antes de coger los pinceles, o la pluma, calculaban ya la ganancia que les podía reportar (19).

En aquest sentit, la trobada inicial entre ambdós personatges és tota una declaració d'intencions que persistirà al llarg de la novel·la, però que aquí troba un dels seus màxims exponents. És així com Félix Daura es converteix en un objectiu idoni. Tot allò que s'exalta en Albará se censura en el pintor. A banda del seu afany d'ambició, se li atribueix un exacerbament vitalisme que el condueix a una vida turmentada, infeliç i, en definitiva, amoral, si la contraposem als valors representats per Albará. Es tracta d'assenyalar l'avidesa material i l'impuls sexual com a forces inherents en l'home, les quals dificulten la possibilitat d'aspirar a un món més racional i controlat. És clar que Daura, malgrat no assolir la complexitat psicològica de Tino Costa, és un personatge literari més interessant que no pas Albará, individu d'una sola peça, amb una càrrega ideològica exemplar que en simplifica la construcció. Val a dir que les diferents aparicions del pintor confirmen una connexió significativa amb alguns dels protagonistes de les novel·les del primer cicle ebrenc (*L'inútil combat, Notes d'un estudiant que va morir boig, Tino Costa*).²¹⁸ I és que, ben bé, cal tornar a parlar de la recuperació de la figura del marginat existencial, tan preuada en Arbó. La rebel·lia de Daura neix determinada per raons de llinatge («—Y él, ¿vivió con este hombre? —Sí. Vivió en el pueblo. [...] hasta que no pudo mas y se vino», 110) i, fins i tot, de peculiarietat corporal («tenía en la mano izquierda una mutilación; tenía dos dedos cortados», 16). La consciència de formar part d'un sistema injust i marginal el porta a una humiliació constant que intenta defugir amb l'èxit i el reconeixement del seu art: «Daura odiaba a todos los que habían gozado desde siempre de una existencia fácil; odiaba a los que no habían conocido miserias ni humillaciones, fuesen quienes fueren» (18).

218 En el cas de Tino Costa, aquest utilitza l'art com a expressió del seu malestar existencial, mentre que Félix Daura l'utilitza com un accés directe al reconeixement i al guany material. És per això que mentre el primer és víctima del determinisme social, el segon esdevé víctima sobretot de la seva ambició i del seu egoisme.

Ara bé, la creació artística, lluny d'esdevenir una via d'accés i de transformació dels laberints interns i foscos de l'individu, es converteix per a Daura en un mitjà de visibilitat i de materialisme que observa la possibilitat de descobrir-se a si mateix. De fet, Daura s'emmiralla en la figura de Picasso, però no se'n surt perquè, tot i tenir un do evident, és un personatge mancat de força interior, fet que el porta a fracassar en tots els seus propòsits. Tant la identificació de Daura amb el pintor malagueny («poseía el mismo egoísmo profundo y silencioso, la misma falta de escrúpulos ante todo lo que fuese un obstáculo para su camino, la misma despreocupación ante todo lo que no fuese su arte o su ambición», 21) com la digressió reflexiva que en fa Albará entorn de la seva actitud i del seu art (23-25) permeten a Arbó introduir un discurs crític i sense concessions que sembla abastar, a grans trets, l'art modern. Així, el novel·lista empra diferents entitats narratives per exercir la seva protesta artística entorn de la pèrdua de sinceritat en el món de l'art: «—Ignoro si las generaciones futuras acudirán a los cuadros de Picasso para estudiar en ellos el carácter de nuestra época: pero podrían hacerlo muy bien si desearan conocer el grado de necedad, de vanidad, de desconcierto y de locura y charlatanería que ha dominado en ella. Tal vez consista en esto su genio» (24).²¹⁹

219 Entre les diverses exposicions de Picasso que s'organitzaren a Barcelona entre el 1956 i el 1986, la de 1961, a la Sala Gaspar, fou la que tingué més èxit i la que va permetre apropar el públic barceloní a la figura del pintor després de la Guerra Civil. Arbó va publicar un article a *La Vanguardia*, «Luces y sombras en la obra de un gran pintor (Picasso)», on constata la gran rebuda popular de l'exposició, confirmava que «hoy por hoy nadie puede disputarle la primacía en el arte», però no dubtava a expressar les seves reticències davant un art que presentava un principi de negació atès que no es mostrava d'una manera oberta. Per a Arbó, la gènesi d'aquesta actitud neix de la freqüentació de Picasso a les tertúlies modernistes d'Els Quatre Gats i en l'adopció del «tono festivo, el tono burlón, sentimental a ratos, a ratos cínico, que la figura de Rusiñol imprimía en las reuniones; [...] entre el chiste y “la gatada”». Si bé la crítica al modernisme és evident («todo sonaba un poco a falso»), l'article emfasitza en l'escassa atenció que aquestes trobades han merescut, en l'estudi de la seva obra i en l'empremta sorgida del contacte amb el grup d'artistes que freqüentaven el local: «allí estaba la ironía, la nota escéptica y a veces procaz, el histrionismo amargo que late siempre en su fondo, que se nota, por ejemplo, en su actitud en la política [...], en su posición ante la vida, y que, como no podía ser menos, resuena siempre en su arte como una nota falsa, como un juego, a veces brutal y cáustico, a veces histriónico, de pirlueta trágica» (Juan Arbó 1961b: 7). També a *Maria Molinari* es fa referència a l'assistència de Picasso a les

Amb tot, i tornant a Daura, el seu fracàs prematur no respon tant a un factor determinista com a la relaxació ètica que sembla derivar-se d'una actitud bohèmia. El personatge enllaça amb les convencions i els tòpics de l'artista maleït i incomprès, fins a convertir-se en el prototip d'individu desarrelat, inadaptat i immers en un procés de deshumanització creixent, que s'alinea amb el sector més depravat de la societat i que, alhora, és capaç de desequilibrar el seu entorn més proper. En aquest punt, esdevé molt significativa l'afirmació que l'autor cedeix a Daura:

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, cuando menos los hermanos, cuando menos, uno de ellos. Nosotros hemos quedado simplemente en bestias. Es mucho peor. Somos hijos de nuestro tiempo. Es nuestra herencia y hemos de cargar con ella, lo queramos o no (276).

En triar *Els germans Karamàzov*, Arbó alinea el personatge de Daura amb un comportament ètic preconcebut, cal suposar amb l'hedonisme de Dmitri, però també amb la preferència per un autor capaç de reflectir les contradiccions que sorgeixen de l'ésser humà:²²⁰

¿Has leído *Los hermanos Karamazov*? [...] Es lo único que leo. [...] Un día eché al fuego todos mis libros, [...]. Cogí mis libros y los fui echando por la ventana; todos fueron a parar allí: Balzac, Stendhal, Tolstoi... [...] Solo conservé los Karamazov. Míralo; todavía está allí. Los necios dicen que es pesimista. La obra entera es un canto a la vida, te los digo yo. Es lo único que leo; me hace vibrar; me enciende el alma; me pone en tensión; me da vida (276).

Al marge de la posició conscient que pren el personatge en establir un vincle analògic amb un determinat prototipus literari, cal assenyalar que la recuperació de l'obra de Dostoievski accentua la presència del recurs metaliterari, força present en l'obra. Altrament, l'ús alternat que fa l'autor de l'omnisciència tradicional i de l'omnisciència selectiva, ara explicitada entre cometes, permet resseguir el

reunions d'Els Quatre gats i es descriu el pintor a través del retrat que Ramon Casas li va fer quan van visitar l'Exposició Universal de París, l'any 1900. Es tracta del *Retrat de Pablo Picasso*, que actualment es troba al MNAC.

220 El deute amb Dostoievski ja ha estat tractat en la primera part d'aquest treball.

pensament i les reaccions del personatge des de diferents graus d'objectivitat:

No sentía la patria; no le importaba nada la familia, si es que la tenía, pues nadie la conocía, y era de un valor personal a toda prueba y de un desprecio por sus enemigos que hubiesen envidiado muchos de aquellos (25).

Daura le miró. «¡Que me vengas a hablar de Lina y de este majadero! ¿Y de las pinturas de...! ¡Si supieras lo que me importa tu moral! Me importa tanto como tus consejos, como tus artículos y tus teorías. Todo tú hueles a encierro, a atmósfera de cárcel, a olor de incienso y a sermón de cuaresma. ¡Qué majadero! ¡Ahora me vienes con el cuento que Lina, que ha debido de probar ya cincuenta lechos, se iba a probar una vez más el de ese libertino! ¡Buen descubrimiento! ¡Lo que siento es que no haya venido aquí, a probar el mío!» E imaginó, por un instante, a Lina, esbelta, flexible, con su boca sensual... (28-29).

Lluny de redimir-lo, la recuperació de la relació i de la convivència amb María Molinari evidencia, d'una banda, el punt de no retorn del seu procés creatiu i, de l'altra, l'odi latent que emergeix davant la humiliació que ella experimenta al seu costat. Per consegüent, una progressiva alienació, produïda per una marginació ara voluntària, accelera la davallada artística i personal del personatge:

La ternura de él [...]: era miedo; era el sentimiento del que ha entrevisto la meta, del que ha sentido en torno de su vida el doble cerco del fracaso y de la soledad. Era el sentimiento del que ha entrevisto el vacío de su existencia en la falta de impulso creador, en aquella sensación de impotencia que le abatía de continuo, en la fatiga de su brazo al coger el pincel y en el temblor de su mano (211-212).

En aquesta baixada als inferns, Daura arrossega María Molinari cap a l'adulteri i estableix una relació fonamentada en el dolor, en el desig sexual i en una actitud despòtica que és acceptada per la dona com a consumació d'un càstig merescut. La complexitat d'aquests dos personatges, si bé no manté una continuïtat ni una tensió narrativa prou reeixida, aporta un dels aspectes més interessants de la novel·la perquè a través d'ells es transporta el conflicte moral a l'obra. En aquest sentit, també la protagonista introdueix un seguit de pulsions no resoltes —sexual, afectiva, artística— que intenten trobar resposta a través de la seva fugida amb Daura. És clar, però, que aquesta relació polar, que parteix d'un desclassament, esdevé

destructiva i contrapuntada. Al capdavant, Arbó no vol construir en Daura un personatge real, fet que explica el resultat d'una creació fingida i poc reeixida, sinó que vol reflectir-hi tot el que representa l'art com a camí de llibertat; és a dir, com a espai d'actuació al marge de les convencions socials i culturals establertes. El resultat tan sols es pot explicar des del fracàs de les accions derivades d'aquests dos personatges: la d'ell per aconseguir, a través del retorn de María, portar a terme un desig destructiu; la d'ella, per idealitzar un sistema de vida allunyat de la realitat imposada. La solució per a Daura arriba també per la via del càstig, ja que mor quan intenta obligar la seva amant que torni amb ell. Ferit per la intervenció d'un *deus ex machina* —l'aparició d'un vigilant—, i enmig d'imatges oníriques, el pintor se sent irat davant del convenciment d'una existència frustrada («La vida se le aparecía como una jugarreta diabólica, como una farsa siniestra y sin sentido. “Me has engañado una vez más”», 308). En aquesta escena de desvari final apareixen alguns elements que l'escriptor recuperarà més endavant. D'una banda, el personatge d'Olga, ja utilitzat en les narracions *Febre* (1932) i *La nit de Sant Joan* (1961);²²¹ de l'altra, l'al·lusió a *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla, com a premonició de la mort imminent, obra que tornarà a esmentar a *La tempestad* (1975). A *María Molinari* la referència a aquesta peça teatral es relaciona amb el topos literari *vita theatrum*, ja que atribueix identitats reals als personatges de ficció: «“Esto es el Tenorio y yo soy...” [...] “Ahora vendrán todos. Preparémonos. Vendrá el Contrato Vulnerado, la Armonía, el Orden; vendrá la Prudencia, Albará, «El vi-ejo barbudo»... ¡Maldita sea! ¡Si pudiera!... Tal vez venga Olga... Doña Inés, al revés”» (309). Ara bé, la identificació de Daura amb don Juan Tenorio remet a l'arquetip literari donjoanesc que cal situar de ple en el terreny de la sexualitat. De fet, això permet confirmar que Arbó segueix un cop més la tradició del realisme vuitcentista i degrada, a través de Daura, la figura seductora de Zorrilla per convertir-la en un home corrent i, fins i tot, vulgar en el tracte, el qual, després d'utilitzar el seu enginy per atreure María Molinari, resta incapaç de crear un vincle amorós que perpetui el seu lligam, més enllà d'una relació passional i d'ordre sexual.

221 Vegeu nota 36.

L'aparició d'Albará enmig de l'agonia del pintor —no exempta de certa incoherència diegètica— acara Daura amb la dualitat amor-odi que ha caracteritzat la seva amistat i, en última instància, amb els valors rebutjats a través de la figura del seu amic. No hi ha concessió per a l'artista maleït: «La vida se había extinguido, y él había quedado con aquella expresión demoníaca y terrible, de cara a la noche, como una provocación que surgiese del fondo de su infancia, de más allá. Como un desafío» (314). De fet, relacionat encara amb el tòpic de l'artista incomprès, les seves obres comencen a revalorar-se després de la seva mort, tal com succeeix amb el protagonista de *Tino Costa*.

Centrem-nos ara en els aspectes que converteixen María Molinari en un dels caràcters més interessants de la novel·la. I per fer-ho cal recuperar l'al·lusió a les pulsions no resoltes que acumula aquest personatge. Ens aturem, en primer lloc, en la seva vocació artística. La seva trajectòria com a actriu, frustrada per la prohibició paterna, es canalitza a través de la voluntat d'esdevenir font d'inspiració i d'amor per al pintor, tal com Elena Fourment i Saskia van Uylenburgh ho foren de Rubens o de Rembrandt, respectivament («Pasarán generaciones, y las gentes continuarán hablando de ti, o que fuiste su compañera, porque él te amó, y te inmortalizó en sus cuadros», 118). Arbó es deté en l'episodi amorós protagonitzat per Rembrandt i Saskia, i fa que es produeixi una vinculació mimètica entre la model neerlandesa i María Molinari, a través dels quadres pintats pel pintor holandès.²²² Així i tot, i de manera paradoxal, tal com s'insinua en l'últim tram de la novel·la, María és qui desvia la trajectòria artística del seu amant, Félix Daura, tal com ell mateix afirma:

Hubo un tiempo en que leía mucho, leía día y noche. Hubo un tiempo en que tenía un amigo y con él charlábamos de... Un día tiré mis libros. Te había conocido a ti, y me dije: «Vale más una tarde de amor con ella, [...] que todos los libros del mundo». [...] la vida parece un juego del diablo. Me fui por alejarme de ti, y tuve que volver por ti» (275).²²³

222 Una vegada més, el novel·lista enriqueix el discurs narratiu amb referències pictòriques que porten el lector a visualitzar l'*Autoretrat amb Saskia* i *Retrat de Saskia van Uylenburgh*.

223 Aquest rebuig al coneixement intel·lectual, ben bé a través de la mateixa imatge dels llibres, ja el trobem a *Notes d'un estudiant que va morir boig* i a *Febre*. Quant a la referència a l'amic, sembla clar que assenyalava Albará, ja que, de fet, a partir de la seva

En segon lloc, cal assenyalar el buit emocional i afectiu que li provoca el casament amb Jorge, malgrat el naixement de la seva filla («A él [Jorge] pídele bondad, pero no le pidas ternura o comprensión. [...] te complacerá en todos los deseos [...]. Pero él no te buscará», 107). Conseqüentment, en tercer lloc, es produeix la recuperació del desig soterrat arran del retorn de Daura a la ciutat. Aquesta acumulació de necessitat afectiva, de desig sexual i de transcendència artística actua com a impuls motriu que porta Maria a l'adulteri. Ara bé, en la mesura que aquests desitjos responen a un model idealitzat, és evident que Arbó construeix un personatge tocat de bovarisme: «Todas sus lecturas, o casi todas, habían sido entonces de biografías; biografías de artistas, de poetas, en cuyas vidas María Molinari alimentaba el ardor de sus sueños, peligrosamente» (115). Tanmateix, cal assenyalar que, malgrat la transgressió que porta a terme la protagonista, no es produeix cap enfrontament amb la societat ni amb la moral establerta, atès que accepta l'equivocació de la tria feta des de la llibertat i s'hi reclou d'una manera quasi malaltissa.

Vet aquí com, a través de la relació amb Daura, Maria Molinari inicia una espiral de malestar creixent que l'allunya de tot idealisme i de tota possible emancipació. A la pèrdua d'estatus social cal afegir la degradació a què la sotmet el pintor a través d'un tracte vexatori i humiliant. Es produeix un procés invers d'idealització que confirma la trajectòria comuna que Ciplijauskaitė observa en els adulteris plantejats en les novel·les vuitcentistes: il·lusió-realitat-desil·lusió.²²⁴ El fet que l'enamorament sigui anterior a la història del relat possibilita que les intervencions de Maria en la novel·la se centrin en la seva lluita interior, provocada per un constant sentiment de culpa i també per la descoberta de la personalitat de Daura.

Quant a l'enfocament del tema de l'adulteri,²²⁵ cal incidir en els diversos punts de vista plantejats: el de la protagonista, que s'inculpa

relació amb Maria, la seva amistat es deteriora i, en conseqüència, deixa de rebre els estímuls professionals del crític.

224 Ciplijauskaitė (1984: 46) estableix aquesta gradació a partir de l'anàlisi de novel·les protagonitzades per dones i on el tema central gira al voltant de l'adulteri: *Madame Bovary*, *Ana Karénina*, *La Regenta* i *Effi Briest*.

225 L'adulteri és un tema clàssic en la novel·la realista, però també en la novel·la catòlica, en autors com ara Graham Greene i François Mauriac. El crític Rafael Morales ja

i viu en un estat constant d'angoixa moral i de turment; el del marit, que introdueix un argument de vulnerabilitat i feblesa en l'actitud de la seva dona («Siempre había estado un poco enferma ella; era un poco como una niña», 167);²²⁶ el d'Andrés Albará, que manté una visió compassiva, quasi misericordiosa, des d'una privilegiada posició messiànica,²²⁷ i que d'acord amb el seu cercle intel·lectual coincideix a acusar Daura de provocar la situació («cuando ves un perdido como aquél, que corteja una mujer, y más si está casada, puedes estar seguro que acabará por hacerla suya, que por él lo dejará todo», 147), i, finalment, la dels sectors més desfavorits, en els quals s'inclou un pensament de classe proletària no exempt d'ironia («Ha dejado a su hija y a su marido, para juntarse con ése... ¡Qué buenas son esas burgesas!», 232). Si bé l'abandonament de la filla, als ulls del narrador, sembla l'element més reprovable en l'actuació de Maria, és en l'actitud despectiva que l'obrer li dirigeix —després que ella hagi volgut atendre el fill que el matrimoni deixa sol cada nit— quan es fa evident la condemna social del seu acte. Amb tot, no s'estigmatitza la figura femenina, no hi ha una voluntat tendenciosa en la presentació de la transgressió, perquè de fet el que interessa l'autor és detenir-se en el relat de la relació dels dos amants, incidir en el fracàs a què esta exposada la figura femenina des del principi i, al capdavant, assenyalar el càstig indefugible que li suposarà infringir els codis morals establerts.²²⁸

havia relacionat *María Molinari* amb aquesta novel·lística molt present en la literatura europea dels anys quaranta i cinquanta (Morales 1954: 23).

226 La necessitat de justificar l'adulteri de la dona a través de la seva condició física —és a dir, d'un caràcter feble i malaltís— apareix també en les novel·les vuitcentistes, a fi d'explicar un fenomen anormal en la societat d'aquell segle (Ciplijauskaitė 1984: 46).

227 Aquesta manca de tendenciositat que es produeix a l'hora de judicar l'actuació de la protagonista torna a apropar *María Molinari* a la novel·la catòlica (Cf. Lluch 2014: 24). Amb tot, el predomini del to moral dificulta establir els límits entre l'ambivalència entre el bé i el mal que vol exposar aquest corrent novel·lístic i la lliçó que vol transmetre Arbó.

228 L'aspecte del càstig és destacat en l'informe de censura expedit pel censor eclesiàstic Andrés de Lucas Casla, a la primera edició d'aquesta novel·la, l'any 1953. En la pregunta corresponent a l'atac de la moral es respon «con ciertas crudezas» i s'assenyala un bon nombre de pàgines on considera que això succeeix. A més, s'hi afegeix: «En el aspecto moral es una novela fuerte y cruda, por cuyas páginas desfilan las lacras y vilezas de los hombres, con sus egoísmos y apetitos malsanos. Las dos figuras feme-

En l'últim tram de la relació amb Félix, en María es produeix l'evocació de la llar familiar perduda i l'emergència de l'instint maternal que li agreuja els remordiments, la paralitzen i la inhibeixen de qualsevol possible actuació. Per bé que retorna amb la família,²²⁹ cal tenir present que la protagonista pateix un procés d'estranyament en evidenciar la impossibilitat de recuperar el passat («hay cosas que no pueden reconstruirse», 316). També en l'actitud de la filla, que no reconeix la figura maternal, es fa explícita la dificultat de recuperar l'estructura familiar i la perdurabilitat de les conseqüències de la seva fugida. En aquest punt, i en pàgines anteriors, la intervenció directa d'Albará constata la desintegració i la desestructuració social i familiar de l'època: «Tal vez sea la soledad del mundo —reflexionó— la que nos hace querer tanto a los nuestros. Nunca hemos vivido tan solos, tan abandonados a nosotros mismos» (216).²³⁰ Amb tot, i malgrat l'ambigüitat que clou l'escena que acomiada María Molinari («había no se sabía qué de triste en la partida, un aire de melancolía irremediable», 329), és clar que el camí del retorn implica un considerable esforç d'autoperdó i de reconstrucció individual. S'introdueix aquí el tema de la salvació, a través del penediment i d'una actuació extrema que permet un desenllaç acceptable des del vessant moral. De fet, el sentiment de culpa, de ressons dostoiévskians, porta a la redempció i permet concloure, en la línia de la novel·la catòlica, que per la via del mal s'arriba al bé (Lluch 2014: 36).

ninas huyen de sus hogares, abandonando esposos e hijo, por seguir sus pasiones o ambiciones, aun cuando, luego, arrepentidas, vuelven a ellos. Hay, por tanto, en el fondo de la novela, un fin moralizador, expresado en el castigo que sufre la protagonista y en los remordimientos que la punzan. [...] Para personas de gran formación no me parece que ofrece grandes inconvenientes. La considero, sin embargo, pernicioso para una gran mayoría de lectores». Amb tot, la intervenció directa d'Arbó després d'haver parlat amb Pérez Embid, director del Ministeri de Informació en aquella època, provocà una resolució favorable (vegeu nota 253). L'informe forma part de l'expedient de censura número 53-7475 conservat a l'Archivo General de la Administración i extret de <<http://www.represura.es/represura-8-febrero-2013-documentacion-53.html>> [Consulta: febrer de 2024].

229 De fet, aquest retorn esdevé possible pel fet que Jorge la sorprèn mentre deambula d'amagat entorn de la casa per veure la seva filla.

230 De manera simptomàtica, en la versió de 1969, Arbó hi afegeix: «Y sin embargo —pensó aún— la tendencia de hoy es la contraria: es la destrucción del hogar, la dispersión de la familia» (Juan Arbó 1969b: 288).

En definitiva, al voltant de la figura femenina es crea una angoixa moral que no se soluciona ni tan sols amb el retorn final a l'espai familiar, però que permet recuperar la imatge de desubicació i d'estranyesa amb què transita per la ciutat tot just iniciada la novel·la.²³¹ És ben bé que, més enllà del propòsit moralitzant de l'autor, les imatges que introdueixen i acomiaden la presència de María Molinari en el relat li confereixen trets evidents de figura tràgica que es perpetuen en l'imaginari del lector.

Com un personatge autònom i aliè a la resta apareix Jorge Fabra, el marit de María. Descrit amb una intencionalitat positiva, en la línia d'Andrés Albará, aquest personatge gestiona l'afectació derivada de la fugida de la seva dona mitjançant una creixent dedicació a la seva filla que avança paral·lela a una progressiva desmotivació cap a les seves obligacions professionals. I és que al marge del sentiment de pèrdua, agreujat també pel sentiment de culpabilitat («debía haber estado más con ella; no dejarla sola. Ahora la comprendía», MM 167), el narrador s'afanya a desviar el tema d'interès cap al conflicte viscut entre patronal i obrers, molt present en la Barcelona d'entreguerres. Arbó fa al·lusió a la Guerra Civil —«la revolución»— per evidenciar com la confrontació bèl·lica «había levantado entre ellos y los obreros un muro que nada podría abatir; había dejado en las almas un poso de odio más hondo y concentrado, aunque más disimulado» (164).²³² No es pot perdre de vista, però, que, amb Jorge, Arbó exemplifica un prototipus burgès de tarannà paternalista i conciliador, incapaç d'entendre les reivindicacions socials i emparat en un discurs victimista que defuig qualsevol actitud empàtica cap a l'obrер:

231 María Molinari s'assabenta que Félix Daura ha tornat a Barcelona i, tot i els dubtes, decideix visitar-lo. La trobada casual amb el seu cunyat li impedirà portar a terme la seva acció.

232 Malgrat l'actitud de rebel·lia que s'insinua en l'actitud dels obrers i que es confirma a través de l'incident succeït amb la filla de l'industrial (MM 159), la realitat de la dictadura franquista abocà els sindicats (UGT i CNT) a una clandestinitat precària i a una presència gairebé nul·la als centres de treball. La dictadura es posicionà contra el món sindical a través del control estatal i la repressió política, i negà «el conflicte sociolaboral en virtut d'una imaginada unitat d'interessos entre patró i treballador dins el Sindicat Vertical, que impedia l'organització autònoma dels treballadors en sindicats lliures per millorar la seva sort i que perseguia qualsevol mena de dissidència als centres de treball» (Rúa Fernández 2010: 94-97).

por lo general, el fabricante trabaja más que él; tiene, sobre todo, la preocupación de sostener el negocio, que al fin y al cabo es de todos; que se pasa muchas noches sin dormir, y no precisamente en juergas, como cree el obrero. El obrero solo ve su parte. Las cosas han cambiado mucho; muchos fabricantes se han esforzado y se esfuerzan en mejorar en lo posible al obrero. Todo es en vano. [...] Todo está envenenado, y el odio y la incompreensión no podrán aplacarse con nada. Será preciso un orden nuevo, el paso de nuevas generaciones. Para nosotros todo está perdido (164-165).

El discurs mostra la posició de la burgesia davant l'escissió esdevinguda arran d'un període de canvis protagonitzat per les lluites i les reivindicacions del proletariat. Així, la protesta explícita contra l'ordre social establert i contra les desigualtats econòmiques i laborals s'evidencia en l'existència d'actituds generacionals contraposades. Tot porta a assenyalar la desaparició d'una convivència social, idealitzada des de la perspectiva burgesa, i l'inici d'una desestabilització que la veu narrativa atribueix a l'adscripció dels obrers a la ideologia anarquista:

En la entrada se cruzaba a veces con los obreros, le saludaban con más o menos respeto, con más o menos cortesía; también con odio escondido. Algunos —siempre los más viejos, entre los que habían conocido a su padre— le compadecían por lo de su mujer [...]. Los jóvenes, los formados en las nuevas corrientes, emitían juicios violentos, frases rabiosas e insultantes, que envolvían casi siempre ocultas amenazas; pronunciaban las palabras mirando al suelo, con una leve y dura sonrisa, con aquella protesta latente, colérica, que les bullía contra los ricos en las entrañas. [...]

A él, cuando niño, en las veces que había ido a la fábrica con su padre, los viejos trabajadores le dirigían preguntas, le acariciaban, le dejaban sus herramientas [...]; jugaban con él, reían gozosamente con toda su cara; ahora, si traía a su pequeña, la miran de reojo [...], se apartaban de ella, o la acogían con gruñidos (158-159).

Cal considerar que, si bé l'hostilitat vers la patronal era latent entre els treballadors, l'enfocament que rep en aquesta novel·la, a partir dels episodis protagonitzats per l'industrial, ens situa en un context laboral més proper al primer terç del segle xx que no pas a la dècada dels quaranta en què transcorre el relat. De fet, en l'enfrontament entre classes socials, i sobretot en el caràcter fidel i submís dels obrers de més edat enfront de la rebel·lia dels més joves, es fa

evident que Arbó s'inspira en l'obra d'Ignasi Agustí, concretament en *Mariona Rebull* (1943) i *El viudo Rius* (1944). Això sí: l'obra de l'escriptor ebrenc queda lluny de la crònica social de la sèrie novel·lística *La ceniza fue árbol*.

En aquest recorregut a través de les diferents identitats que habiten dins l'univers narratiu de la novel·la, no podem deixar d'assenyalar, tot i que ja n'he apuntat alguns aspectes en línies anteriors, la presència de les figures femenines, al marge de Maria Molinari. La projecció que fa Arbó des de l'imaginari masculí tradicional origina un retorn als principals tòpics de l'«etern femení», que inicien un procés de recuperació en la societat de postguerra.²³³ Si bé el narrador, al costat d'Andrés Albará, assumeix des del principi el paper fonamental de la família i de la preservació dels valors establerts, les actuacions dels personatges femenins han de passar un procés de reconeixement que implica una baixada als inferns que els permet valorar la família i l'estabilitat, així com el benestar que se'n deriven, sempre des d'una òptica burgesa. Així, la possibilitat del retorn, tant per Maria Molinari com per a Emma, permet introduir la lliçó moral destinada també a reivindicar el model convencional de dona, en la seva funció reservada d'esposa i de mare. Ara bé, per a Félix Daura, Maria, desproveïda d'aquest rol tradicional i relegada a una funció d'índole afectiva i sexual, recupera la imatge mitificada de la dona-àngel que Arbó ja havia emprat per caracteritzar alguns dels personatges femenins del primer cicle ebrenc (Maria, a *L'inútil combat*; Mercè, a *Camins de nit*; Sileta i Mila, a *Tino Costa*). De fet, aquestes figures coincideixen també a ser víctimes d'homes despietats i a ser portadores d'una sensibilitat extrema que els atorga una aurèola volgudament romàntica:

«María era del cielo —murmuró—, y nosotros éramos de la tierra, éramos del fango de la tierra; nosotros los del infierno.»

233 El decàleg moral que recollia el llibre de Llucieta Canyà, *L'etern femení*, publicat el 1934, mantingué la seva vigència durant el franquisme, fins ben entrada la dècada dels seixanta. El feminisme conservador i retrògrad que promovia fou reivindicat també durant la dictadura, període que significà un evident retrocés en el reconeixement dels drets femenins obtinguts durant la Segona República.

[...] En medio de sus arrebatos, en el encenagamiento total de sus bajezas, la había visto siempre en la altura inaccesible, criatura de luz, inmaculada, libre hasta de las salpicaduras (310).

També a *María Molinari* l'escriptor recupera la figura de la mare, que, tot i ocupar un espai reduït, presenta la força que Arbó acostuma a conferir a aquest personatge. D'aquí que la mare reordena, salva la vida personal d'Andrés atès que possibilita la trobada reconciliadora del matrimoni i és, a més, un punt de referència per al fill i, alhora, per a l'escriptor, que imbueix en ella el rol tradicional, però també de tendència reaccionària que s'imposa en el període. En aquest sentit, l'anunci de la seva malaltia es percep com el final d'un sistema familiar construït a través de l'esforç matern, en un discurs que amaga tot indici de renúncia i de submissió: «La veía en el hogar, infatigable, cuidando de todo: de la casa, de la educación de sus hijos, de los que nunca se apartó, a los que nunca dejó en manos de “nurses” o de criadas; la veía en la muerte del padre, dominando su dolor ante ellos, con su admirable conformación, y dispuesta al punto a continuar» (340). I vet aquí que la mare, a través de l'evocació final del protagonista, pren relleu fins al punt que la novel·la clou amb un sentit homenatge a aquesta figura tan significativa en l'obra d'Arbó:

«Es la vida, pero la vida es terrible. El viejo hogar cede paso al hogar nuevo; lo de hoy aplasta a lo de ayer. Es la ley. [...] Nada podrá consolarme de la pérdida de ella. Nunca la podré olvidar.»

[...] se sentía un poco cansado, un poco cobarde ante el nuevo aspecto que cobraba la vida. En el centro de sus debilidades estaba aquella figura, que allá en el fondo se iba retirando de su lado; aquella figura, que, sin él darse cuenta, le había acompañado siempre. «No, no la podría olvidar.». Estaba su esposa, sí, su hijo; estaban los otros. Era otra cosa. A ella nada la podría suplir en su corazón (340-341).

Al costat d'aquests models femenins en qui recau tot el pes de l'actuació moral, apareix la figura de Montserrat, la germana d'Albará, que representa la dona soltera, amb un marge d'actuació més ampli, que gaudeix d'uns certs privilegis enfront de la dona casada, relegada a l'àmbit privat de la llar i de la família. És un personatge que, com Lina a *Sobre las piedras grises* o Nuria a *Nocturno de alarmas*, introdueix una certa llibertat aconseguida gràcies al seu estat

fora del matrimoni i el seu comportament es contraposa de manera significativa als altres models femenins.²³⁴

Per finalitzar, cal aturar-se en Elena. Aquest personatge, malgrat les seves aparicions esporàdiques i el caràcter fulletonesc de la seva història, assenyalava la possibilitat de trencar el determinisme individual a partir del desclassament que significa la seva adopció.²³⁵ Altrament, s'estableix una vinculació directa entre ella i els protagonistes de la novel·la a través del sentiment d'estrangeria, de desarrelament, tan comú en els protagonistes de la primera etapa arboniana. Aquesta idea d'estrangeria relacionada amb la invisibilitat de l'individu també es repeteix en Andrés Albará («Iba por las calles, bajo la lluvia, y le pareció que andaba por una ciudad extranjera, de otro mundo, o que, en ella, era él extranjero», 30) i en María Molinari («Los que la rodeaban eran todos extranjeros», 74). El fet que ara reaparegui mitjançant un infant confirma el caràcter universal que l'autor es complau a constatar, un cop més, en la seva narrativa:

—¡Ah, pequeña salvaje!— le dijo, acariciándola— ¿Por qué te fuiste?...

—No sé. Cuando estoy allá —confesó—, me hace falta esto [...]. Cuando estoy aquí...

«Te sucede lo que a todos nosotros —se dijo Andrés—; igual que a María, igual a tantos que...» (324).

Fet i fet, la resolució del cas d'Elena permet introduir un desenllaç altruista per a un problema social que, a mitjan segle xx, adquireix un ampli ressò i que connecta amb el sentiment de pietat que

234 Durant el franquisme, la dona va perdre totes les llibertats que havia adquirit durant la Segona República. Amb tot, i malgrat les limitacions a què es trobava sotmesa, la dona soltera tenia més drets que la casada, tret que es va mantenir més endavant quan el règim franquista va voler coordinar els seus principis bàsics amb els dels nous corrents que imperaven en el món occidental, sobretot arran de l'entrada d'Espanya a les Nacions Unides (1955). Per fer-ho va voler igualar en matèria civil els drets dels homes i les dones, a fi que no es pogués acusar la legislació espanyola de discriminar la dona davant la llei. Val a dir, però, que la preservació de l'ordre familiar i l'autoritat paterna quedaven assegurades i que els drets de la dona casada continuaven tan limitats com en els primers anys de la dictadura (Oranich 1978: 38).

235 Andrés Albará descobreix l'existència misèra d'Elena, neboda de Félix Daura, en una visita nocturna al Barri Xino. Després d'arribar a un acord amb la família, se l'endú a casa amb el propòsit d'adoptar-la, però la nena s'escapa i retorna al seu lloc d'origen. Al cap d'un temps decideix tornar a casa de l'escriptor.

introdueix Marina al final de *Camins de nit*. Per això, el narrador confirma que Albará amb la seva acció és com si «ayudase a los millares de inocentes atropellados por todo el mundo» (202). Es tracta, però, d'una solució que cal entendre com a part del projecte d'estabilitat que Andrés Albará construeix entorn de la seva vida familiar. És a dir, no hi ha tant una voluntat de denunciar i aportar solucions per a una precarietat social real, i això cal fer-ho extensiu en la narrativa d'Arbó, com d'actuar per satisfer la consciència («en el fondo sabía que no había en el hecho ningún sacrificio», 202). I encara, per situar l'acció del protagonista, l'autor introdueix hàbilment el recurs metaliterari, fet que li permet assenyalar, sense excloure'n la crítica, la dissimilitud d'èpoques mitjançant els seus representants literaris: «Somos retrógrados. [...] Hacemos el oficio de los buenos de Dickens, tan descreditados. ¡Que no se diga luego que solo estaban en las novelas! En el tiempo de los Gide, los Sartre..., se necesita valor, ¿eh?» (219).

Comptat i debatut, la voluntat d'Arbó de construir una novel·la que exposi i denunciï la pèrdua dels valors morals heretats s'articula a través de la recuperació de vells tòpics com la inclusió del prototipus del pintor bohemí, amb un final resolt de manera efectista, o l'aparició d'un amor adúlter, les conseqüències del qual recauen tan sols en la figura femenina. Aquest món passional i turbulent, que recull la relació il·lícita entre el pintor i la seva amant, situa l'argument en la línia fulletonesca, en contraposició a les dissertacions sobre l'art pictòric o literari, o a la presentació d'un prototipus de família modèlica que, caracteritzada per la frivolitat de les seves actuacions, s'adiu amb el comportament civilitzat propi de la classe burgesa. I és en aquest sentit que Félix Daura i María Molinari són els instruments que serveixen a Arbó per demostrar que l'ordre és fonamental, tant en l'art, dosificat i ben treballat, com en la família. Altrament, la vida pot prendre viaranyos perillosos que destrueixen l'ordre patriarcal i social. Fet i fet, Arbó exposa una tesi reaccionària que cal explicar pel context polític en què escriu la novel·la, però també per una actitud personal que es va afermant al llarg dels anys. Segons Ciplijauskaitė (1984: 52) a l'hora d'intentar captar el to i la perspectiva utilitzats en la narració, cal tenir en compte l'edat de l'escriptor en el moment d'escriure l'obra. Arbó tenia cinquanta-dos anys quan es va publicar *María Molinari*; amb tot, mostra una actitud força escèptica i resignada, sense gaires concessions al futur més immediat. Al capdavant,

és el seu tarannà d'home clàssic, del tot allunyat de l'art experimental, que el condueix a l'escriptura d'una obra ideològica i moral.

Quan Arbó escriu *Nocturno de alarmas* ho fa amb la voluntat de captar «el ambiente de zozobra, de ira, de confusión, de miedo de los días que precedieron al estallido de la contienda, y sus efectos sobre los protagonistas».²³⁶ Tot indica que la novel·la avança cap a una nocturnitat metafòrica que s'alinea amb els personatges que hi transiten i que incideix en la idea del desassossec individual i de la deshumanització urbana que l'autor ja havia plantejat amb anterioritat. No és endebades que la novel·la comença de la manera següent: «Antonio Argelet caminava entre la multitud, abstraído, sumido en su tristeza» (NA 9). Aquesta imatge de vagareig remet a l'actitud de Maria Molinari, mentre travessa la ciutat per anar a veure Félix Daura, o a la de Juan Bausá, després del seu acomiadament laboral, i, per tant, ens situa de ple en l'univers literari arbonià. De fet, contextualitzat durant els últims mesos de la Segona República, en el seu tram final el relat enllaça amb *Sobre las piedras grises* a través dels personatges de Pedro i de Lisa, la presència dels quals, tot i funcionar de manera autònoma i circumstancial dins l'argument, introdueix una nota nostàlgica i de premonició bèl·lica, ja assenyalada més amunt.²³⁷

Ara bé, el tema de l'alienació, força present en les dues novel·les anteriors, apareix ara exposat des de l'inici a través d'un coprotagonista que reuneix alguns dels motius que caracteritzen els antiherois d'Arbó: la marginació social («El barrio donde había vivido en su niñez era pobre; las casas, viejas; el ambiente, sórdido», 13), la bondat innata («Conocer y querer en él era una misma cosa [...]»; porque era incapaz de descubrir maldad alguna en los hombres», 11), el desinterès polític, la incapacitat per actuar, la constant desubicació que es concreta ara amb l'absència d'una llar pròpia, el record de la mare i la idealització de la infantesa («allí podía encontrar aún una hora

236 «Tercera aventura de María Molinari y otras noticias». *Destino* núm. 1027 (13 abril 1957): 39.

237 *Nocturno de alarmas* es divideix en quatre parts caracteritzades per l'absència de títols i de capítols, si bé, quant a la qüestió formal, les diferents escenes es troben delimitades per la separació dels paràgrafs que les inicien.

de felicidad», 13).²³⁸ És així com a través del personatge d'Antonio Argelet es recupera el perfil de Juan Bausá, però ara imbuït d'una desesperança vital que es percep ja a l'inici de la novel·la. Perquè si en el protagonista de *Sobre las piedras grises* aquest sentiment avança i s'agreuja en un procés mimètic a la situació conjuntural dels anys trenta, aquí la proximitat de la confrontació civil provoca la creació d'un personatge vençut des de l'inici («el dolor físico desaparecía, ante la pena que sentía en el alma, ante la amarga tristeza que le inundaba», 13).

L'ús de la retrospectiva en el relat, tan habitual en Arbó, informa de la vida d'Antonio Argelet, com més endavant ho farà del cec Anselmo, de Cintia, de Juan Antonio Vallés i, fins i tot, d'altres personatges més anecdòtics com Jaime i Pedro Santillán. Endemés, situa el personatge en un context físic i personal que el determina, però també el configura davant del lector. Arbó aprofita aquests incisos retrospectius inicials per situar un marc espacial i temporal concret, el barri de Sants i la infantesa d'Argelet, i per construir diferents identitats que apareixen en relació amb aquest personatge. La pèrdua de l'únic referent familiar, la mare, provoca el distanciament del barri i la progressiva desconexió amb una realitat confusa i absurda. Incapaç de decantar-se per cap opció política, ara el judiquen com un «tibio», ara com un «rojo» (10), i davant certes actituds —com la del cec Anselm, un dels recers de la seva infància—, Argelet s'aïlla arran d'un desajustament evident entre el seu pensament i la deshumanització que l'envolta. Al capdavant, afectat per la mort de Cintia, el personatge, protagonista de la primera part de la novel·la, es va diluint i desapareix del relat i de la diègesi fins que reapareix greument ferit. Amb tot, i malgrat el seu desig de morir, s'insinua una possible curació que coincideix amb l'inici de la guerra i accentua el caràcter dissortat i tràgic del personatge.

En paral·lel a aquesta figura apareix Juan Antonio Vallés, un personatge que pren relleu a mesura que avança la novel·la i que permet superar, a través de la seva història personal, l'atmosfera fatalista que impregna l'inici de l'obra. Professor universitari i col·laborador assi-

238 John F. Kellogg afirma que «la alienación, en lugar de ser un tema subyacente, como en la mayoría de las novelas de Arbó, es en ésta el predominante» (Kellogg 1975: 251).

du del diari *La Noche*,²³⁹ Arbó recupera amb Vallés el caràcter intel·lectual d'Andrés Albará i, de retruc, tots aquells aspectes amb què s'identificava, tant des del vessant personal com literari. Ben mirat, els punts de contacte entre el novel·lista i el protagonista de *Nocturno de alarmas* són tan visibles que ara sí que podem parlar d'un personatge que esdevé un *alter ego* d'Arbó. Així, en l'aspecte literari, la seva vocació («sentía una necesidad ineludible de escribir. Lo demás no le importaba», 40) apareix vinculada a un afany evident de professionalització, tal com succeí al novel·lista ebrenc: «De esta obligación [*La Noche*] esperaba librarse cuanto antes, dedicar el máximo de tiempo al estudio y el trabajo en sus cosas, a hacer su obra» (39).

Hi ha, a més, un tret inherent que el relaciona encara amb Arbó: la confirmació d'una obra escrita «con tremenda sinceridad» (39). En el terreny personal, es constata el seu fons escèptic, la seva absència de vanitat, la por a la humiliació i la seva inclinació a l'amistat que «había sido en él casi un culto, y había sido por ello víctima de muchos desengaños» (40). Altrament, la gratitud cap a la mare, figura previsor i austera en absència del pare, accentua les similituds amb el personatge d'Andrés Albará. Quant al pensament polític, els entusiasmes i els desenganys del protagonista també avancen paral·lels als de l'escriptor:

Juan Antonio, en su primera juventud, se había sentido de lleno en el movimiento social de su época; se había adherido a uno de los partidos progresivos y había soñado incluso con la revolución.

[...] Se había formado en aquel entusiasmo por una justicia mayor, por aquel ideal de fraternidad y de paz que había agitado, que había entusiasmado, a la Europa de su juventud.

Hijo de padre catalán y de madre castellana, aunque nacida en Cataluña, enamorado de su tierra, había tenido siempre una visión amplia de los hechos, de las ideas, sin las limitaciones ni deformidades que un estrecho localismo hacía, a su juicio, padecer a algunos de sus compañeros. Él, en espíritu, se sentía europeo, y casi universal. [...] ²⁴⁰

239 Fundat el 1924, aquest diari barceloní va continuar actiu, en l'edició de nit, fins al 23 de gener de 1939, pocs dies abans que les tropes franquistes prenguessin possessió de la ciutat.

240 En alguns dels articles publicats durant els anys trenta a *L'Opinió*, Arbó ja exposà aquest necessitat de vincular-se a una comunitat més àmplia, allunyada de l'estretor

Más adelante, llevado aún por el mismo impulso [...], Juan Antonio simpatizó con el movimiento comunista; pero también el entusiasmo terminó para él en decepción. [...] Todos los hombres le habían decepcionado. [...] Juan Antonio se fue retirando; se fue replegando en sí mismo. [...]

Juan Antonio continuaba alimentando su ideal; pensando en Europa, en la Humanidad; preocupado por España, y en España, por su tierra; pero retirado en sus estudios —a su soledad—, a sus ilusiones literarias, donde —ahora lo veía bien— estaba su destino. Fuera de esto, pensaba en Nuria y en el hogar.

A los treinta años, Juan Antonio era un desengañado; se sentía de vuelta de todo [...]. Juan Antonio, a parte de su caso personal, pertenecía en realidad, y como él decía, a la generación del desengaño (42).

Així, més enllà dels elements ficticis que són susceptibles d'aparèixer en la creació del personatge, no és agosarat afirmar que Arbó hi trasllada els seus sentiments i les seves experiències, en aquest cas ideològiques, amb els quals sembla justificar l'actitud mantinguda durant la postguerra.²⁴¹ Cal entreveure en la conducta de Juan Antonio les conseqüències de la Guerra Civil i dels primers temps de la dictadura; és a dir, del temps des del qual escriu Arbó. Ho confirma, un cop més, la reflexió sobre el posicionament polític que el narrador cedeix al protagonista i que esdevé una constant en els seus personatges:

Se lo decía a veces a sí mismo: «Es verdaderamente cómico lo que me ocurre: los de la derecha me consideran de izquierdas, un rojo, casi un anarquista; los de izquierda, un fascista, un “cavernícola”, como se dice ahora». Lo había descubierto con tristeza. «Cómo les diría que soy un desengañado, que tengo mi ideal, como uno de tantos anhelos imposibles, pero que los hombres me han asqueado?» (112).

Altrament, el personatge de Juan Antonio Vallés, com succeïa també amb el d'Andrés Albará, permet introduir l'ambient de les tertúlies, tot i que aquí les opinions literàries són substituïdes per les

localista que res té a veure amb l'ús d'una llengua, però sí amb la reclusió provinciana que impedeix la construcció d'un pensament positiu i superior.

241 L'any 1968, en el recull d'articles *Hechos y figuras*, afirmava: «No soy partidario del comunismo porque amo la libertad; no lo soy tampoco de los sistemas capitalistas, porque amo la justicia, y creo que estos regímenes tienen en este punto fallos indudables» (Juan Arbó 1968: 107).

discussions polítiques, arran dels episodis esdevinguts entre la tardor de 1935 i el 18 de juliol de 1936. Al marge de presentar un microcosmos social («aquella tertulia era una España en pequeño», 145) hi ha una voluntat de reflectir la nostàlgia per un món que inicia la seva desaparició a favor d'una societat polititzada:

Ya no podremos nunca más reunirnos en fraternal conversación en torno a la mesa [...]. Esto se acabó. Ya no podremos acercarnos a nuestros compañeros sin que nos pregunten [...] qué pensamos de la democracia, si somos o no partidarios del fascismo o del comunismo, para levantar con ello entre nosotros murallas de enemistades, montañas de odios (144-145).²⁴²

L'hispanista polonès Piotr Sawicki (2010: 282) considera que el protagonista de *Nocturno de alarmas*, tot i no participar de la vida política, s'identifica, juntament amb els seus amics, amb la República fins al punt que un d'ells, Jaime Riba, rebutja de manera enèrgica la implicació del Govern en la mort de Calvo Sotelo. M'interessa, però, assenyalar que, malgrat que la major part de les veus que envolten el protagonista simpatitzen amb el govern republicà, sense obviar el to de desencís i de crítica que se'n desprèn, Juan Antonio Vallés no es posiciona i rebutja qualsevol actitud partidista: «¿Cómo podremos decirles a estos locos que lo que queremos es vivir sin odios, que lo que anhelamos es vivir, hermanados con los buenos, con los que sienten, con lo que piensan como nosotros, defendiéndonos con ellos de las miserias, de las amarguras inherentes a nuestra existencia?» (145).

En aquest sentit, el protagonista, que coincideix de ple amb el pensament arbonià, no dubta a condemnar el fanatisme polític d'ambdós bàndols i a atribuir-li l'ambient repressiu que comença a manifestar-se en diferents cercles socials. Ara bé, al marge d'aquestes afirmacions fetes ben bé a mitja veu davant altres contertulians, Va-

242 *Nocturno de alarmas* comptà amb una avaluació censora, l'informe de la qual es troba en l'expedient número 6106-56, amb data d'entrada 14 de desembre de 1956. A banda de considerar que «debe quitarse dos expresiones blasfemas en las páginas 204 y 410», també es fa referència que «en la página 392 el autor emite un juicio sobre el modo de ser político de España que a mi juicio y asensu contrario [sic] es totalmente impropio su publicación. Extiendo el corte a efectos de que no se note en el relato» (Archivo General de la Administración).

llés opta pel silenci i des de l'omnisciència s'explicita la seva incomoditat davant dels judicis taxatius que s'emeten en aquestes trobades intel·lectuals. És evident que el fet d'introduir una tímida defensa de la continuïtat de la República cal atribuir-la, al contrari del que succeeix a les dues novel·les anteriors, al distanciament d'Arbó respecte dels esdeveniments narrats i a la voluntat de reflectir amb fidelitat les diferents actituds de l'època. Una mostra d'aquest realisme es troba en la tertúlia on, alhora que s'enalteix la República, es recupera el record pel període monàrquic:

—Me parece que me voy a Roma a la boda de don Juan. Me ha entrado de repente no sé qué nostalgia de la Monarquía.

—La verdad es que no sé de qué— replicó Jaime Riba, categórico.

—Tú no sabes de qué— le contesto Alfonso Costa—, es cierto, pero también lo es que en España son muchos los que se sienten acometidos de la misma nostalgia.

—¡Qué tiempos aquellos!— añadió Rosés, animado por las palabras de Costa—. No los volveremos a vivir (149).

Ja sigui per voluntat realista o no, sembla lluny la intenció de l'escriptor d'identificar-se amb l'opció republicana, fet que confirma la seva trajectòria novel·lística i personal. Hi ha, a més, la constatació de la impotència i de la incredulitat de Juan Antonio Vallés, així com la del cercle d'intel·lectuals liberals que freqüenta, davant les actituds dels polítics i la manca d'entesa per arribar a una solució pacífica, com també remarca Piotr Sawicki (2010: 282):

¿Era posible que no se uniesen todos contra ante la terrible convulsión que se acercaba, para buscar la solución? ¿Podía creerse que permitirían que se hundiese España en la ruina, cuando se veía venir el hecho con tanta claridad, tan segura y fatalmente, y se hundiesen ellos con España? Y, sin embargo, era así. No cabía esperar nada. Había hombres, pero los hombres que podían hacer algo estaban, también ellos, separados por odios irreconciliables, por profundos abismos (283).

Vinculat a una posició ideològica, de ressons extremistes per voluntat de l'autor, apareix el personatge de Dela, la filla del cec Anselmo, que abandona la llar davant la impossibilitat de sofrir la vexació contínua que li suposa haver de captar, de manera forçosa, al costat del seu pare. En aquesta situació, la noia és «arrossegada» per l'ideal anarquista, al qual s'adsciu a través de la seva militància a les Joven-

tuts Llibertàries. Arribada a aquest punt, la veu omniscient intenta objectivar-se a través de l'adopció d'un discurs directe de to demagògic i sectari, que recorda les al·lusions sobre l'anarquisme fetes per Pedro Muñoz a *Sobre las piedras grises*, però que no pot amagar una evident finalitat tendenciosa:

«Dela, ven con nosotros; hazte de los nuestros. [...] Nosotros luchamos por un mundo mejor en el que todos seremos hermanos. En él, le habían dicho, no habrá niños que, como tú, tiendan el plato a los transeúntes, pidiendo, en la diaria humillación, mientras otros niños juegan en jardines y van en coches; en él no se verán niños desnudos, tiritando de frío en invierno, o pasando hambre, mientras otros van hartos y se envuelven en mullidos abrigos. No habrá niños que, como tú, lloren su tristeza, mientras otros gozan, y van al campo, y tienen juguetes que tú no tuviste... En aquel mundo todos seremos iguales, todos seremos hermanos...»

Muchos creían de verdad aquel sueño. Creían en un país imaginario, en una ciudad ideal [...]. Les habían dicho también que había un lugar en la tierra donde aquello era verdad, donde se había realizado aquel sueño; les habían engañado, pero ellos luchaban, se afanaban en pos de él, esperaban en aquella promesa (80).

Dela és presentada com a part d'un sector de la població doblement vulnerable —dona i pobra— que és seduït per un discurs utòpic que implica, a més, un model de comportament que entra en conflicte amb la moral de l'època, sobretot amb la moral reaccionària de bona part del públic dels anys cinquanta:

Ahora se la veía con un muchacho joven aún, como ella, con el cigarrillo en los labios, con actitudes de hombre, desafiante [...].

Dela iba al bar con su nuevo compañero y a todas partes; con él tomaba una copa y fumaba un cigarrillo; iban al cine, y después a cenar, salían juntos muchas noches. Vestían los dos jerséis azules; llevaban los dos un pañuelo rojo anudado al cuello; trabajaban en la misma fábrica y pertenecían a las juventudes del partido; asistían a mítines, a reuniones, se entusiasmaban con las promesas, y sobre todo, odiaban.

Dela vestía una blusa azul descotada: a veces, se ponía un mono azul, como los muchachos. «Todos seremos iguales» (82).²⁴³

243 Quant a les desigualtats que denuncia l'anarquisme, més endavant hi ha una escena que exemplifica l'hostilitat entre les joves generacions proletàries i la patronal, molt en la línia ja tractada a *María Molinari* a través del personatge de Jorge Fabra. Davant l'acusació de robatori, un jove treballador exclama: «¡Que me hubiese pagado

D'aquesta manera, Arbó dirigeix el discurs hàbilment de manera que sembla adjudicar la informació necessària perquè el lector la interpreti, tot i que al final no es pot estalviar el seu judici moral en funció del qual pren sentit la creació del personatge: «Dela no era feliz. No, no se puede ser feliz cuando se ha dejado detrás una infancia, con un padre y una madre, que, a pesar de todo la habían querido; no se puede ser feliz cuando se ha insultado al padre y se ha renegado de él y se sabe que ha sufrido y ha pensado en una en silencio» (82).

Si bé la història de Dela no té continuïtat en el relat, la figura del cec Anselmo sí que persisteix i amb ell Arbó introdueix l'abús sexual i el maltractament de Cintia, una adolescent de quinze anys que l'acompanya després que la seva filla l'hagi abandonat.²⁴⁴ Tanmateix, sorprèn el distanciament de la veu omniscient, tothora intrusiva, en la descripció dels fets així com l'actitud passiva amb què els acullen la resta de personatges i que, si ens atenim a la voluntat de versemblança de l'autor, cal prendre com a reflex de l'ambient degradat i miser de la perifèria urbana, una descripció morbosa de la part més fosca de la societat que recorda el «tremendismo» de la primera postguerra. De fet, tant el cec Anselm i Antonio Argelet com, sobretot, Cintia són personatges que introdueixen una història aparentment secundària que avança en paral·lel a la trama principal i que esdevé molt més profunda que les banals trifulgues amoroses, amb previsible final feliç, entre Juan Antonio i Nuria. Perquè a través dels personatges de la perifèria l'autor incideix en les vides petites que succeeixen al marge de la societat benestant i que malviuen abocades en una diària humiliació que, en la tàcita acceptació d'aquells que la pateixen, arriba a esdevenir invisible. Així i tot, és interessant comprovar com hi ha personatges que ja sigui a través d'una actitud vitalista (Dela) o a través d'una actitud alienadora (Antonio Argelet) defugen aquesta realitat, mentre que d'altres la viuen inconscientment des de la seva fràgil innocència. És el cas de Cintia, que, com succeeix al personatge de Mari Juana a *Sobre las piedras grises*, pateix una alteració en el nom: «Se llamaba Cinta. Un defecto de pronunciación de su madre,

mejor! Su cuñado de usted es un ladrón, como todos los burgueses, que viven del sudor de los de abajo, pero acaso un día...» (NA 199).

244 En la primera narrativa arboniana ja havien aparegut dos personatges amb una actitud semblant: el Retxut, a *Terres de l'Ebre*, i el ric de Cenira, a *Camins de nit*.

determinó esta ligera corrupción del nombre» (83). El simbolisme d'aquesta variació, afegit a les circumstàncies vitals («la madre de Cintia murió siendo ella muy niña; [...] nunca supo quién era su padre [...]». Se quedó sola», 83), determina la progressiva degradació a què es veurà abocada la noia, sotmesa a abusos sexuals per part dels homes del barri. S'hi afegirà, a més, la insolidaritat d'Antonio Argelet, aïllat en el seu procés d'alienació, i de Mosén Antón, que, davant l'imminent part de Cintia a les portes de l'església, opta per abandonar-la per tal com ajudar-la significaria l'assumpció del pecat.

En relació amb la figura de Mosén Antón, Arbó en la construcció d'aquest personatge aprofita per exposar un punt de vista que reapareixerà en la narrativa ebrenca, en personatges com Pau Roda (*L'espera*), Pere Franch (*Entre la terra i el mar*) i Antoni Guatxes (*La masia*). Es tracta d'un discurs crític que a *Nocturno de alarmas* cal analitzar des del context urbà i que va dirigit al proletariat:

Mosén Antón veía las violencias, los odios, pero al lado de esto veía las miserias, los abusos, las injusticias, y temblaba por todos, temeroso de un tremendo castigo que se había de abatir sobre España, que no perdonaría ni a culpables ni a inocentes. Nadie conocía como él las miserias, los vicios, las llagas ocultas del barrio.

Era verdad que en la mayoría de los casos la culpa era de los de abajo. Había, en efecto, casos de abandono, de dejadez verdaderamente indignantes, tristísimos. [...]

—Esto no hay régimen que lo arregle. Quisiera saber lo que han hecho los comunistas con tales desgraciados. [...] ¿Hay acaso un cambio que pueda inculcar energía, amor al trabajo, un sentimiento de dignidad en estos seres sin deseos, sin energía, sin voluntad de ninguna clase?

Lo triste del caso eran los hijos. Ellos eran las víctimas inocentes, los que pagaban las culpas de los padres. [...]

—Aquí lo único que cabe hacer es apresurarse a salvar a estos pequeños, arrancarlos a sus padres, procurar preservarlos del contagio, como de la peste peor; educarlos para una vida más noble. Esta es la gran obra a realizar (87).

Tot i una evident constatació de les injustícies socials hi ha també una certa culpabilització de l'actitud laxa que caracteritza bona part dels sectors desafavorits, així com la certesa que l'única via vàlida és l'educació i la desvinculació dels infants del determinisme ambiental i familiar en què es troben immersos, pensament que l'autor recuperarà en la seva obra ebrenca posterior. Ara bé, al marge de l'aportació

ideològica, Mosén Antón també actua com a recer espiritual davant la buidor i la desorientació existencial de personatges com Cintia o Antonio Albará. Però aquesta figura religiosa també evidencia el seu conflicte interior en el moment que manifesta la seva incapacitat d'apiar-se de Cintia i permet que la noia mori enmig del carrer. En el seu zel per evitar la profanació de l'espai religiós, Mosén Antón, malgrat la seva condició, es presenta com un individu que no pot donar resposta a un problema moral que neix d'una evident injustícia social, fet que el condemnarà a arrossegar la consciència de la seva culpabilitat.²⁴⁵

A *Nocturno de alarmas* el desassossec apareix com un element reiteratiu que es reflecteix en la conducta dels personatges i que avança alineat amb els esdeveniments socials i polítics que anuncien l'inici de la confrontació bèl·lica que «parecía venir galopando en el aire, como un tropel de siniestros jinetes, como una tempestad que avanzaba con su cortejo de bombas, de huelgas, de atroces violencias, de asesinatos» (235).²⁴⁶ Tot plegat porta a una deconstrucció de l'argument principal, que es reordena cap al final de la novel·la, i a l'aparició de petites històries simultànies que relacionen els personatges més rellevants i els vinculen a un espai físic comú, el barri de Sants.

En un altre nivell, i de manera més anecdòtica, apareixen encara retratats els sectors més benestants. D'una banda, el cercle que envolta el personatge de Nuria, format per excàrrecs de l'estament militar i empresaris adscrits a partits conservadors, que, atents a la inestabilitat política, «temían por sus negocios, por sus fortunas, por sus familias, por la propia seguridad» (61). En aquest sentit, la reacció

245 El fet que Arbó introdueixi per primer cop un personatge religiós en la seva novel·lística coincideix amb la presència d'un capellà com a signe identitari de la novel·la catòlica durant els anys quaranta i cinquanta. Com apunta Lluch (2014: 43): «per als escriptors que volien seguir la “moda” de la novel·la catòlica era un recurs fàcil i els precedents, il·lustres». Fou Georges Bernanos qui inicià aquest prototipus de sacerdot literari en obres com *Sous le soleil de Satan* o *Journal d'un curé de campagne*. Ara bé, no sempre aquestes figures tingueren un paper protagonista sinó que a la majoria els estava reservat un paper secundari, com és el cas del personatge d'Arbó. El fet que a la biblioteca de l'escriptor es trobi *Journal d'un curé de campagne*, en versió original, datada per ell mateix el 1957 i amb força marques de subratllat, confirma la influència de l'escriptor francès.

246 Més endavant, a *La masia* tornarà a emprar aquesta imatge apocalíptica que finalment fixarà a través del títol de la seva última obra, *El segundo del Apocalipsis*, centrada també en la Guerra Civil.

irada de Juan Ferré, excomandant i pare de la jove, davant l'avalot provocat per l'atemptat contra un tramvia, exemplifica el pensament d'un sector que reivindica la imposició de l'ordre i de l'autoritat: «¡Bandidos! ¡Majaderos!... Lo gritaré hasta que me oigan los sordos. ¿Es que puede tolerarse un día más lo que sucede? ¿Es que se puede vivir así? [...] hay que coger la estaca y descargarla sobre ellos, hasta no dejar ni uno. [...] ¡Había que fusilarlos!» (256). D'altra banda, la germana de Juan Antonio Vallés, que, des del seu recer burgès a la Bonanova, i amb una desconexió absoluta de la situació del país, veu com la perpetuació de la ideologia liberal familiar s'enterboleix per la vinculació d'un dels fills amb el feixisme («a mi me interesa más salvar España. [...] todos podemos y debemos hacer algo. Hay que luchar para levantarla, para que todos vivamos en paz en una España mejor», 272-273). Ben bé, la novel·la ofereix múltiples visions que permeten confegir una imatge definida de l'agitació viscuda a Barcelona durant els mesos anteriors a la Guerra Civil.

Per tot el que he comentat fins ara, no ens pot passar desapercibut que és ben significatiu que tant *Sobre las piedras grises* com *Nocturno de alarmas* —novel·les amb què inicia i clou el cicle ciutadà— conflueixen en un aspecte determinant des del punt de vista històric: a mesura que s'acosta el desenllaç es produeix un augment de la tensió narrativa provocada per l'al·lusió creixent als diferents successos socials i polítics que transcorren a la ciutat, però també a Espanya i a Europa. En són un exemple les referències a l'entrada de les tropes italianes a Abissínia o els discursos multitudinaris de Hitler, però també l'estat de guerra decretat a Espanya durant la segona meitat de 1935, els conflictes dels tramvies a Barcelona,²⁴⁷ el triomf

247 L'aixecament anarquista que es produí durant el desembre de 1933 —que enllaçà amb la vaga de tramvies, autobusos i metro de Barcelona— finalitzà amb un fracàs que afectà també l'aturada dels transports públics. Per consegüent, es portaren a terme un centenar d'atemptats contra el material i el personal de la companyia que s'allargaren fins al gener de 1936. Els sabotatges consistien a amenaçar amb pistoles els passatgers dels tramvies, fer-los baixar i cremar els vehicles amb ampolles de líquid inflamable (Balcells 2015: 195), talment com descriu Arbó a *Nocturno de alarmas*: «En los primeros días se apedreó a los tramvías en las barriadas; se rompían los cristales; se juntaban a veces algunos hombres y los derribaban [...]. Después habían empezado a incendiarlos. Lo hacían a pleno día; hombres jóvenes, muchachos, subían a los vehículos, empuñando sus pistolas; obligaban a la gente a apearse, y con botellas de líquido

del Front Popular en les eleccions generals de 1936, els disturbis a Écija i a Saragossa²⁴⁸ o els atemptats contra Luis Jiménez de Asúa i José Calvo Sotelo. De fet, aquesta última acció és la que accelera el desenllaç del relat: «El doce se produjo la muerte de Calvo Sotelo. La noticia cayó sobre Barcelona como una bomba. Era el estallido final» (NA 281). El narrador, a fi d'introduir el lector en l'espiral violenta que havia provocat aquella situació, fa una retrospectiva d'alguns dels assassinats ocorreguts fins aleshores, l'inici dels quals es troba en l'atemptat fallit de Luis Jiménez de Asúa i en altres que es produïren més endavant.²⁴⁹

Fet i fet, Arbó aconsegueix crear un clima prebèl·lic a través d'una crònica relatada per una veu omniscient que rescata, des de l'experiència de l'autor, alguns dels fets més rellevants que sacsejaren l'opinió pública de l'època. En el relat es produeixen certs equívocs respecte de les dates, fet que sembla respondre a la necessitat d'exposar un cúmul d'esdeveniments que descriguin, dins l'Estat espanyol, una situació de desordre i de malestar que justifiqui, fins a cert punt, la insurrecció militar franquista.²⁵⁰ Amb tot, hi ha una evident volun-

inflamable, les ponían fuego. De repente, en una calle céntrica, en pleno día, se levantaba la hoguera» (NA162).

248 Arbó fa referència al míting que es va celebrar el dia 31 de maig de 1936, a la plaça de toros d'Écija, on havia d'intervenir el polític socialista Indalecio Prieto.

249 En el text s'al·ludeix als diferents assassinats que es produïren a Madrid durant aquells darrers mesos de 1935: el del jutge Manuel Pedregal, el 15 d'abril de 1936; el del jove Jose Sánchez Gallego, el 4 de juliol, i el del militar José del Castillo, el 12 de juliol.

250 Arbó comet algunes incorreccions cronològiques involuntàries en la datació d'algunes de les accions exposades, si tenim en compte el poc marge d'error que hi ha entre la data històrica i la data que s'assenyala en la novel·la. Així, per exemple, el narrador situa l'atemptat contra Jiménez de Asúa durant el mes de maig de 1936, malgrat que ocorregué durant el març. Altrament, si bé en iniciar-se el capítol afirma que l'assassinat de Calvo Sotelo es produí el dia 12 de juliol, més endavant relata que els fets succeïren la mateixa nit que va morir el militar socialista José del Castillo, el dia 13. De fet, però, l'atemptat contra Del Castillo es produí la nit del 12 de juliol i, posteriorment, la matinada del 13, Calvo Sotelo fou detingut i assassinat. També es produeix una incorrecció a l'hora de datar la mort de Sánchez Gallego, atès que l'escriptor la situa «el día siete» (NA 281), sense concretar-ne el mes, tot i que es produí el dia 4 de juliol (Fernández Barallobre 2021). En relació amb aquest succés, si bé no s'esmenta el nom de la víctima, l'al·lusió a «un muchacho de dieciocho años, hijo de un popular empresario, afiliado a la falange» (NA 281), possibilita la identificació històrica dels successos. De fet, aquestes inexactituds cronològiques permeten establir similituds

tat de testimoniatge històric que es dedueix de la fidelitat amb què, paradoxalment, són descrites algunes de les escenes. Un exemple: el míting d'Écija, el relat del qual coincideix amb el que publicà la premsa de l'època, basant-se en les declaracions que Indalecio Prieto feu als periodistes de diferents diaris.²⁵¹ És indubtable que Arbó, més enllà de certes incoherències que se li escapen, fa un exercici de recerca en la seva intenció de ser fidel als fets, intenció que recuperarà en la seva última novel·la, *El segundo del Apocalipsis*. I encara en aquest afany realista, cal posar l'accent en la intel·lectualització del discurs a través de l'esment d'escriptors que situa com a referents per exemplificar la situació política. És el cas de Miguel de Unamuno, Pío Baroja, José Ortega y Gasset i Gregorio Marañón. Al costat de la crònica política s'esmenta la continuïtat d'unes activitats socials i culturals que reflecteixen quin era el panorama quotidià en el tombant de 1935 a 1936:

La gente se había olvidado —querían olvidar— la inseguridad de la hora, los gritos de los políticos; los estallidos del odio. Acudían a los conciertos; iban a los cines; llenaban los teatros, donde las funciones alternaban con los grandes mítines. Iban al Cómico a ver *Mujeres de fuego*, el éxito del año en revista; al Cataluña, a *La Verbena de la Paloma*, en cine; en el Liceo se daba *Tosca*, y también el Liceo se llenaba, y los domingos la gente acudía al campo de fútbol, donde se dirimían los últimos encuentros del campeonato (NA 180).²⁵²

entre l'Arbó-narrador i l'Arbó-biògraf, sobretot per una certa manca de rigor històric davant la voluntat de prioritzar els fets i les conseqüències que se'n deriven.

251 Així, en el text trobem: «A Negrín, entonces poco conocido, le apalearon de tal suerte, que tenía el cuerpo lleno de cardenales. “A Negrín —declaró Prieto— gracias a la guardia civil, no lo mataron a palos y a pedradas”» (NA 250). Aquestes paraules coincideixen amb les publicades a l'article escrit a l'*ABC* arran d'aquests fets: «El Sr. Prieto agregó que al doctor Negrín le habían apaleado de tal suerte, que tiene el cuerpo lleno de cardenales, y que a no ser por la providencial aparición de una pareja de la Guardia Civil, lo hubieran matado a pedradas y a palos» («En Écija, el Sr. Prieto y otros socialistas, agredidos a tiros y pedradas». *ABC*, 2 juny 1936: 22). De fet, quan un dels companys de tertúlia de Juan Antonio Vallés li aconsella «Lee el relato, te lo aconsejo [...]». Léelo en la relación que hace de los hechos el propio jefe, Prieto» (NA 250) es refereix a aquestes declaracions, publicades a la premsa espanyola.

252 La revista musical *Mujeres de fuego* fou estrenada el 12 d'octubre de 1935 al Teatro Martín de Madrid. Quant a *La verbena de la Paloma*, l'any 1935 se'n va fer una versió

Som davant una novel·la que rebaixa el to fulletonesc i moral de *María Molinari*, i es concentra en el sentiment d'angoixa i d'inquietud latent en la societat de preguerra, però sobretot en la necessitat de confrontar, ara ja des d'una certa distància temporal, la gestació d'aquests sentiments amb la situació històrica amb què conviuen. Per fer-ho, Arbó emprà estratègies vuitcentistes que li permeten mostrar, des d'una perspectiva realista, el retrat de les penúries socials a través de narracions emmarcades —la de Cintia n'és el millor exemple—, que adopten un espai prioritari en l'evolució de la novel·la. En paral·lel, el relat que en aparença vehicula l'interès argumental —la dels entrebancs amorosos entre Juan Antonio Vallés i Nuria Ferré— es tenyeix de certa frivolitat i es justifica en la mesura que introdueix totes les referències històriques que aporten un valor documental dins l'element fictici. Nogensmenys, i en coherència amb les obres anteriors, en aquesta novel·la l'autor tampoc no defensa la lluita per la injustícia social. Tan sols vol deixar-ne constància per tal com formen part d'aquest mosaic que l'escriptor pretén fixar a través de la seva obra.

L'estudi de les tres novel·les urbanes d'Arbó permet confirmar l'existència d'una sèrie d'elements reiteratius que demostren una connexió evident amb la narrativa ebrenc inicial, però també enceten una nova proposta que afecta només el cicle novel·lístic ciutadà, sense deixar d'evidenciar la continuïtat d'alguns dels seus aspectes en les obres ebrenques posteriors.

En primer lloc, es constata el desplaçament del signe tràgic que caracteritzava el microcosmos ebrenc a un món civilitzat, amenaçat tothora per la guerra i les seves conseqüències. En la recuperació de la tragèdia es produeix un trasllat d'aquest concepte a la modernitat a través d'uns relats que presenten uns destins irreversibles contra els quals no poden lluitar no tan sols els personatges sinó el conjunt de la humanitat. Així, en les diferents històries narrades, hi ha sempre un fatalisme que incrementa el dramatisme del món on habiten els personatges. Aquest clima fatalista, que ja impregnava bona part de la narrativa arboniana, reapareix en cadascuna de les novel·les urbanes i ho fa mitjançant la creació d'uns personatges —Mari Juana i Juan

cinematogràfica, produïda pel director espanyol Benito Perojo. També hi ha constància que l'obra de Puccini es representà l'1 de gener de 1936 al Liceu.

Bausá (SPG), María Molinari i Félix Daura (MM) i Cintia i Antonio Argelet (NA)— entre els quals sempre s'estableix un vincle afectiu que els condemna al fracàs existencial que es troba inherent en ells mateixos des de l'inici. Es manté, doncs, dins l'àmbit ciutadà la força determinista que condiciona i tenalla l'ésser humà, sense possibilitat de redempció. En paral·lel, i en contraposició, uns altres personatges —Lisa i Pedro Muñoz (SPG), Emma i Andrés Albará (MM) i Nurià i Juan Antonio Vallés (NA)— s'erigeixen en portadors de la moral catòlica i del benestar econòmic, a través d'uns comportaments coherents, hàbilment dirigits per l'escriptor. Amb tot, l'alè tràgic de la confrontació bèl·lica —com una amenaça que perviu més enllà de la postguerra, com és el cas de *María Molinari*— recorre tostemps les línies del relat i condiciona la lectura de les diferents ficcions narratives.

En segon lloc, la recuperació d'aquest fatalisme com a cosmovisió subjacent enllaça amb altres trets identitaris del món literari arbonià de preguerra, com ara la sensació d'estrangeria, la soledat de l'individu, la figura de la mare, el sentiment de pietat o la constatació de les injustícies socials. Tots aquests aspectes permeten confirmar una certa continuïtat amb la seva primera narrativa, més enllà del canvi de llengua i d'escenari, però sobretot més enllà d'una evident connexió amb l'estètica fulletonesca, de la qual adopta les corresponents pinzellades lacrimògenes, però no el maniqueisme propi d'aquest gènere. De fet, la narrativa melodramàtica, present ja en la primera novel·lística arboniana, s'ha d'explicar per les circumstàncies del moment històric i també pel desig d'arribar a connectar amb un públic menys exigent que, quantitativament, calia tenir en compte.

En tercer lloc, al costat d'aquest primer pas cap a una literatura de consumisme, hi ha també una evident voluntat d'acostar-se als paràmetres de la novel·la històrica que, incorporats amb més o menys intensitat, ajuden a bastir el món coetani que Arbó vol reflectir en les seves novel·les. Tant si es tracta d'un exercici de verisme com d'afegitó intel·lectual o d'ambdues coses alhora, cal considerar que el fet de convertir-se en un element comú en les tres novel·les reflecteix fins a quin punt Arbó considera indestriable la ficció de la realitat, però també fins a quin punt considera essencial partir d'un context social i polític que condicioni, encara que sigui de manera implícita, les actituds dels seus personatges, en la mesura que són plantejats

com a individus d'una societat. És per això que els fets històrics, talment com succeeix amb l'espai urbà, constitueixen l'eix sobre el qual Arbó edifica aquest projecte novel·lístic ciutadà. Comptat i debatut, aquesta inclusió del context vivencial no fa sinó reafirmar el desig de sinceritat i de coherència que ell mateix exigia per a la literatura.

En quart lloc, és clar que en parlar de l'actitud que té l'escriptor davant les diferents etapes històriques viscudes a ciutat (la Segona República, la Guerra Civil i la dictadura franquista) cal partir del fet que ha d'escriure condicionat, com molts intel·lectuals de l'època, per la censura. En aquest sentit, la descripció de la societat presenta una pàtina de moral cristiana darrere la qual, amb tota probabilitat, cal entreveure-hi una elisió de situacions, de fets i de pensaments que podrien haver actuat en contra de la llibertat de publicació de la novel·la. Per tot això, en tractar les qüestions ideològiques s'observa una absència de compromís que es repeteix en les descripcions de les injustícies —molt reiterades en la narrativa ebreca— que Arbó afronta amb una actitud de prevenció i cautela respecte del règim imperant. Perquè malgrat assenyalar la injustícia social i el malestar polític i econòmic dels períodes contextualitzats, no en fa tema, ni argument, ni reivindicació. El que ofereix Arbó a través d'aquesta novel·lística urbana és una interpretació històrica i una opinió teòrica conseqüent amb els seus criteris, i eludeix, per tant, qualsevol posicionament que el comprometi i li impedeixi portar a terme la seva obsessió en aquell període concret: la publicació de la seva obra.²⁵³

253 En aquest sentit, és molt interessant observar com Arbó exercia aquest control en el seu discurs literari. Així, en una carta datada el 3 de març de 1949, l'escriptor es dirigeix a Juan Beneyto, encarregat de la secció de llibres dins l'Oficina de Censura, per demanar-li l'acceleració de l'informe, atesa la proximitat de la Festa del Llibre. Amb aquesta intenció de «pedirle un pequeño favor», Arbó afirma que «la obra no ofrece en ningún aspecto materia alguna censurable y estoy seguro que una simple lectura, aunque superficial, bastará para convencer de ello». El dia 10 de març, Beneyto li confirmà l'autorització de l'obra. En l'expedient número 1108-49 es constata que *Sobre las piedras grises* no atacava cap dels punts establerts i, per tant, es donava el vistiplau a la seva publicació (Archivo General de la Administración). Un altre exemple el trobem en una carta enviada el desembre de 1953 a l'atenció de Joaquín Úbeda, encarregat de l'Oficina de Censura de Madrid, a fi d'agilitzar els tràmits de l'informe corresponent que permetessin la ràpida publicació de *María Molinari*. En l'escrit defensava el contingut moral i adoctrinador de la seva novel·la: «No creo— y lo repito— que la novela haya de ofrecerles las menores dificultades; no hay nada, y estoy seguro de ello, que

Això permet afirmar que es produeix una situació de contrast entre l'instint humà contra la injustícia —intuït en certes concessions que provenen del seu sentiment terral ebrenc i de la seva condició humil— i el desig d'identificar-se amb el pensament burgès dominant, assimilat al règim franquista.

En cinquè lloc, a conseqüència de l'actitud reaccionària de l'escriptor, els seus protagonistes esdevenen portadors d'unes conductes ètiques prou explícites. Andrés Albará i Juan Antonio Vallés són un clar exemple d'aquesta línia ideològica que Arbó desenvolupa dins el cicle urbà i que, de manera molt significativa, permet incorporar un discurs metaliterari que en certa manera connecta amb les marques intertextuals tan presents en la primera etapa ebrenc. És així com mitjançant el perfil dels personatges ens acostem a la realitat intel·lectual de l'època, com ara les tertúlies, la recepció al voltant de determinats escriptors europeus, les noves línies de creació al voltant del món pictòric i la seva convivència amb els sectors més tradicionals. Darrere d'aquesta voluntat de convertir en ficció aspectes culturals del tot identificables amb la seva època i el seu entorn, hi ha una intenció ideològica evident que permet a l'autor, ja sigui a través d'un

pueda ofender a nadie, ni en el orden moral, ni el social o religioso; al contrario: estoy seguro que por su fondo, por la defensa que se hace en ella de las virtudes esenciales del Cristianismo, contra las doctrinas materialistas, merece, a mi entender ser propagado y recomendado en todos los sentidos. No obstante, y precisamente por rozar de continuos aspectos un poco delicados de nuestra vida actual, desearía que se leyere con criterio comprensivo, que no se mirara demasiado en cuestiones de detalle, aunque no creo que, ni siquiera aquí, haya alguna cosa pernicioso, o digna de censura». La seguretat amb què s'expressa Arbó confirma l'existència d'una autocensura prèvia que, en major o menor grau, l'havia de condicionar en l'escriptura de l'obra. Amb tot, no podem deixar d'observar l'habilitat de l'escriptor en reclamar la comprensibilitat i la conveniència d'una revisió ràpida i poc atenta del lector. Hi ha, a més, la confirmació, ja en l'acte d'enviar aquesta súplica, de la xarxa de relacions que envoltava Arbó i que ell volia constatar amb la coneixença i la relació establerta amb Florentino Pérez Embid, aleshores director del Ministerio de Información, amb qui havia coincidit en un sopar ofert a Gabriel Arias Salgado, ministre de l'esmentat departament, en una de les seves visites a Barcelona: «Yo, incluso le pedí encarecidamente al Sr. Pérez Embid que hiciera él una lectura, aunque fuera de un modo somero y por encima. Se excusó con el mucho trabajo que pesaba sobre él, y no quise insistir, pues me pareció que hubiera sido abusar de su amabilidad para conmigo y de las atenciones que siempre me guardó, mayormente, dándome, como me dio, todas las seguridades» (Carta manuscrita, conservada juntament amb l'expedient de censura, número 1108-49 Archivo General de la Administración).

narrador omniscient, ja sigui a través d'un *alter ego* fictici, dirigir la mirada cap a ell mateix i incorporar pauses reflexives on aboca tot un pensament literari i cultural que coincideix amb les declaracions a diverses entrevistes i amb les opinions expressades en els seus articles periodístics. Hi ha, doncs, en aquestes novel·les uns interessos culturals i artístics i un discurs moral que es corresponen amb els d'Arbó. És així com a *María Molinari* i a *Nocturno de alarmas* s'introdueix un model prototípic que aconsegueix imposar-se gradualment, sense una dialèctica prèvia entre els diferents personatges, tan sols pel disseny exprés de l'autor. Són obres, en definitiva, que s'erigeixen en portaveus del seu autor, testimonis del seu pensament, transformant en matèria narrativa i en la línia de sinceritat que ell mateix reclamava tant des d'una perspectiva vital com literària.

En sisè lloc, aquesta subjectivitat es fa present a través d'una instància narrativa que es posiciona i emet judicis. L'elecció d'un narrador omniscient, d'una focalització zero, fidel a l'herència de les tècniques vuitcentistes, permet a l'autor manejar els continguts des d'una presència absoluta del narrador i utilitzar un to didàctic i moral que recorre el discurs. Des d'aquesta posició privilegiada que concedeix l'omnisciència hi ha un domini absolut del relat, dels personatges i, fins i tot, del lector, al qual sembla voler atansar-se, fer còmplice d'algunes de les seves digressions i, fins i tot, adoctrinar-lo.²⁵⁴ En aquest sentit, Arbó es queda al marge de les novetats narratològiques que sorgeixen arran de les noves propostes novel·lístiques. Altrament, si bé en l'ús del monòleg narrativitzat es visibilitza la intenció del narrador de cedir la veu al personatge perquè pugui emergir el seu pensament interior, en la confluència de les dues veus no es pot obviar el

254 Com assenyala Simbor (2000: 93), l'ús de les funcions extranarratives, principalment la ideològica o digressiva, és el que aporta aquesta sensació de subjectivitat que caracteritza els narradors del segle XIX i que foragitaran, per exemple, els autors nord-americans de la «generació perduda» i, més endavant, els escriptors del realisme social. Tot i que en l'estudi de les obres ja s'ha exemplificat aquesta tendència d'Arbó a judicar i a monopolitzar el discurs, cito encara algunes afirmacions que permeten confirmar el to d'omnisciència absoluta present en alguns moments del discurs a través d'aportacions extraliteràries del narrador: «De todo lo que ocurría tenía la culpa la maldita política (NA 9), «Así es la vida. Los hombres son así. La vida es así» (NA 19), «Por los días de nuestro relato» (NA 10), «Es un signo de nuestro tiempo» (NA 88), «¿Quién en nuestros días miserables no tiene alguna cosa que contar? (SPG 33).

domini de la presència del narrador perquè no hi ha un trencament prou clar entre tots dos, sinó que un és la continuació de l'altre.

En setè lloc, i molt relacionat amb l'aspecte anterior, aquestes novel·les constaten, en la línia de la novel·lística europea de l'època, que la descripció dels fets no és important en si mateixa sinó que el fet rellevant és deixar constància de com els viuen els protagonistes i, per tant, com els afecten en la seva quotidianitat. Això explica el sentiment de soledat, d'estrangeria, que arrossegueu uns quants i que els converteix en antiherois condemnats a una vida marginal (Juan Bausá, Félix Daura, Antonio Argelet). D'altres aprendran a conviure, malgrat certs desacords, amb la realitat que s'imposa i, fins i tot, en sortiran reforçats (Pedro Muñoz, Andrés Albará, Juan Antonio Vallés).

En vuitè lloc, en aquest cicle novel·lístic, com succeirà en la narrativa catalana posterior, hi ha un entramat de personatges secundaris que confegeixen dins la ciutat un paisatge humà ben definit. Així doncs, a *Sobre las piedras grises* trobem Nieleta, la venedora de llumins i de loteria, i la senyora Maria, la venedora de castanyes; a *Maria Molinari*, Elena, una òrfena dels barris marginals, com Cintia a *Nocturno de alarmas*. A la manera de Baroja, Arbó els dona veu i després els fa desaparèixer. Són personatges que voregen el realisme vuitcentista i que, consegüentment, ajuden a crear una sensació d'època. Amb tot, en alguns casos l'autor es complau en el seu vessant melodramàtic i això aporta un deix de sensibleria i d'anacronisme que afecta l'obra.

Finalment, en novè lloc, el pas cap a la novel·la ciutadana permet confirmar que, si bé en el món rural la violència neix del contacte amb la terra, en el món urbà el sistema de vida que se'n deriva fa emergir l'egoisme de l'ésser humà, ja desproveït dels valors tradicionals. La ciutat, presentada com un espai deshumanitzat i alienador, fa viure els seus habitants enmig d'uns desequilibris socials i econòmics que —i això succeeix en tota la novel·lística ciutadana— generen la necessitat d'uns canvis que s'entreveuen sempre dificultosos a partir de les reflexions de l'escriptor. A tot això cal afegir la irrupció de la modernitat, segons la definició que en fa Arbó en les seves novel·les, i, en conseqüència, la relaxació d'uns models convencionals que acceleren un seguit de canvis qüestionats per la moral cristiana. En aquest sentit, es confirma el desencís ja insinuat en les primeres obres i es fa explícit el seu defalliment en la creença d'una societat

equànime i solidària, situació que s'exemplifica en el sentiment de pietat que transmet tant en les seves creacions literàries com en la configuració d'alguns dels seus personatges. És, de fet, en l'atribució d'aquests comportaments —com la pietat, però també la bonhomia i la bondat— que aquestes novel·les introdueixen una tendència a la idealització que afecta, d'alguna manera, la voluntat de versemblança inicial de l'autor.

CONCLUSIONS

L'aproximació al conjunt de la novel·lística arboniana permet reivindicar i valorar una trajectòria intel·lectual i literària que ha perviscut com un llegat singular, vinculat del tot a la mitificació del paisatge ebrenc i a la formulació d'una narrativa existencialista *avant la lettre*. Anar més enllà d'aquestes propostes inicials, que han convergit en les interpretacions fetes fins a l'actualitat, condueix a la descoberta d'un univers cohesionat i del tot coherent que es confirma a través d'una anàlisi contextual i narratològica. Així, si bé queda demostrada la presència d'un discurs inicial molt amatent a les preocupacions de l'individu en relació amb la recerca de la identitat i amb l'àmbit en què conviu, l'estudi de la novel·lística de postguerra confirma la preferència per l'exposició d'una realitat urbana hostil, que evidencia la pèrdua d'uns referents tradicionals i que conclou amb un acte de reconciliació amb les terres ebrenques. És en aquest camí que Arbó incorpora un discurs adaptat a les circumstàncies socials i polítiques de l'època, 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. Tanmateix, s'hi observa, encara, la presència reiterada de l'empremta existencialista tan significativa en l'obra arboniana. Perquè en aquest procés de recerca queden establerts els límits entre l'anomenat «home arbonià» i les noves propostes masculines que es plantegen en el segon cicle ebrenc. Aquest prototipus inicial, que tan sovint ha cenyit la narrativa de l'escriptor, es defineix per exposar una crisi identitària d'ordre existencial i revelar un interès obsessiu en l'observació dels capteniments i del psiquisme humà. Això és molt evident a *L'inútil combat*, a *Notes d'un estudiant que va morir boig* i a *Tino Costa*, i més imperceptible a *Terreres de l'Ebre* i a *Camins de nit*. Tot amb tot, es confirma la presència d'aquest model també en el segon cicle ebrenc, fet que demostra, un vegada més, la línia coherent amb què l'escriptor construeix la seva narrativa. Interessa remarcar que en els protagonistes d'aquest cicle, la introducció de la perspectiva moral de l'autor, a través de

declaracions subjectives, en limita les actuacions a partir de la presència d'un narrador omniscient que monopolitza part del discurs, contràriament al que s'esdevé en les novel·les anteriors. Així mateix, es constata que aquests caràcters ficticis neixen com a conseqüència d'un procés personal de l'autor en un context dels anys seixanta en què, malgrat mantenir-se la voluntat d'aprofundir en el sentit de l'existència, sorgeix la necessitat de sobreviure a un món canviant i, en el cas de l'obra que clou la producció, *El segundo del Apocalipsis*, de testimoniar les vivències de la guerra civil mitjançant un exercici de *memòria exemplar* (Todorov 2020: 33). En definitiva, però, tots aquests personatges masculins que confegeixen el món literari arbonià, tant des d'un perfil revoltat com des d'un perfil d'ordre, neixen del sentiment de rebel·lia que hereta l'autor i que es manifesta tot-hora, d'una manera més o menys exacerbada, en contacte amb una societat amb què es mostra en desacord. Hi ha, a més, en la creació d'aquests models contraposats, una mateixa finalitat: un idealisme d'arrel goethiana que confia en la millora social a través de l'amor a l'altre. Els posicionaments, però, són diferents, atès que l'individu revoltat mostra un vessant més egoista i passional, adequat a un discurs de formació, mentre que l'individu d'ordre es defineix per la seva bondat i per la seva generositat, en un discurs construït de d'una perspectiva vital de maduresa. Encara amb relació al tractament dels prototipus masculins arbonians, cal subratllar la presència del doble, personatge excepcional en l'obra d'Arbó, que respon a la voluntat d'exposar la crisi identitària de l'individu, alhora que remet a l'ús del doble tal com recull la tradició literària des del romanticisme.

Des de la ficció s'evidencien altres recurrències narratives que distingeixen i confirmen aquest estil propi i genuí, que es consolida en el darrer cicle ebrenc. Em refereixo a la recuperació d'unes constants temàtiques —com ara l'amistat, els mestratges i la influència maternal— a partir d'unes figures que voregen la mitificació en la seva funció de portadores d'uns valors morals i tradicionals que l'escriptor vol perpetuar a través de la seva escriptura. Tot plegat confirma l'evolució d'una novel·lística que fa emergir un canvi de visió personal, traduïda en la construcció d'unes personalitats que permeten entreveure l'aproximació a una escriptura autoficcional.

En aquesta relació de recurrències, un altre dels elements que permet reafirmar la coherència narrativa d'Arbó és l'anàlisi espacial

de la seva novel·lística, que demostra des del primer moment aquest voler transferir al relat una memòria geogràfica, antropològica i històrica. Molt relacionada amb aquest aspecte, l'òptica realista que aplica l'escriptor en la seva narrativa ebrenc a aproxima una mirada força crítica del poble com a entitat social, resta idealització als espais i, per consegüent, permet confegir una imatge versemblant. Tot plegat, es relaciona amb un cronòtop en moviment que s'accentua en la novel·lística dels anys seixanta i que ajuda a entendre l'evolució d'aquests espais i dels comportaments col·lectius que hi interaccionen. De la mateixa manera, en les novel·les urbanes es fa present aquesta relació espai-temps que transporta a una Barcelona d'època, la de principis del segle xx fins a la dècada dels quaranta, i que, a través d'un recorregut espacial concret, permet resseguir fidelment la història geogràfica, cultural, social, moral i emocional de la ciutat, però també la de l'escriptor. En aquest sentit, cal reivindicar la possibilitat d'atendre la novel·lística urbana des d'un punt de vista geoliterari, tal com s'ha fet amb la novel·lística ebrenc. Així doncs, en Arbó, l'espai adquireix sentit en la mesura que esdevé geografia humana de la quotidianitat, però també en l'interès per reflectir la relació entre l'home i el lloc a través d'un discurs filosòfic de conformació vital que pren entitat amb la recuperació de la temàtica ebrenc, sense oblidar la capacitat que demostra de transferir a la narrativa la memòria de l'espai. Tot això permet concloure que hi ha un reconeixement topofilic que explica la urgent necessitat de comprometre-s'hi a través d'una escriptura quasi documental.

Hi ha en tot aquest recorregut per la novel·lística d'Arbó un procés personal de coneixement, d'autoconeixement i de reacció final que es trasllua en la seva escriptura. És així com el novel·lista aconsegueix perpetuar un món literari propi, concretat en uns escenaris narratius particulars que extreu sempre del seu entorn més proper, fet que possibilita, o més aviat imposa, una lectura en clau autobiogràfica, necessària per captar-ne la rellevància i l'aportació de l'escriptor ebrenc dins la narrativa catalana. I és que, malgrat no oblidar la presència de l'element ficcional que cal pressuposar en qualsevol text narratiu, Arbó es complau en un exercici explícit de recreació de la memòria, que li permet cloure el cicle de la seva narrativa ebrenc i, en definitiva, segellar la vinculació personal amb els seus orígens.

Per bé que en parlar de la valoració de la crítica al voltant de la recepció de la producció narrativa d'Arbó des de la postguerra fins als anys vuitanta es detecta una inèrcia a menysvalorar-la, és evident que cal situar-ho en un context literari de noves formes i continguts narratius que porten a considerar anacròniques les propostes de l'escriptor, alineades amb la narrativa vuitcentista. Amb tot, en aquest estudi s'assenyalen també els encerts d'aquestes obres que mostren que Arbó no és només l'autor de *Terres de l'Ebre*, sinó que és també un autor que planteja un seguit de qüestions que reflecteixen una problemàtica i un pensament d'època. En aquest sentit, la novel·lística urbana (*Sobre las piedras grises*, *María Molinari* i *Nocturno de alarmas*), tot i que perd el caràcter universal tan present en la novel·lística ebrenc, complementa el món literari ebrenc i es mostra coherent amb la seva voluntat de fer una novel·la realista, fonamentada en la sinceritat narrativa. Així ho demostra la recuperació d'uns trets identitaris comuns amb l'obra anterior com ara la presència del signe tràgic i fatalista, la sensació d'estrangeria, la soledat de l'individu, la figura maternal, el sentiment de pietat, l'entramat de personatges secundaris que basteixen un conjunt humà ben definit, la constatació de les injustícies socials o la presència reiterada de les marques intertextuals. Ara bé, també es produeixen noves aportacions: la introducció d'una estètica fulletonesca, un acostament a la novel·la històrica, l'assumpció de la tradició de la ciutat maleïda, actualitzada en el context d'entreguerres, o la incorporació d'un discurs metaliterari que porta Arbó a l'autoreflexió de la pròpia obra i a una descripció molt crítica del panorama literari de l'època. Per tant, aquestes obres presenten unes constants en les quals cal insistir perquè defineixen també una part important de la personalitat arboniana: la que està en contacte amb la ciutat i, per tant, amb un pensament social, polític i literari de l'època, més enllà de l'actitud reaccionària que desprèn el seu discurs.

Encara relacionada amb la novel·lística urbana, que es comença a gestar durant la dictadura, s'observa una absència de compromís d'Arbó respecte de la realitat social i política que l'envolta, fet que respon a una actitud de precaució i prudència. En aquesta omissió ideològica, practicada també a través de l'autocensura, tot i que no es pot demostrar mai una voluntat d'adhesió al franquisme, sí que s'evidencia la crítica que fa en aquestes obres cap als moviments es-

querrans, fet que s'adiu amb les seves creences i que, alhora, li permet atreure's l'acceptació del règim. Fet i fet, s'observa que Arbó practica un col·laboracionisme passiu que pot ser interpretat com una afinitat al poder franquista, però que ben mirat respon a un únic objectiu: fer reeixir els seus projectes literaris.

Al capdavant, la novel·lística d'Arbó esdevé reflex autèntic dels seus interessos culturals i del seu discurs moral. Perquè l'escriptor ebrenc el que fa és literaturitzar un seguit de temes i inquietuds vitals que, si bé es modifiquen i assuaugen, són fàcilment identificables rere les línies de tota la seva narrativa. Tot plegat ens confirma que el conjunt novel·lístic presentat s'erigeix en portaveu del seu autor i en testimoni del seu pensament, a través d'una absoluta correspondència amb l'actitud de sinceritat que ell mateix reclamava tant per a la vida com per a la literatura.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- AGUSTÍ, Ignasi (1956): «Prólogo». Dins Sebastià JUAN ARBÓ: *Tierras del Ebro*. Barcelona: Noguer, p. 13-16.
- (1966): «Todos los días. Las tierras del Ebro». *Tele/ eXprés* (17 març): 3.
- ALBORG, Juan Luis (1962): *Hora actual de la novela española II*. Barcelona: Taurus.
- ALVAR, Manuel (1972): «Noventayocho y novela de posguerra». *Revista de Estudios Hispánicos* <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/noventayocho-y-novela-de-posguerra-0/html/00fle09e-82b2-11df-acc7-002185ce6064_8.html> [Consulta: febrer de 2024].
- ARCO, Manuel del (1949): «Cinco minutos». *Destino* núm. 597 (15 gener): 12.
- 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.
- (2002): «Els personatges de Sebastià Juan Arbó: arrelament i universalitat». Dins *Centenari de J. S. Arbó*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, p. 27-33.
- BALAGUER, Josep Maria (1983): «Pròleg». Dins Sebastià JUAN ARBÓ: *Hores en blanc*. Barcelona: Laia, p. 7-26.
- BALCELLS, Albert (2015): «El control sindical dels transports i de les comunicacions de Barcelona entre 1931 i 1939». *Butlletí de la Societat Catalana d'Estudis Històrics* núm. XXVI: 181-202.
- BAROJA, Pío (2006): *La raza: La dama errante. La ciudad de la niebla. El árbol de la ciencia*. Barcelona: Tusquets.
- BEL BELTRAN, Agustí (2016, març 19): La fonda vella d'Alcanar. [Entrada de blog.] <<http://recordsdelacostapunica.blogspot.com/2016/03/la-fonda-vella-dalcanar.html>> [Consulta: febrer de 2024].
- BENET, Arturo (1947): «El Tino Costa de Sebastián Juan Arbó». *Solidaridad Nacional* (24-V): 5.

- BENGOCHEA, Soledad (1998): *El locaut de Barcelona (1919-1920)*. Curial: Barcelona.
- BESER, Sergi (1966): «Les novel·les de l'Ebre de Sebastià Juan Arbó». Dins Sebastià JUAN ARBÓ: *Obra Catalana Completa, 1. Les novel·les de l'Ebre*. Barcelona: Edicions 62, p. 7-36.
- BLASCO IBÁÑEZ, Vicente (1979): *Obras Completas VI*. Madrid: Aguilar.
- BONET, Laureano (1962): «Sebastián Juan Arbó. "Vuelvo con *La masía* al escenario de *Terres de l'Ebre*, tierras que tenía casi olvidadas"». *Solidaridad Nacional* (12 juliol): 9.
- (2004): «Sebastián Juan Arbó: las piedras y los sonidos de Barcelona». *Ínsula* núm. 687 (març): 8-11.
- BOURGADE, Constantino Jaime (1961): «Conversación con el novelista español Sebastián Juan Arbó». *Anales de la Universidad de Chile* núm. 123: 201-204.
- CABRÉ I OLIVA, Josep (1933): «L'art de François Mauriac». *Mirador* (28 novembre): 6.
- CARCELLÉ, Pep (2019). «Guatxes en el segon cicle de novel·les de l'Ebre de Sebastià Juan Arbó». *Quaderns de l'Ebre: revista d'educació, ciència i cultura* núm. 8: 34-45.
- CASALS, Montserrat (2008): *Mercè Rodoreda. Joan Sales. Cartes completes (1960-1983)*. Barcelona: Club Editor.
- CASTELLANOS, Jordi (1982): «El districte cinquè i la novel·la catalana dels anys trenta». *Els Marges* núm. 26: 115-119.
- (1997): «Barcelona, ciutat i literatura». Dins *Literatura, vides, ciutats*. Barcelona: Edicions 62.
- (2002): «Literatura catalana i compromís social en els anys trenta». *Els Marges* núm. 69: 7-23.
- (2008): «La descoberta literària del districte cinquè». Dins M. CASACUBERTA i M. GUSTÀ (ed.): *Narratives urbanes. La construcció literària de Barcelona*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, p. 83-108.
- CELA, Camilo José (2011): *El gallego y su cuadrilla*. Barcelona: Austral.
- CIPLIJASKAITĖ, Birutė (1984): *La mujer insatisfecha. El adulterio en la novela realista*. Barcelona: Edhasa.
- CORNELLÀ-DETRELL, Jordi (2011): *Literature as a Response to Cultural and Political Repression in Franco's Catalonia*. Londres: Tamesis Books.

- CORRETGER, Montserrat (2008): *Escriptors, periodistes i crítics. El combat per la novel·la (1924-1936)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- CUSCÓ I CLARASÓ, Joan (2017): «De Dalí a Gaudí: La construcció de la identitat artística a Catalunya». Dins *Literatura, Identitat i Dret*. Tarragona: Publicacions de la Universitat Rovira i Virgili.
- DASCA, Maria (2016): *Entenebrats. Literatura catalana i bogeria*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- DELOR, Rosa M. (1993): *Salvador Espriu, els anys d'aprenentatge (1929-1943)*. Barcelona: Edicions 62.
- DOSTOIEVSKI, Fiodor (1992): *Crim i càstig*, vol. I i II. Barcelona: Proa.
- (2004): *Memòries del subsol*. Barcelona: Edicions 62.
- ECO, Umberto (2003): *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen y Tusquets.
- ESCLASANS, Agustí (1933): «Converses literàries. Notes d'un estudiant que va morir boig. S. Juan Arbó. Col·lecció Balaguer. Barcelona». *La Humanitat* (1 octubre): 3.
- (1960): *Antologia de contes (1925-1960)*. Barcelona: Selecta.
- ESPRIU, Salvador (1982): *Narracions*. Barcelona: Edicions 62.
- FERNÁNDEZ BARALLOBRE, Carlos (2021): «1936. El asesinato de José Sánchez Gallego, hijo del empresario del Price, por parte de milicianos comunistas en Madrid». *El Correo de España* (23 gener) <<https://elcorreodeespana.com/historia/25728856/1936-El-asesinato-de-Jose-Sanchez-Gallego-hijo-del-empresario-del-Price-por-parte-de-milicianos-comunistas-en-Madrid-Por-Carlos-F-Barallobre.html>> [Consulta: febrer de 2024].
- FUSTER, Joan (1988): *Literatura Catalana Contemporània*. Barcelona: Curial.
- GAONA PISONERO, Carmen (1999): «Brutícia i misèria al delta de l'Ebre (1875-1931): breus imatges sobre les condicions de vida materials de les classes populars, segons les topografies mèdiques». *Revisita d'Etnologia de Catalunya* núm. 15: 134-137.
- GARRIGASAIT, Raül (2020): *La ira*. Barcelona: Fragmenta Editorial.
- GIBERT, Miquel M. (2006): «Estudi introductori». Dins Josep Maria de SAGARRA: *Obra Completa. Teatre I*. València: Tres i Quatre.
- GOGOL, Nikolai (1997): *Tres relats de Sant Petesburg*. Barcelona: Quaderns Crema.

- GREGORI, Carme (2006): *Pere Calders: Tòpics i subversions de la tradició fantàstica*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- GUANSÉ, Domènec (1933): «Notes d'un estudiant que va morir boig de S. Juan Arbó (Col·lecció Balaguer)». *La Publicitat* (12 juliol): 4.
- (1936): «Vida Literària. El ruralisme i la ciutat en la novel·la». *La Rambla* (24 febrer): 2.
- HUERTAS, Ricardo (1975): «El escritor al día. Sebastián Juan Arbó». *La Estafeta Literaria* núm. 555 (1 gener): 16-18.
- IRIBARREN I DONADEU, Teresa i RADIGALES, Jaume (2011): «La caritat al cinema: la mirada social de Charles Chaplin». *Anuari Verdguer* núm. 19: 291-306.
- JAMESON, Frederic (1991). *Posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.
- JUAN ARBÓ, Sebastià (1931): *L'inútil combat*. Badalona: Proa.
- (1933): «Novel·la burgesa. Novel·la proletària», *Mirador* (23 febrer): 6.
- (1943): *La luz escondida*. Barcelona: Iberia / Joaquín Gil, Editor.
- (1949): *Sobre las piedras grises*. Barcelona: Destino.
- (1953). «La originalidad y el arte nuevo». *La Vanguardia Española* (2 juny): 11.
- (1954): *María Molinari*. Barcelona: Editorial Éxito.
- (1955a): «Antiguos y modernos». *La Vanguardia Española* (16 febrer): 5.
- (1955b): «Del fracaso y del éxito en la vida». *La Vanguardia Española* (10 juny): 5.
- (1956): «La ciudad». *La Vanguardia Española* (7 octubre): 9.
- (1957a): *María Molinari*. Barcelona: Destino.
- (1957b): *Nocturno de alarmas*. Barcelona: Editorial Éxito.
- (1957c): «El folletín en la novela». *La Vanguardia Española* (29 març): 5.
- (1960): «La felicidad». *La Vanguardia Española* (22 març): 7.
- (1961a): *Los hombres de la tierra y el mar*. Barcelona: Argos.
- (1961b): «Luces y sombras en la obra de un gran pintor (Picasso)». *La Vanguardia Española* (9 març): 7.
- (1965): «El tema del arte. Reflexiones sobre una exposición». *La Vanguardia Española* (22 maig): 11.
- (1968): *Hechos y figuras*. Barcelona: Edisven.

- JUAN ARBÓ, Sebastià (1969a): «Nou escriptors ens diuen com són i el dibuixant “Gin” els interpreta. Sebastià J. Arbó». *Tele-Estel* núm. 144 (18 abril): 12.
- (1969b): *Maria Molinari*. Barcelona: Ediciones G. P.
- (1970): *Tino Costa*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- (1973a): «Temas de nuestro tiempo. El hombre y la máquina (I)». *La Vanguardia Española* (21 setembre): 17.
- (1973b): «Temas de nuestro tiempo. El hombre y la máquina (II)». *La Vanguardia Española* (28 setembre): 13.
- (1974): «La práctica del folletín». *ABC* (27 octubre): 167.
- (1975): *La tempestad*. Barcelona: Plaza i Janés.
- (1976): «Temas del recuerdo. La República». *La Vanguardia Española* (12 març): 13.
- (1978): «Barcelona y la amistad». *La Vanguardia Española* (1 agost): 6.
- (1981): *El segundo del Apocalipsis*. Barcelona: Plaza i Janés.
- (1982): *Memorias. Los hombres de la ciudad*. Barcelona: Planeta.
- (1992): *Obra Catalana Completa I*. Barcelona: Columna.
- (1993a): *Obra Catalana Completa II*. Barcelona: Columna.
- (1993b): *Obra Catalana Completa III*. Barcelona: Columna.
- (2011): *Notes d'un estudiant que va morir boig*. Barcelona: Club Editor.
- (2022): *Totes les narracions del Delta*. Edició a cura de Joan Antoni FORCADELL. Barcelona: Proa.
- KELLOGG, John F. (1975): *Aspectos de la alienación en la novelística de Sebastián Juan Arbó*. Tesis doctoral. Los Angeles: Southern California University.
- LACRUZ MUNTADAS, Mario (1952): «Novelistas de Barcelona que escriben en castellano». *Alcalá. Revista Universitaria Española* núm. 20 (10 novembre): 4.
- LLUCH, Carles (2014): *Novel·la catalana i novel·la catòlica. Sales, Benguerel, Bonet*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- MALÉ, Jordi (2005): «Gidé o Dostoievski? Els inicis literaris de Sebastià Juan Arbó (La gènesi de *L'inútil combat*)». *Els Marges* núm. 76: 31-52.
- MANEGAT, Julio (1969): «El libro de la semana. *L'espera*, de Sebastián Juan Arbó». *Noticiero Universal* (26 agost): 6.

- MARFANY, Joan-Lluís (1976): «Notes sobre la novel·la espanyola de postguerra». *Els Marges* núm. 6: 29-57.
- MARTÍ MONTERDE, Antoni (2015): *El far de Løndstrup*. València: Publicacions de la Universitat de València.
- MARTÍNEZ-GIL, V. (1991): «*De re urbana i De re rural*, un altre cop?». *Els Marges* núm. 44: 61-65.
- MATAS, Marta (2023a): *Sebastià Juan Arbó: Viure per escriure. Recepció crítica i projecció de l'obra*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- (2023b): «Les conseqüències del relat emmarcat en la narrativa ebreca de Sebastià Juan Arbó». Dins Joan Antoni FORCADELL (ed.): *Catàleg de l'exposició. Els contes de Sebastià Juan Arbó. Dels manuscrits a l'edició impresa*. Amposta: Ajuntament d'Amposta, p. 10-20.
- MAYER, Hans (1982): *Historia maldita de la literatura. La mujer, el homosexual, el judío*. Madrid: Taurus.
- MOLAS, Joaquim (1961). «Els llibres. Novel·la. L'hora negra i les altres». *Serra d'Or* núm. 11-12: 77.
- MONCADA, Jesús. (2004): *Cabòries estivals i altres proses volanderes*. Barcelona: Edicions 62.
- MONTOLIU, Manuel de (1979): *Breviari Crític* V. O. XIRINACS i F. X. RÍCOMÀ (eds.). Tarragona: Institut d'Estudis Tarraconenses Ramon Berenguer IV.
- MORALES, Rafael. (1954): «Los libros y su crítica. Agria censura de la vida moderna en *María Molinari*». *Ateneo* núm. 57 (1 maig): 23.
- MUNMANY, Mireia (2017): *La gestió del patrimoni literari*. Tarragona: Publicacions de la Universitat Rovira i Virgili.
- ORANICH, Magda (1978): «La discriminació legal de la dona». Dins *Dona i societat a la Catalunya actual*. Barcelona: Edicions 62, p. 31-76.
- PALAU I FABRE, Josep (1936): «Converses breus. Sebastià Juan Arbó, té la paraula». *La Humanitat* (27 maig): 4.
- PAYRESON, Luigi (2007): *Dostoievski. Filosofia, novela y experiencia religiosa*. Madrid: Encuentro.
- PLANES, Josep Maria (2001): *Nits de Barcelona*. Barcelona: Editorial Proa.
- PAZ, Mario (1999): *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Barcelona: El Acantilado.

- 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*, vol. 29 núm. 2: 319-335.
- RAMIS, Josep Miquel (2018): *Epistolari Sebastià Juan Arbó – Joan Sales (1966-1982)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- ROMERO-MAURA, Joaquín (2012): *La rosa de fuego. El obrerismo barcelonés de 1899 a 1909*. Barcelona: RBA.
- ROSALES, Emili (1992): «Introducció». Dins Sebastià JUAN ARBÓ: *Obra Catalana Completa*. Barcelona: Editorial Columna, p. 9-30.
- (1998): «Sebastià Juan Arbó: la creació d'un espai novel·lístic». *Passadís* núm. 19-20: 27-34.
- RUA FERNÁNDEZ, José Manuel (2010): «Els sindicats durant l'època franquista». *Drassana: revista del Museu Marítim* núm. 18: 94-99.
- SALVADOR, Vicent (2018): «Espacialitat i construcció d'identitats en la literatura». *Zeitschrift für Katalanistik / Revista d'Estudis Catalans* núm. 31: 151-171.
- SAWICKI, Piotr (2010): *La narrativa espanyola de la Guerra Civil (1936-1975). Propaganda, testimonio y memoria creativa* <<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcc25f0>> [Consulta: febrer de 2024].
- SEMPRONIO [Andreu-Avel·lí Artís i Tomàs] (1984): «Arbó, de l'Ateneu al cafè». Dins *Record de Sebastià Juan Arbó, novel·lista, biògraf i erudit*. Conferència realitzada a l'Ateneu Barcelonès. [Àudio podcast.] <<http://arxiudigital.ateneubcn.org/items/show/1528>> [Consulta: febrer de 2024].
- SERRAHIMA, Maurici (1972): *Dotze mestres*. Barcelona: Destino.
- SIMBOR, Vicent (2000): «La narrativa del realisme social». *Caplletra* núm. 28: 87-120.
- SOJA, Edward (2008). *Postmetrópolis*, Madrid: Traficantes de Sueños.
- STEINER, Georges (1978): «Prólogo». Dins DOSTOIEVSKI, F.: *Memorias del subsuelo*. Barcelona: Barral Editores, p. 9-23.
- SULLÀ, Enric (1975): «El viatge a Ítaca: Reflexió entorn de la novel·lística més recent». *Els Marges* núm. 3: 108-115.
- T[APIA], D[aniel] (1950). «Los libros. *Sobre las piedras grises*». *Las Españas. Revista Literaria* núm. 14 (29 febrer): 4.

- TASIS I MARCA, Rafael (1933a): «André Maurois i la novel·la». *Mirador* (12 octubre): 6.
- TASIS I MARCA, Rafael (1933b): «Els llibres. S. Juan Arbó *Terres de l'Ebre* (Catalònia)». *Mirador* (9 febrer): 6.
- (1937): *La literatura catalana moderna*. Barcelona. Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya.
- (1954): *La novel·la catalana*. Barcelona: Edicions Sagitari.
- (1959). «Societat i literatura. Concepte de la pagesia catalana», *Serra d'Or* núm, 51 (febrer): 11-13.
- TEIXIDOR, Joan (1936): «El Premi dels Novel·listes. Sebastià Juan Arbó». *La Publicitat* (19-III): 2.
- TODÓ Cortiella, Joan (2014): «L'enigmàtica Cenira de Sebastià Juan Arbó». *Lo senienç. Memòria, natura i llengua* núm. 11: 55-60.
- TODOROV, Tzvetan (2020): *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.
- TRÍAS, Eugenio (1982): *El pensament de Joan Maragall*. Barcelona: Edicions 62.
- VALL, Xavier (1996): «L'existencialisme als Països Catalans abans de la guerra». *Revista de Catalunya* núm. 112: 56-164.
- VALLDEPERES, Manuel (1931): «*L'inútil combat*, novel·la per S. Juan Arbó. Edicions Proa. Barcelona». *La Nau* (9 desembre): 8.
- VARELA JÁCOME, Benito (1962): «Las últimas novelas de Arbó». *Destino* núm. 1313 (6 octubre): 36.
- VEGA CASTELLVÍ, Xavier (2017): *Terres de l'Ebre, frontera i frontissa*. Lleida: Pagès Editors.
- VERGÉS PRÍNCIP, Gerard (1954): «Sebastián Juan Arbó». *Géminis* núm. 13: 3.
- VIDAL, Darío (1968): «Sebastián Juan Arbó: "Creo que *L'espera* es lo mejor que he escrito hasta ahora"». *Tele/eXpres* (14 febrer): 6.
- VILELLA, Eduard (2007): *Doble contra senzill. La incògnita del jo i l'enigma de l'altre en la literatura*. Lleida: Pagès Editors.
- VILLAR, Paco (1996): *Historia y leyenda del Barrio Chino (1900-1992). Crónica y documentos de los bajos fondos de Barcelona*. Barcelona: Ed. Comanegra.
- ZWEIG, Stefan (2019): *Amok*. Barcelona: Acantilado.

Resum

En parlar de la novel·lística de Sebastià Juan Arbó, partim d'una divisió temàtica i lingüística que troba un punt d'inflexió en l'any 1939 i en les conseqüències politicoculturals de la postguerra. Aquest estudi pretén reivindicar un llegat literari que tradicionalment ha estat obviat, més enllà de la publicació de *Tino Costa* (1947).

Per establir i sintetitzar els paràmetres d'aquesta novel·lística cal analitzar-ne tot el conjunt, perquè només així adquireix sentit un univers recurrent que amplifica el corpus literari de l'escriptor, tal com ell el va concebre i l'hauria volgut imaginar. En aquest sentit, cal llegir l'Arbó de la postguerra per copsar quina part essencial ha perviscut en ell. I per fer-ho es parteix d'un criteri temàtic, en funció de l'espai triat per al discurs argumental, i no pas lingüístic. Així, «De la realitat viscuda a la ficció narrativa» demostra com la novel·lística d'Arbó traspua un pensament i una actitud que evolucionen i convergeixen alhora a través de l'exercici literari.

Aquest estudi contribueix a eixamplar el patrimoni literari per tal com s'endinsa en una anàlisi transversal de la novel·lística arboniana que li atorga la validesa necessària per reivindicar-la de ple en els estudis generals de literatura catalana.

Paraules clau

Sebastià Juan Arbó; literatura catalana; novel·la; anàlisi literari; Terres de l'Ebre

Abstract

When discussing the novels of Sebastià Juan Arbó, we tend to concentrate on a thematic and linguistic division that finds a turning point in 1939 and in the political and cultural consequences of the post-war period. This study aims to vindicate a literary legacy that has been traditionally ignored, if we do not consider the publication of *Tino Costa* (1947).

In order to establish and synthesize the parameters of Arbó's novels, it is necessary to analyze them as a whole, because it is only through this analysis that this literary work acquires a sense of a recurrent universe that amplifies Arbó's literary corpus, as he understood it and would have imagined it. In this sense, Arbó's post-war literature work has to be read so as to realize the essential part that has remained in his figure. With this purpose, we have to focus on a thematic point of view, based on the scenario chosen for the argumentative discourse, and not on a linguistic point of view. Thus, «De la realitat viscuda a la ficció narrativa» («From the experience until the narrative fiction» in English) demonstrates how Arbó's novels reflect a way of thinking and an attitude that evolve and converge at the same time through the literary practice.

This study contributes to broadening the literary heritage, as well as it immerses in a transversal analysis of Arbó's novels, which gives them the necessary validity to be fully vindicated in the general studies of Catalan literature.

Keywords

Sebastià Juan Arbó; Literary Criticism; Catalan Literature; Terres de l'Ebre

Sobre l'autora

Marta Matas Roca (Tarragona, 1970). Doctora en Filologia Catalana per la Universitat Rovira i Virgili de Tarragona (2021), actualment exerceix la docència a l'ensenyament secundari. S'ha especialitzat en l'estudi de l'obra de Sebastià Juan Arbó i ha participat en conferències i en congressos dedicats a l'escriptor ebrenc. Ha escrit pròlegs i articles sobre l'obra del novel·lista, així com el llibre *Sebastià Juan Arbó. Viure per escriure. Recepció crítica i projecció de l'obra*, publicat per Publicacions de l'Abadia de Montserrat (2023).

En parlar de la novel·lística de Sebastià Juan Arbó, partim d'una divisió temàtica i lingüística que troba un punt d'inflexió en l'any 1939 i en les conseqüències politicoculturals de la postguerra. Aquest estudi pretén reivindicar un llegat literari que tradicionalment ha estat obviat, més enllà de la publicació de *Tino Costa* (1947).

Per establir i sintetitzar els paràmetres d'aquesta novel·lística cal analitzar-ne tot el conjunt, perquè només així adquireix sentit un univers recurrent que amplifica el corpus literari de l'escriptor, tal com ell el va concebre i l'hauria volgut imaginar. En aquest sentit, cal llegir l'Arbó de la postguerra per copsar quina part essencial ha perviscut en ell. I per fer-ho es parteix d'un criteri temàtic, en funció de l'espai triat per al discurs argumental, i no pas lingüístic. Així, *De la realitat viscuda a la ficció narrativa* demostra com la novel·lística d'Arbó traspua un pensament i una actitud que evolucionen i convergeixen alhora a través de l'exercici literari.

Aquest estudi contribueix a eixamplar el patrimoni literari per tal com s'endinsa en una anàlisi transversal de la novel·lística arboniana, que li atorga la validesa necessària per reivindicar-la de ple en els estudis generals de literatura catalana.