



**SEBASTIÀ JUAN ARBÓ: DE LA REALITAT VISCUDA  
A LA FICCIÓ NARRATIVA. ANÀLISI D'UN DESARRELAMENT  
EN LA LITERATURA CATALANA**

**Marta Matas Roca**

**ADVERTIMENT.** L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

**ADVERTENCIA.** El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

**WARNING.** Access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI  
SEBASTIÀ JUAN ARBÓ: DE LA REALITAT VISCUDA  
A LA FICCIÓ NARRATIVA. ANÀLISI D'UN DESARRELAMENT  
EN LA LITERATURA CATALANA  
Marta Matas Roca



UNIVERSITAT  
ROVIRA I VIRGILI

**Sebastià Juan Arbó: De la realitat viscuda  
a la ficció narrativa. Anàlisi d'un desarrelament  
en la literatura catalana**

Marta Matas Roca

**TESI DOCTORAL**

**2021**

Marta Matas Roca

**Sebastià Juan Arbó: De la realitat viscuda  
a la ficció narrativa. Anàlisi d'un desarrelament  
en la literatura catalana**

TESI DOCTORAL

Dirigida per la Dra. Carme Oriol Carazo

Departament de Filologia Catalana  
Grup de Recerca Identitats en la Literatura Catalana



UNIVERSITAT ROVIRA i VIRGILI

2021

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI  
SEBASTIÀ JUAN ARBÓ: DE LA REALITAT VISCUDA  
A LA FICCIÓ NARRATIVA. ANÀLISI D'UN DESARRELAMENT  
EN LA LITERATURA CATALANA  
Marta Matas Roca

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

Creiem que han de trigar molts anys abans no es pugui fer un estudi conscient de l'Arbó i la seva obra. Van tan lligats l'un i l'altre, és tan difícil —impossible, creiem— parlar de l'obra de l'Arbó sense lligar-la a la seva vida, al seu sentir, al seu produir-se davant de totes les coses, que tot estudi que es faci mentre s'hagi de prescindir d'aquesta fusió pecarà d'unilateral o d'incompensiu. Per a comprendre la seva obra és tan necessari abans conèixe'l i comprendre'l a ell!

Josep Janés i Olivé, 1936

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI  
SEBASTIÀ JUAN ARBÓ: DE LA REALITAT VISCUDA  
A LA FICCIÓ NARRATIVA. ANÀLISI D'UN DESARRELAMENT  
EN LA LITERATURA CATALANA  
Marta Matas Roca



UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI  
Departament de Filologia Catalana

FAIG CONSTAR que aquest treball, titulat *Sebastià Juan Arbó: De la realitat viscuda a la ficció narrativa. Anàlisi d'un desarrelament en la literatura catalana*, que presenta Marta Matas Roca per a l'obtenció del títol de Doctora, ha estat realitzat sota la meva direcció al Departament de Filologia Catalana d'aquesta universitat.

Tarragona, 18 de maig de 2021

La directora de la tesi

Dra. Carme Oriol Carazo

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI  
SEBASTIÀ JUAN ARBÓ: DE LA REALITAT VISCUDA  
A LA FICCIÓ NARRATIVA. ANÀLISI D'UN DESARRELAMENT  
EN LA LITERATURA CATALANA  
Marta Matas Roca



# AGRAÏMENTS

En iniciar aquest capítol de reconeixement prenc consciència que soc a punt de tancar un desig cobejat durant molts anys. Diverses circumstàncies m'havien obligat a ajornar-lo, però avui a la fi, escric aquestes línies i sé que he acomplert un dels projectes més rellevants de la meva vida personal i professional. Ha estat un camí enriquidor: he après tantes coses que tan sols puc sentir-me agraïda per haver tingut aquesta oportunitat. Però és evident que fer una tesi doctoral no és només una opció individual. Les empremtes de totes aquelles persones que m'han acompanyat, si bé no sempre visibles, es troben en qualsevol de les pàgines d'aquest estudi. Perquè sense elles, aquest recorregut difícilment hauria arribat a bon port.

A la Dra. Montserrat Corretger, moltes gràcies per haver acceptat dirigir aquesta tesi fins al final, tot i que aquest darrer curs ja havia finalitzat la teva docència universitària.

El teu mestratge, per a mi, ha estat enlluernador. Fa molts anys em vas descobrir com s'ensenyava a estimar la literatura. Si soc aquí, avui, és per tu. Perquè un dia vas confiar en mi.

Moltes gràcies pel teu acompanyament constant, pels teus consells, per la complicitat aconseguida. Cap paraula farà justícia a l'agraïment que sento pel que m'has ensenyat, per l'espai que hem compartit, per l'entusiasme encomanat. Moltes gràcies!

A la Dra. Carme Oriol: gràcies per haver coordinat els aspectes acadèmics d'aquesta tesi durant l'últim curs.

A l'Alèxia, a la Carla i al Joan: sou els que més heu sofert les meves absències i són in comptables les hores en comú que hem perdut pel camí. Moltes gràcies per la vostra ajuda i la vostra comprensió en tants moments que no he sabut valorar el vostre esforç.

Als meus pares i a la meva germana: vosaltres sou el meu passat i el meu present. Hi sou sempre i això, per a mi, és el més important.

A la resta de la meva família: no us anomeno a tots per no estendre'm, però el meu agraïment és també per a cadascun de vosaltres. Perquè, tot i que de vegades ha estat difícil entendre la meva decisió i les renúncies que ha comportat, sempre m'heu animat i ajudat. Moltes gràcies.

A la Carolina: tenir-te de companya de feina i de tesi ha estat un regal. Gràcies pel suport constant i els missatges diaris. Són coses que no s'obliden mai.

Al Dr. Oriol Teixell: Gràcies! Perquè en la teva docència universitària vas confiar en mi i perquè sempre m'has animat i m'has ajudat en la realització d'aquest projecte, avui acomplert. Les petites coses —per a mi no tan petites— són importants, encara que no ho semblin.

A la Gemma: per la seva comprensió i ajuda. Per les converses que m'han permès continuar endavant i entendre quin era el camí.

A la Idoia i a la Mar, perquè sempre m'han esperat i aconsellat des de la seva experiència de doctores i d'amigues.

A les meves amistats i als i a les companyes de l'Institut Collblanc que durant tot aquest temps han estat pacients i s'han interessat per la meva feina.

Als meus alumnes de 2n de Batxillerat (Promoció 2019-2020) de l'Institut Collblanc, a qui vaig prometre, com a tutora, recordar en aquesta tesi, com a senyal de gratitud per haver entès el meu permís d'excedència durant l'últim semestre del curs.

A la Sílvia, per la seva paciència a traduir-me fragments en francès.

A la Núria, per les seves aportacions filosòfiques i el seu interès.

A la Laia, per les referències bibliogràfiques i per compartir amb mi els seus descobriments *in situ* sobre l'Arbó.

Al Dr. Xavier Ferré, per les seves aportacions sempre encertades i interessants.

A Eduard Sánchez, pel seu entusiasme per Sebastià Juan Arbó i pel meu treball. Sense demanar-li m'ha facilitat constantment articles que m'han aportat informació i que m'han permès redescobrir l'alegria d'obrir la bústia i trobar-hi correspondència de caràcter personal.

A Jordi Enfedaque, arxivista de l'Arxiu Municipal de Sant Carles de la Ràpita, per la seva ajuda fins ben bé l'últim moment i perquè ha estat un goig poder accedir al Fons Sebastià Juan Arbó i comprovar la cura amb què l'ha catalogat.

A la Montserrat Matamoros, arxivista de l'Arxiu Comarcal del Montsià, pel seu interès i per la seva ajuda constant.

A la Núria Bonet, del Servei d'Accés i Obtenció de Documents de la Biblioteca de Catalunya, per facilitar-me la recerca hemerogràfica en l'última etapa d'aquest estudi.

A Damián Contreras, per la seva disponibilitat i les seves informacions valuoses sobre el record de la seva relació amb Arbó.

A Robert Saladrigas, per la tarda compartida davant d'un cafè mentre m'explicava la seva coneixença amb Arbó i la seva percepció de la novel·lística catalana dels anys seixanta i setanta. Ha estat una les experiències més enriquidores d'aquests anys. Sempre en el record.

Al Dr. Laureano Bonet: ha estat un privilegi poder participar del seu mestratge. Moltes gràcies per les valuoses informacions, per la docta conversa i per la seva bonhomia.

A Jesús Massip, per la llarga estona que em va dedicar i per la seva conversa sàvia i enriquidora.

A Rafel Balada, per la seva amabilitat i per facilitar-me la seva correspondència amb Arbó.

Al Dr. Carles Salazar, al Dr. Francesc Montero i a Agustí Bel pel seu interès i les seves aportacions entorn diferents aspectes d'aquest estudi.

A Joan Antoni Forcadell, per l'amabilitat de facilitar-me un material encara en premsa.

Al Dr. Jordi Cornellà-Detrell, pel seu interès per la meva recerca i per la seva disponibilitat a facilitar-me el seu estudi sobre Arbó.

# TAULA

INTRODUCCIÓ	13
Objectius i motivacions	18
Mètodes de recerca i marc teòric	21
Precedents i estat de la qüestió	30
Estructura	41
Relació d'abreviatures de fons i arxius referenciats	43
LA PROJECCIÓ CAP A LA LITERATURA	
1. Camins d'aprenentatge	47
2. Debat entorn de la data d'arribada a la ciutat	49
3. El context literari en el tombant dels anys trenta	56
4. L'acollida d'Arbó en el món literari barceloní	
4.1. Precedents literaris ebrencs i primeres impressions a la ciutat	62
4.2. Les tertúlies literàries: relacions i coneixences	64
5. Recepció de l'obra arboniana en la crítica literària dels anys trenta	
5.1. Una singular irrupció: <i>L'inútil combat</i> (1931)	68
5.2. La confirmació d'una esperança: <i>Terres de l'Ebre</i> (1932-1933)	84
5.3. Vers una identificació intel·lectual i literària (1934)	95
5.4. Grans expectatives i petits malentesos (1935)	100
5.5. El Premi dels Novel·listes 1936: un reconeixement oportú	127
5.6. Una estabilitat efímera (1937-1938)	137
6. La recepció a la postguerra i la consolidació literària	
6.1. Els anys 40: la lluita per l'èxit	141
6.2. Els anys 50: el reconeixement i la projecció exterior	159
6.3. Els anys 60: el retorn als orígens	189
6.4. Els anys 70 i 80: l'esforç final	210
6.5. Darreres consideracions	218
L'OFICI D'ESCRIPTOR	
1. Viure per escriure: l'afany de professionalització	225
2. L'opció lingüística	240
3. Situació en el context polític i adscripció literària	256
4. L'articulisme	
4.1. Teoria i crítica literàries (1933)	269
4.2. Una visió del món (1952-1984)	282

## L'OBRA NARRATIVA

1. Fonts literàries, referents i autoreflexió	291
2. A l'entorn de la ficció narrativa	334
2.1. Les conseqüències del relat emmarcat	337
2.2. La recreació de la vida ebrenc	348
2.3. La història com a element contextual	369
3. El món ebrenc i les seves recurrències	385
3.1. La construcció de la relació amb l'altre: l'amistat	386
3.2. Les experiències de vida: mestratges i complicitats	390
3.3. La transcendència de la figura maternal	400
3.4. De la creació a la superació de l'home arbonià	414
3.4.1. La formació de l'antiheroi a <i>L'inútil combat</i> i a <i>Notes d'un estudiant que va morir boig</i>	415
3.4.2. La figura del doble: una aproximació al <i>segon jo</i>	443
3.4.3. Confirmació i liquidació de l'home arbonià: <i>Terres de l'Ebre, Camins de nit, Tino Costa</i>	451
3.4.4. Una nova proposta des de la conformitat: <i>L'espera,</i> <i>Entre la terra i el mar, La tempestad, La masia, El segundo</i> <i>del Apocalipsis</i>	483
3.5. Un espai entre la ficció i la realitat	496
3.5.1. Aproximació a la qüestió de la novel·la rural	497
3.5.2. La memòria de l'espai en el relat	501
3.5.3. La reiteració del valor simbòlic en l'espai	526
3.5.4. Les terres de l'Ebre, més enllà d'un univers mític	534
4. La narrativa en castellà: <i>Sobre las piedras grises, María Molinari,</i> <i>Nocturno de alarmas</i>	537
4.1. Estudi de la recepció crítica	538
4.2. Espais urbans	557
4.3. Identitats fictionals	583
CONCLUSIONS	641
BIBLIOGRAFIA	653
ANNEXOS	707

# INTRODUCCIÓ

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI  
SEBASTIÀ JUAN ARBÓ: DE LA REALITAT VISCUDA  
A LA FICCIÓ NARRATIVA. ANÀLISI D'UN DESARRELAMENT  
EN LA LITERATURA CATALANA  
Marta Matas Roca



L'arribada de Sebastià Juan Arbó (Sant Carles de la Ràpita, 1902- Barcelona, 1984) a Barcelona, l'any 1931, coincideix amb la proclamació de la Segona República, un període històric complex per a Catalunya. En l'àmbit cultural, la dictadura de Primo de Rivera havia significat l'organització d'una actitud de resistència articulada a partir del catalanisme de tendència esquerrana i popular. En el terreny literari, com a conseqüència del buit novel·lístic creat a partir de l'estratègia restrictiva noucentista entorn d'aquest gènere, s'havia generat la situació idònia per debatre i impulsar tot d'aspectes essencials que calia solucionar a fi d'assegurar la continuïtat i l'estabilitat de la literatura catalana. Temes com la urgència per fidelitzar un públic lector, la necessitat de consolidar el mercat literari català, la qüestió de la professionalització de l'escriptor o la recerca d'uns models tradicionals sòlids per a la consolidació de la novel·lística demostren, a grans trets, el moment clau en què es troba la narrativa catalana cap a mitjan anys vint. Com apunta Castellanos (2005: 25-28), aquesta proposta de models a seguir passa per la reivindicació d'una tradició pròpia en la línia vuitcentista i modernista, iniciada per la *Revista de Catalunya* o la col·lecció «La Novel·la d'Ara», però també per la negació de la validesa d'aquesta tradició com a model de referència i, fins i tot, per la possibilitat de fixar la novel·lística catalana tot emmirallant-se en la tradició literària europea, a través d'una tasca editorial de traduccions selectives. Amb tot, Castellanos (2005: 28) afirma que és la novel·la modernista la que, en la tradició novel·lística catalana, a compleix la funció «d'arrelar fins a independitzar-se» ja que els seus autors «compten amb una tradició internalitzada, una tradició que actualitzaran i convertiran en operativa». Per al crític, aquesta operativitat que genera el Modernisme es reflectirà en un bon nombre d'autors que es troben amatents a les necessitats d'aquesta nova novel·lística dels anys vint —Josep Maria de Sagarra, Millàs-Raurell, Tomàs Roig i Llop—, i dels anys trenta, en què «per camins ben diversos, un Sebastià Juan Arbó, un Espriu, un Ferran de Pol, fins i tot una jove Rodoreda o un Josep Sol hi mostrin influències o afinitats» (Castellanos 2005: 28).

Enmig, doncs, d'aquesta represa de la novel·la catalana, Sebastià Juan Arbó irromp en el panorama literari com un nou valor a tenir en compte i es troba immers en la controvèrsia sobre la funcionalitat i la temàtica de la novel·la que havia omplert pàgines de la crítica literària de l'època. Arbó<sup>1</sup> és un autor que teixeix la seva obra a partir dels trets identificatius de la novel·la contemporània i que, arran de la publica-

---

<sup>1</sup> En endavant, l'al·lusió a l'autor se simplifica amb el format Arbó.

ció de *L'inútil combat*, destaca com una de les «personalitats més originals i més fortes» en el panorama de la novel·la i de la crítica catalanes dels anys trenta (Farran i Mayo-ral 1935: 5). En aquest sentit, la seva narrativa va més enllà de la perpetuïtat de l'imaginari ebrenc sota el qual se l'ha volgut identificar i arriben fins a nosaltres mitjançant el pòsit d'universalització dels autors clàssics, dels quals ell es confessa plenament deutor.

En parlar de la novel·lística arboniana, hem de partir d'una divisió temàtica, lingüística i formal que troba, i amb això no és una excepció a la resta d'escriptors catalans, un punt d'inflexió en l'any 1939 i en les conseqüències politicoculturals de la postguerra. L'Arbó més genuí, des d'un vessant humà i literari, arriba a Barcelona amb els manuscrits de *L'inútil combat* (1931) i *Terres de l'Ebre* (1932). Durant els anys següents publica *Notes d'un estudiant que va morir boig* (1933), *Camins de nit* (1935) i escriu *Tino Costa*, novel·la que no podrà publicar fins al 1947. En aquesta primera etapa de descoberta per part del públic i de la crítica, Arbó desplega la seva essència novel·lística, una veu pròpia que el definirà, però que, alhora, fixarà i condicionarà la seva producció posterior. Parlem, evidentment, de la presentació de l'àmbit ebrenc, un espai que fa visible a través d'una ingent i perseverant vocació literària que, si bé li permet una primera evasió metafòrica, esdevindrà l'única sortida viable per fugir d'un espai que el predestina a una vida contra la qual es revolta. La literatura, doncs, com una via d'alliberació personal però també com una eina per fer conèixer les terres ebrenques, un espai desconegut fins aleshores que emergeix, en bona part, arran de la lectura de la seva obra.

Així, doncs, conscient de l'impacte produït en el món de les lletres, Arbó publica durant aquests anys sota uns nous paràmetres novel·lístics i participa de l'ambient literari i intel·lectual que nodreix tot un món cultural que quedarà estroncat amb l'arribada de la guerra civil i del seu desenllaç. Demostrar com es produeix aquesta acceptació gradual de l'obra arboniana i com el mateix Arbó s'introdueix en tot aquest engranatge literari és un dels objectius d'aquesta tesi doctoral. Paral·lelament hi ha també, però, una voluntat de continuar en la recerca de la trajectòria arboniana que tradicionalment s'ha aturat en la publicació de *Tino Costa*, l'any 1947.

Durant el període de la primera postguerra, Arbó es reclou en diferents tasques editorials i en projectes personals que li permeten assolir allò que tant havia desitjat: la professionalització com a escriptor. Ara bé, per aconseguir-ho li cal alinear-se amb un mercat literari que evidentment no és el català. Posats a triar, Arbó opta per donar

continuitat a l'«escriptor de raça» que viu en ell, que ha exalçat la crítica i al qual no està disposat a renunciar. La confrontació bèl·lica suposa un daltabaix per a unes fites que tot just començava a albirar a través del reconeixement que li havia suposat l'any 1935 l'obtenció de la primera edició del Premi dels Novel·listes. En aquest sentit, l'aposta per la llengua castellana i el canvi de temàtica de les seves novel·les, publicades entre la dècada dels cinquanta i dels seixanta, presenten un nou Arbó allunyat de la força poètica i terral que sorgeix de la inspiració ebrenca. De fet, la publicació de *Sobre las piedras grises*, *María Molinari* i *Nocturno de alarmas*, en són un bon exemple. Perquè la perpetuació que fa del model narratiu vuitcentista, ubicada en un espai urbà i projectada a través d'un realisme volgudament moralista, desdibuixa la imatge de l'escriptor agosarat, de to existencialista que havia somogut bona part de les tribunes literàries dels anys trenta. Arbó avança, doncs, a contracorrent i es queda al marge de la intel·lectualitat catalana, la major part de la qual és a l'exili, per entrar a formar part dels cenacles literaris espanyols que l'acullen sobretot en qualitat d'escriptor «regional» amb el precedent d'una sòlida obra literària —tota la seva primera narrativa ebrenca— que ell mateix autotradueix durant aquests anys. A partir dels seixanta, l'abandonament del tema urbà i el retorn a l'àmbit ebrenc, en una clara reconciliació simbòlica amb la pròpia terra, li possibiliten un canvi de discurs temàtic, però també lingüístic. Aquest retorn, però, no és definitiu i la necessitat del bilingüisme respon encara, i de fet ho farà fins al final, a una estratègia de difusió que sembla quedar al marge del sentiment d'identitat. *Narracions del Delta*, *L'espera*, *Entre la terra i el mar*, *La tempestad*, *La masía* i *El segundo del Apocalipsis* són una mostra d'aquesta recuperació del tema ebrenc i de l'alternança de les dues llengües.

Entremig de tota aquesta producció novel·lística, Arbó es dedica a l'exercici biogràfic que li permet apropar-se a figures tan rellevants com Miguel de Cervantes, Jacint Verdaguer, Pío Baroja i Oscar Wilde. I ho fa des de l'erudició que el caracteritza i des de la recerca documental necessària, però més interessat a aconseguir un apropament humanístic que no pas un rigorós treball acadèmic. Paral·lelament enceta la seva tribuna literària des de *La Vanguardia*, al costat d'altres col·laboracions esporàdiques a *ABC*, *Noticiero Universal*, *Solidaridad Nacional* o en revistes culturals de l'època com *Destino* o *Revista*. El gènere periodístic permet a Arbó mantenir el seu estatus com a escriptor i, sobretot, introduir la seva sinceritat tan reivindicada com a forma de vida i d'escriptura. D'aquesta sinceritat i voluntat de testimoniatge que es desprèn de la segona etapa novel·lística en són una mostra les seves autobiografies, *Los hombres de la*

*tierra y del mar* y *Memorias. Los hombres de la ciudad*. La seva lectura ens endinsa en les dues realitats sobre les quals s'articula l'experiència arboniana. Dos mons antagonics que acaben fusionant-se en el sentiment de l'escriptor i que exemplifiquen els canvis i el sistema de vida a què es veu sotmesa la societat de la primera meitat del segle XX. Les terres de l'Ebre i Barcelona són els espais des dels quals Arbó articula la seva obra. Cal, doncs, endinsar-s'hi i estudiar-los amb la mateixa profunditat. No hi ha només un Arbó, i d'aquí sorgeix l'interès per saber com cal llegir l'Arbó de la postguerra i quina part essencial ha perviscut en ell. El silenci que hi ha al voltant de la producció castellana arboniana, i per extensió en les darreres novel·les en català, és una mostra de l'aïllament a què es va veure sotmès l'escriptor. La certesa d'aquesta afirmació és també un dels objectius que impulsen la redacció d'aquesta tesi.

## OBJECTIUS I MOTIVACIONS

En parlar de Sebastià Juan Arbó sorgeixen un seguit de tòpics que si bé el caracteritzen acaben per simplificar-lo i esquematitzar-lo com a escriptor. De la mateixa manera, en abocar-nos a la lectura de la novel·lística arboniana hi ha una tendència a aturar-se en la seva primera narrativa ebreca i, en conseqüència, s'origina una mena de topall que dificulta l'accés a la resta d'una producció posterior que acaba esdevenint subsidiària per múltiples raons que semblen endevinar-se, però que fins a l'actualitat no han estat resoltes d'una manera concloent. I no em refereixo tan sols a la invisibilitat d'aquestes obres en el mercat editorial actual, fet que pot arribar a ser comprensible, sinó a l'escassetat d'estudis crítics que s'han generat al seu voltant i que dificulten un primer acostament rigorós cap a aquest vessant novel·lístic arbonià que abarca des dels anys de la primera postguerra fins a l'any de la seva mort.

Llegir Arbó al segle XXI no deixa indiferent. Des de *L'inútil combat* fins a *Tino Costa* el lector percep encara el sotrac emocional que devia provocar en aquells que el llegiren durant als anys trenta. Perquè, en aquest sentit, l'obra d'Arbó sembla mantenir-se intacta. És a partir d'aquesta constatació que es genera el dispositiu d'inici del meu estudi. El silenci al voltant de la novel·lística posterior, i que sembla arranjar-se tímidament a partir de les obres publicades a finals dels seixanta, evidencia la necessitat de completar aquest buit de crítica narrativa que, fins a l'actualitat, desequilibra el conjunt d'estudis realitzats entorn de l'obra arboniana. Consegüentment, l'objectiu

principal d'aquesta investigació és escatir la rellevància de la figura i de l'obra de Sebastià Juan Arbó en el context cultural i literari català de la seva època, però també en el context literari espanyol com a escriptor català que escriu en castellà. I per fer-ho cal recórrer a una anàlisi reflexiva que incideixi en aquells aspectes que configuren la totalitat de la seva novel·lística i li atorguen plena identitat en la literatura contemporània. A partir d'aquesta proposta es generen dos nuclis d'interès que, si bé apareixen com a qüestions autònomes, acaben teixint una xarxa que permetrà entreveure la coherència al voltant de la qual Arbó construeix la seva trajectòria literària en paral·lel a la seva biografia intel·lectual.

El nucli inicial d'interès es desenvolupa en el context social i literari en què actua Arbó i parteix de dos objectius correlatius. El primer sorgeix de la necessitat d'esbrinar quins són els lligams intel·lectuals que Arbó estableix des de la seva arribada a Barcelona a inicis dels anys trenta, de quina manera irromp en la quotidianitat literària de la ciutat, però, sobretot, quina és la reacció dels crítics literaris, des de les seves diferents tribunes periodístiques, davant l'aparició de cadascuna de les seves novel·les.

El segon objectiu neix vinculat a la trajectòria literària que l'escriptor traça a partir del daltabaix que significa la Guerra Civil. Es tracta d'esbrinar els espais al voltant dels quals es mou Arbó en aquest nou inici, de resseguir el seu camí obstinat cap a la professionalització, d'indagar els seus projectes a curt i a llarg termini; és a dir, d'aclarir com és l'Arbó de la postguerra, quines són les seves prioritats i quins els vincles que estableix amb la nova realitat cultural i social de Catalunya, però també d'Espanya. Perquè és evident que la seva predisposició a escriure en castellà el posiciona ideològicament davant de tots aquells amb qui ha compartit espais culturals i de pensament durant els anys trenta, alhora que el projecta cap a un espai literari i intel·lectual molt més atractiu per a ell, sobretot, pel que fa al mercat editorial. La seva actitud desperta suspicàcies en ambdós bàndols, fet que provoca un distanciament social que es tradueix alhora en un buit historiogràfic i crític. S'imposa, doncs, resseguir també aquest llarg període, que s'inicia amb la dictadura i que culmina amb la mort de l'escriptor, per entendre quin és el procés de recepció crítica de les seves obres de postguerra, fins a quin punt les reticències responen a una funció estrictament literària i quin és el posicionament i la visibilitat d'Arbó durant aquesta època que els estudis contemporanis han coincidit a obviar. En aquest sentit, la recerca bibliogràfica i hemerogràfica ha de permetre valorar la rellevància d'aquesta recepció,

així com descobrir què hi ha de cert en aquest sentiment de marginació, o fins i tot d'automarginació, que sembla crear-se a l'entorn de l'escriptor i quina és l'afectació que se'n deriva cap a la pròpia obra, tant pel que fa a la seva producció com a la seva recepció.

Ara bé, en paral·lel es desenvolupa un segon nucli d'interès que sorgeix des de l'experiència lectora i que es focalitza en la necessitat d'analitzar el conjunt de la novel·lística arboniana de postguerra, tenint en compte les vinculacions de tot ordre amb la seva obra anterior. Arribats a aquest punt, s'imposa la necessitat d'estudiar les tres obres que conformen la novel·lística urbana com un bloc unitari, al marge de la narrativa ebreca, tant la publicada durant els anys trenta com la publicada a partir dels anys seixanta. Cal aclarir que aquesta sistematització respon a un criteri temàtic, en funció de l'espai triat per al discurs argumental, i no pas lingüístic. L'objectiu, en aquest sentit, és identificar els trets distintius que conformen les diferents etapes però també, i aquí rau un dels interessos prioritaris d'aquesta tesi, poder confirmar la meua percepció inicial que el conjunt novel·lístic traspua un pensament arbonià i una manera d'actuar que evolucionen i convergeixen alhora a través de l'exercici literari. Hi ha, a més, en aquesta voluntat de no establir una diferenciació lingüística, la necessitat de recuperar la credibilitat de l'autor, al marge de la llengua utilitzada, d'avaluar-ne i reivindicar-ne la seva vàlua, des d'una òptica objectiva i rigorosa, però sobretot d'enfrontar-me a la novel·lística arboniana tal com l'escriptor la va concebre i, consegüentment, l'hauria volgut imaginar. És, per tant, també un dels objectius tractar amb respecte l'obra d'Arbó i aïllar certs prejudicis que, tot sembla indicar, han enterbolit el judici de la seva obra.

Cal fer explícita també la meua voluntat de realitzar un estudi transversal a partir dels grans eixos que estructuraven l'obra d'Arbó. Aquest plantejament em porta, primerament, a analitzar de manera conjunta el cicle ebrenc dels anys trenta i el cicle ebrenc iniciat als anys seixanta. Aquesta transversalitat em permetrà acurar els resultats d'aquesta anàlisi amb la novel·lística urbana per tal de confirmar el grau de linealitat i de coherència que es desprèn de la lectura completa de tota la novel·lística, alhora que farà més evidents les divergències que en puguin sorgir.

Amb tot, més enllà del contingut i de l'essència narrativa de l'obra castellana, cal descobrir quins són els possibles efectes que produeix el canvi de llengua en la seva obra i, encara, quins impulsos mouen l'opció lingüística d'Arbó. Aquests últims aspectes, tot i que ja han estat esmentats per altres estudiosos, com tindrem ocasió de veu-

re, seran tractats i analitzats d'una manera més àmplia i concreta, tenint en compte els condicionants de l'època i les diferents actituds que els intel·lectuals i els literats desenvoluparen entorn del tema de la llengua i de la importància de ser-ne fidel.

## **MÈTODES DE RECERCA I MARC TEÒRIC**

En la mateixa línia dels interessos que originen aquesta investigació s'imposa, com a punt de partida, una anàlisi cronològica i lineal basada en un sistema de recerca hemerogràfica que permet resseguir tant l'itinerari intel·lectual i professional d'Arbó com les respostes que sorgeixen arran de la publicació de les seves obres. Paral·lelament, aquest buidatge es complementa amb la consulta epistolar, realitzada a partir del fons del propi escriptor, però també a partir de la consulta d'altres fons de literats coetanis o d'epistolaris ja publicats, que afegeixen dades interessants a tenir en compte (Busquets i Grabulosa, 1999; Camps i Arbós, 2010, 2016; Carcellé, 2014; Casals, 2008; Rodoreda, 2017; Teixell, 2019). La sistematització de les dades recollides — intervencions socials i literàries d'Arbó, ressenyes de les seves obres, xarxa de relacions personals i professionals— possibilita la confecció d'un relat ampli i detallat de la seva evolució literària a partir de l'any 1931.

### **Fonts documentals: arxius, hemeroteques, biblioteques, comunicacions personals**

El Fons Sebastià Juan Arbó es troba repartit entre l'Arxiu Municipal de Sant Carles de la Ràpita (AMC) i l'Arxiu Comarcal del Montsià (ACM). La recerca i la lectura dels diferents documents que en formen part ha estat constant i de gran rellevància per a l'elaboració d'aquesta tesi, en especial la part del fons cedit a Sant Carles de la Ràpita, on es troba la correspondència personal i professional que Arbó mantingué des de la seva arribada a Barcelona fins a la seva mort. La consulta d'aquest material m'ha permès determinar els contactes de l'escriptor així com fixar el tipus de relació que hi estableix. Tot i que, majoritàriament, aquesta correspondència no ofereix un interès estrictament literari —Arbó no acostuma a emprar les relacions epistolars per debatre qüestions literàries, ni respecte de la seva obra, ni respecte d'altres que provoquin el seu interès—, sí que esdevé rellevant per descobrir o complementar aspectes entorn de la personalitat d'Arbó i del procés d'elaboració de bona part de la seva producció

literària a partir dels anys quaranta. Altrament, la consulta d'aquest fons m'ha possibilitat la descoberta de diversos articles que, per la complexitat que comporta la recerca hemerogràfica d'un període tan ampli, no havia localitzat prèviament. D'aquesta aproximació al llegat documental d'Arbó, en destaco diferents aspectes: el zel per guardar tot allò relacionat amb les seves publicacions, les constants correccions que realitza en els seus escrits, fins i tot després de ser publicats, el costum d'enviar els seus llibres a escriptors i personalitats rellevants de l'època, l'elevada quantitat de correspondència professional establerta amb diferents editorials foranes, l'allau de cartes que li envien lectors anònims arran de la seva obra, així com també els precés d'autors novells que cerquen l'opinió de l'escriptor per als seus primers escrits i l'interès que suscita la seva narrativa en àmbits acadèmics europeus i americans. Tot plegat, permet copsar la recepció del novel·lista més enllà del que podríem considerar els àmbits oficials d'informació.

La recerca duta a terme al Fons Sebastià Juan Arbó, conservat a l'Arxiu Comarcal del Montsià, m'ha possibilitat, d'una banda, la revisió dels manuscrits que s'hi conserven, a fi de poder resoldre certs dubtes que es plantegen entorn d'algunes obres que l'autor esmenta en entrevistes o cartes, però que, finalment, no van ser publicades. D'altra banda, m'ha facilitat l'accés a la biblioteca personal d'Arbó i, per tant, la descoberta i la confirmació dels seus interessos i dels seus referents literaris que, en definitiva, ajuden a configurar l'essència de la seva narrativa.

En relació a la qüestió epistolar, si bé en el Fons Sebastià Juan Arbó (AMR) es conserven cartes escrites pel mateix autor —ja sigui com a esborranys o com a còpies—, l'accés a altres fons d'escriptors coetanis, amb els quals va mantenir correspondència, ha permès completar-ne la informació. D'entre els llegats públics consultats, cal destacar el Fons President Josep Tarradellas (AMTM) on es conserven 15 cartes, 9 de les quals van ser escrites pel novel·lista. Hi ha, a més, retalls de diverses crítiques periodístiques a l'obra d'Arbó, així com llibres de l'autor dedicats a Josep Tarradellas. De la mateixa manera, cal destacar la consulta dels fons Cruzet-Selecta i Boix i Selva, de la Biblioteca de Catalunya, a través de la qual he constatat aspectes professionals prou significatius a l'hora d'aclarir la gènesi i el procés de redacció i de revisió d'algunes de les obres publicades per l'editorial Selecta i per l'editorial Vergara, respectivament. Altres fons consultats han estat el Fons Rafael Tasis (UAB), el Fons Carles Riba-Clementina Arderiu (ANC), el Fons Domènec Guansé (ANC) i el Fons Artur Bladé i Desumvila (ACRE). Tots ells, tan sols conserven un nombre molt re-



duït de cartes, ja siguin escrites per Arbó o que hi facin referència. Amb tot, són rellevants perquè ajuden a definir un temps i unes actituds que indiquen quina era la percepció que els literats catalans tenien del novel·lista, sobretot a partir dels anys quaranta. Al mateix temps, la recerca en altres llegats ha evidenciat la inexistència de documents epistolars relacionats amb l'escriptor ebrenç, malgrat que en la seva correspondència personal sí que hi ha constància que es va produir. Es tracta del Fons Modest Sabaté (ANC), del Fons Joan Estelrich i Artigues (BC) i del Fons Xavier Benguerel (Biblioteca Xavier Benguerel).

Respecte als arxius personals d'àmbit privat a què he pogut accedir destaco, en primer lloc, l'accés al Fons Ricard Salvat<sup>2</sup>— en el moment de consulta encara gestionat per la família—, on es troben documents que demostren la relació establerta entre Arbó i Salvat, alguns dels quals ja havien estat publicats (Salvat 2003). També he comptat amb la col·laboració del biòleg ampostí Rafel Balada, que em va comunicar les cartes que l'escriptor li havia enviat i on es fa palès el seu interès per l'hàbitat ebrenç. També en relació amb la correspondència entre Arbó i Gerard Vergès, la família del poeta em va informar que no n'havia trobat constància entre la documentació conservada, encara en procés de classificació. Amb tot, al Fons Sebastià Juan Arbó (AMR), sí que hi ha testimoni d'aquesta relació epistolar. Finalment, cal esmentar la consulta de la correspondència entre Sebastià Juan Arbó i Joan Sales, que es troba a l'arxiu personal de l'editor, custodiat per Maria Bohigas. Tot i haver fet el buidatge corresponent i la lectura des dels originals recollits en ambdós fons, la posterior publicació d'aquesta correspondència a càrrec de Ramis (2018) justifica que en el present treball les citacions d'aquestes cartes es facin a partir d'aquesta referència bibliogràfica. Agraïxo a Eulàlia Salvat, a Rafel Balada, a Mònica Vergès i a Maria Bohigas el seu suport i la cessió dels documents demanats.

La recerca hemerogràfica ha estat també el sistema utilitzat per recollir la crítica que sorgeix entorn de l'obra arboniana des dels anys trenta, però també per aplegar l'extens conjunt d'articles que l'escriptor publica fins al final de la seva trajectòria literària. Per tal que la recerca fos al més acurada possible, el buidatge de la premsa d'aquesta època ha inclòs des dels diaris d'àmbit local més propers a Arbó fins als diaris i revistes de més gran difusió durant la dictadura. Per poder portar a terme aquesta tasca he visitat diferents arxius (l'Arxiu Comarcal del Baix Ebre, l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, l'Arxiu Històric de Sabadell) i biblioteques (Biblioteca

---

<sup>2</sup> Actualment el Fons Ricard Salvat es troba dipositat a l'Arxiu Nacional de Catalunya.

del Centre de Lectura, Biblioteca de Catalunya, Biblioteca de l'Ateneu Barcelonès). Tot plegat permet presentar una relació prou significativa per analitzar la presència d'Arbó en el món literari català i espanyol.

A propòsit de l'obra publicada a partir dels anys quaranta, i per comprovar com actuà la censura en les obres d'Arbó, també he consultat l'Archivo General de la Administración (AGA) per tal d'accedir als expedients de censura generats entorn de les seves novel·les.

Per acabar, m'he de referir a les comunicacions personals que he pogut mantenir amb algunes de les persones que van conèixer Sebastià Juan Arbó: Robert Saladrigas, Jesús Massip, Laureano Bonet, Damián Contreras i Eduard Sánchez. Tots ells, des de la seva relació directa amb l'escriptor, ja sigui personal o professional, però també des de la seva experiència lectora, han fet una aproximació a la figura i a l'obra d'Arbó que m'ha permès completar les observacions d'altres testimonis de l'època o, fins i tot, les confessions del mateix autor a través de les entrevistes i de la seva obra autobiogràfica. A tots, agraeixo les seves aportacions i el temps que m'han dedicat.

### **Marc teòric i metodologia**

En l'estudi de la novel·lística arboniana s'ha recorregut a diverses eines complementàries que amplien la capacitat d'anàlisi i ajuden a avançar a través d'un sistema de descripció, interpel·lació i valoració. Per al plantejament d'aquest procés cal diferenciar, d'una banda, un primer espai de recerca al voltant del context en què es produeix l'obra d'Arbó i, de l'altra, un segon espai que comprèn tots aquells aspectes a què cal recórrer a fi de poder analitzar amb rigorositat la seva obra.

En aquest primer espai general a l'entorn del context literari sorgeixen dos eixos ben diferenciats. El primer eix planteja la necessitat de partir d'un marc teòric comú que comprèn un conjunt bibliogràfic capaç d'emmarcar els fets a l'entorn de l'arribada d'Arbó al món literari barceloní. Aquest coneixement permet també valorar-ne la seva transcendència en el context històric, social i literari. D'una banda, cal prendre com a punt de partida estudis d'història literària que ajuden a situar i definir la realitat cultural dels anys trenta i entre els quals destaco Castellanos, Coca, Gallén i Vázquez, Corretger i Foguet. Castellanos en els seus estudis es fa ressò de la reivindicació i de la producció d'una literatura compromesa des d'un vessant social i nacional (Castellanos 2002), evidencia l'emergència de diferents posicionaments estètics i ideològics a l'entorn del debat sobre el gènere novel·lístic i les implicacions que se'n deriven (Cas-

tellanos 2005), i recull la reivindicació d'una infraestructura editorial que possibiliti la professionalització de l'escriptor (Castellanos, 1996). Corretger (2007, 2008) analitza la recepció literària des de 1924 fins a 1936 i reflexiona sobre l'actuació de la crítica literària durant aquests anys. Quant al context dramàtic d'aquest període, Foguet (2009) estudia la política teatral executada per la Generalitat republicana, després de la seva intervenció econòmica, i la seva afectació en l'escena catalana. Encara en l'àmbit teatral, Coca, Gallén i Vázquez (1982) recullen la legislació establerta pel govern republicà en matèria teatral, fet que permet completar la vinculació d'Arbó amb el món escènic. També al voltant de la creació de diferents plataformes per incentivar la producció novel·lística, Balaguer (1996) se centra en la constitució del Club dels Novel·listes on el novel·lista ebrenç jugarà un paper rellevant, mentre que Casacuberta (1995) es deté en la creació del Premi Crexells i en les seves diferents adjudicacions.

El fet que el segon gran eix es plantegi entorn de la contextualització literària del període de postguerra implica la recerca d'un marc teòric diferenciat: el de la literatura catalana i el de la literatura espanyola. Per al primer es recorre a les aportacions de Castellanos, Samsó i Simbor. Castellanos (2013) repassa la situació de la intel·lectualitat que roman a Catalunya després de la desfeta del 1939 i evidencia el llarg silenci imposat a la cultura catalana durant els anys quaranta. El crític apunta el sentiment de fidelitat que emergeix a través de les publicacions clandestines i dels primers intents editorials, però sobretot a través de la llengua, actitud que origina la condemna del bilingüisme. El panorama que ofereix Castellanos ajuda a entendre també la posició de la intel·lectualitat catalana respecte d'aquells que, com Arbó, no dubtaren a l'hora de decidir la seva trajectòria. Pel que fa a les diferents actituds dels escriptors, en el treball parteixo de la classificació exposada per Samsó (1994) a fi de situar Arbó en el context cultural català de postguerra. Les anècdotes relatades exemplifiquen els diferents posicionaments dels intel·lectuals de l'època i ajuden a entendre el clima subjacent. Samsó també ofereix informació rellevant pel que fa als moviments del règim per espanyolitzar la societat i la cultura catalanes, alguns dels quals són presents en la biografia arboniana. Finalment, el seu estudi ofereix també un repàs a l'evolució ideològica de la revista *Destino*, publicació força present en la trajectòria professional de l'escriptor ebrenç. Quant a Simbor (2000, 2005), les seves aportacions permeten escatir els límits entre els moviments literaris de postguerra—el realisme social, el neorealisme i el realisme compromès— i fixar la seva recepció a Catalunya i a Espanya. Això permet valorar el tipus de narrativa produïda durant aquest període a fi de

poder establir uns paràmetres que permetin categoritzar la novel·lística que produeix Arbó durant aquests anys.

En l'àmbit del panorama narratiu espanyol de postguerra, les investigacions més destacades s'analitzen en el cos del treball i, per tant, em limito a referir-m'hi només a tall bibliogràfic i representatiu: Barrero (1992), Iglesias Laguna (1966), Sanz Villanueva (2010). Amb tot, remarco les aportacions de Marfany (1976), que sintetitza l'allau bibliogràfic sobre el tema de la novel·la espanyola a partir de 1966 i posa en qüestió la selecció d'autors i d'obres que se'n fa. D'aquesta manera, evidencia una manca de crítica rigorosa i objectiva. Ensems analitza la presència de l'anomenada novel·la realista existencial, tot i que nega la possibilitat que aquesta s'iniciï durant els anys quaranta, atesa la situació d'aïllament del país i el control imposat per la censura.

Fins ara m'he referit al primer espai que estructura el marc teòric d'aquest treball. En relació al segon espai, desenvolupat entorn de l'estudi concret de la narrativa d'Arbó, sorgeix la necessitat de recórrer a diferents àmbits literaris i de pensament a fi de poder comprendre i conceptualitzar tots aquells aspectes a què remet l'autor a través de les novel·les. En primer lloc, cal aturar-se en la narrativa analitzada i en els corrents filosòfics i de pensament que hi incideixen, amb més o menys intensitat. Com a marc de referència s'ha consultat Espinós, Gallén i Vall. Espinós (2009) comprova el debat intel·lectual que provoca en la cultura catalana l'obra de Nietzsche i ressegueix les seves empremtes a través d'algunes publicacions de l'època i de l'obra d'alguns escriptors —Joan Puig i Ferrer i Farran i Mayoral— molt propers a Arbó. Gallén (1982) explica com, cap a mitjan anys quaranta, diverses revistes clandestines s'interessen per Sartre i per l'existencialisme i com, per contra, els mitjans oficials rebutgen l'obra de l'escriptor i filòsof francès. Al seu torn, Vall (1996) estudia la recepció de l'existencialisme abans de la postguerra a partir del coneixement que tenen els intel·lectuals catalans de Kierkegaard, Jaspers, Heidegger o Sartre. Amb tot, la confirmació d'aquesta influència prèvia no indica, per a Vall, que aquest sigui el dispositiu que generi la recuperació d'aquest corrent a partir dels anys quaranta. En aquest punt, incloc també l'aportació de Lluç (2014) en relació a l'anàlisi de l'impacte de la novel·la catòlica europea en la novel·lística catalana de postguerra i la identificació dels trets principals que la defineixen.

En segon lloc, cal assenyalar també aquells estudis que enriqueixen el tractament d'aspectes concrets de la novel·lística arboniana dels primers anys. En destaco Dasca, Vilella i Llovera. Dasca (2016) exposa el tema de la bogeria des dels inicis de la

literatura occidental i n'analitza la seva presència en la narrativa catalana, sobretot durant els anys trenta. Des de l'aspecte narratològic és interessant observar com el personatge del boig introdueix una nova possibilitat discursiva: el monòleg interior. Vilella (2007) ressegueix el tema del doble en la literatura del segle XX i s'atura en diferents fonaments teòrics a fi d'escollir una eina interpretativa convincent. També inclou una anàlisi des del punt de vista de la psicoanàlisi, sense la qual no es pot entendre el concepte del doble al segle XX. En relació al segon cicle ebrenc, la idealització del marc temporal i social ens porta a l'estudi de Llovera (2016), on s'esbossa la construcció de la identitat pairalista en l'imaginari literari català del segle XIX.

En tercer lloc, la presència significativa de fets històrics, polítics i socials que hi ha en la novel·lística d'Arbó referma l'ús d'una metodologia historiogràfica i crítica que permeti enfilat l'estudi de les novel·les des d'una perspectiva històrica. Tot plegat ajuda a situar-les en un eix temporal definit i a establir una via paral·lela a la biografia de l'autor. Entre els estudis historiogràfics emprats com a punt de partida destaco Bengoechea, Brugueras i Torrella, Puigsech, Romero-Maura i Sancho. Bengoechea (1998), en la reconstrucció dels fets que van conduir al locaut barceloní, presenta el conflicte entre patronal i obrers que monopolitza la lluita social de les primeres dècades del segle XX i, sobretot, exposa les conseqüències socials, polítiques i econòmiques d'aquesta aturada general. Brugueras i Torrella (2020), en la presentació de la trajectòria de Pere Vigués dins el grup cultural terressenc d'«Allà baix», recupera un seguit de crítiques literàries dels anys trenta on l'assagista alerta de la presència d'un tipus de novel·la falsament social i de la inclinació a presentar el proletariat sota la perspectiva de la moral petit burgesa. Puigsech (2017) aporta informació sobre l'impacte que suposà la revolució russa de 1917 en l'àmbit polític, social i cultural català. Al seu torn, Romero-Maura (2012) presenta la irrupció de l'anarquisme en la Barcelona de tombant del segle XX i els mecanismes polítics i de lluita social que es desenvolupen durant aquest període. Finalment, Sancho (2016) en la seva investigació centrada en el desenvolupament del moviment republicà a les Terres de l'Ebre, entre 1914 i 1939, aclareix la presència del marcel·linisme i la seva rellevància en els diferents pobles ebrencs, fet que ajuda a entreveure el context social i a confirmar la veracitat d'alguns episodis de l'obra d'Arbó. El conjunt d'aquest material bibliogràfic ajuda a acarar i a complementar el retrat literari d'una època —la de finals del segle XIX fins a la segona meitat del segle XX— amb uns referents reals i concrets que Arbó

conegué, ja sigui directament o indirectament, i que recollí com a material narratiu per a la seva novel·lística.

En quart lloc, en l'estudi de la narrativa arboniana, el tractament de l'espai condueix cap a propostes teòriques relacionades amb la geocrítica i la cartografia literària a fi de prendre-les com a punt de partida en el binomi espai-literatura que construeix Arbó en la seva obra. Els estudis consultats sistematitzen l'ús d'aquests conceptes i possibiliten el seu ús metodològic. Atès que durant l'estudi es fa referència a l'abast i significat d'aquests conceptes, em limito a definir breument aquelles aportacions més significatives en relació a la interpretació del marc espacial arbonià: Bakhtín, Martí Monterde, Munmany i Salvador. Bakhtín (1989) introdueix el concepte de cronotop, essencial per definir la relació que s'estableix entre el temps històric i l'espai. Martí Monterde (2015) proposa l'experiència individual com a generadora dels anomenats «llocs de la memòria». A Munmany (2017) s'exposa el concepte de patrimoni literari com un valor afegit que connecta amb el lector més enllà de l'obra. Salvador (2018) es deté en l'expressió «gir espacial» i en ressegueix els antecedents teòrics a través d'autors (Bachelard, Foucault, Bakhtín o Benjamin) i de conceptes (llocs, paisatge, territori, geocrítica, topofília). Tot plegat el porta a confegir un panorama prou definit de la funció que té l'espai en la construcció d'identitats en la literatura catalana i n'exposa un bon nombre d'exemples. També altres estudis apliquen aquests conceptes en la seva anàlisi literària: Bou (2013), Martí Monterde (2015) i Villalonga, Casacuberta i Perera (2018).

En cinquè lloc, sorgeix la necessitat de conceptualitzar aquells aspectes teòrics que ajuden a fixar les connexions literàries que es troben en la novel·lística arboniana. Cal, doncs, definir i delimitar què entenem per intertextualitat, hipertextualitat i metalingüística a fi de destriar el seu ús i la seva funció en l'obra analitzada. I cal fer-ho a través d'unes propostes teòriques que donin llum a un punt de partida vàlid per a la recerca posterior. Em limito a fer referència als autors, als quals ja es fa una al·lusió explícita en l'estudi: Álvarez Castro (2006), Aritzeta (2002), Carbó, Gregori, Lluç, et al. (2008), Genette (1989), Mendoza, Colomer i Camps (1998). Paral·lelament, la recerca de la xarxa d'influències literàries en l'obra novel·lística i autobiogràfica d'Arbó origina un interès per recuperar el ventall de lectures que hi actuen com a referents. Es tracta de poder establir vincles i paral·lelismes que confirmin aquesta transferència literària i per fer-ho cal un exercici de literatura comparada a través, principalment,

d'algunes de les obres de Dostoievski, D'Annunzio i Baroja que ja es troben referenciades al text.

Altrament, i en sisè lloc, com a marc teòric per a l'aproximació a l'anàlisi de la novel·lística arboniana, s'imposa la necessitat d'uns referents narratològics que ens aproximem a la crítica formal (Genette 1989, Castellet 1957), alguns dels quals han estat presos com a models analítics (Simbor 2000, 2005; Bonet 2004) en reunir en el seu sistema d'estudi tant aspectes d'història i de crítica literària, com de narratologia.

Al marge d'aquest marc conceptual esbossat fins ara, entorn del context literari i de l'anàlisi de la novel·lística d'Arbó, es planteja en paral·lel un marc teòric més concret que comprèn els estudiosos de l'escriptor i que coincideix, a grans trets, amb l'estat de la qüestió que es desenvoluparà en l'apartat següent: Arnau (1987), Balaguer (1983), Beser (1966), Bonet (2004), Malé (2005), Ramis (2010, 2013, 2014a, 2018), Rosales (1992) i Tasis (1935a, 1954).

En definitiva, per al desenvolupament d'aquest estudi s'ha partit d'un mètode empíric, basat en el recull de dades hemerogràfiques i bibliogràfiques, que s'ha completat amb el tractament crític, interpretatiu i valoratiu d'aquestes dades, sempre emmarcat en un context històric, de pensament cultural i personal, i d'evolució de les formes literàries. Perquè en Arbó, l'escriptura és també una excusa per plantejar tots aquests elements conjunturals i, per tant, cal establir un diàleg constant entre l'escriptor i la seva obra. En aquest sentit, l'estudi, més enllà de l'eix cronològic i narratològic, avança amb la voluntat de trobar la projecció vital i ideològica en la seva obra, a través d'un dispositiu que inicia i tanca el cercle —les terres de l'Ebre— i que, entremig, queda eclipsat per una proposta novel·lística urbana que respon a la realitat quotidiana de l'autor, emmarcada en un període concret, el de la postguerra. La interrelació, doncs, plantejada com a sistema per descobrir com la biografia modela l'obra, a través d'un fil cronològic inevitable.

Finalment, cal remarcar que en la present tesi no es tracten els estudis biogràfics ni les obres dramàtiques d'Arbó, si més no d'una manera completa, per bé que tenen un gran interès. Tot i que durant el treball les referències hi són presents, una primera lectura d'aquestes obres confirma la manca d'existència d'un nexu sòlid amb la seva novel·lística. Això no exclou la necessitat d'un estudi futur capaç d'avaluar, sobretot, l'aportació d'Arbó en el món teatral català, tal com reclamava Ricard Salvat (2003: 65-70).

## PRECEDENTS I ESTAT DE LA QÜESTIÓ

Per introduir-nos en l'estat actual de la recerca des d'una perspectiva general de l'obra narrativa d'Arbó, hem de partir del fet que no existeix un estudi que s'hi enfronti de manera unitària, si més no, estructurada i connexa. És aquest estat de la qüestió el que confirma la necessitat d'omplir un buit evident en la bibliografia dedicada a l'autor, però també en la història literària catalana. Amb tot, i malgrat la invisibilitat que ha acompanyat l'obra arboniana fins a l'actualitat, durant els darrers anys s'han publicat diversos estudis, que confirmen l'interès per la seva literatura. El fet, però, que no hi hagi treballs de tipus integrador pel que fa a la narrativa arboniana és el que ha impulsat aquesta tesi.

Ara bé, abans d'aturar-me en els estudis monogràfics dedicats a Arbó, cal assenyalar com des de ben aviat els crítics i periodistes culturals coetanis li dediquen la seva atenció i, amb aquesta actitud, assenyalen l'interès i l'expectació que genera l'escriptor en el món novel·lístic català. Tanmateix, atès que la recerca i sistematització d'aquesta recepció crítica, així com la valoració del seu abast i interès, esdevé un dels objectius principals de la primera part d'aquesta tesi, em limito ara a citar tan sols algunes de les referències bibliogràfiques que més endavant analitzaré i que aquí, només esmento succintament.

Situats, doncs, als anys trenta, des de les diferents tribunes periodístiques, els literats es manifesten entorn de l'obra d'Arbó. Els seus articles, més enllà d'un interès evident, comencen a plantejar la qualitat i la coherència d'aquesta obra en relació a la literatura catalana i europea del moment, de manera puntual. Els qui signen les ressenyes són noms destacats en el context literari de l'època i, consegüentment, els seus judicis i les seves valoracions són un indicatiu de la força amb què arrenca i amb què s'accepta la proposta literària d'Arbó. Parlem, principalment, de crítics literaris rellevants com Tasis (1931a, 1933a, 1934b, 1935a, 1935b, 1948, 1954), Valldeperes (1931a, 1931b, 1935), Farran i Mayoral (1931) Janés i Olivé (1931, 1936), Jordana (1931), Serrahima (1932, 1933), Verdaguier (1931, 1932), Guansé (1931, 1933a, 1935a, 1994),



Esclasans (1933), Montoliu (1979, 1988),<sup>3</sup> Maseras (1934), Trabal (1935a), Xuriguera (1935), Palau i Fabre (1935, 1937) i Teixidor (1936).<sup>4</sup>

A partir dels anys quaranta es produeix una davallada de l'obra d'Arbó i el to d'exaltació amb què havia estat judicada la seva novel·lística decau. Evidentment, les causes són diverses. Les he anat apuntant en la introducció, però seran motiu de reflexió durant aquest estudi a partir dels resultats de la recerca documental i de l'anàlisi crítica. Així i tot, malgrat la percepció d'una certa pèrdua de protagonisme, el cert és que Arbó es manté, si més no d'una manera constant, en el panorama literari del moment i cadascuna de les obres que publica és motiu d'atenció per una crítica situada ara des les tribunes literàries espanyoles: Masoliver (1945, 1964a, 1966), Luján (1947), Coll (1949), Fernández Almagro (1948, 1949, 1952, 1955, 1957, 1961a, 1961b, 1962, 1965), Estelrich (1949a, 1949b), Vázquez Zamora (1949, 1950), Albertí (1952), Manegat (1952, 1969), Llates (1954), Morales (1954), Espinàs (1954a, 1954b), Vergés (1955), Fuster (1963, 1995), Vilanova (1955, 1967), Agustí (1956), Saltor (1957), Cerezales (1968, 1978), Dolç (1970, 1976), Vázquez Doderó (1961, 1969, 1970, 1975), Valencia (1975, 1977), Vila San-Juan (1978) i Saladrigas (1983).

Fet i fet, tot i l'estudi que ofereixo més endavant sobre aquesta obra crítica, vull deixar constància del valor que tenen aquestes primeres veus que parlen d'Arbó i que, en molts casos, constitueixen un punt de partida interessant i rigorós per a l'estudi de les obres arbonianes.

De fet, però, l'aproximació a l'obra d'Arbó s'inicia en dues direccions. D'una banda, a partir de finals dels anys cinquanta, els estudis literaris espanyols que comencen a sorgir al voltant de la narrativa de la postguerra inclouen l'escriptor com a autor d'una primera novel·lística ebreca traduïda al castellà, però també d'una obra posterior escrita directament en aquesta llengua. Diversos estudiosos en fan una aproxima-

---

<sup>3</sup> Els articles que Montoliu escriu a propòsit de *L'inútil combat* i *Camins de nit a La Ven de Catalunya* corresponen als anys 1931 i 1935, respectivament, i es troben aplegats a *Breviari Crític*, concretament en els volums citats al text.

<sup>4</sup> En aquesta relació crítica dels anys trenta com en la posterior només es troben referenciats articles de recepció directa de l'obra d'Arbó, però no les entrevistes o altres tipus de publicacions més circumstancials sobre l'activitat narrativa o intel·lectual que porta a terme l'escriptor durant aquest primer període, i que sí que es troba inclosa en la primera part d'aquest treball. Molts d'aquests articles apareixen sense signar, fet que m'ha portat a referenciar-los de la següent manera: [S/s], tant al text com a la bibliografia. Són textos que, amb l'excepció d'alguna ressenya literària, tenen caràcter circumstancial. Amb tot, considero que són essencials per a oferir una visió completa i documentada de la presència que Arbó tingué en el món literari català i espanyol durant els anys que comprèn aquest estudi (1931-1984). Així mateix en la present tesi he utilitzat alguns dels articles que es troben al Fons Sebastià Juan Arbó (AMR) i dels quals no he pogut confirmar la procedència, després d'una recerca hemerogràfica que, de vegades, ha resultat infructuosa.

ció, més o menys recixida, però, en general, li dediquen una minsa atenció. Em refereixo, principalment, a les aportacions d'Alborg (1962), Entrambasaguas (1966), Iglesias Laguna (1966), Sobejano (2005), Albérès (1966), Nora (1974), Valbuena (1983), Martínez Cachero (1986), Barrero Pérez (1992), Vilanova (1995), Tena (2001). L'estat de la qüestió que es deriva de la lectura i estudi dels capítols on s'esmenta Arbó es troba exposada en l'última part d'aquesta tesi, dedicada a la novel·lística urbana perquè he cregut que el silenci entorn d'aquestes obres, així com també de les posteriors, mereixen una investigació acurada. Amb tot, sí que cal tenir present l'article on Bonet (2004) palesa la vinculació emocional entre l'escriptor i l'espai, en aquest cas Barcelona. L'interès d'aquest estudi es troba en l'atenció que el crític dedica a dues novel·les quasi bé oblidades en la novel·lística arboniana: *Sobre las piedras grises* i *María Molinari*. Bonet reivindica la literaturització d'un espai viscut, hostil i pertorbador, que l'autor és capaç de convertir en «topografía ensalzada que origina gran fruición estética» (Bonet 2004: 11).

Hi ha, d'altra banda, una via paral·lela que recupera l'interès per l'obra catalana d'Arbó i que cal situar en la línia dels primers estudis literaris catalans. En tenim un primer exemple amb l'atenció de Molas (1951: 67-68) cap a les aportacions teatrals que l'escriptor havia publicat durant els anys trenta. L'historiador de la literatura i crític literari n'assenyala alguns trets distintius, com el predomini del discurs poético-narratiu, però també reivindica la sinceritat dramàtica i estètica que hi ha a *La ciutat maleïda* i a *Nausica*, les dues obres que fa objecte d'estudi. Hi ha també un reconeixement explícit cap a la vàlua de la seva novel·lística, que es reitera l'any 1961 en publicar-se *L'hora negra*, tot i mostrar la seva preferència per la versió original, *Hores en blanc*, publicada el 1935 (Molas 1961: 77-78). Anys més tard, Salvat (2003) recull l'inici d'interès de Molas pel teatre arbonià i n'escriu un article més extens on palesa la singularitat i el caràcter transcendent enmig d'un període caracteritzat pel predomini d'un teatre prioritàriament comercial.

En l'àmbit narratiu, i com a conseqüència de la publicació de *l'Obra Catalana Completa*, l'any 1966, Beser (1966: 7-36) fa una primera aproximació a l'obra dels anys trenta en relació a la creació d'un cicle ebrenc que s'articula mitjançant el paisatge. Des del primer moment, Beser ja assenyala els punts en contacte que conflueixen en les diferents novel·les recollides, des de *L' inútil combat* fins a *Tino Costa*, alhora que apunta els grans temes presents en aquesta novel·lística: l'amor i la soledat, com a sentiments que regeixen l'existència de l'individu (Beser 1966: 26).

L'any 1976, a *Serra d'Or*, Antoni Vilanova publica un article a l'entorn de les influències que es perceben en la primera novel·lística ebrenca. Vilanova (1967) apunta clars indicis en l'obra d'Arbó del naturalisme costumista de Vicente Blasco Ibáñez, malgrat distanciar-lo de l'existencialisme que havia caracteritzat l'obra arboniana d'aquest primer període.

Recollint la línia temàtica iniciada per Beser, John F. Kelloggs (1975) elabora una tesi doctoral centrada en els aspectes de l'alienació que es manifesten en l'obra d'Arbó a través d'un recorregut novel·lístic que inclou el conjunt de la seva obra fins a *L'espera*, publicada l'any 1968. L'estudi intenta fixar el procés d'aïllament i de sofriment que experimenten bona part dels protagonistes arbonians i que acaba conduint-los irremeiablement cap a un desenllaç tràgic.<sup>5</sup> Aquest mateix any Màrius López Albiol (1975), filòleg ampostí, presenta la seva tesi de llicenciatura centrada en l'adscripció rural i ebrenca d'Arbó, i en la mitificació del paisatge com a elements recurrents en la seva ficció literària.

És, però, Carme Arnau qui, arran del seu estudi sobre *L'inútil combat* i *Terres de l'Ebre*, atorga la condició de marginats als personatges d'Arbó, atès que aquesta marginació afecta, des d'una perspectiva determinista, el mateix autor. Per a Arnau, aquesta realitat es tradueix en l'escriptura arboniana a través de dues influències decisives: la literatura russa, amb Dostoievski, i la tragèdia grega, amb Eurípedes, com a motors essencials. En els seus estudis, Arnau (1980, 1981) compara la marginació dels personatges arbonians amb els de Miquel Llor i els contraposa amb els personatges integrats de Carles Soldevila i Francesc Trabal (Arnau 1987). Al marge d'aquest plantejament de paral·lelismes i opòsits, inicia una aproximació a *L'inútil combat* i a *Terres de l'Ebre* que li permet definir i fixar, a partir de l'anàlisi dels protagonistes masculins, el que identifica com «l'home d'Arbó».

A partir dels assaigs de Beser i Arnau, altres estudiosos s'endinsen en l'obra catalana de l'escriptor ebrenc. Jordi Caballé (1988) realitza un estudi centrat en el procés de mitificació a què es veu abocat el paisatge ebrenc en les novel·les que conformen aquest cicle. Més endavant, Emili Rosales (1992: 9-30), arran de la publicació de *l'Obra Catalana Completa*, recull les aportacions d'Arnau, però hi introdueix l'element autobiogràfic en interpretar la lectura de la seva obra a partir del testament vital que Arbó

---

<sup>5</sup> Cal destacar també en l'àmbit acadèmic americà dos treballs sobre l'obra literària d'Arbó: Luther Oliver P. (1961). *Frustration and drastic decision in the novels of Sebastian Juan Arbó*. (Tesi doctoral). M. A. University of Texas at El Paso i Sheehy, Richard David (1984). *Philosophical elements in Martín de Caretas*. (Treball de màster). University of British Columbia.

havia deixat a *Los Hombres de la tierra y del mar* i a *Memorias. Los hombres de la Ciudad*, textos cabdals per entendre el grau de correspondència que existeix entre la vida d'Arbó i la vida dels seus personatges. Rosales incideix també en les coincidències dostoievskianes com ara la concepció de la novel·la com a instrument de reflexió i autoanàlisi, i la preferència pels «humiliats i ofesos» (Rosales 1992: 11). Dels criteris d'edició emprats per a la publicació de l'*Obra Catalana Completa*, l'editor en parla en un article posterior (Rosales 2018).

Balaguer (1983), en el seu «Pròleg» a *Hores en blanc*, aprofundeix en el món arbonià i, més endavant, estudia la presència de l'escriptor en el panorama literari català dels anys trenta, al costat de veus reconegudes com les de Rafael Tasis, Manuel de Montoliu, Carles Soldevila o el mateix Pla, entre d'altres (Balaguer 1994). I encara, en relació a la difusió de la seva obra durant la postguerra, Balaguer defensa la tesi que si bé la producció en català pateix, per part d'un sector de la crítica catalana, un cert menyspreu durant aquest període, un sector de la literatura espanyola –concretament el grup Destino– farà un intent d'apropiar-se Arbó com a «alternativa al baix nivell de la novel·la espanyola de la immediata postguerra» (Balaguer 1996: 35).

Al seu torn, Malé (2005) posa en dubte l'adscripció russa d'Arbó, sobretot a *L'inútil combat*. La justificació d'aquesta afirmació es troba en la tendència que als anys trenta tenien els crítics literaris catalans «a trobar influències russes en bona part de les obres narratives de l'època [...] fins a poder constituir una mena de crítica, més fruit de la convenció d'una referència establerta que no pas d'una anàlisi profunda comparada» (Malé 2005: 37). El crític remarca el fet que en aquestes ressenyes literàries sempre s'al·ludia a aquesta influència, però mai no es citava cap nom en concret. En aquest sentit, tot i que Arnau explica que Arbó fou conegut com el «petit Dostoievski» (Arnau 1987: 55), Malé no esmenta la influència d'aquest autor i es limita a remarcar que *L'inútil combat* significà una anticipació de la novel·la existencialista europea dels anys quaranta. És a dir, insinua l'empremta de Dostoievski en les seves obres, però no la pren com a punt de partida. En canvi, sí que insisteix en una influència fins aquella data poc estudiada: la de l'escriptor francès André Gide.

L'any 2002, a propòsit del centenari del naixement de l'autor, la Institució de les Lletres Catalanes, sota la coordinació d'Emili Rosales (2002), va promoure la publicació d'una sèrie d'articles per a la difusió i aprofundiment de l'obra i de la personalitat d'Arbó. També López Albiol (2002) recull un conjunt d'escrits sobre l'autor amb el mateix objectiu.

Per la seva banda, Poy (2007) cerca la presència d'Artur Bladé, Jesús Moncada i Sebastià Juan Arbó en el cànon literari català alhora que intenta fixar la seva pertinença al cànon narratiu ebrenc a través de la seva obra. En el cas d'Arbó, centra el seu estudi en *Terres de l'Ebre* i insisteix en la seva situació geogràfica al delta de l'Ebre —i no pas a la unitat territorial del que avui coneixem com a Terres de l'Ebre— i en la intenció de presentar un paisatge no mitificat. Poy reivindica que, tot i la identificació que s'ha fet de l'autor amb aquesta obra, cal interpretar la novel·lística d'Arbó més enllà de *Terres de l'Ebre*. Entre algunes de les seves propostes inclou la possibilitat d'analitzar en la seva tècnica narrativa influències realistes, naturalistes i modernistes. També planteja la presència de l'existencialisme en la novel·la i n'assenyala l'emergència a través de diferents paràmetres. Per acabar, Poy analitza la psicologia turmentada que acompanya els personatges de la novel·la i conclou que la bogeria esdevé un element constitutiu de l'home, que esclavitza, de manera taxativa i sense cap altra alternativa vital, els personatges de *Terres de l'Ebre* (Poy 2007: 11).

Des d'una òptica diferent, Ramis s'acosta a Arbó per estudiar la seva faceta com a autotraductor.<sup>6</sup> I ho fa a partir de l'anàlisi de les primers edicions en català i en castellà de *Terres de l'Ebre*. Ramis estableix el mètode d'anàlisi que Arbó segueix en l'autotraducció d'aquesta novel·la a fi de poder-lo exportar a altres obres que han sofert el mateix procés. Pretén així identificar els principals trets que es reiteren en aquest pas del català al castellà i que no responen només a un canvi lingüístic. En aquesta línia, Ramis (2010) planteja els diferents punts teòrics que es deriven del fenomen de l'autotraducció a partir de l'anàlisi de l'actuació d'Arbó en el pas del català al castellà. En un article posterior, estudia com Arbó, a través d'un procés de revisió constant, adapta les seves obres per raons evolutives de la pròpia narrativa, però també per la voluntat d'adaptar-se al context polític i social del moment. La novel·la triada per analitzar aquests canvis, atesa la quantitat de revisions que sofrí per part de l'autor, és *Hores en blanc. Notes d'un estudiant que va morir boig* (Ramis 2012). I encara en aquesta directriu, Ramis (2014a) realitza un estudi filològic a través dels primers manuscrits conservats de *Terres de l'Ebre*. Després de fer una comparativa sobre els mecanismes emprats per a la construcció de la novel·la —addicions, supressions, canvis estilístics—, Ramis conclou que l'ús d'uns mecanismes reiteratius en la revisió dels

---

<sup>6</sup> Ramis. *Autotraducció i Sebastià Juan Arbó. El cas de Terres de l'Ebre* (Tesi doctoral, 2011) Barcelona: Universitat Pompeu Fabra. Atès que la tesi no està publicada em remeto al treball anterior (Ramis 2008), elaborat dins el marc del programa de doctorat, on ja s'apunten les principals línies d'investigació i les conclusions a les quals arriba en un primer estadi.

manuscrits i de les edicions posteriors assenyalen una «manera de treballar pacient i incansable», alhora que reivindica Arbó com «un escriptor imprescindible per entendre els mecanismes de creació en més d'una llengua alhora» (Ramis 2014a: 192).

És aquesta atenció als mecanismes d'escriptura d'Arbó allò que condueix Ramis (2015) a fer una incursió en el funcionament de la censura i en les diferents estratègies que utilitzà l'autor per acatar-la o defugir-la, tant en les seves obres catalanes com espanyoles. L'estudi presenta Arbó com un escriptor que mantingué una relació ambivalent amb la censura ja que, davant de l'obligació de corregir aspectes sobretot d'ordre moral, mostrà una actitud de submissió sempre que les supressions no afectessin la línia general de la seva obra, fet que quan succeïa provocava la seva indignació. Ramis hi afegeix dos aspectes també significatius: d'una banda, la tendència d'Arbó a aplicar-se una autocensura durant el procés de revisió de les obres ja publicades; de l'altra, la confirmació que les obres en català eren força més vigilades que no pas les escrites en castellà, tot i pertànyer al mateix autor.

Cornellà-Detrell (2011) inclou Arbó en un estudi on analitza els motius que porten d'altres novel·listes (Salvador Espriu, Xavier Benguerel, Joan Sales) a reescriure les seves novel·les (*Laia*, *El testament*, *Incerta glòria*) entre les dècades de 1950 i 1960. S'hi tracten, d'una banda, les raons que provoquen els canvis lingüístics, dirigits bàsicament a aconseguir una llengua més relaxada i més propera a l'oralitat. La coincidència de gran part d'aquests canvis en aquestes obres, també en la d'Arbó, a través de *Tino Costa*, porta a concloure que aquests escriptors es van haver de sotmetre a la renovació lingüística que afectà la novel·lística catalana d'aquells anys (Cornellà-Detrell 2011: 121). Quant als canvis literaris i de contingut que es detecten en la revisió de *Tino Costa*, publicada per primera vegada el 1947 i revisada el 1968, evidencien com Arbó era conscient de la necessitat de neutralitat i de distanciament del narrador respecte dels personatges, i de la urgència de crear un discurs més creïble, dirigit al públic lector de finals dels anys seixanta (Cornellà-Detrell 2011: 125). Amb tot, els canvis que es poden observar són molt limitats i es fa explícita la impossibilitat del novel·lista d'adaptar-se a un nou context (Cornellà-Detrell 2011: 126). El filòleg i crític considera, doncs, que la ideologia conservadora de l'autor s'hi troba subjacent i impregna l'actuació i el destí dels personatges. En aquest sentit, fa una interpretació política de la versió inicial de *Tino Costa*, a partir de la qual atribueix a Arbó la voluntat d'introduir-se en el mercat editorial oficial del règim. Ara bé, Cornellà-Detrell obre una nova via d'estudi en plantejar que «there is, therefore, a need to reassess their novels in the

*light of contemporary literary criticism and to explore why, until very recently, they have had a marginal position in the history of Catalan literature»* (Cornellà-Detrell 2011: 11).

L'any 2015 es tradueix al català l'autobiografia *Els homes de la terra i el mar* (Juan Arbó 2015), publicada per primer cop el 1961, en castellà. Todó (2015), el traductor de l'obra, parteix de Ramis per exemplificar les variacions que Arbó incorpora en la traducció al castellà de *Les terres de l'Ebre*. Així mateix, Todó explica el seu esforç per adoptar l'estil arbonià a partir de la lectura de la seva obra novel·lística i per utilitzar una llengua allunyada d'arcaïsmes, tal com era la voluntat del novel·lista. En un article posterior, Todó (2018) s'endinsa en el contingut de l'autobiografia per extreure'n alguns aspectes rellevants com la presència de la mort en la infantesa d'Arbó, el paper fonamental del destí en la seva biografia, l'adopció d'una actitud filosòfica desencisada o l'adscripció a una ideologia política ambigua que es contradia amb la seva preocupació constant per les injustícies socials.

Relacionada també amb la publicació d'aquesta obra, Guillamon (2015a) des de la crítica periodística, resumeix la trajectòria intel·lectual d'Arbó com «un home que havia tingut dues carreres literàries. L'una, fins a la Guerra Civil, com a novel·lista en català. Una segona, després del conflicte, com a novel·lista i autor de biografies en castellà» (Guillamon 2015a: 8). El crític literari reivindica *Els homes de la terra i el mar* com a precedent de la moda actual de les memòries d'infantesa i com a «llibre de memòria personal, de construcció d'una identitat i una identitat literària» (Guillamon 2015a: 8). En aquest sentit reafirma, sense entrar en detalls, la identificació entre l'Arbó biogràfic i l'Arbó novel·lista dels anys trenta, especialment.

Finalment, i encara arran de les memòries traduïdes, Pla (2015) assenyala la duresa del territori i la brutalitat de l'època que se'n desprèn, tot i que lamenta el costumisme, només superat per la mirada adulta de l'escriptor quan aboca la rancúnia i la nostàlgia davant del record de determinats esdeveniments passats. Pla hi exposa alhora certs retrets a alguns elements estilístics i estructurals –descripcions massa extenses, elements reiteratius o salts temporals– i, per acabar, retreu la manca d'una “formulació poètica” (Pla 2015: 74).

Al seu torn, Dasca (2016) en el seu treball sobre la bogeria en la literatura catalana, analitza les conductes dels protagonistes de *L'inútil combat* i d'*Hores en blanc. Notes d'un estudiant que va morir boig*. Entre d'altres aspectes, hi evidencia unes actituds que convergeixen en l'ús de l'escriptura com a procés d'alliberació, però sobretot en el fet que els personatges coincideixen a cometre un assassinat que es regeix pel principi de

gratuitat absoluta, de manera semblant al tractament que en fan autors com ara Dostoievski, Kafka o Camus. Dasca, en aquest sentit, conclou que l'execució del crim «és indestriable d'unes implicacions inequívocament psicològiques» (Dasca 2016: 354) i, per tant, Arbó construeix dos personatges que comparteixen la bogeria, un tema ben present en la literatura catalana des del segle XIX.

Cal fer referència també a l'estudi de Cid i Català (2017) que analitza els sons i les músiques que s'inclouen en la narrativa d'Arbó —juntament amb l'obra d'Artur Bladé i Desumvila i de Joan Todó— i els identifica com a elements distintius d'una societat i d'una època determinades.

L'any 2018, en el monogràfic de la revista *Beceroles* dedicat a Juan Arbó, Enfedaque (2018) hi participa amb un article on desentrella la repartició del fons documental de l'escriptor, entre Sant Carles de la Ràpita i Amposta, així com el procés d'organització i descripció que ell mateix, com a arxiver de l'Ajuntament de Sant Carles de la Ràpita, ha portat a terme. El resultat final és un fons catalogat i ben estructurat que possibilita l'accés i la consulta a tots els estudiosos d'Arbó. També en aquest monogràfic Malé (2018) recupera *Hechos y figuras*, un recull d'articles periodístics, publicat l'any 1968, on Arbó exposa diferents aspectes que l'interessen i el preocupen. El crític literari fa una breu referència a cadascun dels articles publicats i conclou que, a través de cadascun d'ells, Arbó indueix a la reflexió i exposa el seu pensament que, agradi o no, és fruit d'un exercici de sinceritat (Malé 2018: 70).

En relació a Guatxes, un dels personatges de ficció del segon cicle ebrenç, Carcellé (2019) elabora un breu estudi on ressegueix l'evolució d'aquest personatge en la trilogia formada per *Entre la terra i el mar*, *La tempestad* i *La masia*, alhora que demostra com Arbó, per a la seva construcció, es va inspirar en un amic d'infantesa. Ara bé, Carcellé, al final del seu article, comet un equívoc en considerar que Guatxes mor al final de *La masia*. De fet, el personatge reapareix a *El segundo del Apocalipsis*, una obra que s'ha de llegir com a continuació de la trilogia.

Finalment, cal esmentar l'estudi que Forcadell (2018) elabora a partir de les dedicatòries que es troben custodiades a l'Arxiu Comarcal del Montsià i amb les quals reconstrueix una xarxa d'amistats i de coneixences rellevant per entendre la interacció d'Arbó amb altres intel·lectuals i personatges del món cultural de l'època. De fet, Forcadell (2021) també ha realitzat, des de les directrius teòriques de la filologia d'autor, un estudi sobre el procés de creació literària d'Arbó a partir d'un projecte novel·lístic inèdit titulat *El ángel se durmió*.



En el terreny de les biografies, la del poeta Jacint Verdaguer, l'única escrita en català, ha estat objecte d'estudi per part de Soldevila Balart (2012, 2016), el qual ha publicat diferents articles entorn de la seva gènesi i dels intents d'Arbó per aconseguir el mecenatge de Francesc Cambó. També Soldevila Balart, en el seu estudi sobre el biografisme català, concretament el que es publica entre els anys 1953 i 2013, situa i defineix aquesta obra com a continuadora de l'estil de biografia novel·lada proposat per Emil Ludwig i André Maurois (Soldevila Balart 2015: 72).

Quant a la publicació d'epistolaris, cal fer referència a les aportacions de Carcellé i Ramis. L'estudi de Carcellé (2014) analitza la relació entre Pío Baroja i Sebastià Juan Arbó a partir de la correspondència conservada. Se'n destaca sobretot el formalisme i l'admiració amb què Arbó s'adreça a Baroja, l'enviament que aquest li fa d'alguns dels seus llibres i les lloances cap algunes de les obres de l'escriptor basc. De la intervenció d'aquest últim, se'n remarca la seva preferència per *Terres de l'Ebre*, en detriment de *Camins de nit* que defineix com «una novela regional» (Carcellé 2014: 19).

Altrament, el recull publicat per Ramis (2014b), centrat en la correspondència entre Salvador Espriu i Sebastià Juan Arbó, permet conèixer la relació de respecte i d'admiració que es professaren aquests dos escriptors, tot i tractar-se d'una relació epistolar unilateral, ja que no s'ha conservat cap carta d'Arbó a Espriu. Ramis apunta que la passió pels clàssics grecs, la recreació i l'actualització dels seus mites, així com la influència de la literatura francesa, actuen com a nexes evidents d'aquesta relació. En les cartes, Espriu remarca que Arbó ha accentuat la seva preocupació pel vessant moral i fa una crítica conciliadora i constructiva. Espriu tampoc no amaga el seu desconcert davant dels atacs que Arbó havia rebut com a biògraf de Cervantes, Baroja, Wilde i Verdaguer, sobretot per part dels crítics literaris Joaquin de Entrembasaguas i Antonio Tovar. Concretament, pel que fa la biografia de Verdaguer, Espriu la situa per damunt de la seva novel·lística dels anys trenta i l'anivella amb la dels biògrafs europeus més prestigiosos: Emil Ludwig i Stefan Zweig (Ramis 2014b: 70).

Ramis (2016) també publica la correspondència entre Arbó i el traductor francès de *Tino Costa*, Victor Castre, entre els anys 1950 i 1957. A través de les diferents cartes conservades, Ramis demostra la relació de complicitat i amiatat entre ambdós, però també el control i el domini que Arbó exercia damunt els seus textos a l'hora de traduir-los. Finalment, Ramis (2018) també ha publicat la correspondència entre Joan Sales i Sebastià Juan Arbó, que comprèn el període de 1966 a 1982. El recull mostra la complexa relació que mantingué l'escriptor amb l'editor de *L'espera*, però també al-

guns aspectes personals i professionals que ajuden a conèixer la personalitat d'aquests dos literats. En l'estudi, a més, queda confirmat el costum de Sales de retocar les novel·les que havia d'editar i les reticències d'Arbó a permetre qualsevol alteració en la redacció final dels seus textos.

En relació als treballs que han plantejat l'anàlisi del tipus de llengua utilitzada en les obres arbonianes, Malé (2007) en parla a l'hora d'establir paral·lelismes i diferències entre les biografies i les obres de Jesús Moncada i de Sebastià Juan Arbó. El crític exposa que si bé a *L'inútil combat* i a *Terres de l'Ebre* no s'endevina en la llengua emprada la procedència tortosina de l'autor —excepte per l'ús d'algunes formes lèxiques que s'eliminen en una revisió posterior—, en la primera edició de *Camins de nit* i de *L'espera*, l'escriptor opta per l'ús de les variants lingüístiques pròpies del seu dialecte a l'hora de fer intervenir els seus personatges. En aquest sentit, Castellà (2019: 291) afegeix també *Narracions del Delta* en aquest tractament dialectal, fet comprensible si tenim en compte que es tracta d'un recull de narracions que provenen, en bona part, dels dos últims llibres citats per Malé. Amb tot, els dos estudis coincideixen en l'aposta que fa Arbó, des dels seus inicis, per un model de llengua literària fabriana. Tornant a l'estudi de Malé, cal assenyalar que, més enllà de les diferències lingüístiques que separen Moncada i Arbó, s'hi tracten també diferents aspectes com les circumstàncies biogràfiques, el procés de canvi de llengua o les fonts literàries a partir de les quals aquests autors confegeixen la seva obra. Significativament, el crític conclou que si bé Moncada gaudeix d'un reconeixement «unànim i indiscutible», Arbó és, encara avui, d'aquells autors que «bo i mereixent-ho, difícilment podrien ser qualificats de canònics». I en remarca, com a possibles causes, les circumstàncies de la postguerra, el canvi de llengua i la temàtica «poc amable» de les seves obres (Malé 2007: 642).

Cal apuntar, finalment, que en la recerca bibliogràfica per a l'elaboració de l'estudi han sorgit una gran quantitat d'articles dedicats a Arbó i publicats en revistes o diaris locals, preferentment ebrencs. Per la seva breu extensió, pel seu caràcter anecdòtic o per la repetició d'aspectes que ja han estat tractats anteriorment he optat per no esmentar-los a fi de no convertir aquest apartat en una llarga i simple relació bibliogràfica. Ara bé, cal reivindicar la importància d'aquestes publicacions en la mesura que demostren una estima i una valoració explícita cap a la persona i l'obra d'Arbó.

A tall de cloenda, i com ja s'ha anunciat al principi d'aquest apartat, l'estat de la qüestió exposat demostra que la literatura d'Arbó ha estat capaç d'atreure l'interès de noves generacions de crítics. Entre les seves aportacions principals, l'obra d'Arbó compta amb estudis adreçats a la seva producció literària, al seu procés d'autotraducció, però també a la recerca del seu llegat a través de la revisió de la correspondència personal i dels manuscrits conservats. Tot plegat indica una voluntat de fer visible i ressituar l'escriptor prou engrescadora, tot i que s'endevinen encara alguns buits, sobretot a l'entorn de l'etapa posterior als anys quaranta. L'interès continuat cap a Arbó, en l'àmbit dels estudis literaris catalans, i la necessitat d'omplir silencis justifiquen aquesta tasca de recuperació de la seva obra. En aquest sentit, aquest treball fixa la relació d'Arbó en la narrativa catalana i espanyola del segle XX, alhora que presenta un estudi complet i transversal de la seva novel·lística —amb una especial atenció a la castellana, fins ara poc estudiada—, des d'un vessant crític i interpretatiu.

## ESTRUCTURA

Per a un desenvolupament que permeti executar els objectius esmentats anteriorment, el treball s'ha dividit en tres parts:

En primer lloc, s'ha elaborat un estudi que, a grans trets, s'inicia l'any 1931, amb l'arribada de Sebastià Juan Arbó a Barcelona, i finalitza l'any 1984, amb la data de la seva mort. Inicialment s'exposa una fonamentació teòrica per entendre el marc literari on cal situar les primeres novel·les d'Arbó i que enllaça amb l'eix cronològic que permet resseguir la trajectòria vital i professional de l'escriptor durant tots aquests anys. A través d'un exercici de concreció hemerogràfica, es confegeix una línia que permet conèixer de manera detallada quins foren els moviments de l'escriptor i quina la recepció que tingueren en cada moment les obres publicades a Catalunya, però també a Espanya i a altres països.

En segon lloc, s'ha considerat necessari l'aprofundiment en alguns dels aspectes principals que determinen, configuren i, alhora, singularitzen la professionalització d'Arbó. En aquest sentit, cal parlar del seu afany per esdevenir escriptor, del canvi de llengua i les implicacions que genera, de la seva ideologia política i de les conseqüències que se'n deriven i, finalment, del seu exercici periodístic com un dels eixos fonamentals d'aquesta professionalització. Cal advertir que l'atenció que faig a l'articulisme

respon a la necessitat d'acompanyar la novel·lística arboniana d'un suport ideològic complementari i alhora comprovar fins a quin punt es pot establir una relació comuna entre el seu corpus narratiu i el seu corpus articulista.

En tercer lloc, l'anàlisi de la novel·lística d'Arbó. En aquest punt, i amb la voluntat de no escindir el conjunt narratiu a partir d'un criteri lingüístic, s'ha considerat necessari establir una divisió temàtica. Així, d'una banda s'estudia l'obra ebreca, tant la publicada durant els anys trenta com la publicada a partir dels anys seixanta, al marge de la llengua utilitzada. En aquest apartat s'exposen les influències i els referents literaris a partir dels quals Arbó construeix aquestes novel·les, així com tots aquells aspectes que les articulen i els atorguen un caràcter unitari. Hi ha, sobretot, la voluntat de relacionar les obres de la primera i la segona etapa ebreca a fi de fixar-ne el grau de continuïtat, més enllà del retorn a l'escenari inicial. D'altra banda, s'analitza la novel·lística ciutadana, escrita exclusivament en castellà. En aquesta part final es realitza una aproximació al context literari, però també a l'estat de la qüestió quant a la valoració d'Arbó en la narrativa espanyola des de la postguerra fins als anys vuitanta. A partir d'aquí, s'inicia l'estudi de les tres novel·les, tot identificant-ne els trets rellevants que les caracteritzen i les defineixen.

Els resultats obtinguts a través dels diferents apartats en què s'estructura el treball s'exposen a les conclusions finals. Per acabar, després de les referències bibliogràfiques, consultades íntegrament en tots els seus títols, adjunto com a annexos un llistat dels articles periodístics publicats per Arbó des de l'any 1931 fins al 1984, com també algunes de les cartes a què es fa referència durant l'estudi.<sup>7</sup> Tot i que l'anàlisi dels articles periodístics, d'una manera exhaustiva, no forma part dels objectius d'aquesta tesi, sí que obre una nova via d'estudi per a un projecte futur. Quant a les cartes transcrits, el fet que es tracti d'una selecció, respon a la voluntat d'oferir aquelles que són inèdites i que presenten un contingut més ampli del que ja ha estat citat en el treball.

---

<sup>7</sup> En la transcripció de les cartes, s'han conservat les convencions tipogràfiques originals, excepte en les citacions de publicacions (obres literàries i revistes); en aquest cas, s'han substituït les cometes per la lletra en cursiva. També s'han regularitzat els aspectes ortogràfics i morfosintàctics, segons la normativa actual, i s'ha modificat l'ús de la puntuació, de manera excepcional, tan sols en aquells casos que s'ha considerat que dificultaven la comprensió del contingut. S'han utilitzat els claudàtors per complementar informació que es troba abreujada.

## RELACIÓ D'ABREVIATURES DE FONTS I ARXIVS REFERENCIATS

Archivo General de la Administración (AGA)

Arxiu Comarcal del Montsià (ACM)

Fons Sebastià Juan Arbó

Arxiu Comarcal de la Ribera d'Ebre (ACRE)

Fons Artur Bladé i Desumvila

Arxiu Montserrat Tarradellas i Macià (AMTM)

Fons Josep Tarradellas

Arxiu Municipal de la Ràpita (AMR)

Fons Sebastià Juan Arbó

Arxiu Nacional de Catalunya (ANC)

Fons Domènec Guansé

Fons Carles Riba i Clementina Arderiu

Biblioteca de Catalunya (BC)

Fons Cruzet-Selecta

Universitat Autònoma de Barcelona (UAB)

Fons Rafael Tasis Marca

Universitat de Girona (UdG)

Fons Prudenci Bertrana

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI  
SEBASTIÀ JUAN ARBÓ: DE LA REALITAT VISCUDA  
A LA FICCIÓ NARRATIVA. ANÀLISI D'UN DESARRELAMENT  
EN LA LITERATURA CATALANA  
Marta Matas Roca

# LA PROJECCIÓ

## CAP A LA LITERATURA

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI  
SEBASTIÀ JUAN ARBÓ: DE LA REALITAT VISCUDA  
A LA FICCIÓ NARRATIVA. ANÀLISI D'UN DESARRELAMENT  
EN LA LITERATURA CATALANA  
Marta Matas Roca



## 1. CAMINS D'APRENENTATGE

Endinsar-nos en la trajectòria, en la recepció crítica i en l'anàlisi de l'obra de Sebastià Juan Arbó implica un aprofundiment ampli en el seu bagatge autobiogràfic, no tant pel que fa a les empremtes cronològiques —exceptuant, si més no, la seva arribada a Barcelona i l'escissió que provocarà la Guerra Civil— sinó per les experiències viscudes que l'autor transformarà en matèria literària.<sup>8</sup> Aquest bagatge autobiogràfic, sobretot el que abasta des de la infantesa fins a l'arribada a Barcelona, i que és present en tota la seva obra, permet confirmar una incipient voluntat autodidacta que li possibilita, en un primer moment, alliberar-se de la seva idiosincràsia ebreca per esdevenir, més tard, un escriptor primerenc, però significativament prometedor per a la literatura catalana.<sup>9</sup>

Durant la seva adolescència, enmig d'hostilitats econòmiques, l'accés a la biblioteca dels Carvallo i, concretament, una certa protecció acadèmica per part de Cecília Meyer de Carvallo, dona d'una formació privilegiada, permeten a Arbó d'iniciar-se en el domini de la llengua francesa i en el coneixement de les grans figures de la literatura universal.<sup>10</sup> Així, en el seu primer llibre autobiogràfic, *Los hombres de la tierra y el mar*, l'escriptor confessa que la literatura va esdevenir un aprenentatge vital en què les lectures de joventut «templaron en mí, con el vuelo de mis anhelos, la amargura excesiva de mis decepciones», ahora que l'aprenentatge que se'n desprèn el prepararà per enfrontar-se amb el combat de la vida (Juan Arbó 1961a: 154). En aquest sentit, quan a l'edat de 12 anys deixa l'escola per iniciar la seva vida laboral que, tot i ser privilegiada en el context del seu entorn, intueix submissa i rutinària, el jove Arbó comença a conviure amb un sentiment d'opressió que no l'abandonarà fins a la seva fugida a Barcelona:

---

<sup>8</sup> En aquest sentit, les obres d'Arbó, sobretot les primeres, s'adscriuen a l'afirmació que Joaquim Molas —tot citant autors com ara Joan Puig i Ferrer, Prudenci Bertrana i Llorenç Villalonga— va fer respecte de l'escassa imaginació que els literats catalans projectaven en les seves novel·les i la tendència autobiogràfica que aquest fet generava (Molas 1975: 503).

<sup>9</sup> En relació al seu autodidactisme, l'any 1933, en l'entrevista que Mercè Rodoreda li fa per *Clarisme*, declara: «M'he format sol... llegint només... no tinc estudis i he passat tota la vida al poble» (Rodoreda 1933a: 2).

<sup>10</sup> D'origen jueu i provinent de França, la família Carvallo es va establir primer a Sant Carles de la Ràpita i després a Amposta on era propietària d'una gran extensió d'arrossars i d'un important comerç de fertilitzants. Els Arbó treballaven per a ells com a jornalers i els acompanyaren quan es traslladaren de poble. L'autor explica a les seves memòries els records d'aquells temps que visqué sota l'empara d'aquesta família, però ho fa amb un sentiment de submissió i, a vegades, d'humiliació pel tracte rebut d'alguns dels membres, exceptuant sobretot la senyora Carvallo.

Mi destino, más allá de mi alegría inocente, mi destino estaba tan cerrado, tan ciego, como el cielo de aquella noche, con estrellas remotas, pero que nadie, y menos yo, podía saber por donde habían de brillar (Juan Arbó 1961a: 330-331).

Així finalitza *Los hombres de la tierra y el mar*, amb un futur incert que evidencia com per a Arbó la pertinença al medi ebrenc significà, durant la seva joventut, una llosa, una opressió que per motius familiars i tradicionals es preveia difícil de superar.<sup>11</sup> L'al·lusió a la infantesa truncada a través del treball es pot resseguir a través de les seves memòries i d'algunes de les seves obres:

Empezaría a internarme, sin saberlo, en mi nueva vida, como en un negro túnel, en una noche de opresiones y dudas que entonces no podía sospechar. Fue un momento tristísimo de mi vida, en que con un cargo, con un real de sueldo al día —así comencé— se ponían cadenas a mi adolescencia, se preparaba a mi alma la más penosa servidumbre y se comprometía mi destino de una manera que hoy todavía me llena de espanto (Juan Arbó 1961a: 330).

Aquesta similitud és evident també a *L'inútil combat* on el protagonista es refereix a l'espai laboral, una oficina, com un espai físic on «m'ofegava; com si les parets s'ajuntessin contra el meu cos. Era una opressió angoixosa, desesperant» (Juan Arbó 1993a: 39).<sup>12</sup> Un espai que també esdevé símbol d'humiliació contínua enfront d'una vida que discorre lliure i escàpola per a ell, adscrit a una terra i a un destí aliens a la seva voluntat («Tornava a l'oficina abrandat d'ires, silencios i humiliat, però obligat a seure de nou [...] mentre allí sonaven els crits dels infants, lliurats a llurs jocs», Juan Arbó 1993a: 58). Enmig d'aquest àmbit inhòspit, Arbó opta per la lectura com a sistema d'evasió que li permet la reclusió necessària per poder alliberar-se del present i accedir a uns universos particulars i diferents que li permetran trampejar la realitat. És així com, través del discurs del protagonista de *L'inútil combat* —i a tall d'intromissió autobiogràfica—, llegim: «No, no podia oblidar-me de la vida, i d'una manera o d'una altra, a través dels llibres o de la finestra, m'hi abocava, m'hi enfonsava» o bé «llegia a totes hores, llegia amb un estrany deler» (Juan Arbó 1993a: 38, 39). I encara, quan

---

<sup>11</sup> L'any 1967, en el programa «La vida contra reloj» de Ràdio Barcelona, Arbó manifestava que, contràriament a Baroja, per a qui al seu naixement vora el mar fou un auguri de llibertat, la seva pertinença ebrenc es caracteritzà per una gran manca de llibertat («La vida contra reloj» Locució: Manuel del Arco. Ràdio Barcelona, 13 d'octubre de 1967). Aquest conflicte interior que viu Arbó, amb un futur previsiblement arrelat al seu medi, s'anirà diluint i desapareixerà durant la seva maduresa i vellesa, període en què reivindicarà els seus orígens i retornarà a Sant Carles de la Ràpita a sojornar-hi assíduament.

<sup>12</sup> Les citacions de *L'inútil combat* provenen de l'edició de 1969, corregida i definitiva, que es troba dins de l'*Obra Catalana Completa, II*, tal com es troba referenciada a la bibliografia.

aquesta afició el distreu de la feina i la seva mare, decebuda per la desídia mostrada, opta per llençar al riu tots els llibres, aleshores les conseqüències no es fan esperar: «una tristesa progressiva s'anava ensenyorint del meu esperit, una terrible angoixa, i de tal manera, que vaig arribar quasi a emmalaltir» (Juan Arbó 1993a: 40). La lectura, doncs, com a alternativa a la vida real, com a possibilitat de viure altres vides, però no des d'una fal·làcia, sinó des d'una experiència vital que ajuda a copsar la complexitat de l'ésser humà i a acceptar el sentit tràgic que porta implícita la vida des dels temps antics.

A *Memorias. Los hombres de la ciudad*, el seu segon volum autobiogràfic, l'autor relata com Barcelona s'intueix com l'única sortida per a la seva existència turmentada. Amb aquesta perspectiva, juntament amb la redacció de *L'inútil combat* —obra que «desahogaba, aliviaba mi espíritu» (Juan Arbó 1982: 84)— s'inicia una nova etapa que culminarà amb la seva arribada a la ciutat. L'escriptura, ara, com a via de sortida de la presó vital a què es veia sotmès. Un camí de fugida, d'alliberament i, ahora, no ho oblidem, d'afany de professionalització.<sup>13</sup>

## 2. DEBAT ENTORN DE LA DATA D'ARRIBADA A LA CIUTAT

La imprecisió cronològica és un dels eixos que defineix les *Memorias. Los hombres de la ciudad* i que entronca amb la crítica a la manca de rigorositat de què foren objecte els seus estudis biogràfics.<sup>14</sup> A aquesta imprecisió d'Arbó, que dificulta la fixació de la

---

<sup>13</sup> En aquest sentit, utilitzo el terme «fugida» perquè és Arbó qui l'empra per explicar el seu trasllat a Barcelona amb una evident repercussió d'alliberament, però també de remordiment per no haver executat d'una manera més digna la seva decisió de marxar: «tomé la decisión, y una mañana de sol, acompañado de un amigo al que le había comunicado mi decisión y que me alentó en ella, emprendí a pie el camino de la huída. [...] Fue, en mi vida, una mañana memorable, y esta vez no volví la vista atrás [...]. Me alejé sin mirar atrás, sin decirle adiós a mi madre, como si pasara por encima de ella, pisoteándola; me fui sin mirarla y no sabía si la volvería a ver» (Juan Arbó 1982: 84-85). Anys més tard, en una entrevista, Arbó torna a emprar aquest concepte per definir l'angoixa vital que exemplifiquen els seus protagonistes: «Si busquem una explicació freudiana, crec que arrenca de l'opressió, de la subjecció, en què es va desenvolupar la meua infantesa i d'aquest afany de fugida que, més o menys despert, tenia sempre a l'ànima» (López Albiol 1992: 18). A propòsit del sentit profundament unitari que regeix el món desolat d'Arbó —en la ficció, però també m'atreviria a afegir, en els paisatges i en les experiències de la seva primera joventut en les terres de l'Ebre—, Carme Arnau (1984) considera que els seus protagonistes també participen d'aquesta unitat, «tot qüestionant-se, però, llur plena acceptació, la qual cosa els portarà vers un motiu constant que és també el d'altres novel·listes d'aquesta època: la fugida». Una mostra més, doncs, d'aquesta identificació intrínseca entre l'autor i els personatges literaris que conformen la seva primera novel·lística, i que aporta un sentit clarament connotatiu al terme utilitzat.

<sup>14</sup> *Cervantes* (1945), *Verdaguer. El poeta, el sacerdot i el món* (1951), *Oscar Wilde* (1960) i *Pío Baroja y su tiempo* (1963). També Joan Sales, en la seva correspondència amb l'escriptor arran de les correccions de *L'espera*, li recrimina les incoherències cronològiques que localitza en la novel·la. El mateix Arbó re-

seva data d'arribada a Barcelona, s'afegeix una certa incoherència sorgida de les diferents entrevistes i articles dedicats a l'autor i a la seva obra. Tot plegat, impedeix la concreció de l'any exacte en què es produeix l'arribada d'Arbó a la ciutat.<sup>15</sup>

Em sembla interessant marcar cronològicament aquest punt d'inflexió en la vida d'Arbó perquè fixar l'any d'arribada a Barcelona i precisar el temps transcorregut fins a la publicació de la seva primera novel·la, *L'inútil combat* (1931), ajuda significativament en l'anàlisi de la seva acceptació i integració en el món literari de l'època. És en aquest sentit que remarco aquestes incoherències biogràfiques que qüestionen, si les tenim en compte, la imatge creada d'un Arbó literàriament reconegut poc temps després de la seva arribada.

L'any 1933, en l'entrevista que concedeix a Mercè Rodoreda, i davant de la pregunta que l'escriptora li formula respecte dels anys que fa que viu a la ciutat, Arbó respon: «tres anys». I encara afegeix: «Hi havia vingut abans, però a fer el servei i altra vegada cap al poble» (Rodoreda: 1933a: 2). És a dir, l'any 1930. Aquesta fou la data acceptada durant un llarg període i que situa Arbó amb 28 anys a Barcelona. Així i tot, l'any 1952, en una entrevista per al setmanari *Revista* afirma: «Me vine a Barcelona a los veinticinco años, con muchas ilusiones y un original bajo el brazo: *L'inútil combat*» (Albertí 1952: 10). Anys més tard, concretament el 1965, confirmarà aquesta data en la seva conversa amb Albert Manent:

El 1927, empès per la vocació, vaig arribar a Barcelona decidit a llançar-me pel camí de les lletres. Vaig haver de fer tasques de tota mena, moltes d'anònimes: vaig traduir Blasco Ibáñez al català per indicació de Duran i Tortajada. La família també m'ajudava. Sort que vaig topiar amb un home «del llamp», el selvatà Joan Puig i Ferrer, que s'entusiasmà amb els dos manuscrits que jo havia dut d'Amposta sota el braç: *Terres de l'Ebre* i *L'inútil combat* (Manent 1965: 55).

Arran d'aquesta afirmació cronològica, Jordi Malé evidencia per primer cop l'existència d'una confusió biogràfica al voltant de l'arribada d'Arbó a la ciutat, alhora que atribueix les paraules de l'escriptor a «una mala jugada de la memòria» (Malé 2005: 31). Ara bé, la justificació de Malé trontolla si recordem que Arbó ja havia comès la mateixa distorsió en l'entrevista, citada anteriorment, amb Santiago Albertí

---

conexerà aquest defecte «según mi costumbre de trabucar las fechas, los datos, en lo cual me pinto solo» (Juan Arbó 1966a).

<sup>15</sup> «Por fin tomé la decisión: me fui y lo hice de la peor manera. Como lo hice todo.[...]» (Juan Arbó 1982: 84). Arbó no assenyala cap data concreta per a la seva arribada a la ciutat on ja havia estat anteriorment per motius mèdics i per realitzar el servei militar.

l'any 1952. És evident, però, que la publicació de Manent a *Serra d'Or* havia de generar molta més repercussió i, per tant, cal considerar-la com el punt d'inici del desconcert posterior pel que fa a la data d'arribada. De fet, i possiblement com a conseqüència directa, és simptomàtic que l'editorial Selecta en els llibres que publica de l'autor abans del 1965 —és a dir, abans de l'entrevista amb Manent— difongui en les notes biogràfiques que Arbó havia arribat el 1930; en canvi, en les obres publicades posteriorment es puntualitza que «als vint-i-cinc anys es traslladà a Barcelona» (Malé 2005: 31).

Encara en relació amb l'entrevista amb Manent, d'una banda, pel que fa a l'al·lusió a les traduccions de Blasco Ibáñez no he trobat cap referència respecte de les dates en què les va portar a terme. Paradoxalment, les úniques traduccions fetes al català de l'obra de l'escriptor valencià —*Flor de maig* i *La barraca*— consten com a fetes per Miquel Duran i Tortajada.<sup>16</sup> En tot cas, l'afirmació d'Arbó en la conversa amb Manent fa pensar en la possibilitat que fos ell qui realitzés les traduccions, encara que atenent-nos a les dates, sembla que només hauria traduït *La barraca*. Així i tot, el seu nom mai no sortí reflectit i no en deixà constància en cap altre document.<sup>17</sup> D'altra banda, la referència a Puig i Ferrer —aquesta sí àmpliament coneguda sobretot arran del prefaci a *L'inútil combat*, dins la versió definitiva de 1969— ens situa entre els anys 1930 i 1931. Puig i Ferrer és aleshores director literari de l'editorial Proa, fundada el 1928, i coordinador de la col·lecció de novel·les «A Tot Vent». En aquest sentit, Arbó la considera com «la primera editorial de Catalunya» i «A Tot Vent», com la col·lecció «donde se habían publicado los novelistas extranjeros de más fama, en estupendas traducciones, y los de casa, la de más prestigio y figurar en ella era sin duda el sueño de todos los que entonces empezaban a escribir en nuestro país» (Juan Arbó 1982: 108).<sup>18</sup> Si tenim en compte que el novel·lista afirma haver arribat a Barcelona

---

<sup>16</sup> Les traduccions foren publicades a l'editorial Mentora, en la qual Duran i Tortajada fou director de la col·lecció «Biblioteca Europa». En el catàleg d'aquesta col·lecció s'esmenten sis obres de Blasco Ibáñez, encara que de fet, a causa del tancament de l'editorial, només es publicaren *Flor de maig* (1926) i *La barraca* (1927), de la qual es va fer una segona edició l'any 1931 (Ugarte 2002: 46). Ara bé, el 21 d'abril de 1934, *L'Opinió* es fa ressò, en nota de redacció —arran de la Festa del Llibre—, de tres obres de Blasco Ibáñez traduïdes al català: *La Barraca*, *Flor de maig* i *A l'ombra dels tarongers*. Aquest últim títol correspondria a la novel·la *Entre naranjos*. Amb tot, malgrat ser esmentada en la nota, no hi ha constància enlloc que hagués estat traduïda al català, tal com constata Xus Ugarte en l'article citat anteriorment.

<sup>17</sup> Cal, però, tenir present la valoració nul·la i la presència quasi inexistent del traductor en les obres publicades per l'editorial Mentora (Ugarte 2002: 46), fet habitual en aquests anys, per entendre fins a quin punt aquest podia romandre en l'anonimat.

<sup>18</sup> Efectivament, «els escriptors cobejaven sortir a la col·lecció pel que significava de tribuna literària de consagració i perquè s'adreçava a un públic variat i fidel, que permetia fer uns tiratges que a vegades arribaven als 4.000 exemplars» (Manent 1984: 193).

amb el manuscrit de *L'inútil combat* l'any 1927 i confirma el seu coneixement de l'editorial Proa i del prestigi adquirit per la seva col·lecció, tot just iniciada un any després de la seva arribada, es fa estrany el llarg període —quatre anys— que transcorre fins a la publicació de la seva primera novel·la. Cal afegir, a més, que Arbó no només arriba «amb aquesta obra sota el braç —i amb *Terres de l'Ebre*, que, de moment, tenia arraconada» (Juan Arbó 1993a: 11),<sup>19</sup> sinó que porta també una carta de recomanació per a Pere Coromines, l'autoria de la qual sembla confirmar la teoria de l'arribada l'any 1931.<sup>20</sup> Al seu torn, Coromines el remet «a un amic seu, escriptor, crític d'altura i boníssima persona, Farran i Mayoral, el qual la llegiria —n'estava segur— amb tot l'interès» (Juan Arbó 1993a: 11). La situació es repetí, doncs, però ara davant del crític literari de *La Veu de Catalunya*, que restà gratament impressionat amb l'obra d'Arbó i, en conseqüència, amb una nova carta de recomanació, el dirigí cap a Puig i Ferrer que «es va entusiasmar; em digué que l'obra quedava acceptada, i poc després la Proa n'anunciava la publicació com d'una cosa excepcional. [...] Sortí per fi la novel·la i es calmà en bona part la meva inquietud» (Juan Arbó 1993a: 14).

Encara en aquest intent de concretar una data inicial, Sergi Beser, que considera que en la biografia d'Arbó «tan sols es destaquen unes quantes dates: la de l'arribada a Barcelona i les de publicació de les obres» (Beser 1966: 7), situa aquest primer moment l'any 1927.<sup>21</sup> Amb tot, encara l'any 1966, en una entrevista a Arbó, José Cruset escriu a tall d'introducció, tot recordant la infantesa de l'escriptor:

---

<sup>19</sup> També Tasis (1935a: 46) descriu significativament la mateixa imatge d'arribada de l'autor: «El primer llibre d'aquell joveníssim autor que venia d'Amposta amb un manuscrit sota el braç i una gran confiança en els seus dots de novel·lista era un llarg monòleg».

<sup>20</sup> D'aquesta carta de recomanació, en tenim coneixement a través del prefaci que fa l'autor a *L'inútil combat*, —ja citat anteriorment— i del capítol dedicat a la seva arribada a Barcelona, a *Memorias. Los hombres de la ciudad*. En ambdós textos afirma que la carta anava dirigida a Pere Coromines, però rectifica i dubta de la seva autoria. Així, mentre en el prefaci de l'any 1969 l'atribueix a l'escultor ampostí Soriano Montagut, l'any 1982, a *Memorias. Los hombres de la ciudad* —i arran d'una carta enviada per Josep Tarradellas, l'any 1968, on li recorda aquest episodi—, l'atribueix a Marcel·lí Domingo. Arbó treu importància a l'oblit, però em sembla remarcable el fet que quan rectifica sobre l'autor, també afegeix que la carta havia estat «procurada por don Alfredo Escrivá— todos éramos del partido—, alcalde de Amposta a la sazón, hombre rico —banquero— y republicano, figura destacada en la sociedad y en el partido» (Juan Arbó 1982: 105). Efectivament, Alfred Escrivà fou alcalde d'Amposta des de l'any 1931 al 1934, i això ens remet a la hipòtesi que la carta de recomanació fos escrita el 1931. Quant a la referència política, Alfred Escrivà milità en el partit republicà, molt vinculat a Marcel·lí Domingo, figura referencial també per a Arbó durant els seus anys de joventut. Del pensament i compromís polític d'Arbó en parlaré en la segona part del present treball, concretament a «Situació en el context polític i adscripció literària».

<sup>21</sup> Concretament, quant a la data d'arribada, Beser (1966: 8) escriu: «anava formant-se la seva vocació irrefrenable d'escriptor, la qual el portà l'any 1927, a traslladar-se a Barcelona, amb els manuscrits de dues novel·les».

Todo se forja durante este período (1902-1929-1930) de contacto con los que han de ser los personajes de sus novelas; [...]. Después, la ciudad: Barcelona; entrará en la literatura por la puerta grande (Cruset 1966: 62).

I encara més endavant, en la mateixa entrevista, Arbó afegeix que *L'inútil combat* havia estat escrit entre 1926 i 1928. Altrament, des de la coneixença directa, Lluç Beltran, economista i amic de l'autor, repetidament citat a les seves *Memòries. Los hombres de la ciudad*, descriu aquest primer període barceloní i aporta una nova dada significativa:

Vaig conèixer l'Arbó l'any 1932. Uns anys abans havia intentat d'anar a viure a Barcelona i no va poder quedar-s'hi per falta de diners. L'any 32 va tenir més sort i ja no s'hi va moure. [...] El 1932 ell tenia 30 anys i ens vàiem diàriament a l'Ateneu o passejant pels carrers de la ciutat (Roig i Queralt 1987: 159).<sup>22</sup>

Aquesta última aportació de Beltran enllaça plenament amb la versió que es troba en el prefaci de la primera edició de *Terres de l'Ebre*, l'any 1932. Arbó, sense fixar cap data concreta, narra com sofrí «una crisi furiosa de ràbies i desesper, en la qual vaig prendre el tren i vaig venir-me'n a Barcelona. Vaig haver de tornar i d'ençà d'aleshores la idea d'entornar-me'n de bell nou ja no em va deixar mai més, fins que vaig aconseguir-la... Però aleshores amb una ferma resolució...» (Juan Arbó 1932a: 11). A partir d'aquestes paraules, en la presentació de l'autor que es fa a l'edició de *La ciutat maleïda*, es retorna a la idea d'una primera fugida infructuosa, tot i no assenyalar cap data concreta: «fugí a Barcelona, però, hagué de tornar. La idea de tornar-se'n novament, però, no va deixar-lo fins que va aconseguir-la, que fou quan va tenir enllestit *L'inútil combat*» (Juan Arbó 1935a: 4). Es confirma, doncs, una primera estada fallida a la ciutat on retorna amb la idea, ara sí, de la publicació de la seva obra *L'inútil combat*, possiblement redactada entre aquests dos períodes. Amb tot, en la presentació de l'escriptor a la segona edició d'*Hores en blanc. Notes d'un estudiant que va morir boig*, publicada l'any 1935, desapareix aquesta al·lusió i se'ns presenta un Arbó amb «no més vint-i-cinc anys que va temptar l'aventura i vingué a la ciutat. Portava el manuscrit de *L'inútil combat* [...]. Duia una carta de recomanació per a D. Pere Coromines i

---

<sup>22</sup> Lluç Beltran és exacte pel que fa a l'edat d'Arbó l'any 1932, però és difícil justificar que aquesta hagués estat la data d'arribada a Barcelona, encara que fos per segona vegada, si tenim en compte que *L'inútil combat* fou publicat el 1931 i Arbó ja no abandonà la ciutat després d'aquesta publicació. Amb tot, en una entrevista uns anys més tard, Beltran torna a remarcar aquest primer viatge infructuós que Arbó feu a Barcelona on «no trobà la manera de guanyar-se la vida i va haver de tornar a Amposta a viure amb els seus pares. La segona vegada segurament va prendre més precaucions i va arrelar» (Sánchez 2013a: 43).

totes les il·lusions que es poden imaginar» (Juan Arbó 1935b).<sup>23</sup> És curiós que, per primer cop, en puguem deduir una data cronològica —l'any 1927— que coincideixi amb la data que Arbó desvela en l'entrevista d'Albert Manent.

Altres estudiosos i crítics situen l'any 1927 com a inici de la seva vida ciutadana. Així, Robert Saladrigas, l'any 1972, s'hi reafirma: «Als vint-i-cinc anys va venir a Barcelona (Saladrigas 2014: 192)». També hi coincideixen Josep Igual (1998: 12) i Josep Maria Balaguer, el qual escriu: «havia arribat a Barcelona el 1927 amb intenció de convertir-se en un escriptor professional» (Balaguer 1983: 7).

Contràriament, Emili Rosales es decanta per una data posterior quan afirma: «La subjugació a una feina grisa i sense perspectives, que a més li impedia de realitzar la seva vocació literària, el va abocar a la decisió de marxar a Barcelona amb els manuscrits de les dues primeres novel·les l'any 1929» (Rosales 1993a: 39). En un article posterior, però, escriurà: «Sebastià Juan Arbó arriba a Barcelona tot just encetada la dècada dels anys trenta» (Rosales 2003: 32). I encara, Eduard Sánchez,<sup>24</sup> amb motiu del centenari de Juan Arbó, evoca l'estada a l'Ebre «del 1902 nadiu al 1931 en què marxà del Delta de la infantesa cap a una Barcelona desconeguda» (Sánchez 2001: 52), tot i que en un article anterior recordava que «va arribar a la Ciutat Comtal l'any 1927 amb els manuscrits que serien després les seves primeres novel·les» (Sánchez 1990: 16).

En conclusió, tot i que l'estat de la qüestió fins a l'actualitat planteja una manca d'unanimitat per part dels diferents estudiosos de l'escriptor, és evident que les afirmacions del mateix Arbó —ara confirma la seva arribada el 1930; ara, el 1927— inicien i tenen un pes definitiu en aquest joc de dates. L'alternança, però, no pot ser atribuïble a una confusió ja que és simptomàtic que l'any 1932 descriu les dues anades a Barcelona i, en canvi, un any després, afirmi que fa tres anys que és a Barcelona, sense afegir-hi cap altre comentari. És clar que Arbó prioritza l'any 1930 en tant que significa l'acompliment del primer pas cap a la seva vocació: ser escriptor. No hi ha tant una errada cronològica sinó una fusió d'experiències que s'unifiquen amb el pas dels anys i arriben a confondre's. Tot i això, reprendrem, doncs, des d'un punt de vista estrictament literari, l'any 1931 com a data rellevant de la publicació de *L'inútil*

---

<sup>23</sup> Segons la informació que es troba en la solapa de la segona edició d'*Hores en blanc. Notes d'un estudiant que va morir boig* (1935).

<sup>24</sup> A banda de la seva relació de parentiu amb Arbó, Eduard Sánchez, a qui la seva professió de carter va permetre visitar assíduament l'escriptor durant les seves estades estiuenques a Sant Carles de la Ràpita, ha estat director de la revista rapitenca *Tresmall* i autor d'una gran quantitat d'articles dedicats a la difusió de l'obra i de la personalitat de Sebastià Juan Arbó.



*combat* i de la participació d'Arbó en el món literari barceloní, tot i que no serà fins un any més tard que iniciarà la seva estabilitat econòmica i laboral. Cal tenir present que, malgrat haver publicat dues obres —*L'inútil combat i Terres de l'Ebre*—, Arbó no albira cap «perspectiva de mejora en lo económico» (Juan Arbó 1982: 118) a les acaballes del 1932, fet pel qual torna a demanar ajuda a Pere Coromines, qui, després de diferents temptatives, s'adreça directament a Josep Tarradellas, aleshores Conseller de Governació de la Generalitat. Tarradellas rememora aquesta intercessió en una carta que adreça a Arbó anys després, des del seu exili a França, i on li recorda la transcendència de la demanda:

Fou el 12 d'octubre de 1932 que en Pere Coromines, en una carta que em va enviar i que ha resultat profètica, em deia: «[...] Ara mateix us exposaré el cas d'en Sebastià Juan Arbó. Aquest xicot va publicar l'any passat el seu primer llibre i ara n'acaba de publicar un altre. Jo el tinc per l'escriptor més potent entre els joves de la més recent promoció. Té una força d'evocació imaginària que no sé si existeix en cap més escriptor català. Potser la vanitat d'haver-lo descobert em fa exagerar un poc els mèrits d'aquest home. Però és indubtable que en ell hi ha un notable escriptor futur, que ja des d'ara sorprèn per la seva aspra verdor. Per això em dirigeixo a vós que veig que teniu el bon gust de rodejar-vos de persones que valen. Vull dir que si podeu el feu entrar a la Generalitat. Si no retenim aquest noi aquí, en Marcel·lí Domingo se l'endurà a Madrid i correm el perill de perdre per la llengua catalana un escriptor que a mans vessades li resoldria allí els problemes de la vida» (Juan Arbó 1982: 326).<sup>25</sup>

La resposta no es fa esperar: «Tres días después don Pere me llamó a su despacho y con la sonrisa más paternal que yo le había visto, de más satisfacción, me alargó un papel en el que se me nombraba funcionario firmado por Tarradellas» (Juan Arbó 1982: 121).<sup>26</sup> No hi ha dubte que el prec de Coromines responia a una estratègia visionària per retenir un valor literari que endevinava de gran rellevància per a la cultura catalana.

---

<sup>25</sup> Carta datada el 21 de febrer de 1968 i adreçada a Arbó. Es troba reproduïda en l'apèndix de *Memo-ri- as. Los bombres de la ciudad* (Juan Arbó 1982: 326).

<sup>26</sup> Respecte a les diferents informacions relacionades amb l'inici d'una estabilitat econòmica prou important per assegurar la seva permanència a la capital catalana, Bladé (1992: 39) informa que l'any 1932 Arbó comença a treballar com a funcionari de la Generalitat, tot i que Rosales (1993a: 40) escriu que fou al 1933. També en l'entrevista de Manent (1965: 55) Arbó confirma aquest apunt biogràfic i laboral: «Fins el [sic] 1932 que vaig entrar a la Generalitat, no havia tingut una certa base econòmica. Vaig entrar-hi gràcies a Tarradellas, que em mostrà una viva simpatia, i també el “germà Ventura”, com l'anomenàvem, m'ajudà força i m'ocupà al seu departament en tasques culturals agradables». Quan parla de «germà Ventura» es refereix a Ventura Gassol, aleshores conseller de Cultura de la Generalitat.

### 3. EL CONTEXT LITERARI EN EL TOMBANT DELS ANYS TRENTA

La dècada dels anys trenta s'inicia amb uns precedents teòrics i pràctics que deixen enrere el debat de la novel·la encetat l'any 1924 arran de les intervencions de Josep Maria de Sagarra, amb l'article «La novel·la catalana»,<sup>27</sup> i liquidat un any més tard amb la conferència de Carles Riba, «Una generació sense novel·la».<sup>28</sup> S'inicia una època de combat, de diàleg interactiu entre crítics i escriptors a la recerca del perfil d'una novel·lística catalana sempre adient a les propostes europees, però també conscient de la necessitat de crear un públic fidel que absorbeixi àmpliament aquesta oferta literària emergent. Un seguit de crisis afectaran el gènere, el públic lector i el mercat editorial fins a l'any 1936, però també serà durant aquest període que s'aconseguiran les primeres fites significatives de la narrativa catalana contemporània, després del Modernisme.<sup>29</sup>

En el tombant de la dècada hi ha un corrent d'optimisme davant de l'allau de publicacions diverses que porta Domènec Guansé a reconèixer que «hem fet, en aquest aspecte en pocs anys, molt més de camí potser del que nosaltres mateixos ens pensàvem».<sup>30</sup> Diversos estudis han analitzat, però, aquest augment de la novel·la —generada per la demanda d'un consum lector— com una reacció en contra de la dictadura. Com a contracop, l'adveniment de la República comporta, doncs, una davallada d'aquest consum que afecta l'àmbit editorial —l'anomenada «crisi del llibre»— però que també provoca el desencís dels mateixos crítics davant l'actuació d'uns dirigents polítics que han fet servir la literatura com a ham per aconseguir la conscienciació ciutadana en benefici propi.<sup>31</sup>

---

<sup>27</sup> Sagarra, Josep M. (1924). «Novel·la catalana». *La Publicitat*, 11-V, p. 1.

<sup>28</sup> Conferència pronunciada el 5 de juny de 1925 i, posteriorment, publicada a *La Ven de Catalunya*, en dos articles datats el 7 i el 17 de juliol, respectivament.

<sup>29</sup> Vegeu un marc significatiu a Corretger (2008: cap.I) on fa un «constant i aprofundit seguiment del fenomen de construcció i definició de la novel·la» que portaren a terme els crítics literaris més importants del moment, com ara Domènec Guansé, Rafael Tasis, Armand Obiols, Just Cabot, Rossend Llates, Ramon Esquerra, entre els més destacats. En aquesta línia de reconstrucció, Malé (2012: cap. II.I - II.2.6) exposa els diferents períodes de debat que sorgeixen durant aquests anys (1924-1934) a partir d'una selecció prou important dels articles més destacats entorn d'aquesta discussió.

<sup>30</sup> Guansé, Domènec, «De matí a matí. Guia de lectors?». *La Nau*, 6-X-1929, citat per Corretger (2008: 23).

<sup>31</sup> Entre d'altres estudis, cal tenir en compte: Casacuberta (1995), Castellanos (2002 i 2005), Corretger (2007) i Isarch (2016).

A tall d'exemple representatiu d'aquesta davallada que s'inicia amb la proclamació de la República, es publica a *Mirador*, a les darreries del 1931, un article del crític Rossend Llates que analitza i sintetitza la producció editorial d'un any «preferentment polític» en què, malgrat saber «que tot el treball de dignificació i d'esforç regenerador de Catalunya havia eixit de l'estament literari [...] s'ha demostrat que el pitjor enemic de la literatura és la política» (L[lates] 1931: 6). Els ciutadans no en queden al marge en tant que «han cregut que, liquidada la dictadura, les lletres de Catalunya es mantindrien per si soles: han trencat tota relació amb el llibre català, muntat altivament damunt un *bluff* polític d'un exagerat grotesc» (1931: 6). És per això que davant «d'una producció editorial catalana migradíssima» es reclama que «entre política i literatura torni a existir un lligam de convivència», «un canvi radical» que dignifiqui la situació del panorama literari català (1931: 6).

El novel·lista Lluís Capdevila s'afegeix a aquesta preocupació —«a Catalunya no es venen avui els llibres que es venien tres o quatre anys enrere» (Capdevila 1932: 10)—, es qüestiona els motius i acaba afirmant que «la nostra cultura ha de fer la nostra política. Del contrari, perquè la gent torni a llegir, hauríem de demanar una nova dictadura estil Primo de Rivera» (Capdevila 1932: 10).

I també des del setmanari *La Rambla* es constata que «l'empenta catalanista ha anat ralentint el foc entusiasta dels primers moments» (Contel 1932: 10) i analitza quina ha estat la causa d'aquesta davallada. Tot i no desemmascarar-ne els motius —massa complexos, segons l'autor— s'evidencia en el terreny cultural una crisi persistent i aguda que testimonien les llibreries, «termòmetre de la febre de la cultura d'un país», i el teatre. Es conclou, però, amb la confiança en el retorn de la cultura autòctona per tal de normalitzar el país i amb l'esperança que «Catalunya torni a sentir-se profundament, racionalment catalana» (Contel 1932: 10).

Al marge de les consideracions de la producció novel·lística i de la necessitat de consolidar la fidelitat del públic lector, els crítics —des de les seves tribunes periòdiques— promouen un debat constant entorn del tema de la creació d'una novel·la catalana que serveixi com a model vàlid i com a precedent per als escriptors tot just iniciats o encara a les beceroles.<sup>32</sup> I ho fan entorn de la llengua, de l'estil, del plantejament de la temàtica ciutadana i de la fixació d'uns models europeus a seguir. A propòsit de la llengua, els escriptors suggereixen posicions diferents. Així, mentre Josep

---

<sup>32</sup> Per consultar altres aportacions interessants fetes per Armand Obiols, J.V. Foix, Manuel Brunet, Just Cabot i C. A. Jordana sobre aquest tema, vegeu «L'activisme cultural durant els anys trenta (1930-1936)» dins Isarch (2016: 456-461).

Maria de Sagarra recull la percepció d'un català cada cop més flexible, allunyat de les dificultats filològiques amb què s'havia enfrontat fins aleshores la novel·la, Antoni Rovira i Virgili es mostra optimista amb la situació de la llengua catalana i amb l'exercici periodístic que se n'ha derivat, alhora que reclama a l'escriptor un major compromís per tal de fixar un model de català modern. Al seu torn, Joan Crexells denuncia encara una descompensació lingüística entre l'àmbit poètic i novel·lístic, mentre que Domènec Guansé es decanta per l'acceptació d'una prosa personal, pròpia de cada l'escriptor i fruit de l'experiència de la llengua viva que fuig de la prosa estandarditzada i normativa (Corretger 2008: 14-20). Fet i fet, però, tots ells coincideixen a reclamar una base sòlida que permeti adoptar un estil literari personal, allunyat de l'academicisme i d'una «literatura sense perfum i sense sal».<sup>33</sup>

Quant als models europeus que cal adoptar com a referència en la creació d'una novel·la moderna —o almenys aquells més llegits i que havien influït de manera decisiva en els crítics coetanis—, Balzac és àmpliament reivindicat per Domènec Guansé i Armand Obiols, però també es destaquen els autors russos: Fiodor Dostoievski, concretament. Tornant a Guansé, en el seu article de l'any 1927, titulat «Anotacions autocrítiques. *La Venus de la careta*», es reconeix deutor de les lectures de Balzac, Stendhal i Dostoievski i, en conseqüència, com a narrador i crític es troba «enmig del debat entre l'art i la vida»; és a dir, «entre la bella prosa de Carles Soldevila i la més vital de Puig i Ferrer».<sup>34</sup> Uns anys més tard, exactament el 1933, «en aquest extrem vital se situaria Sebastià Juan Arbó», després de la publicació de *Terres de l'Ebre* i coincidint amb un nou debat entorn de la situació de la novel·la arran de la publicació de *Madrid. L'adveniment de la República*, de Josep Pla (Malé 2012: 295).<sup>35</sup> Aquest llibre origina una dialèctica que planteja diferents arguments, esgrimits per crítics i escriptors: la necessitat de crear una novel·lística a mig camí entre l'assaig i la biografia (Josep Pla), la crea-

---

<sup>33</sup> Guansé utilitza aquesta expressió en un crítica de l'any 1931 on alerta els escriptors que «el català correcte, pur i civilitzat» ha de ser un punt de partida que cal superar (Corretger 2008: 19). En aquest sentit, atesa la rellevància per qüestions de similitud amb Juan Arbó, destaco aquesta posició de Guansé davant de la llengua de Puig i Ferrer a propòsit de l'anàlisi de *L'home que tenia més d'una vida*, on es decanta per «un estil viu i incorrecte» abans d'«un estil correcte i mort», sense oblidar «la importància de comptar amb una prosa depurada i flexible com a base per a la creació literària» (Corretger 2008: 13-14). També es posiciona davant l'obra de Prudenci Bertrana, autor que «posseeix l'instint de l'idioma» i que ha sabut «enriquir el català literari» amb una prosa «enlluernadora pel seu color i per la seva riquesa, per la varietat de ritmes que li dona» com a resultat «d'escoltar la llengua viva del poble» (Corretger 2008: 13-14 i 19).

<sup>34</sup> Article citat a partir de Malé (2012: 317).

<sup>35</sup> Malé fa aquesta última afirmació arran d'una entrevista feta a Arbó l'any 1933 on l'escriptor defensava una superació del realisme en l'obra literària, un alliberament absolut respecte de qualsevol ideal polític i la coherent adequació dels personatges al ritme i a la concepció vital de l'autor (Juan Arbó 1933a: 8-9). Vegeu Malé (2012: 295, 409-424).

ció d'una obra que alliberi de la realitat quotidiana i dels ideals polítics (Sebastià Juan Arbó), la defensa d'una novel·la tradicional, basada en un fil argumental que encadeni accions, al marge d'influències psicològiques freudianes (Ramon Esquerra, Manuel Brunet, Manuel de Montoliu i Maurici Serrahima) i també, segons Rafael Tasis i Mercè Rodoreda, el reclam d'una novel·lística diversa dirigida a augmentar el mercat lector català (Malé 2012: 407-409).

En aquest tombant de dècada és ben vigent l'interès per conjuguar literatura i públic, després de la proscripció que la novel·la pateix durant el Noucentisme. És per això que Castellanos afirma:

La novel·la és reivindicada, fins i tot al·legant raons comercials, com a base per a la professionalització de l'escriptor, però també per la seva modernitat i la seva capacitat de donar resposta a les inquietuds culturals, socials i ètiques de la contemporaneïtat, talismà de la literatura que ja no pretén produir obres perfectes, ideals, pures, com volia el Noucentisme, sinó interessants per a un públic general (posem que per a un públic procedent de les capes mitjanes i petitburgeses de la societat catalana). Obres al capdavant, vives, que arrosseguin, com la vida mateixa, tantes imperfeccions com convingui (Castellanos 2002: 10).

En aquest sentit, les primeres obres d'Arbó —*L'inútil combat*, *Terres de l'Ebre* i, fins i tot, *Notes d'un estudiant que va morir boig*—, escrites abans del 1930, s'adiuen perfectament amb aquest reclam i dibuixen —és el cas sobretot de *L'inútil combat* i *Notes d'un estudiant que va morir boig*— una línia certament desencisada, però evident, d'una ambigua tendència ideològica i social estretament lligada al panorama literari de l'època. Jordi Castellanos (2002: 14) esmenta *L'Opinió*, inaugurada el 1928, com la revista que havia recollit la tradició literària de les esquerres europees, però també havia contribuït a divulgar la literatura soviètica, tot i que les repercussions del debat ideològic sobre literatura i obrerisme seran molt limitades a Catalunya perquè «en els primers anys trenta de manera indiscutible, el compromís nacional, per dir-ho així, passa per davant del compromís social». No és el cas, però, d'Arbó que anirà rebutjant gradualment, després de publicades les seves primeres obres, qualsevol vessant ideològic esquerrà tant en l'aspecte literari com personal. Ho exemplifica el seu rebuig a la proposta de treballar a *La Humanitat*, el diari de Lluís Companys, ja que «no sentía por aquel lado el menor entusiasmo; mis ideas habían cambiado y mi republicanismo había descendido muchos grados, aunque continuaba republicano, de mi tierra: republicano y marcelinero» i considera «que aquello no era lo mío; aquel periodismo de

partido —de combate— no era para mí y ni siquiera era periodismo» (Juan Arbó 1982: 119).

Amb tot, «la crítica catalana posa en evidència també com, malgrat la voluntat de normalitat del món editorial iniciada durant la dictadura, malgrat la naturalitat i la creativitat creixents de la llengua literària i malgrat l'esforç dels crítics per europeïtzar els gustos estètics, la producció autòctona no pot evitar una crisi del llibre, diagnosticada de manera recurrent entre 1930 i 1934» (Corretger 2007: 373).

Al marge, però, de reivindicacions, argumentacions i constatacions, Castellanos (2002: 20-21), en un intent de concretar el panorama literari i ideològic dels anys trenta, i partint sobretot de les conseqüències culturals vinculades al govern republicà, estableix una diversificació grupal en la qual no hi trobem el nom d'Arbó, fet que indica aquesta manca d'implicació ideològica que caracteritzarà Arbó des d'un inici.<sup>36</sup> Així constata l'existència d'un sector que se sent marginat i que acusa els polítics de l'esquerra del seu desinterès pel món cultural i literari després d'haver-lo utilitzat com a reivindicació política. Es tracta del grup d'intel·lectuals de la Lliga Regionalista que—encapçalats per Josep Pla, Manuel Brunet, Manuel de Montoliu i Prudenci Bertrana, i aixoplugats per *La Veu de Catalunya*— ara coincideix amb els seus coetanis d'Acció Catalana, com J.V. Foix i Jaume Bofill i Mates, en aquest desacord amb la política cultural de la Generalitat republicana. Un altre sector, el catòlic, amb escriptors com Josep M. Capdevila, Manuel Brunet, Josep M. Junoy o Maurici Serrahima, s'organitza com a grup de pressió contrari a la República i actua a través de plataformes de nova creació com *La Paraula Cristiana*, *La Nova Revista* o *El Matí*. Entremig, un altre nucli més moderat, format per redactors de la *Publicitat* i de *Mirador*, comparteix les aspiracions culturals i polítiques del govern però no s'hi identifica ideològicament. A l'altra banda, se situa el sector d'intel·lectuals vinculats al govern de la República —Ramon Xuriguera, Jaume Miravittles, Ventura Gassol, Lluís Capdevila, Carner Ribalta, entre d'altres—, alguns dels quals s'han consolidat a l'entorn de la *Revista Catalunya* dirigida per Antoni Rovira i Virgili, com ara Domènec Guansé o Rafael Tasis, o del diari *L'Opinió*, potser amb un punt de vista catalanista més radical, com és el cas de C.

---

<sup>36</sup> Castellanos remarca la complexitat del panorama i la voluntat d'establir unes coordenades classificadores, tot i ser conscient de la simplificació que fa de la qüestió. Amb tot, em sembla significatiu incloure la seva proposta perquè reflecteix, en bona mesura, com el compromís ideològic condiciona el món cultural d'aquest període i de quina manera la demanda d'aquesta implicació s'accentuarà amb l'esclat de la Guerra Civil.

A. Jordana.<sup>37</sup> Ara bé, aquesta disconformitat o acceptació amb la política governamental conviu amb les tensions a l'entorn d'una creació literària que aposta, d'una banda, per la novel·la com a eina de socialització, des del sector republicà, i, de l'altra, per la recuperació de la poesia com a instrument d'ordenació social, des del sector més conservador.

I encara —seguint amb el plantejament de Castellanos— cal tenir en compte sobretot per la importància que tindran, en alguns casos, en la represa de la literatura catalana després de la dictadura franquista, un grup nou format per dones intel·lectuals —Maria Teresa Vernet, Mercè Rodoreda, Carme Montoriol o Anna Murià— i per sectors sorgits tot just abans de la guerra que entre els anys cinquanta i seixanta oferiran obres inserides en el seu temps. Aliè a les vicissituds de la política anterior, aquest grup de joves està format per escriptors que provenen del món universitari —Salvador Espriu, Baltasar Rosselló-Pòrcel, Ignasi Agustí, Joan Teixidor— i periodistes, editors o dibuixants, com ara Josep Janés i Olivé, Avel·lí Artís Gener, Pere Calders, Palau i Fabre, etc.

El conjunt d'escriptors fins ara esmentats, des de la seva pertinença a generacions i a compromisos ideològics diferents, formen part de la vida literària d'aquesta dècada i estableixen el marc conjuntural que Arbó descobreix a la seva arribada a Barcelona i al qual s'hi afegeix com a narrador, però també com a veu crítica capaç d'aportar una visió personal, independent i desacomplexada, a través de les principals plataformes periodístiques del moment.

---

<sup>37</sup> De gran part d'aquests autors s'han realitzat estudis posteriors que els contextualitzen i en concreten la seva posició política, ideològica i literària. Així per a Rafael Tasis, vegeu Bacardí i Foguet (2015); per a C. A. Jordana i Francesc Trabal, (Campillo 1977, 2006, 2011); per a Antoni Rovira i Virgili, Ferré (2000, 2004, 2005), Ginebra (2006) i Roig i Rosich (1999); per a Domènec Guansé, la introducció de Corretger i Foguet a Guansé (2014, 2015, 2019) i Corretger (2011); finalment, per a Ramon Xuriguera, Camps i Arbós (2004).

## 4. L'ACOLLIDA D'ARBÓ EN EL MÓN LITERARI BARCELONÍ

### 4.1. Precedents literaris ebrencs i primeres impressions a la ciutat

L'any 1927, la revista *D'ací d'allà* publicava «Els vostres ulls», un poema d'Arbó que inaugura, de manera discreta, la trajectòria literària que més tard confirmarà a través de la seva novel·lística.<sup>38</sup> Reclòs en els paratges ebrencs i en la grisor d'una feina opressora i monòtona com a oficinista, Arbó amplia constantment la seva formació autodidàctica i està atent a les novetats literàries i al panorama intel·lectual emergent, sobretot a partir de la segona meitat dels anys vint.<sup>39</sup> Si bé reconeix que «durant l'adolescència només coneixia coses de Maragall i de Verdaguer, i alguna publicació de l'època», més tard «passat l'any vint, vaig llegir les versions dels clàssics de Carles Riba, els llibres i els articles de Josep Pla, la *Crònica* de Muntaner, que em va fer una gran impressió» (Manent 1965: 54-55), sense oblidar Sagarra, per qui demostra una gran admiració.<sup>40</sup> Atret, doncs, per tot allò provinent de Barcelona —«fins aleshores la influència aragonesa a les nostres comarques era molt forta» (Manent 1965: 54) —, Arbó s'identifica amb un grup cultural d'Amposta que participa com ell d'aquest afany de novetat que els diferencia de l'àmbit popular en què es desenvolupa la seva quotidianitat,<sup>41</sup> mentre publica algun article a les revistes locals *El Faro* i *El Pueblo*. Així, arrossegat per una vocació literària irrefrenable, Arbó arriba a Barcelona amb un ampli bagatge literari, però també amb evidents coneixements dels intel·lectuals que en aquells moments presidien les tribunes periodístiques de la crítica cultural del moment

---

<sup>38</sup> En la seva entrevista amb Manent (1965 : 55), l'escriptor omet els seus primers escrits, de tendència republicana, publicats en setmanaris comarcals («són coses que preferiria de no recordar»), i emfasitza la seva primera publicació en la revista literària que aleshores dirigia Carles Soldevila: «Pels volts del 1919 vaig enviar un poema català al *D'ací i d'allà*, que Carles Soldevila publicà tot seguit. Fou la meva primera col·laboració a Barcelona i, a més, amb un cert to». Cal destacar que el poema no fou enviat l'any que afirma l'escriptor, sinó el 1927, data en què apareix publicat a *D'ací d'allà*, concretament, l'agost d'aquell mateix any. Aquesta composició es troba a *Obra Catalana Completa II* (Juan Arbó 1993a: 403).

<sup>39</sup> El seu amic Lluç Beltran explica: «Comprava tants llibres que una de les editorials o llibreries de Barcelona que n'hi enviava, adreçava els paquets a Llibreria Arbó-Amposta; no semblava possible que fos un particular el comprador d'aquella quantitat de llibres» (Roig i Queralt 1987: 159). En aquest sentit, Arbó confirma l'anècdota: «Recordo també com a curiositat, que demanava tants llibres a l'Editorial Prometeo, que ells mateixos, espontàniament, em feien el descompte de llibreter» (Manent 1965: 54). Amb tot, contradint l'afirmació de Beltran, cal remarcar que Prometeo fou una destacada editorial valenciana, el director literari de la qual fou Blasco Ibáñez.

<sup>40</sup> Concretament escriu: «A todos les había leído en el pueblo y a muchos los admiraba, entre estos de manera especial, a Sagarra: de este poeta sabía de memoria parrafadas enteras de su obra, algunas de las cuales le recité cuando nos conocimos» (Juan Arbó 1982: 109).

<sup>41</sup> «Llegíem sobretot *La Publicitat*. I la nostra vida pública d'aquell moment ens atreia i ens hi acostàvem dins la nostra pobra mesura» (Manent 1965: 55).



i de la situació de la novel·lística catalana.<sup>42</sup> Evidentment, doncs, rep amb satisfacció la carta de recomanació que Pere Coromines adreça a Josep Farran i Mayoral — convertit al franquisme després de la guerra— de qui «allà al poble llegia assíduament els seus articles de *La Veu* —llavors feia crítica teatral i literària—, i el llegia sempre amb gust i l'admirava en molts sentits. Farran i Mayoral era un crític d'una sòlida formació clàssica, d'un judici clar i de visió profunda i, a més a més, sense prejudicis ni limitacions d'escola, i sens dubte el millor tastador de novetats que, per al meu gust, hi havia llavors a Catalunya, fora de l'Ors, que ja no hi era» (Juan Arbó 1993a: 12).<sup>43</sup> I encara, un cop més recomanat, es presenta davant de Joan Puig i Ferrer, del qual Arbó afirma haver-ne llegit algunes novel·les:

No m'havia entusiasmat; era, això sí, entre els escriptors catalans, en el domini de la narració, amb Soldevila en el conte, amb Llor en la novel·la, un dels que m'agradava més. [...] estimava alguns aspectes de la seva obra —la força de la prosa en algun moment, la intensitat d'algunes escenes i també el to, el to càlid i humà—; encara que amb reserves, admirava, això sí, la seva lluita, el seu esforç com a escriptor (Juan Arbó 1993a: 13).

Amb tot, «jo aleshores estava amb Dostoievski, amb Tolstoi, amb Balzac, amb Dickens; la davallada era massa forta, la diferència era massa gran, perquè l'obra de l'escriptor pogués despertar-me entusiasme» (Juan Arbó 1993a: 13).<sup>44</sup> Si sorprèn aquest profund coneixement dels escriptors i crítics literaris coetanis és tant per l'allunyament físic que pateix Arbó fins a la seva arribada a la ciutat, com per la maduresa crítica dels judicis que emet i que —a desgrat de les afinitats i polèmiques que crearà al seu voltant durant els anys següents— presenten un Arbó ingenu i novençà, però impregnat d'una vasta i sòlida cultura, forjada tenaçment a través d'aquesta voluntat autodidàctica que el defineix: «Yo llegaba con una formación sólida; casi me vi

---

<sup>42</sup> «Coneixia de nom tots els escriptors, però ni un de sol personalment» (Juan Arbó 1993a: 11). En relació a la data de la seva arribada a Barcelona, les diferents aportacions cronològiques documentades ja han estat tractades en la primera part d'aquest treball, concretament en l'apartat «Debat entorn de la data d'arribada a la ciutat».

<sup>43</sup> Anys més tard, i a propòsit de la traducció de *Los maestros de antaño* de Fromentin, Arbó definí Farran i Mayoral com «el gran buceador en las aguas de la belleza y del pensamiento» (Juan Arbó 1942: 9-10).

<sup>44</sup> Cal entendre que aquesta afirmació abasta el conjunt d'escriptors catalans de l'època i exemplifica aquesta formació literària universal primerenca d'Arbó, anterior a la seva descoberta de la literatura catalana. De fet, l'any 1933, a la pregunta que Mercè Rodoreda li feu respecte de l'opinió que tenia dels escriptors catalans, Arbó respongué: «Que no m'agraden. Com no m'agraden ni els anglesos, ni els francesos, ni els castellans; no s'adiuen amb el meu temperament» (Rodoreda 1933a: 2).

con ventaja entre todos los que entonces empezaban; había leído más que ninguno» (Juan Arbó 1982: 109-110).<sup>45</sup>

Així, molt aviat es troba immersit en les esporàdiques reunions que s'improvisen al despatx d'Andreu Nin, a la seu d'Edicions Proa: «ante aquellas reuniones de jóvenes escritores, tratado como un igual, o poco menos, acabado de llegar del pueblo [...], no podía dejar de sentirme a gusto y hasta halagado» (Juan Arbó 1982: 109). Proa serà la seva plataforma de llançament editorial, però també, sens dubte, social. Allà coneix els escriptors Guillem Díaz-Plaja, Xavier Benguerel, Ramon Xuriguera, Agustí Esclasans i Andreu Nin, alhora que, a *La Veu de Catalunya*, contacta amb la novel·lista Maria Teresa Vernet, el pintor Lluís Morató, el comentarista teatral i redactor polític Modest Sabaté i el poeta Manuel Bertran i Oriola (Juan Arbó 1982: 109-110).

#### 4.2. Les tertúlies literàries: relacions i coneixences

A l'entorn de la vida cultural de la ciutat, les tertúlies literàries constituïen un punt de trobada més enllà de límits generacionals i ideològics, i la seva proliferació evidenciava la vitalitat artística i literària barcelonina. La penya de l'Euzkadi, una de les més reconegudes, aglutinava una intel·lectualitat diversa formada per escriptors, entre els quals es trobaven Ignasi Agustí, Xavier Benguerel, Martí de Riquer, Josep Maria Miquel i Vergés, Josep Maria Boix i Selva, Ramon Xuriguera, Josep Janés, Joan Vinyoli, Joan Teixidor i ell mateix, i un nucli d'artistes més joves, bàsicament pintors i escultors, entorn del marxant d'art Joan Merlí i del pintor Grau Sala.<sup>46</sup> Reunits al Cafè Euzkadi,<sup>47</sup> i constituïts a finals de 1932 i principis de 1933 com a penya, aquest grup d'intel·lectuals d'origens ben diversos coincideix sobretot en «la consciència que el

---

<sup>45</sup> Per a més informació respecte a les influències literàries d'Arbó, vegeu en el present treball «Fonts literàries, referents i autoreflexió».

<sup>46</sup> Tot i que sembla que aquest és el llistat més concloent, la relació dels participants varia segons l'autor del relat. A *Memorias. Los hombres de la ciudad*, Arbó hi afegeix com a tertulians Guillem Díaz-Plaja, de manera esporàdica, i Salvador Espriu. També Benguerel (2008; 187) en parla a les seves *Memòries* i es pregunta «¿Què ens unia entorn d'aquella taula? A uns quants, l'edat, haver pertangut a una mateixa promoció universitària i una decidida vocació per les lletres; a d'altres, com jo mateix, simplement concomitàncies literàries amb aquell grup. Però per damunt d'aquests lligams tan forts en ells mateixos, una solidaritat ens acoblava: sentir-nos història viva d'un país que, sovint, les circumstàncies, fins i tot circumstàncies provocades des de l'interior, tendien a desnaturalitzar imposant-li una màscara odiosa». Des d'una perspectiva més sentimental, Arbó escriu: «Fueron las mejores horas: las pasadas en el viejo Euzkadi [...], siguiendo los cambios políticos de la nación. [...]. También nosotros empezábamos a contar en el panorama de nuestras letras: éramos los nuevos, las promesas» (Juan Arbó 1982: 135-136).

<sup>47</sup> El Cafè Euzkadi, situat al Passeig de Gràcia —xamfrà amb el carrer Casp—, fou inaugurat el desembre de l'any 1932. Anys més tard, el 1939, fou anomenat Cafè Navarra. En la seva novel·la *Nocturno de alarmas*, Arbó el recupera com a espai de la ficció narrativa.

seu procés de formació i inserció en la cultura catalana de l'època es produeix en un context de crisi de la societat europea» (Balaguer 1994: 106) i, encara, una part, formada per Arbó, Agustí, Espriu i Teixidó, es mostra «crítica amb la situació de la societat catalana i amb els sectors que aconduïxen el procés polític iniciat a partir de les eleccions del 14 d'abril» (Balaguer 1994: 106). Ben bé, però, és Arbó qui millor palesa aquesta relació entre consciència de crisi, models de formació de joventut i creació literària a través dels seus articles periodístics, però també a través de *L'inútil combat* i *Notes d'un estudiant que va morir boig*.<sup>48</sup>

Altrament, la penya de l'Euzkadi crea una xarxa solidària a través de la qual alguns membres actuen com a aglutinadors i difusors de la resta del grup. Així, Joan Teixidó en parlarà a les seves crítiques; Ignasi Agustí els promocionarà des de les diferents publicacions on participa; Josep Janés farà partícips els assistents de les tertúlies de les seves iniciatives editorials a l'entorn de *Diari Mercantil*, *l'Avui*, els «Quaderns Literaris» o la revista *Rosa dels Vents*. Entre les iniciatives culturals més primerenques d'aquest grup, cal esmentar la creació de la «Col·lecció Balaguer» que publicarà inicialment *Espills adormits* de Xuriguera, *Notes d'un estudiant que va morir boig* d'Arbó i *La vida d'Olga* de Xavier Benguerel.<sup>49</sup>

Un altre punt de tertúlia és el Cafè de la Rambla que «era entonces el café de los artistas y los escritores, un poco de la bohemia (de la catalana, desde luego)» (Juan Arbó 1982: 131). Situat molt a prop de l'Ateneu «tenía un tono especial y las reuniones eran distintas. Tenían otro carácter» i reuneix «escritores o artistas muy famosos» (Juan Arbó 1982: 131). A l'entorn del poeta López-Picó, que presideix la tertúlia, s'hi reuneixen Josep Maria de Sagarra, Josep Maria Millàs-Raurell, Xavier Benguerel, Josep Janés, Octavi Saltor i Agustí Esclasans.<sup>50</sup> Amb tot, Arbó freqüenta el Cafè de la Rambla diàriament només com a espai de treball i no participa d'aquesta tertúlia: «Los miraba un poco apartado, desde mi mesa, y aunque me invitaron más de una vez,

---

<sup>48</sup> Per ampliar entorn de la formació i els interessos convergents de la penya de l'Euzkadi, així com la interacció d'Arbó amb el grup i la seva percepció de la diversitat estètica i ideològica del període, vegeu Balaguer (1994).

<sup>49</sup> «Se produjo entonces un hecho que nos unió aún más, y es que Xuriguera había convencido al librero Balaguer para lanzar una colección; se trataría de novedades breves —entre cuento y novela— y cada una con el retrato del autor —tenía su vanidad—, hecho por un artista» (Juan Arbó 1982: 137). L'«artista» fou Grau Sala.

<sup>50</sup> Cito noms d'acord amb les referències que dona Arbó a *Memorias. Los hombres de la ciudad*, on també explica que un dia, al Cafè de la Rambla, va acudir-hi Federico García Lorca (Juan Arbó 1982: 131). Camps i Arbó (2004: 186) esmenta que la tertúlia estava freqüentada per periodistes de *La Publicitat* com Domènec de Bellmunt, Josep Maria Lladó Figueras, Ramon Xuriguera o Joaquim Ventalló. Vegeu també Bellmunt (1975).

continué en mi sitio, esto sí, sin perderlos nunca de vista y a veces escuchaba lo que decían y me divertía» (Juan Arbó 1982: 138).<sup>51</sup>

Altres espais de la ciutat ofereixen recer per a aquestes trobades literàries, entre ells el *Glacier* a la Plaça Reial i el Cafè *Suís*, també a la Rambla. En aquest darrer local, la tertúlia és freqüentada per Josep Janés, Ramon Xuriguera, Grau Sala i Juan Arbó (Juan Arbó 1982: 136). Més endavant Arbó s'afegeix, de la mà de Josep Janés, als sopars que, organitzats per Màrius Gifreda, reuneixen diferents artistes i escriptors catalans, entre ells Josep Maria de Sagarra, amb el qual fa la primera coneixença, l'escenògraf Francesc Fontanals, l'escultor Martí Llauredó i el ceramista Josep Llorens Artigas.<sup>52</sup>

Tot indica, doncs, que la vida cultural de la ciutat s'articula al voltant d'aquestes trobades literàries a les quals Arbó assisteix, ara com a integrant, ara com a simple espectador, des de la seva taula de treball. Paral·lelament, però, l'Ateneu Barcelonès s'erigeix com a eix cabdal del món polític i literari de la Catalunya dels anys trenta:

Era, sí, el gran momento del Ateneo: era el Ateneo de antes de la guerra, cuando desfilaron por su tribuna las figuras más prestigiosas de la política y de las letras. El Ateneo de aquellos días era el centro cultural de Barcelona, la vibración más alta de la ciudad, y puede decirse de Cataluña. [...]. Entonces acudían allí todos los escritores y sobre todo, los periodistas; a estos solía vérselos a horas avanzadas de la noche, escribiendo sus crónicas, a veces de pie, o transmitiendo las noticias por teléfono. [...]. No nos preocupaba mucho el que sustentáramos ideas diferentes; lo que interesaba, sobre todo, eran las letras; era la común afición en la que todos comulgábamos [...]. Era lo único que contaba (Juan Arbó 1982: 125-126).<sup>53</sup>

Diferents espais de l'Ateneu servien de marc per a petites i diverses tertúlies generades a partir d'interessos i aficions concretes:

---

<sup>51</sup> Segons Sempronio (1984), al Cafè de la Rambla es perllongava la tertúlia iniciada a l'Ateneu Barcelonès. Allà, Arbó, encara solter, escrivia incansablement mentre la seva promesa, Teresa Bes Guim, l'esperava durant hores llegint un llibre.

<sup>52</sup> Arbó recorda amb precisió el moment en què va conèixer Josep Janés: «iba todas las noches a tomar un café en el quiosco que había al final de la calle, ya en la plaza, cerca de la universidad; casi siempre solo y permanecía hasta muy tarde. Una noche vi adelantarse hacia mí a un joven delgado, pálido, con lentes, vestido de oscuro, con aire un poco de seminarista; se presentó tímidamente —no lo era— y me dijo que acababa de leer mi *Inútil combat* —por aquellos días se acababa de publicar—, y que le había gustado, y había venido para conocerme y felicitarme. Era Janés: Josep Janés y Olivé. Me preguntó si podía sentarse [...], se sentó y estuvimos hasta muy tarde en animada conversación. [...] Fue, en verdad, un día, en mi vida, memorable (Juan Arbó 1982: 118).

<sup>53</sup> Lluç Beltran afegeix que «els socis eren de diferents professions: periodistes, advocats, professors, músics i moltes altres. Hi havia alguns capellans; això era un diferència amb l'Ateneu de Madrid, amb el qual teníem relacions cordials, però que en aquells temps havia arribat a ser una entitat marcadament esquerrana. A l'Ateneu Barcelonès jo havia vist sovint asseguts en un mateix banc un capellà resant el Breviari i l'Andreu Nin llegint segurament un llibre de Marx» (Sánchez 2013a: 45).

Nosotros bajábamos de vez en cuando al jardín, con un amigo o con dos, formando pequeñas tertulias. No obstante, la mayoría íbamos, sobre todo, a trabajar, a hacer consultas, a llenar cuartillas. [...] A veces nos deteníamos en encuentros casuales, en el gran salón de lecturas [...] Eran breves tertulias, por las mañanas, celebradas de pie, frente a los ventanales abiertos al jardín, y era bello, en las pausas, mirar abajo, a la fuente que lanzaba al aire su chorro [...] y volver a la conversación, que a veces, en verano, alcanzaba tonos de simposio, algo de banquete de Platón, sin banquete y sin demasiada —o demasiada profunda— filosofía, y volver al jardín en las pausas, como si buscara una inspiración (Juan Arbó 1982: 127).<sup>54</sup>

Un to de distensió i, alhora, de pruija intel·lectual domina l'Ateneu de la dècada dels anys trenta, punt neuràlgic de la premsa diària estrangera i autòctona, de consultes i estudis de fons bibliotecari, de lectures pausades i converses fluïdes, d'exercicis literaris i periodístics, i d'encàrrecs i transaccions que vitalitzen l'espai de confluència d'una important majoria de la classe cultural catalana. Des del record, Arbó cita entre els assidus Aureli Capmany, C. A. Jordana, Domènec Guansé, Sempronio, Josep Pallau, J. V. Foix, Alexandre Plana, Just Cabot i Josep Pla, encara que aquest últim hi assistia de manera molt esporàdica, durant les seves estades a Barcelona. També esmenta a *Memorias. Los hombres de la ciudad* la seva coneixença amb alguns rapitencs establerts a Barcelona, que freqüentaven l'Ateneu, com l'economista Lluç Beltran, el Dr. Pau Cartanyà i l'advocat i traductor Vicent Garcia Anguera, que es convertí en una mena de protector d'Arbó a la seva arribada a Barcelona (Sánchez 2013b: 53).<sup>55</sup> De fet, en Lluç Bertran, una d'aquestes amistats ebrenques, ho recordava així:

Arbó no va tenir cap dificultat per a introduir-se a l'Ateneu. L'entrada a aquesta institució estava en principi oberta a tothom; calia només que et presentessin dos socis, que t'acceptés la Junta i pagar una quota mensual de quinze pessetes. [...] Introduir-se a l'Ateneu era qüestió de simpatia i amabilitat. L'Arbó en tenia prou i Vicent Garcia el va ajudar. Quan ell va arribar a Barcelona, jo estava a Londres. Vaig tornar pel juny de

---

<sup>54</sup> Sempronio (1984) ratifica les converses a peu dret, al costat de la taula de Domènec Guansé, de Cèsar August Jordana, de Just Cabot, d'Alfons Maseras, d'Aureli Capmany, de Josep Artís, tot i remarcar que Arbó era «home de conversa de dos».

<sup>55</sup> A tall d'anècdota, cito un article de *Tele-Estel* (23-IX-1966) on, dins la secció «El lector opina» i sota el pseudònim Tallaferró, es fa referència en primera persona a la coneixença d'Arbó a Barcelona en el marc de l'Ateneu i s'afirma «també recordo unes altres reunions que allí tingueren lloc, en les quals un grup de comarcans de l'Ebre, amb l'Arbó, en Beltran i el doctor Pau Cartanyà [...], freturàvem per la creació d'una revista de la nostra comarca orientada per tots nosaltres des de la capital catalana, i que com passa gairebé sempre al nostre país amb les coses de la bona fe, no es pogué dur a bon terme: teníem àdhuc el títol: “Avant”, però la veritat és que no donàrem ni un pas...». Curiosament, en l'article que el periodista Sánchez i Pastor escriu a *Tresmall*, a propòsit de la mort de Juan Arbó, es fa referència a aquesta mateixa voluntat de crear una revista ebrenca amb la coincidència quant als noms dels creadors; per tant, no sembla agosarat afirmar que sota el pseudònim de Tallaferró s'hi amagava el nom de Carles Sánchez (Cf. Sánchez Pastor 1992: 35).

1932, i llavors l'Arbó estava plenament introduït a l'Ateneu: era més conegut i tenia més prestigi que Vicent i que jo (Sánchez 2013a: 44).

Si bé Arbó es definí com un home poc inclinat a les tertúlies, —«En cuanto a mí, no era hombre de tertulias. En una reunión de más de tres, me aburro, y creo que me habría aburrido, aunque se tratase de los siete sabios» (Juan Arbó 1982: 127)— és evident que la seva participació en algunes de les més rellevants de l'època, la de l'Euzkadi i les que espontàniament tenien lloc a l'Ateneu, si més no, li permet iniciar o ampliar les seves relacions i la seva inclusió en el món literari català d'aquests anys. Fet i fet, però, les paraules d'Arbó, a través de les seves memòries i també d'entrevistes posteriors, arrosseguen una certa voluntat d'aïllament conscient que el singularitza i li atorga una personalitat adusta i poc procliu a les exigències que implica la sociabilitat. En aquest sentit, i això serà una constant en la seva vida i en la seva literatura, Arbó —des d'un sòlid punt de partença i com analitzaré més endavant— es mantindrà coherent en les seves posicions ideològiques, tant polítiques com estètiques, tot i relacionar-se amb certa assiduitat amb alguns grups literaris —l'Ateneu, la penya Euzkadi o les tertúlies al Glacier, al Cafè Suís— i participar en els esdeveniments literaris de l'època com el Premi Crexells o el Premi Iglesias, amb el conseqüent ressò que se'n derivarà.

## 5. RECEPCIÓ DE L'OBRA ARBONIANA EN LA CRÍTICA LITERÀRIA DELS ANYS TRENTA

### 5.1. Una singular irrupció: *L'inútil combat* (1931)

Arran de la publicació de *L'inútil combat*,<sup>56</sup> Farran i Mayoral (1931: 5)<sup>57</sup> —ja esmentat com un dels impulsors de la seva publicació— presentava Juan Arbó, des de les pàgines de *La Veu de Catalunya*, com una de les «personalitats més originals i més fortes» a tenir en compte en la literatura catalana dels anys següents. En aquesta crítica es produeix ja una primera aproximació entre l'escriptor i la seva obra:

---

<sup>56</sup> 1931. *L'inútil combat*. Badalona: Proa.

<sup>57</sup> Atès que a partir d'ara la majoria de les ressenyes que s'esmentaran consten d'una sola pàgina, fins que no hi hagi un canvi bibliogràfic totes les citacions procediran de la primera referència que encapçala la citació.

Quin neguitós, quin turmentat, [...] aquell rostre qui es contreu de totes les expressions, de totes les emocions que li fulguren per dintre. [...]. I, amb tot, una ànima de la més fina sensibilitat, capaç de les tendreses més exquisides; i un cervell poderós, d'una lucidesa enorme.

Indestriable, doncs, des del primer moment, l'Arbó home de l'Arbó escriptor que abocarà en els seus protagonistes —en aquest moment, els de *L'inútil combat*— el mateix aire turmentat i irat que copsaran els seus coetanis des del primer moment que farà la seva irrupció en els cercles literaris barcelonins. Aquest temperament<sup>58</sup> —i en aquest sentit el retrat que en fa Farran i Mayoral sorprèn per la seva agudesesa i per l'encert que representaran les seves paraules encara molts anys després—<sup>59</sup> el marcarà tota la vida i aixecarà al seu voltant, a partir ja d'aquesta primera novel·la, un mur de

---

<sup>58</sup> Domènec Guansé inicia el retrat literari d'Arbó dient: «És bru, escardalenc; més cantellut, però, més per la conversa que per l'aspecte» (Guansé 1994: 185). Aquesta descripció forma part del retrat que es troba en la primera edició (*Retrats literaris*, Mèxic: Edicions Catalònia, 1947) i que, posteriorment, en la segona edició (*Abans d'ara*, Barcelona: Editorial Aymà, 1966), tal com constata Palau (1997: 12-14), apareix molt reduït a l'apèndix, com a conseqüència del caire ideològic que adoptà en la seva trajectòria de postguerra (Guansé 2015: 36-37) o del canvi de llengua —del català al castellà— pel qual havia optat, tot i que alguns autors que romangueren en la segona edició també s'hi havien decantat (Bargalló 1994: 10). Una altra descripció ben significativa la trobem en les memòries de Tomas Roig i Llop: «Sempre he estat molt bon amic de Sebastià Juan Arbó i d'ell n'he fet el retrat epigramàtic següent: “De les terres de l'Ebre salta al coll de Cervantes, amb l'acrobàcia d'un pagerol goludament lletraferit, cellajunt, rebec i callot; encarnació bategant de tots els turments dels seus personatges literaris. Tot ell sembla reblat, com un clau rebel, a cops de martell, amb un aire de secardina violència beduïna, que la sentor d'una rosa en fa a qualsevol hora, un candidíssim anyellet del senyor”» (Roig i Llop 1978: 198-199). També Xavier Benguerel, en el seu tracte com a participant de la penya Euzkadí, remarca que Arbó era «generalment el primer d'arribar, seia amb el seu posat una mica sorrut, taciturn, botzinant contra algun membre de jurat, que li havia tornat a escamotejar el Crexells, que es mereixia més que molts d'altres. Negre, negríssim de cabells. Cairat, esquerp, però amb un somriure càndid com el seu accent, amarat, en el fons de la tendresa i l'asprivesa del seu paisatge natal» (Benguerel 2008: 188). El periodista Carles Sentís, que també coincidí amb Arbó durant els anys trenta, el descriu físicament com «un íber, que tira àdhuc a rifenys. Rifenys —que segons els etnòlegs representen una rama de les més pures dels íbers— ritma amb ferrenys. I en Sebastià Juan Arbó, quan vol, ho és de debò, de ferrenys: negrós, eixut de galtes i amb uns ullets com guspieres enceses» (Sentís 1966: 3). Des de la seva coneixença a partir dels anys cinquanta, l'escriptor i periodista Llorenç Gomis fa una simbiosi perfecta entre l'home i l'escriptor: «Era un home net, cordial, senzill, que es feia estimar i que et donava a l'esquena uns cops afectuosos d'home forçut. La seva prosa nerviosa, les seves històries, rurals o urbanes, tenien una mica aquella mateixa força» (Gomis 1992: 27). El poeta tortosí Gerard Vergés també el recorda a les seves *Tretze biografies imperfectes*: «L'Arbó tenia cara de pagès. Quadrades les barres, sempre un xic serrades les dents, els ulls negríssims i petitíssims, estret el front, densos els cabells, mitjana i forta l'estatura. Recordo un gest seu molt característic: tot sovint amb el polze i l'índex de la mà dreta, es premia els llagrimals. Era un moviment que anava indefectiblement lligat a recordar coses llunyanes, evocar antics coneguts, recordar velles lectures» (Vergés 1986: 145). Amb tot, Joan Estelrich descriu Arbó en el seu vessant més profundament enigmàtic i humà: «Arbó es ardiente y agudo en su noble sencillez, no exenta de febril inquietud. Su aire campesino irradia finura y suavidad, con algunos destellos de ironía. Tras sus ojos hundidos, espía al hombre interior. Reside y brilla en ellos una tristeza dulce, religiosa; una tristeza popular. Dulzura y tristeza de remotos orígenes, cuya luz se posa con filial cariño sobre el paisaje ancestral y con profunda piedad sobre las miserias humanas. He ahí el secreto» (Estelrich 1949c: 3).

<sup>59</sup> Guansé, en el seu retrat de Farran i Mayoral, li atribueix una «romàntica generositat» que l'abocava a estimular joves escriptors sense gaire encert, de vegades, però cal no oblidar que «no va ser ell, en canvi, quan altres s'hi erraven, el primer d'anunciar el valor novel·lístic d'un Sebastià J. Arbó?» (Guansé 1994: 189).

recels i prejudicis que, gosaríem dir —atesos els diferents testimonis de l'època— anaven més enllà de l'acceptació o del rebuig de la seva obra.<sup>60</sup>

Continuant amb aquesta primera ressenya, amb els mots «admiració» i «sorpresa» definia el crític la irrupció de l'escriptor ebrenc: admiració per «la conversa tan lúcida i apassionadora a l'entorn de les seves lectures», sorpresa per la constatació d'un «lirisme que en moments més forts de lucidesa adquireix valors singulars d'humaníssima poesia». Farran i Mayoral, descobert el pòsit cultural d'Arbó, atribueix les seves lectures a «una voracitat de vida intensa; llegia per carregar-se més encara de vida, de substància palpitant, humana». I justifica, ensems, les seves mancances estilístiques perquè «la forma, les paraules, l'estil no existien per a ell, sinó com a embolcalls invisibles de formes i substàncies vivents». És a dir, el contingut de l'aprenentatge literari preval com a força imperant davant la forma emprada i, paradoxalment, és capaç de convertir l'autor en un «vigorós estilista» capaç de generar «ritmes i sonoritats de música "biològica"».

Farran i Mayoral no obvia els defectes formals que presenta l'obra —manca d'una estructura pròpia adient al gènere novel·lístic tradicional, anticipacions, repeticions d'episodis anteriors— i l'excés de desesperança<sup>61</sup> que impregna tot el llibre i que priva «la presència d'un món superior, normal, des dels quals els més grans han sabut contemplar serenament, tot i representar-lo intensament, el combat de la vida». Amb tot, el crític no dissimula el seu interès i el seu entusiasme per aquesta proposta innovadora que presenta Sebastià Juan Arbó, tot just en un moment de discussió de noves propostes novel·lístiques i de nous models a seguir. Farran i Mayoral escriu, doncs, una carta de presentació de l'autor, més que no pas un article d'anàlisi crítica de l'obra publicada. És així com, malgrat els defectes en el fons i en la forma, valorats amb la benevolença que es dedica als primerencs, Arbó rep una benvinguda literària generosa a través d'una tribuna periodística força prestigiada en l'àmbit nacional i cultural del moment.<sup>62</sup>

---

<sup>60</sup> «Hubo un momento que estuve reñido con casi todos: lo estaba con Benguerel, lo estaba con Díaz Plaja, y estaba disgustado con muchos otros. [...] Todos me habían ofendido en algo» (Juan Arbó 1982: 220).

<sup>61</sup> Farran i Mayoral va fer extensiu personalment aquest excés de desesperança a Arbó: «Era cert, però jo no podia posar una aspiració, una visió del món, de la vida, que no tenia, una cosa que no veia ni sentia» (Juan Arbó 1993a: 16).

<sup>62</sup> Malgrat el to exaltat i positiu que es desprèn d'aquesta crítica a la primera obra d'un autor, fins aleshores absolutament desconegut, Arbó a *Memorias. Los hombres de la ciudad* descriu el seu enuig pels retrets que li feu el crític tot just publicat el llibre i que, pel que escriu l'autor, són els mateixos que escriuria un temps més tard —suposem que l'article és posterior— a *La Veu de Catalunya*. Ara bé, «deixant això de banda, Farran i Mayoral em feu la crítica millor i més profunda, la que més penetrà en



Des de *La Nau*, s'anuncia breu, però de manera entusiasta, aquest primer llibre d'Arbó, tant pel que significa per a la literatura catalana l'aparició de noves novel·les com per la qualitat que se'n desprèn:

Unànimament ha estat saludada amb elogis l'aparició, dintre la Col·lecció «A Tot Vent», de la novel·la de Sebastià J. Arbó «L'inútil combat». Llibre que demostra que la literatura pot estar en crisi de venda, però no pas de producció. Demostra, a més a més, com eren equivocades les prediccions dels qui negaven al nostre país possibilitats novel·lístiques. Sebastià J. Arbó, amb «L'inútil combat», contribueix a desmentir semblant afirmació: i ho desment amb l'aportació d'una novel·la que posseeix totes les característiques racials i totes les amplituds de la universalitat ([S/s] 1931a: 2).

Un mes després, i aquest cop des de *La Publicitat*, Domènec Guansé pren el relleu per escriure una ressenya àcida que acaba endolcint per l'evidència de trobar-se amb «un escriptor format» amb una prosa que té «múscles i fibra: un sentit del ritme que traeixen l'escriptor de raça» (Guansé 1931: 5). El crític tarragoní coincideix plenament amb Farran i Mayoral quant al pessimisme i a la desesperança que impregna tota l'obra arboniana, i que si bé «impressionen» també «li lleven interès i grandesa». Guansé no admet l'abisme constant en què es mou el protagonista —«Quin combat és aquest?»— i en refusa la inutilitat en tant que no hi ha una solució esperançadora: «És una llàstima que aquesta llum que porta el protagonista en una mà no es converteixi en un estel».<sup>63</sup> En rebutja també la manca d'ideals a aconseguir i la introducció d'un personatge que des de l'inici presenta clars indicis de follia: «ens interessin poc les follies dels que sabem que són folls. Les follies que en realitat ens interessin són les follies dels homes que no sabem que siguin anormals o les anormalitats dels quals no destriem prou bé: les follies que ens suggereixen inquietant enigma per la nostra pròpia raó». I recrimina la manca d'imaginació de l'autor que l'ha portat a una «concepció del llibre mesquina o tallada». Ara bé, Guansé en subratlla l'execució de la novel·la construïda «com un mosaic no massa ben confegit d'escenes plenes de força o

---

l'ànima del llibre, com ell havia penetrat en la meva ànima, i dita amb poquíssimes paraules; donà una prova més del seu gust, de la seva clarividència i dels seus dots de crític que sap penetrar a fons» (Juan Arbó 1993a: 16). Més endavant, tornaria a incidir en l'acceptació absoluta d'aquesta crítica: «Farran i Mayoral [...] deia de la meva obra que era pessimista en el fons i optimista en la forma. Ho argumentava amb intel·ligència i li dono la raó» (Saladrigas 2014: 192).

<sup>63</sup> Josep Palau i Fabre relatà com als 18 anys —és a dir, l'any 1935— va quedar impressionat per l'afirmació d'Andreu Nin, segons la qual prohibiria el llibre *L'inútil combat* només pel títol perquè considerava que no hi havia cap combat inútil. Anys més tard, el poeta, que en aquell moment havia trobat la frase exagerada, confirmava: «La lliçó l'he tinguda sempre present. És ben cert: no hi ha combats inútils» (Piquer 2005: 50). L'anècdota ens permet acostar a l'impacte que suposà ja d'entrada el títol de la novel·la d'Arbó i la seva força metafòrica, allunyada de tota indiferència i capaç de provocar un debat encara anys després de la seva publicació.

de delicadesa, d'una audaç imaginació o d'un sorprenent realisme». La influència dels autors russos, de Gide —«en el seu gust del mal pel mal»— i de Rilke —«pel seu subjectivisme, pel seu lirisme, per molts detalls d'execució»— impregnen l'obra d'Arbó que «a desgrat de la seva juvenesa [...] ens sembla ser un home de moltes lectures».

Pocs dies després, *La Publicitat* publica la resposta d'Arbó a la crítica de Domènec Guansé. Estructurada en dues parts, en la primera fa un evident atac generalitzat a la crítica com «una imposició de disciplines que ofega la poca flama que podria brillar» alhora que posa en dubte «l'eficàcia de la crítica en la formació de l'escriptor» (Juan Arbó 1931a: 5). No és, doncs, el veredict de d'un crític el que ha de jutjar l'obra sinó els lectors i el temps que en decidiran la seva vàlua. En tot cas, per a Arbó la tasca del crític és «assenyalar-ne i interpretar-ne les bel·leses i les virtuts, i fer-les destacar dels defectes que en tota obra humana han d'haver forçosament, però sempre en un sentit ample i comprensiu»; és a dir, l'escriptor concep la funció del crític com a guia que condueix, des d'una òptica sempre positiva i constructiva, a la descoberta d'una obra a partir dels seus encerts. És clar, doncs, que Arbó censura la tasca crítica de Guansé, però incideix —i això és el que el porta a defensar-se en la segona part— en el to dels retrets amb què redacta l'article, en la manca de benevolença amb què el tracta a desgrat de ser un escriptor novell i en les repercussions de la seva lectura en l'àmbit literari català. Ara és ell qui dirigeix els retrets cap a una crítica que considera incoherent i remarca la diferència «incomprensible» entre la primera i la segona part de l'article de Guansé («d'una obra de la qual s'han dit aquestes coses no sé si és possible que es puguin dir coses més disbaratades»). També en remarca la inconsistència pel que fa als arguments emprats: «Domènec Guansé enfoca l'obra des d'un punt de vista completament fals, o no l'enfoca des de cap punt de vista i va parlant a les palpentes d'aquí i d'allà». Ara bé, allà on Arbó es mostra més incisiu és en la defensa de la seva obra com l'exemple d'una «crua realitat», com la descripció d'un individu «ple de totes les veritats biològiques i vitals que palpiten en ell», a desgrat d'una certa exageració admesa, com la recerca de «la veritat dels sentiments i les opressions». S'evidencia en Guansé i en Arbó una manca d'entesa, que es desprèn dels dos articles: Guansé pot copsar, però no entendre ni compartir el debat i la lluita existencial que presenta Arbó mitjançant el seu personatge. No hi ha entesa perquè per al crític tarragoní no hi ha una experiència vital prèvia, tal com l'entén i l'ha viscut l'autor de *L'inútil combat*. Arbó denuncia «un sistema social que fa sentir la injustícia al protagonista i al mateix temps neix a la consciència. Un sistema per altra banda en ruïnes (falla de la moral, falla de la

família, falla de la religió, en una societat constituïda a base d'una família, d'una moral i d'una religió)». L'escriptor ebrenc, tot i el pòsit fictici de l'obra, escriu des del convenciment de l'existència d'una experiència semblant, viscuda en primera persona.<sup>64</sup>

Amb aquest primer article, escrit ben bé en defensa pròpia, Arbó s'estrena en el món de la premsa catalana, però també es presenta i es defineix davant dels lectors i dels intel·lectuals del moment. Aquesta primera actitud, que el caracteritzarà al llarg de la seva trajectòria vital i literària, ens apropa un autor que des del primer moment reivindica la seva pròpia personalitat com a escriptor i que es mostra plenament convençut d'exercir una vocació anhelada i plenament confirmada a través de la seva primera obra.<sup>65</sup>

Des de *La Vanguardia*, el crític i traductor Mario Verdaguer inicia la seva ressenya sobre *L'inútil combat* lloant la tasca d'Editorial Proa, atès «que lleva publicado lo mejor que en estos últimos tiempos han escrito los novelistas catalanes; que parece tener la exclusiva del “Premio Crexells”; que tantos nombres ilustres ha sabido reunir

---

<sup>64</sup> En aquest sentit, reproduïxo les paraules que Mercè Rodoreda va escriure després de la seva trobada amb l'escriptor i que són rellevants en tant que fan una encertada anàlisi psicològica que ens remet a la possibilitat d'una experiència propera a la viscuda pel protagonista de *L'inútil combat*: «En les paraules de Juan Arbó, reflex de les seves novel·les, hi ha aquell odi contra tot i tothom, contra d'ell mateix, contra el món tan petit, tan mesquí, tan ple d'odis i misèries; és una rebel·lió constant contra el que li sembla que l'endogalla, gasiu de llibertat i de vida, aquest xicot fet de passions. Veient-lo i sentint-lo parlar, heu de preguntar-vos: Què hauria estat aquest noi si no hagués sentit el desig de clavar al paper totes les seves angúnies i tots els seus odis? Pots ser un lladre... pots ser un criminal... Si no hagués encertat a trobar aquesta vàlvula per a esbravar-se, quin mal no hauria pogut fer aquest xicot? Si no hagués pogut llançar damunt del paper pacient tota la ràbia que duu amuntegada contra de la vida, no hauria estat temible Juan Arbó? Però pot abocar a les seves novel·les tot el fet que l'amarga i és aleshores quan [...] la remor de l'Ebre, rude i noble, li emplena de lluminositat els ulls i l'amara de bondat» (Rodoreda 1933a: 2). Força anys més tard, Arbó escriuria: «Avui, és cert, no escriuria aquesta obra, o l'escriuria diferent. [...] Dintre les circumstàncies i l'edat, i les condicions en què vaig viure, crec que quedem, si més no, justificades; és una obra, al cap i a la fi, de joventut, i l'he deixada així; pot quedar a fi de comptes com “un cas”, com una obra personalíssima, sense descartar que hi pugui haver-hi també el drama de molts altres, i que hi hagué en “el cas” una part important d'injustícia social, una qüestió de circumstàncies en les quals se sentien molts altres, també, emparentats» (Juan Arbó 1993a: 17).

<sup>65</sup> Per a Arbó la crítica de Guansé havia de ser una sotragada en el seu orgull d'escriptor. Dos dies més tard de la resposta a *La Publicitat*, amb data 7-XI-1931, escriu una carta a Guansé en què evidencia el malestar que li ha provocat una trobada amb el crític, propiciada per un amic en comú, en contra de la seva voluntat («no havia pensat ni un moment, ni desitjat de tenir amb vós una entrevista semblant»). Arbó es mostra dolgut i ferit d'orgull, i subratlla que la reunió no s'ha produït «com una cosa volguda per mi, per atreure'm la vostra benevolença o cosa semblant» I afegeix: «no necessito la benevolença de ningú, però menys encara la que podrà venir de vós, amb qui tinc el ressentiment de l'actitud adoptada davant la meva primera obra» (Fons Domènech Guansé, ANC). (Per a la transcripció íntegra d'aquesta carta, vegeu Annex 1) Tot sembla indicar, però, que dos anys més tard, l'enfrontament es va assuaujar. Arran de la publicació, per part de Guansé, de l'article «Notes d'un estudiant que va morir boig» a *Mirador*, Arbó va escriure-li una carta aquell mateix dia per agrair-li la crítica rebuda del llibre: «És el llibre meu que heu entès millor o amb el qual heu volgut mostrar-vos més sincer. Heu arribat absolutament al fons [...] i no em sembla pas que, en tantes poques línies i de cara a les formalitats, es pugui fer una crítica més justa» (12-VII-1933, Fons Domènec Guansé, ANC). De fet, aquest no fou un cas aïllat. A *Memorias. Los hombres de la ciudad* trobem referències constants a malentesos i conflictes en les seves relacions amb els intel·lectuals de l'època.

con tino bajo sus cubiertas amaranto, distintivo y garantía de buen gusto y acertada selección» (Verdaguer 1931: 5). Això, però, no li impedeix subratllar tot seguit l'errada que ha comès amb la publicació de la primera obra d'Arbó: «una equivocación lamentable, que puede hacer a sus habituales y numerosos lectores desconfiados y recelosos para lo futuro [...] cuando la producción [...] no venga garantizada por la firma de un autor conocido». Si bé és veritat que des del primer moment el crític reconeix el talent de l'escriptor ebrenc, fet que per si sol justifica la redacció i la publicació de la ressenya, també és cert que darrere aquest aclariment presenta l'obra com un cúmul de despropòsits que no tenen cap justificació possible als ulls del lector. Per a Verdaguer, el lirisme d'Arbó és només un embalum d'inútil aparença que amaga una grolleria en cap cas admissible:

Los trucos, no sé si me atrevo a llamarles literarios, de poner al lado de una delicadeza, una brutalidad incalificable para aumentar la virulencia de ambos efectos y convertirlos casi en un alcoloide e impresionar por la violencia del contraste, son maniobras de mala fe, del más absoluto mal gusto e indignos de ser usados por un escritor que desea hacer una obra imaginativa, y por lo tanto, de libre y magnífica manifestación de la belleza.

El crític considera que l'escriptor ha de reflectir la realitat, sigui quin sigui el seu grau de cruesa, però és en la seva capacitat d'ennoblir-la on s'expressa la seva dignitat com a literat. Som, doncs, davant la defensa d'una escriptura que es justifica només en tant que és capaç de convertir la vida, mitjançant les seves diferents manifestacions, en art. Tanmateix, en un context en què la literatura catalana, fins a arribar a l'actualitat, s'ha distingit per un excés de dignitat «que la ha enfriado, que la ha convertido en una cosa solemne, en una especie de rito de los sentimientos de un país y de la nobleza de una lengua» i que, com a conseqüència, «ha tenido una especie de sentido de secta, de pompa de liturgia», considera positiva la construcció d'aquesta primera obra d'Arbó com a reacció a aquest encarcament. Ara bé, no en comparteix sobretot el contingut intel·ligible i, en certa mesura, esperpèntic: «¿Qué quiere decirnos esa pendiente que comienza en la infancia y termina en el crimen y por la cual va rodando el personaje casi siempre con gestos de pelele?». Per a Verdaguer no hi ha justificació vàlida i tot respon a una desmesurada admiració d'Arbó cap a la literatura russa i als seus autors que l'han conduït a un sobreexcés de lectures de les quals, posteriorment, no ha estat capaç de vehicular bé la seva influència. El resultat, des d'un punt de vista analític, és una obra amb una extraordinària riquesa d'elements, segons remarca l'autor de la crítica, encara que des d'un punt de vista estrictament

emocional i contemplatiu —i utilitzo la terminologia del crític, segons la qual la contemplació és l'únic mitjà de rebre la impressió pura de les obres d'art— la novel·la esdevé repulsiva.

De fet, *L'inútil combat* és atribuïble només a un primer assaig de joventut, això sí, escrit per «una gran alma de artista». El crític però, alerta d'aquest temperament que cal conduir de manera ortodoxa i pautaada per tal de no desviar-se cap a viaranyes poc ètics i, en definitiva, com es desprèn de les seves últimes paraules, incívics:

El autor de “L'inútil combat” [...] no se ha sabido desligar de intoxicaciones extrañas, de esa literatura de mitin, que podrá gustar a ese público deplorable y triste, sin sentido ético, que se aglomera para contemplar la idiotez de un baile continuo para dar satisfacción a sus oscuros instintos sádicos: pero eso no puede ser el arte, ni en la danza ni en la literatura, al menos para los hombres que vivimos un poco más arriba de las regiones ecuatoriales de África.

Al marge d'aquest article, només uns dies més tard, des de *L'Opinió*, C. A. Jordana defineix com a «interessantíssim» i d'una «sorprenent maduresa» aquest primer llibre d'Arbó (Jordana 1931: 6). I si bé torna a incidir en el caràcter hiperbòlic i tràgic que l'autor atorga a les situacions descrites, en remarca la capacitat de fer-les creïbles, atès que el lector arriba a percebre'n tot el dolor i les admet dins el límit de la seva comprensió. I això, per a Jordana, és el que diferencia Arbó d'altres autors que «cultiven l'esgarip sistemàticament per fer-nos creure en llur dolor, i aconseguen que els tinguem per farsants».<sup>66</sup> Tot i que el crític no obvia una certa monotonia derivada, paradoxalment, d'aquesta mateixa intensitat, i l'existència de «mostres ben escasses d'una vulgaritat volguda», atribueix l'autoria de *L'inútil combat* a «la maduresa d'un temperament literari que ha donat a aquesta obra la densitat i la tensió que només tenen les novel·les com cal».

---

<sup>66</sup> Aquest èmfasi en el caràcter versemblant que Jordana destaca en l'obra d'Arbó es fa palès en l'anècdota que el mateix autor explica a *Memorias. Los hombres de la ciudad* a propòsit de l'acusació que va rebre d'haver imitat un episodi de *Marcos Villari* de Bartolomé Soler en les seves *Terres de l'Ebre*. En resposta als arguments d'Arbó, que assegurava haver extret l'escena narrada d'un testimoni real, Jordana li respongué: «És igual, no us preocupeu; hi ha una cosa que separa les obres, com l'autor, i és que en vós l'episodi és veritat i en ell sona a artifici, a cosa inventada» (Juan Arbó 1982: 171). De fet, hi ha constància que Antoni Vilanova afirmà que l'episodi on el vell Joan crema la imatge del Crist, narrat a *Terres de l'Ebre*, provenia del llibre de Bartolomé Soler (Vilanova 1967: 66). Amb tot, per la data —l'any 1967 Jordana ja era mort— no sembla que Arbó és referís a aquest article en concret. Anys més tard, Manuel Alvar (1972) afirmaria que *Marcos Villari* fou un bon antecedent per a les violentes històries rurals que es troben a *Terres de l'Ebre* i a *Tino Costa*, de Sebastià Juan Arbó, a *Nasa*, de Pedro Álvarez o a *Los hijos de Máximo Judas* de Luis Landínez. També Antonio Iglesias Laguna hi troba ressonàncies, «si bien rehuye el ananké que preside la creación soleriana» (Iglesias Laguna 1966: 105).

Dos dies després, des de les pàgines de *Mirador*, Rafael Tasis qualifica de «veritablement excepcional el cas d'un escriptor totalment inèdit en tota producció literària, àdhuc en periodisme, que faci les seves primers armes públiques en literatura amb una novel·la, més que més si aquesta novel·la té les característiques de *L'inútil combat*» (Tasis 1931a: 6).<sup>67</sup> Aquestes característiques són per a Tasis la construcció d'una «narració apassionada i vibrant» que produeix en el lector una sensació de «força violenta i amargada» en la descripció d'un paisatge interior, «defugint tot localisme». En contrast, però, remarca la descripció de «viaranyes molt humans, però que encara semblen masa gosats als nostres lectors», la imprecisió amb què són presentades les figures femenines i la presència de certs, encara que pocs, castellanismes. Tasis intueix en Arbó un novel·lista prometedor: «Jo estaria molt content que ben aviat S. Juan Arbó ens oferís una segona novel·la. Les seves evidents dots narratives, el seu estil ple de vigoria podrien esmerçar-se en obres de gran volada». Ara bé, per al crític és evident que aquest talent s'ha de desenvolupar més enllà de l'àmbit biogràfic i personal; és a dir al marge dels records. Tasis finalitza l'article amb un consell directe a Arbó que, no sembla agosarat afirmar-ho, fa al·lusió a l'article que aquest va publicar com a resposta a la crítica de Domènec Guansé:

No crec en l'eficàcia, en cap sentit, de les discussions amb els crítics. Cal sotmetre amb serenitat i sense cap afectació les obres pròpies a l'examen dels que tenen aquesta missió, i de llur judici, el temps, el públic i, a la llarga, la posteritat, seran els qui hauran de dictar-ne l'apel·lació o la ratificació.

Tan sols uns dies més tard, des de *La Nau*, Manuel Valldeperes dona la benvinguda a *L'inútil combat* i al seu autor, que «ha entrat en la novel·la catalana per la porta gran: amb tots els honors», i reconeix que tot i no ser «una gran novel·la [...] és una prometença d'altres obres amb les quals Sebastià Joan [sic] Arbó aconseguirà un nou prestigi entre els novel·listes de la Catalunya actual» (Valldeperes 1931: 8). És per això que el crític defuig una anàlisi benèvola i indulgent, i aposta per «un tracte de severitat [...] que ha de servir a Sebastià Arbó de correctiu [...] si els petits defectes que nosaltres assenyallem són reconeguts com a tals pel novell novel·lista». Així, al costat dels grans encerts narratius, de la confirmació d'un fatalisme on paradoxalment «hi batega una vida de debò, una vida veritable» i de la constant «passió, vibració interior, força

---

<sup>67</sup> Tasis ironitza respecte de la profusió de primeres novel·les sense continuïtat, que es produeix en la literatura catalana del seu temps: «m'atreveixo a assegurar que a casa nostra és allà on surten més primeres novel·les» (Tasis 1931a: 6).

anímica» que destil·la l'obra, el crític subratlla que Arbó «falla quan es tracta de dibuixar els tipus», concretament d'aquells considerats secundaris per l'autor, però que reclamen un major aprofundiment psicològic «pel seu interès vivíssim en aquesta novel·la apassionada i viva». Amb tot, i alhora que reclama «una mica de polidesa en el lèxic», Valldeperes defuig el judici rigorós en tant que es troba davant «l'obra d'un novell, però no un novell vulgar, sinó d'una esperança de la novel·lística catalana».

Encara al desembre, es publica també a *La Nau* un article on es fa referència al fet que *L'inútil combat* ha estat presentat al Premi Crexells i es fa al·lusió a l'«autodidactisme exacerbat» del seu autor. La ressenya es fa ressò del fet que Arbó «té enllestides algunes obres de teatre, escrites en el recolliment de la seva cambra d'adolescent, i retocades ara de poc», en les quals «l'autor té posades moltes il·lusions», així com informa també que ha finalitzat una novel·la amb el títol *Terres maleïdes*.<sup>68</sup> Es conclou amb el desig que Arbó «trobi en les possibilitats de la nova Catalunya un lloc que li permeti la justa i completa aplicació de les seves condicions de bon escriptor!» ([S/s] 1931b: 10).<sup>69</sup>

Des del diari madrileny *El Sol*, d'ideologia liberal i regeneracionista, Fernando Bertrán felicita Edicions Proa per haver esdevingut «uno de los más inteligentes esfuerzos editoriales de la Cataluña de hoy. Esfuerzo para poner el sello de Cataluña a todas las grandes embarcaciones que navegan por los mares de la literatura universal» (Bertrán 1931: 2). L'elogi s'estén en la visió encertada de publicar l'obra d'Arbó — «Han hecho bien, pues, los directores de las Ediciones Proa en incorporarlo a su equipo de escritores, sin temor a la estridencia del grito» —, una obra que defineix com a «interesante» i que no dubta a presentar «como una segura esperanza para la novela catalana, pues se revela con fuerte personalidad y temperamento magnífico». Quant al pessimisme que vertebra l'obra, insisteix en una presència poètica que contrasta i rebaixa la tensió dramàtica que, amb tot, arriba a provocar episodis de gran duresa:

Claros espacios azules, de cielo limpio, brillan sobre el fondo de oscuridades; es la poesía de situaciones, paisajes y momentos que el autor sabe manejar con artística habi-

---

<sup>68</sup> Atès que no hi ha cap obra d'Arbó amb aquest títol i que l'any següent es publicava *Terres de l'Ebre*, suposadament *Terres maleïdes* podria ser el títol original que després l'autor va canviar. Ara bé, cal recordar també que Arbó presenta *La ciutat maleïda* al Premi Ignasi Iglésias, l'any 1932. Tot i això sembla poc probable que aquesta fos l'obra a què es feia al·lusió, atinent-nos al canvi d'àmbit espacial a què fa referència el títol.

<sup>69</sup> Tot i que l'article no està signat, Josep M. Balaguer l'atribueix a Manuel Valldeperes (Balaguer 1994: 109).

lidad, con finos aciertos de lenguaje y de síntesis expositiva y sugerente. Pero las pinceladas de contraste son duras. En algunos momentos durísimas. ¡Lejos de todo concepto clásico el señor Juan Arbó! Su técnica es moderna y segura.

En relació amb el Premi Crexells, Bertrán recorda que *L'inútil combat* no n'ha sortit guanyador, tot i constatar que «seguramente le aguardan considerables triunfos». <sup>70</sup> També, fent referència al Premi Crexells, Josep Janés i Olivé publica a *Flama* un article on explica el sistema de votació públic que havia emès el jurat i a partir del qual Arbó havia obtingut un vot en les dues primeres votacions, de les cinc que es feien. El crític qüestiona la innovació que representa la publicació dels vots manifestats i exposa que «quant a valoració per a les novel·les d'una certa excel·lència, ens sembla d'un efecte ben poc positiu», alhora que considera que hi ha «una certa mesquinesa d'esperit que ens fa cloure els ulls a tot allò que obre nous horitzons» (Janés i Olivé 1931: 7). <sup>71</sup> Finalment, acaba condemnant la insolvència crítica «d'uns senyors que [...] donen dos vots a Joan Mínguez, i eliminen *L'inútil combat* de S. Juan Arbó»

Amb tot, i tornant a la recepció de la novel·la, és Manuel de Montoliu qui escriu la crítica més extensa a través dels dos articles publicats a *La Veu de Catalunya*, un mes després, el 20 i 26 de gener de l'any 1932. Sense preàmbuls, Montoliu defineix, des de la primera línia, *L'inútil combat* de «llibre fort, llibre desorientador [...]. Llibre sense precedents en la nostra literatura» (Montoliu 1979: 143-148). En l'anàlisi del protagonista com a individu que projecta únicament en la seva vida la «ràbia de viure», <sup>72</sup> el crític hi entreveu els ressons espirituals dels autors russos i «l'instint de totes les perversions de les novel·les de Gide». <sup>73</sup> Montoliu, com Guansé, reclama un «cert principi moral i religiós», però no pot evitar «reconèixer la sublimitat tràgica» que en diferents moments assoleix l'actuació del protagonista i assenyala, per damunt de l'«absolut i depriment pessimisme de l'obra», un cert to humà —«fallit intent de redempció»— a través de «la mare, la pàtria, la visió d'una humanitat ideal». Quant a l'estil, Montoliu en lloa «l'adequació perfecta a l'estat d'ànim del seu personatge» i justifica l'abandó volgut de la correcció acadèmica per descriure la vitalitat absolutament desordenada

---

<sup>70</sup> En relació a aquest article, cal esmentar que en la primera edició de *Camins de nit*, publicada l'any 1935 per Edicions Proa, es publicaren en les primeres pàgines fragments de tres articles que havien sorgit arran de l'aparició de *L'inútil combat*: el de C. A. Jordana a *L'Opinió*, el de Manuel de Montoliu a *La Veu de Catalunya* i el de Fernando Bertrán a *El Sol*.

<sup>71</sup> També Agustí Esclasans havia declarat la seva predilecció per *L'inútil combat* (Bertrán 1931: 1).

<sup>72</sup> Les cometes són de Montoliu. També Tasis, en el seu article a *Mirador* citat anteriorment, remarca el mot «ràbia» com a leitmotiv de la novel·la «per la freqüència amb què és emprat».

<sup>73</sup> Malé (2005: 31-52) estudia les primeres crítiques publicades arran de la primera novel·la d'Arbó a fi de reflectir les influències literàries que els seus coetanis li atribuïren, concretament l'empremta de Dostoievski i Gide.



que vertebra *L'inútil combat*. De la tècnica, en subratlla «la magnífica llibertat amb què ell sap moure's dintre de l'espai i el temps», que el diferencia de «l'esclavitud dels nostres novel·listes al rigorós ordre cronològic dels fets». Per al crític, el domini de l'estil i la tècnica «es tracta d'una facultat innata i profundament conreada en un intens exercici».<sup>74</sup> Així i tot, els defectes hi són i Montoliu en deixa constància: la monotonia que genera l'únic estat d'ànim del protagonista, la cruesa en les descripcions i també en les expressions, les insinuacions de les primeres manifestacions de la pubertat —«una abominació vulgar i sense objecte, consignada només per la pruija de ser modern»— i, sobretot, en el desencertat final del llibre. A desgrat dels elements negatius que es troben en el segon article, Montoliu no deixa de remarcar en Arbó un «gran talent d'escriptor», un «talent literari de prometedores esperances [...] que ha nascut a la literatura amb un estil tot format».

Des de *La Vanguardia* es publica una breu ressenya on es defineix d'entrada *L'inútil combat* com una «novela psicológica, donde se describen especiales y variados momentos anímicos de manera reiterada y machacona» ([S/s]1932a: 28). Es critiquen, doncs, els passatges reiteratius i els tocs d'introspecció psicològica —«todo les está permitido a los psicólogos a fuerza de bucear en las almas y de contarnos hasta inconveniencias»— que alenteixen l'obra i repercuteixen en el desenvolupament de la trama narrativa.

Encara uns dies més tard, *La Humanitat* publica en la seva secció literària un breu, però entusiàstic article sobre l'escriptor ebrenc: «era un minyó alt, secardí, de caràcter cordial, obert, efusiu; de vèrbola encesa. Llurs odis i llurs admiracions s'abrandaven de passió» (Villalonga 1932: 2). L'interès s'estén cap a la seva obra, llegida «d'una sentada perquè la cosa s'ho valia. No es publiquen cada dia a Catalunya novel·les de la força i l'emotivitat d'aquesta». Hi trobem la crítica incisiva i punyent quan reclama la necessitat de «treure a la literatura catalana el regust que encara té de pasta de tortell i missa de dotze» mitjançant «obres bellament aspres i fortes com *L'inútil combat*» (1932: 2).

També en la revista *Vallespir*,<sup>75</sup> dins la secció «Lectures Catalanes», l'escriptor nord-català Edmond Brazès dedica una ressenya a aquest «estudi forta d'una ànima

---

<sup>74</sup> Atès que som davant la primera obra d'Arbó —tot i que *Terres de l'Ebre* havia estat iniciada anteriorment, encara que no acabada —no deixa de sorprendre aquesta afirmació de Montoliu respecte de l'«intens exercici» de què es fruit *L'inútil combat*. Un cop més, és evident que ens trobem davant un escriptor amb un bagatge intel·lectual extraordinari, amb un pòsit literari interioritzat que li permet, des d'un inici, abocar tota la seva experiència lectora, tota la seva angoixa vital i el seu talent innat.

<sup>75</sup> Per a més informació entorn de la revista *Vallespir*, vegeu Puig i Moreno (2008: 435-467).

revoltada contra les exigències y les disgracies d'aquet mon», impregnat d'un «realisme cru, no exempt de sentit artístic» (Brazés 1932: 26). Hi ha un agraïment explícit a Arbó pel fet de «no haver descuydat aquesta particularitat de la raça: la veu de la terra, l'imatge de la mare qui se llèven en mitg de les perversitats, dels desenganys, com una cosa purificadora, com un consol salvador», tot i reclamar una fi «un poch redemptora, y sobretot més moralitsadora» (Brazés 1932: 27).<sup>76</sup>

Encara durant el 1932, Tasis, en un article per celebrar els cinquanta títols publicats en la col·lecció «A Tot Vent», elogia la gran tasca de publicació d'obres traduïdes al català, tot i reconèixer la inferioritat de les obres autòctones. Amb tot considera Arbó com un nom a tenir en compte entre els autors que l'editorial Proa projecta a través de la seva col·lecció:

no és menyspreable el fet d'haver editat unes quantes primeres novel·les, perquè això pot representar, per a la literatura catalana, el guany d'alguna vocació inèdita de novel·lista, ni haver acollit noms i tendències tan desaparellades com Esclasans, Duch i Agulló, S. Juan Arbó, Francesc Trabal i Prudenci Bertrana (Tasis 1932: 6).

Amb aquests articles publicats a les acaballes del 1931 i a principis del 1932, l'obra d'Arbó és rebuda en el panorama literari català de l'època com una proposta interessant que no es pot obviar.<sup>77</sup> En parlen les crítiques i també l'esmenten els arti-

---

<sup>76</sup> Les citacions s'han transcrit respectant l'ortografia original.

<sup>77</sup> A més dels articles esmentats, cal destacar un article publicat a la revista *Vida Tortosina* el 14 de novembre de 1931, titulat «Un literat, per fi», signat per Vicent García i Anguera, el qual, tot i sentir-se orgullós de «tenir un literat d'una gran envergadura [...] que aportés al tresor espiritual de Catalunya el nostre matis» (García Anguera 1931: 5), es dol de l'escàs ressò que ha tingut en la comarca del Baix Ebre la publicació de *L'inútil combat*. En aquest sentit, proposa fer un homenatge a Sebastià Juan Arbó, presidit pels ajuntaments d'Amposta i de Sant Carles de la Ràpita, i crear un patronat que editi alguna de les obres, tant l'actual com les futures, d'Arbó. Al final de l'article s'endevina que el poc ressò d'aquesta novel·la ha estat causat pel seu caràcter subversiu, encara que aquest, segons l'autor, és un judici equivocat si tenim en compte que «en qüestions de tendència literària ha d'existir la màxima tolerància» i, a més, «la primera obra d'un jove de fibra és explicable que sigui subversiva [...] en un xicot [...] que ha hagut de formar-se a si mateix en lluita aferrissada contra la més negra de les adversitats» (García Anguera 1931: 6). El crític rapitenc —instal·lat a Barcelona des del 1925, traductor dels «Quaderns Literaris» i assidu de l'Ateneu— coincideix amb els precés dels crítics barcelonins quan augura una pèrdua dels «ferments tèrbols» de *L'inútil combat* a partir de la propera obra que Arbó «té a punt d'entregar a l'impremta» i que està «inspirada tota en persones i coses de la nostra ribera i és una continuada evocació del nostre ambient» (García Anguera 1931: 6). És interessant aquest avanç final perquè ens permet deduir que Arbó va mantenir el contacte amb els coetanis literaris de les terres ebreques. Ens ho confirma l'article publicat a *La Zuda*, on s'avança una propera novel·la de la qual «l'autor m'ha fet l'obsequi de llegir-me'n alguns fragments» (Sánchez Pastor 1931: 99).

Dies més tard, *La Nau* es fa ressò de l'homenatge que, proposat per García Anguera (1931) a *Vida Tortosina*, els ampostins residents a Barcelona organitzen «per demostrar l'admiració a què s'ha fet creditor l'afortunat autor de *L'inútil combat*» amb la voluntat que «sigui per a ell un esperó per animar-lo cordialment en la lluita empresa en pro de la glòria de les lletres catalanes i de la comarca» ([S/s] 1931c: 5). També *La Vanguardia*, anuncia l'esdeveniment (4-XII, 9). L'acte es va celebrar el 6 de desembre a Barcelona i hi assistiren personalitats polítiques i civils d'Amposta i de Barcelona, entre ells García

cles dedicats al Premi Crexells; se'n fan ressò les seccions culturals de la premsa barcelonina, però també recullen el seu nom i el seu bateig literari revistes d'àmbit més local de banda a banda del país, malgrat que —i és, certament, simptomàtic— el seu nom i la seva obra no seran esmentats en les crítiques literàries de la *Revista de Catalunya*.<sup>78</sup> En línies generals, però, els crítics acullen la primera novel·la d'Arbó amb força expectatives, esperançats de trobar en ell el que Josep Pla, Domènec Guansé o Ignasi Armengou, des d'òptiques diferents, havien reclamat per a la construcció d'una novel·la catalana moderna i que es mantingué vigent en el debat sobre el gènere a partir del 1925: la conciliació entre realitat i literatura, el reclam de l'experiència viscuda i sentida capaç de dictar una obra que «vibra amb el ritme de la sang».<sup>79</sup> Davant aquestes expectatives, és evident que *L'inútil combat* havia d'ésser llegida amb un interès afegit atès que —a més de presentar un autor desconegut— responia inconscientment a la proposta d'adoptar la realitat com a principal referent literari i ensem participava del caràcter russòfil que tant d'interès havia despertat a Catalunya.<sup>80</sup> Així, doncs, els

---

Anguera, Alfred Escrivà, Farran i Mayoral, Marcel·lí Antich i Andreu Nin; també comptà amb les adhesions de Maria Teresa Vernet i Modest Sabaté. Així ho testimonia l'article de *La Veu de Catalunya* dedicat a narrar l'esdeveniment ([S/s] 1931d: 5). Encara dies més tard, el 26 del mateix mes, Arbó rep un segon homenatge organitzat per la mateixa revista a Amposta ([S/s] 1931e: 3). També Lluís Capdevila afirma que *L'inútil combat* és «obra d'un jove, S. Juan Arbó, plena de foc, de passió i de turment» (Capdevila 1932: 10).

<sup>78</sup> Tan sols en un article relacionat amb el Premi Crexells es fa referència, juntament amb altres obres, que *L'inútil combat* ha estat publicat i, per tant, deduïm la seva possibilitat de presentar-se i optar al premi (Nicol 1931: 441-445). Potser cal pensar que el fet que Domènec Guansé fos l'encarregat d'escriure les crítiques literàries de la revista —recordem la seva primera crítica a Arbó i la reacció que desencadenà— podria haver influït en aquest silenci entorn de l'obra arboniana dels anys trenta.

<sup>79</sup> Sobre les noves propostes crítiques i els referents foranis reivindicats, vegeu Castellanos (2005: 18-22, 28-31).

<sup>80</sup> En parlar d'aquesta influència eslava cal retrocedir fins a l'inici dels contactes recíprocs que s'havien establert entre les dues cultures ja des de finals del segle XIX (vegeu Molas 1979: 18-20) i, sobretot, a partir de l'impacte que va produir la revolució del 1917 en l'estructura política, social i cultural catalana (vegeu Puigsech 2017). Tot plegat justificaria una «mena de passa de russisme» (Tasis 1934a: 2) que caracteritzà part de la novel·la catalana durant els anys vint i trenta. Aquesta vinculació russa amb la literatura catalana d'aquest període va ser una notícia a bastament difosa per alguns crítics, tot i que cal considerar-la dubtosa quant a la influència directa en la creació de la novel·lística autòctona. L'any 1921, Josep Pla es referia al «compás eslavo o ruso» com «una cosa indefinible, compleja [...]. Una mezcla de olores, de sabores, de colores, una serie de problemas de posición, distintos de los nuestros. Un desequilibrio más profundo entre inteligencia y sensibilidad, entre instinto y lógica, entre ciencia y creencia, que el nuestro» i conclouia que «Rusia tiene un estilo, un compás. Esto lo hace incomprendible» (Pla 1921: 1). Rovira i Virgili s'hi deté, anys més tard, a propòsit del debat sobre l'hipotètic parentiu entre l'ànima russa i l'ànima catalana iniciat per Joan Puig i Ferrer i Carles Soldevila. En la recerca d'una resposta intermediària i aclaridora remarca que els trets peculiars del poble rus són presents en altres cultures, tot i que en aquelles latituds s'hi presenten amb molta més força. Ara bé acceptada aquesta comunió d'identitats s'apressa a mostrar el caràcter distintiu català a partir de «la força de la joia i l'optimisme biològic» capaç de superar qualsevol crisi moral, fet exemplificat en l'obra de Joan Puig i Ferrer (Rovira i Virgili 1928: 1). L'any 1936, Xuriguera reconeix que la literatura russa ha estat capaç de crear un gran nombre d'adeptes provinents de diferents àmbits socioculturals, atès que «l'home de totes les condicions extreu dels llibres russos ressons que el revelen i el sacsegen» (Xuriguera 1936: 5). I aquí radica, per a Xuriguera, l'èxit dels autors russos, entre els quals considera Gorki com l'autor que més empremta, a tall general, ha deixat en el món literari català. En aquesta acceptació entusiasta hi

elogis rebuts amb *L'inútil combat* responen a una lògica esperança forjada en els darrers anys per un sector majoritari de la crítica literària que anhela trobar nous models per foragitar-ne d'altres més trivials i caducats. Amb tot, però, no podem obviar que hi ha una evident censura al caràcter amoral i poc pietós de l'obra arboniana —assenyalem sobretot la crítica de Guansé i de Montoliu— i al fons pessimista que l'impregna de principi a final, i que sembla no adir-se amb les directrius que, des de les seves tribunes, aquests mateixos crítics proclamen per a la constitució d'una novel·la catalana moderna. També Mario Verdaguer proclama en el seu article força virulent el talent innegable d'Arbó, però en rebutja completament el caràcter absurd i poc ètic de la novel·la. La percepció final, però, és l'admiració evident cap un estil nou i definit, cap a un tarannà literari que sorprèn per la seva força i la seva maduresa, pel caràcter uni-

---

juga un paper important la recepció de les obres, no tant a través de les versions castellanes de deficient qualitat literària —tot i deixar endevinar «la riquesa viva i original» que s'hi amagava— sinó a partir de les traduccions al català, concretament aquelles realitzades directament sobre la versió original per Andreu Nin des d'Edicions Proa. El que interessa més de l'article de Xuriguera és, però, la constatació de l'escassa empremta russa en la configuració d'una novel·la catalana moderna: només s'evidencia en l'obra de Puig i Ferrerter —sense arribar a assolir l'empenta dels autors russos, encara que sí les línies essencials d'aquesta literatura— i en la novel·lística de Sebastià Juan Arbó, de qui destaca el «regust gorkià» del seu primer llibre, *L'inútil combat* —on «el perfum de les lectures russes resta en les seves pàgines com un matís difícil de separar»—, malgrat l'alliberament d'influències concretes en les seves obres posteriors (Xuriguera 1936: 5). És clar, doncs, que per a Xuriguera es tracta d'una literatura que causa impacte en el lector per la impressió directa que li produeix en trobar, a través de la seva lectura, l'assimilació amb els móns individuals i col·lectius plantejats en la ficció narrativa, però que no és capaç de crear escola literària, fet que porta a concloure que les notícies de l'estreta vinculació russa amb la literatura catalana dels anys vint i trenta té una base ferma de recepció però no pas de producció. També Guansé es pronuncia sobre el tema i es planteja si els valors de la literatura russa no han estat sobrevalorats per motius extraliteraris; és a dir, per la descoberta «d'una vida més violenta que la nostra vida» i d'un «paisatges i uns ambients exòtics» (Guansé 1936a: 2). En la impressió que troba el lector occidental en descobrir una realitat, una crueltat i una duresa aliena a l'hàbitat quotidià residiria l'èxit de la literatura russa, fet que el porta a interrogar-se sobre la possibilitat que alguns autors rurals catalans —i aquí es refereix, de manera implícita, a Puig i Ferrerter i a Sebastià Juan Arbó— «vistos en una altra latitud i amb una llum com la que ha afavorit la novel·la russa, no causarien també una gran impressió» (Guansé 1936a: 2). Només un dia més tard, Guansé torna a incidir en la sobrevaloració dels autors russos, però ara concretament es mostra disconforme amb l'acceptació de la superioritat de Dostoiévski —el qual descriu «el món subjectiu de les pròpies crisis d'epilèptic» per damunt de Balzac, autor que destaca per oferir «una imatge molt completa de la vida humana», més fidedigne i més real, sense defugir tot allò que el sacseja moralment (Guansé 1936b: 2). És evident, doncs, que en la construcció d'una novel·lística catalana moderna, dirigida principalment a partir dels principals crítics de l'època, una de les vies proposades és la russa, al costat d'altres literatures europees com la francesa, l'anglesa i l'alemanya. Amb tot, les reticències expressades per la subjectivitat i la introspecció dels comportaments convulsos i turmentats que presenta la literatura russa, si bé provoquen un enlluernament inicial, sobretot en els lectors, topen amb certes valoracions de gratuïtat per part de la crítica, que l'allunyen de la possibilitat de convertir-se en un possible model a seguir. En aquest sentit, públic i novel·listes empreren camins diferents, un cop més.

Destaco només un últim aspecte que corrobora aquesta recepció entusiasta dels escriptors russos entre els nostres literats: la definició que se'n fa a partir de l'apropiació del nom de l'autor al qual són assimilats. Així, per exemple, Ruyra rebé la definició d'«un Tolstoi en petit» per part de Josep Pla en la seva sèrie d'*Homenots*, mentre que Arbó, principalment en els seus inicis, li fou atribuït el qualificatiu de «petit Dostoiévski» (Verdaguer 1932: 3). Molts anys més tard, en un article a propòsit de la commemoració del naixement de Tolstoi, Guillem Díaz-Plaja (1978a: 6) recordava com Puig i Ferrerter es referia a Arbó com «el nostre Tolstoi», puntualització que, de ben segur, neix de la confusió provocada pel pas dels anys.

versal de l'obra, però sobretot perquè referma la capacitat de la literatura catalana de produir una novel·lística que la prestigii i modernitzi culturalment.

Evidentment, i relacionat encara amb la seva recepció, el nom i la personalitat d'Arbó va lligada al concepte “extrabarceloní”,<sup>81</sup> essencial per explicar la distància que el separa dels cercles literaris barcelonins, de la vida ciutadana i per entendre com afecta a la seva obra d'una manera positiva i enlluernadora en un primer moment. La desconexió de l'autor, però també del seu lloc d'origen, produeix un doble descobriment tot just enmig del debat sobre la necessitat d'una novel·la ciutadana. Així i tot, *L'inútil combat* —des d'un punt de partida ruralista que impregna el caràcter del protagonista— rep una acollida d'expectació unànime des dels sectors crítics més rellevants.<sup>82</sup>

És simptomàtic també que, a banda d'aquesta presència recurrent de la primera novel·la d'Arbó en les diferents pàgines culturals, ell mateix irromp en la premsa escrita, ja sigui amb la publicació d'una carta oberta com a resposta a la crítica de Domènec Guansé, d'un conte inèdit<sup>83</sup> o bé responent un qüestionari adreçat a escriptors rellevants de l'època.<sup>84</sup> En definitiva, doncs, l'impacte que provoca *L'inútil combat*

---

<sup>81</sup> Castellanos (2005: 21) incideix en l'origen «extrabarceloní» de Guansé a l'hora de valorar les diferents i noves propostes crítiques entorn de la novel·la. Em sembla interessant adoptar aquesta adjectivació per a Arbó perquè defineix molt bé la distància que separarà l'autor de la intel·lectualitat barcelonina; és a dir, les diferències idiosincràtiques de dos espais que, tot i compartir legalment una mateixa identitat nacional, viuen realitats diferents en un mateix marc temporal. I amb tot, el desconeixement és més profund des de l'àmbit ciutadà que ignora —des de tots els vessants— l'existència d'unes terres que limiten el sud del territori català i que, com a conseqüència, viuen abocades a una marginalitat evident. Fins i tot, no sembla agosarat afirmar que tot i que Arbó i Guansé comparteixen aquesta condició d'extrabarcelonins, entre ells hi ha encara una distància abismal, potser no intel·lectual, però sí vital i existencial que apropa indubtablement Guansé a l'àmbit ciutadà —ja sigui de Tarragona o de Barcelona— i manté Arbó en l'àmbit reclus i oblidat de les terres de l'Ebre.

<sup>82</sup> Curiosament, Arbó amb els anys anirà covant un descontentament cap a a aquesta primera obra, fet que, paradoxalment, el portarà a no revisar-la ni reeditar-la fins molts anys després, contràriament al que farà amb la major part de les seves novel·les posteriors, en general a partir de l'autotraducció. D'aquí les seves paraules: «quan, per fi, fou autoritzada la publicació d'obres en català, no vaig voler reeditar-la, malgrat haver-m'ho demanat diversos editors, i entre ells l'enyorat Cruzet» (Juan Arbó 1993a: 16). Amb tot, l'escriptor entreveu la superació de *L'inútil combat* en la confecció d'una nova novel·la, escrita en castellà (vegeu nota 188). A partir dels anys seixanta, Arbó farà una nova versió inclosa a *Obra Catalana Completa I. Les novel·les de l'Ebre* (Juan Arbó 1966c), tot i que l'edició definitiva la publicarà el 1969 (Edicions Proa), amb un prefaci molt aclaridor sobre la gènesi i publicació de l'obra. En el prefaci, Arbó explica com finalment opta per una nova versió en català, depurada però respectuosa amb els continguts inicials de *L'inútil combat*.

<sup>83</sup> A *Mirador* publica *Febre* (Juan Arbó 1932b: 6), una narració breu que sorprèn per l'accentuació del somni i la irrupció del sexe dins la ficció narrativa. Amb tot, des d'una òptica narrativa interna, presenta una evident relació amb *L'inútil combat* i avança l'expressió turmentada de *Notes d'un estudiant que va morir boig*. A les darreries de l'any publica «Nits de Nadal», una suggestiva evocació poètica que fluctua entre el somni nadalenc, idealitzat mitjançant el record i la tradició, i l'evident realitat d'un món cruel i desigual (Juan Arbó 1932c: 10).

<sup>84</sup> Arbó respon diferents preguntes que fan referència als inicis i al desenvolupament de la seva vocació literària. Altres autors que també hi participen són: Manuel de Montoliu, C. A. Jordana, Carles Solde-

entre els crítics de l'època comporta la presentació literària d'Arbó, presència que es referma gradualment durant l'any posterior a la publicació d'aquesta primera obra.

## 5.2. La confirmació d'una esperança: *Terres de l'Ebre* (1932-1933)

Tan sols uns mesos més tard, l'agost de 1932, *La Publicitat* anuncia dins «Els llibres i llurs autors» que «la novel·lística catalana s'ha enriquit amb la recent publicació del llibre de S. Juan Arbó, *Terres de l'Ebre*» i remarca l'«esclatant èxit editorial» que estava obtenint ([S/s 1932c: 5]).<sup>85</sup> Al seu torn, *La Nau*, presenta l'obra com «una excel·lent novel·la d'ambient local, en la qual el seu autor ens demostra que posseeix una fina sensibilitat i unes grans dots de novel·lista» ([S/s] 1932d: 3). Dos mesos més tard, en el mateix diari, i en la secció «Notes literàries», es remarca la seva capacitat de produir «una penetrant sensació de la poesia i de la tristesa, adés inefable, adés irritada, del paisatge i de la gent d'aquelles terres» ([S/s] 1932e: 9). I tan sols al cap d'uns dies, des de la mateixa secció, *Terres de l'Ebre* és definida com una de les millors novel·les de l'any, en la qual «aquestes terres verges encara de literatura són descrites amb una penetrant poesia» ([S/s] 1932 f: 5).

Amb tot, és Maurici Serrahima qui, des del diari catòlic *El Matí*, enceta el torn de crítiques més rellevants entorn de *Terres de l'Ebre*. El crític considera que amb aquesta obra Arbó recull els defectes que pateix la novel·lística catalana: profusió de repeticions i detalls innecessaris, estil complex —amb un abús de «paragrafades» i «de punts suspensius»—, escassetat de diàlegs, indispensables per a «la base del coneixement dels personatges», i tendència a incloure aspectes d'ordre immoral que, per al crític, no aporten cap benefici a l'obra (Serrahima 1932: 7). Això, però, no impedeix a Serrahima afirmar que Arbó «és indiscutiblement un novel·lista». D'aquí que la seva crítica, de to volgutament constructiu, alerti de «totes les coses que contribueixen a ofegar les possibilitats de bellesa que apunten en les seves obres». En aquest sentit, li reclama la necessitat de desprendre's dels models literaris apresos, sobretot dels possibles defectes que poden acompanyar aquests models. La raó és prou clara: *Terres de l'Ebre* és una novel·la que reuneix un argument senzill, però carregat d'emoció, uns

---

vila, Alfons Maseras, Josep Maria de Sagarra, Rossend Llates, Miquel Llor, Joan Sacs i J. M. López-Picó ([S/s] 1932b: 6).

<sup>85</sup> 1932. *Terres de l'Ebre*. Barcelona: Llibreria Catalonia. Quant a la pertinença cronològica inicial d'aquesta novel·la, Arbó confirmà en una entrevista el motiu i la data de la seva gestació: «Tenía dieciocho años cuando una publicación de Barcelona, titulada "Les ales esteses", convocó un concurso de cuentos o narraciones cortas, para el que escribí *Tierras del Ebro* que fue mi iniciación en las letras. Pero el relato se me alargó y al desbordar la extensión exigida no pude presentarlo» (Huertas 1975: 17).

personatges vius i ben construïts, i un entorn paisatgístic completament fusionat amb l'acció. Els defectes, però, enterboleixen els encerts: descripcions confoses de la natura, «situacions d'esperit» constantment repetides, a causa d'un argument poc complex, i tendència a repetir «alguna situació moral desagradable». Per tot això, li reclama el valor necessari per «retallar ben fort» tot allò de sobrer que té la novel·la perquè aleshores «tindríem un llibre excel·lent».

Arbó presenta *Terres de l'Ebre* al Premi Crexells 1932, el jurat del qual proclamà guanyadora *Vida privada* de Josep Maria de Sagarra.<sup>86</sup> Immediatament després de l'adjudicació d'aquest premi, Valdeperes publica un article on judica positivament l'impuls que ha suposat per a alguns escriptors la possibilitat d'accedir-hi i el fet que hagi estimulat «temperaments novel·lístics com el de Sebastià Juan Arbó, ignorats pel nostre públic abans del 1927» (Valdeperes 1932: 16), tot i que alerta, indirectament, de la tendència a premiar l'autor més que no pas la qualitat de la novel·la. Aquesta actitud provoca que «els autors novells, desenganyats pel fracàs, cansats de la injustícia dominant —suposant que hi hagi injustícia en l'alegació del Premi—pleguen veles i, possiblement queda ofegat un vertader temperament d'escriptor, del qual podia esperar-se l'obra definitiva». I es qüestiona, tot i afirmar no voler entrar en el debat, si ha estat just atorgar el premi Crexells a Josep Maria de Sagarra.

Amb tot, Arbó recull amb *Terres de l'Ebre* l'aclamació que reivindicava des de la seva entrada al món literari: la seva obra és analitzada des dels diferents vessants crítics i la seva implicació en la vida cultural catalana es veu reflectida en una participació constant en les seccions literàries de la premsa del moment. Darrere el nom d'Arbó, s'hi entreveu un futur prometedor que tot just inicia els seus primers passos.<sup>87</sup>

Tasis és el primer a encetar la línia crítica de *Terres de l'Ebre*. La defineix com «un model perfecte de ruralisme» on el paisatge exterior reivindica protagonisme enfront

---

<sup>86</sup> El mateix dia de l'adjudicació del Premi Crexells, des de *La Nau* es feien ressò de l'opinió favorable, en els cercles literaris, cap a la novel·la de Josep Maria de Sagarra, tot i haver «sonat insistentment el nom de Joan S. Arbó [sic] i del seu llibre *Terres de l'Ebre*, per bé que a darrera hora es decantava pel motiu que si bé és d'una gran valor la seva prosa, no reuneix totes les condicions que són necessàries en una novel·la» ([S/s] 1932g: 1). L'endemà, *La Veu de Catalunya* publicava el veredict, amb les votacions obtingudes de cada novel·la. *Terres de l'Ebre* rebé vots fins a la quarta votació, en què fou eliminada després de quedar empatada amb *Albada*, de Josep Selva, obra que arribà finalista juntament amb *Vida privada*, de Josep Maria de Sagarra ([S/s] 1932 h: 3).

<sup>87</sup> Just Cabot, en un article al *Mundo gráfico* on fa unes breus pinzellades referencials, i com sempre lúcides, al panorama literari català des de la Renaixença fins a l'actualitat, acaba dient: «Finalmente, saltando por encima de muchos nombres apreciables por razones diversas, señalemos en S. Juan Arbó el último venido a la falange novelística, con dotes y empuje para conquistarse un buen lugar» (Cabot 1933: 8).

de «l'ambient purament interior» de *L'inútil combat* (Tasis 1933a: 6).<sup>88</sup> La qualifica, a més, com una «interessant temptativa, en què el lirisme de la natura, descrita en paràgrafs evocadors, és enfrontat amb les passions primàries dels pagesos, exposades amb un verisme desprietat». De fet, Tasis rememora *La terra* d'Émile Zola a través de la descripció de «la vida dura i òrfena de poesia dels habitants de les terres baixes de l'Ebre» que es percep en tota l'obra d'Arbó. Ara bé, malgrat que fa notar la descripció del marc geogràfic i el ressò líric que traspua la influència del medi en els personatges, en rebutja la trama, considerada «lamentable i vulgar», guiada per un «fatalisme cruel, suportat amb resignació i només amb alguna rebel·lió inútil i intermitent» que «plana damunt de tota la novel·la, la qual no estalvia pas els detalls depriments o desagradables». Així assenyala una primera part més tèrbola i fosca que s'obre a una segona part més humana que decau en un desenllaç pròxim a *L'inútil combat* i «un darrer capítol francament rus, d'un fatalisme silenciós i una mica teatral, a l'eslava».

Paradoxalment, però, aquesta mateixa violència i pessimisme que rebutja Tasis és el que permet a Arbó «mostrar-nos les seves dots narratives i el seu estil personalíssim, trencat per punts suspensius i suggeridor a meravella dels estats obsessius».<sup>89</sup> Per al crític és evident que s'ha produït una evolució en l'estil i en el discurs d'Arbó, que li ha permès vehicular el seu inicial paisatge introspectiu —molt marcat en la seva primera obra *L'inútil combat*— cap a l'exteriorització d'un paisatge perfectament localitzat «que domina per damunt de les reaccions dels homes».<sup>90</sup> Com ja havia fet anterior-

---

<sup>88</sup> Tasis contraposa *Terres de l'Ebre* a *Teresa o la vida amorosa d'una dona* de Carme Monturiol, que defineix com a prototipus d'«urbanisme» (Tasis 1933a: 6). Aquesta novel·la s'havia publicat durant el mateix període i Tasis en fa la ressenya al costat de la d'Arbó.

<sup>89</sup> L'abundància de punts suspensius en tota l'obra va ser un dels elements més característics i que més cridaren l'atenció. En aquest sentit *Clarisme* es fa ressò d'aquest tret estilístic en un breu notícia humorística segons la qual: «S. Joan [sic] Arbó ha negat que, ni per atzar, hagués pogut treure cap punt suspensiu de les *Terres de l'Ebre*. En justa venjança a l'opinió pública, la novel·la que prepara l'omplirà d'admiracions» ([S/s] 1933: 4).

<sup>90</sup> En referència a aquest paisatge que s'anunciava en *L'inútil combat* —sobretot en la primera part de l'obra— i que pren relleu prioritari a *Terres de l'Ebre*, uns dies abans de l'article de Tasis, Manuel Galés i Martínez havia reivindicat el coneixement i la descoberta de les comarques tarragonines com a element indispensable per poder parlar d'un «nacionalisme integral» (Galés i Martínez 1933: 2). En aquest sentit evidenciava una certa deixadesa per part d'una Barcelona que tot i «que ha sabut retrobar el camí del Pirineu, no ha reprès el de l'Ebre». I és aleshores quan, per apropar la realitat del Baix Ebre (Montsià) cita Sebastià Juan Arbó, autor que com a «revelació literària d'aquesta nova terra, us sabrà fer copsar aquests paisatges encisadors, tan nous per als catalans de dins». Galés i Martínez encetava, doncs, un dels arguments pels quals Arbó seria més reivindicat després de la seva mort. També a *L'Opinió*, un any més tard, a propòsit de la lectura de fragments inèdits d'una pròxima obra seva, s'exposarà aquesta idea de com «amb Juan Arbó, les terres de l'Ebre, podríem dir, ens han estat descobertes» ([S/s] 1934a: 8). De manera premonitòria, l'any 1931, Sánchez Pastor (1931: 99-100) des de la revista tortosina *La Zuda* ja es congratulava que Edicions Proa hagués incorporat *L'inútil combat* dins la seva col·lecció perquè «indirectament, ha fet un gran bé a la nostra comarca recolzant un dels seus valors més positius i possibilitant que aconseguís posar el nom de les terres del Baix Ebre a un lloc destacat de les activitats que integren la vida de Catalunya» (Sánchez Pastor 1931: 99); és a dir, en la vida barcelonina.



ment en la seva crítica a *L'inútil combat*, Tasis aposta per una pròxima novel·la on Arbó «sabrà trobar la fusió perfecta d'aquests dos grans elements de creació novel·lista»; és a dir, la simbiosi del paisatge intern i extern que «ens permetrà saludar el triomf d'un narrador excel·lent» que ja «haurà superat les negrors i el pessimisme que fins ara afeixuguen i fan difícil la seva obra per al nostre tast mediterrani».<sup>91</sup>

Per la seva banda, Verdaguer des de *La Vanguardia*, enceta la seva ressenya de *Terres de l'Ebre* amb un reconeixement evident a l'indiscutible temperament literari d'Arbó, ja evidenciat en la seva anterior crítica a *L'inútil combat*.<sup>92</sup>

Hacia ya tiempo que no habíamos leído, en nuestra hermosa lengua catalana, un libro tan henchido de savia, tan saturado de sentimiento, tan vibrátil de lirismo, tan cuajado de verdad y de emoción, ni tan humano y doloroso (Verdaguer 1932: 3).

Per al crític, Arbó ha estat capaç d'escriure una novel·la d'ambientació rural que trenca amb els estereotips del ruralisme català, tan àmpliament utilitzat des de Víctor Català, i ofereix una visió moderna, sense precedents en la literatura catalana: la presentació d'uns personatges que traspassen el seu àmbit ebrenc i prenen relleu universal. Arbó, doncs, supera el regionalisme en presentar-nos «unos hombres que no se visten con el uniforme, ni según el figurín, más o menos literario, de los payeses catalanes» i presenta una novel·la que pot «parangonarse muy bien con las más acabadas páginas de los grandes novelistas que nos han revelado los dolores, las esperanzas, los trabajos y el amor de los hombres que viven en contacto íntimo con la tierra». Hi ha, a més, a *Terres de l'Ebre* un element que Verdaguer havia reivindicat en la seva crítica anterior i que mancava absolutament a *L'inútil combat*: la capacitat de traduir la realitat en expressió artística. Arbó ho aconsegueix en aquesta segona obra en tant que «los tristes y húmedos paisajes del delta del Ebro, de ese rincón verde, tierno y pútrido del Sur de Cataluña y de más allá, sirven de poético y maravilloso escenario». En la crítica hi proliferen els elogis a «una obra casi maestra, una gran novela original» que presenta marcades similituds amb les obres de l'escriptor romanès Panait Istrati, fet que

---

<sup>91</sup> Tasis ja havia insinuat que el públic català no estava preparat per al bombardeig introspectiu que plantejava Arbó a través del protagonista de *L'inútil combat* i ara s'hi reafirmava oposant clarament la demanda d'un públic general, i també de la crítica catalana, a la demanda d'un públic gairebé inexistent de tendència russòfila.

<sup>92</sup> Tot i que el crític s'afanya a justificar que els defectes assenyalats en la seva anterior ressenya responen a un comportament d'honradesa crítica, cal recordar que el to que va utilitzar menystenia de manera evident l'obra i la tasca del seu autor (Verdaguer 1931: 5).

lluny de treure-li originalitat, afegeix valor a l'obra de l'escriptor català.<sup>93</sup> Amb tot, el crític no deixa d'esmentar algunes objeccions com ara «el estilo deshilvanado, a frases cortas, separadas continuamente por el punto suspensivo, fluctuando entre el lirismo y el detalle realista, con escasísimo diálogo en el que los personajes puedan por sí propios manifestar su temperamento». Consta, però, que aquests defectes són àmpliament superats per l'aparició d'un narrador capaç d'endinsar-se en la realitat profunda d'una manera ingènua i emotiva, allunyada d'excessives preocupacions líriques. Un autor, doncs, que mitjançant un retall de vida localitzada i concreta és capaç de globalitzar les relacions dels éssers humans i el seu lligam amb la terra:

Este libro está lleno del sentido trágico de la vida, es amargo y henchido de una tenebrosa realidad: llega incluso hasta lo mórbido, como páginas de un pequeño Dostoievski; pero nos revela constantemente una recia personalidad, el alma fuerte de un escritor nuevo, equiparado definitivamente a esa categoría de escritores que, siendo muy de su tierra, dejan de moverse en los límites estrechos del localismo para extenderse por los amplios espacios espirituales de la universalidad.

També el setmanari argentí *Caras y caretas* recull una breu referència a *Terres de l'Ebre* en la seva pàgina dedicada a les publicacions literàries d'arreu del món:

Las tierras fangosas y metafísicas del bajo Ebro aparecen, por primera vez, en la novela catalana. La visión que el autor nos sugiere es áspera, triste, desconsoladora. El autor, procedente de aquellas tierras, describe personajes y lugares típicos tramados apenas con una acción amarga y dolorosa (Suárez 1933: 46).

Arran de la publicació de *Notes d'un estudiant que va morir boig*,<sup>94</sup> Serrahima torna a assenyalar en Arbó «un autèntic temperament de novel·lista». El crític confirma l'interès que havia provocat l'aparició de *Terres de l'Ebre*, tot i retreure'n «l'espessor

---

<sup>93</sup> L'escriptor romanès Panait Istrati (1884-1935) fou considerat per Romain Rolland com el «Gorki dels Balcans». Els paral·lelismes amb Arbó són prou evidents: la seva condició d'autodidacte, la seva adopció del francès com a llengua literària, tot i autotraduir-se al romanès, i el seu desengany de l'ideari comunista, després del seu viatge a Rússia, l'any 1927, en són una bona mostra. De fet, les seves crítiques al sistema estalinista provocaren el rebuig de bona part dels intel·lectuals europeus de l'època. Pel que fa a la seva narrativa, Istrati centra el seu relat en les injustícies a què es veuen sotmesos els seus personatges, individus desarrelats i solitaris, situats en la desèrtica i malmesa regió de Valàquia. En aquest sentit, aquest escriptor converteix la seva obra en una reivindicació social i política per fer visible un espai, l'estepa del Baragan, habitada per una pagesia que viu en unes condicions extremadament dures i míseres. Un altre tret, doncs, que l'apropa a la novel·lística d'Arbó. De la narrativa d'Istrati destaca el to realista i la dosi d'humanisme i de sensualitat que se'n desprèn, però sobretot la seva defensa de la bondat de l'ésser humà. En la biblioteca conservada al Fons Sebastià Juan Arbó (ACM), s'hi troba una edició de *Les chardons du Baragan* de l'any 1929, fet que confirma l'interès d'Arbó per Istrati.

<sup>94</sup> 1933. Barcelona: Col·lecció «Balagué».

excessiva que produïen la repetida glossa del fets i l'estil que l'autor adoptà» (Serrahima 1933: 9). En aquest sentit, reclama una major contenció i celebra haver trobat en aquesta obra «un to completament diferent» amb què «l'autor dona un pas interessant vers la seva formació». Subratlla que l'ús d'una prosa directa i la pèrdua del caràcter transcendent atorguen una major agilitat al discurs, que, si bé ha perdut lirisme, ha guanyat humor i cinisme, i ha incorporat «mots poc menys que *en llibertat*». Finalment, reclama un exercici de concisió i banalització com a camí imprescindible per a la demostració veritable de la personalitat de l'escriptor.

Quasi bé un més després, Guansé publica a *La Publicitat* un article dedicat a aquesta nova obra d'Arbó. El crític tarragoní desautoritza els pensaments que el protagonista va descabdellant al llarg de l'obra i els atorga validesa en la mesura que són atribuïbles, únicament, al seu estat de demència. Tot i així, reconeix que la seva profunda lucidesa —amagada rere un estat d'aparent demència— permet a l'autor, ja no analitzar la seva experiència des d'un punt de vista naturalista, sinó expressar aquelles veritats que només serien permeses des de la innocència o, com és el cas, des de l'absència de seny. En la construcció de l'obra —«fèrtil en recursos estilístics»— remarca «tot el marge d'invenció, d'exageració, permès al gènere», encara que reconeix que «és dels llibres escrits amb sang. És a dir, amb totes les insatisfaccions, amb les amargueses i els odís impulsius del propi autor» (Guansé 1933a: 4).

De la prosa, en remarca la seva adequació a l'estat delirant del protagonista —«el seu desordre, els seus incisos, repeticions i elipsis»—, la seva viva —«no pas polida ni aparentment castigada, ans nerviosa i ràpida, com si es tractés realment d'un carnet de notes íntimes»—, la seva fidelitat a la prosa de suburbi i de ciutat, nascuda de la pròpia experiència «que s'ha arrossegat molt pels carrers» i, finalment, en lloa el seu segell d'autenticitat, «que prefereix a la correcció i al castissisme, la naturalitat, la vivacitat i la força, i que ofereix una aspra i sorprenent barreja de brutalitat i de lirisme». Guansé, doncs, s'alinea, ben decididament, al costat de la novel·lística d'Arbó, en especial dels llibres que, com aquest, estan escrits «amb el ritme de la sang».<sup>95</sup>

Agustí Esclasans, en una crítica a la mateixa obra, tot rebutjant «l'apallament formal» de la majoria dels escriptors del moment, declara obertament la seva predilecció per Arbó: «Ho diré tot seguit: S. Juan Arbó és un dels pocs prosistes joves, per no dir l'únic, en el qual jo he confiat sempre d'una manera absoluta» (Esclasans 1933:

---

<sup>95</sup> Respecte a la declaració de principis de Guansé en relació a la proposta de la novel·la com gènere literari modern, vegeu Castellanos (2005: 18-19).

3).<sup>96</sup> I ho fa palès a través del record de *L'inútil combat*, «un dels pocs llibres dels nostres novel·listes joves normals que val la pena d'ésser llegit» i de *Terres de l'Ebre*, «la seva veritable novel·la [...], una adopció nostrada del procediment modern, sobretot expressionista alemany, que fa de la figura un arabesc del paisatge».<sup>97</sup> Per a Esclasans, *Notes d'un estudiant que va morir boig* evidencia un parèntesi literari en la trajectòria d'Arbó —«no passa d'ésser un moment de repòs en l'obra de l'autor»— i encerta de ple quan afirma que «més que una novel·la nova, és un broll incoherent de forces contingudes. [...] no és un llibre transcendental. Però tampoc no desmenteix la trajectòria ambiciosament vigorosa de S. Juan Arbó».<sup>98</sup>

Al seu torn, Tomàs Roig i Llop també reclama el nom d'Arbó com a futura esperança literària enmig d'una valoració pessimista a l'entorn dels nous novel·listes catalans. Entre els pocs escriptors que passen de la trentena, subratlla la presència de l'escriptor ebrenc al costat de noms com Salvador Espriu, Josep Selva, Carles Sindreu, Xavier Benguerel o Joan Mitjavila. Amb tot, «S. Juan Arbó i Salvador Espriu, d'entre els més joves, després de Montoriol i Vernet, són els prosistes més ben dotats» (Roig i Llop 1933: 445).<sup>99</sup>

---

<sup>96</sup> En l'entrevista que Mercè Rodoreda li feu a Agustí Esclasans, dins la seva sèrie d'«Entrevius», i sobre les seves preferències entorn dels escriptors catalans nous, l'escriptor respongué: «com a prosistes, Joan [sic] Arbó. És un pageset que ens ha vingut amb una empena i que té un sentit tràgic de la vida que, si s'espolsa defectes, i no es fa malbé, farà feina bona» (Rodoreda 1933b: 3). També Josep Janés afirma que com a novel·lista prefereix Arbó (Plana 1934a: 1).

<sup>97</sup> A *Memorias. Los hombres de la ciudad*, Arbó fa un retrat extens d'Agustí Esclasans i se'n declara deutor per les lloances que aquest feu a la seva obra: «A Esclasans le debía, sí, muchas alabanzas a mi obra y muchas pruebas, a mí, de afecto, [...]. No vacilé en hablar bien de mi obra, y en saludar cada aparición de un libro mío [...] con una voz que podríamos llamar de bien venida. Empezó con *Terres de l'Ebre*, para el cual escribí una de las críticas mejores —entre las favorables, naturalmente— de tal modo, que cuando quise avalarla con un prólogo, en una de las repetidas ediciones, vacilé entre poner la de él, la de Ignació Agustí, o la de Mario Verdaguier, que es para mi gusto la mejor» (Juan Arbó 1982: 167). Finalment va posar la d'Ignasi Agustí, perquè era en aquell moment l'únic autor viu. Tanmateix, cal pensar que la crítica elogiosa escrita per Esclasans a què es refereix Arbó és la citada al text.

<sup>98</sup> El mateix Arbó s'havia referit a la publicació d'aquest llibre com a un recull de notes disperses que reuní amb motiu de la proposta de publicació que li feu Ramon Xuriguera per a la seva col·lecció «Balgugué»: «Me pidió una obrita; yo tenía unas notas escritas en momentos de malhumor, en que desahogaba los venenos del alma, las decepciones acumuladas, y me aliviaba. Las reuní, les puse por título *Notes de un estudiant que va morir boig*, obra que después con diferentes títulos, corregida y aumentada, se ha hecho en repetidas ediciones» (Juan Arbó 1982: 137). Anys més tard, i respecte a la versió al castellà d'aquesta obra, afirmarà: «aunque la gente opine lo contrario, *L'hora negra* es una reacción contra un tipo de literatura que siempre he repudiado: la literatura irracional, crispada. Tanto en la vida, como en literatura he intentado conseguir una manera de actuar y escribir más serena» (Bonet 1962: 9). El fet que ambdues obres presentin diferències remarcables em porta a considerar que si bé la primera neix de la necessitat de l'autor de foragitar el seu desassossec existencial de joventut, en la segona, ja liquidadada aquesta etapa personal, Arbó es distancia del discurs narratiu i incideix de manera deliberada, ara com a crítica, en l'estat delirant i irracional del personatge.

<sup>99</sup> Em sembla interessant destacar que Roig i Llop (1933: 445) apunta Carme Montoriol i Maria Teresa Vernet com «a únics noms que ens donen mostres més fortes d'atreviment, més riques de sensibilitat i d'estil».

Des d'una òptica molt diferent, Jordana intenta establir una divisió dels prosistes del moment, però atesa la diversitat, i refusant l'estricta ordenació cronològica, opta per confegir traçats paral·lels a partir d'elements coincidents. Així, entre les diferents divisions anunciades en l'article, cal assenyalar la que «marca la influència del camp o la ciutat», tot advertint que «al mateix temps que la ciutat sembla triomfar, el camp fa sortir a la palestra tres dels seus millors productes: Josep Pla, Joan Puig i Ferrer i Salvador (sic) Juan Arbó» (Jordana 1933: 9). Amb tot, al final de l'article, i després de reinvidicar «els fermes i forts prosistes, els de la colla dels ferrenys» –i en fer-ho es refereix a Joaquim Vayreda, Raimon Casellas i Víctor Català–, anuncia el retorn d'aquesta «ferranyesa que es presenta escaientment renovada en el frenesí russòfil de Puig i Ferrer i Juan Arbó».

Mentrestant, una joveníssima Mercè Rodoreda tria el nom d'Arbó per iniciar la seva carrera periodística en una sèrie d'entrevistes realitzades a tretze escriptors, escollits amb una clara voluntat eclèctica i «anticapelles» (Muñoz 1992-1993: 498). Una admiració evident vertebrava la conversa, construïda des de la voluntat de conciliar personalitat i obra. En les paraules d'Arbó, Rodoreda hi constata el «reflex de les seves novel·les [...] aquell odi contra tothom, contra d'ell mateix, contra el món tan petit, tan mesquí, tan ple d'odis i misèries: és una rebel·lió constant contra el que li sembla que l'endogalla, gasiu de llibertat i de vida, aquest xicot fet de passions» (Rodoreda 1933a: 2). En les seves respostes, l'escriptor reivindica la ciutat com a medi vital i emocional («És l'única cosa que no em cansa: la ciutat. [...], la ciutat és un somni... m'agradaria viatjar... París, Amèrica...») així com l'esperança d'obtenir un premi literari com a via per accedir al coneixement directe d'altres ciutats («L'any que treuré el Crexells, cap a París!»). En aquest punt, Rodoreda mostra sense reticències la seva disconformitat amb el veredict del Premi Crexells 1932: «Jo crec sincerament que l'havíeu d'haver tret ja. [...] Les *Terres de l'Ebre* el mereixen més que no la premiada, i no ho dic jo això. N'hi ha prou amb rellegir les crítiques». Finalment, l'escriptora, es postula, doncs, obertament cap al reconeixement explícit de la novel·la d'Arbó, en un final d'entrevista taxatiu i contundent: «Jo, jurat, ja l'hi hauria concedit: no a S. Juan Arbó, sinó a *Terres de l'Ebre*, d'aquest xicot que es diu S. Juan Arbó».<sup>100</sup> Hi ha, doncs,

---

<sup>100</sup> En l'entrevista es desvelen aspectes prou interessants per conèixer la personalitat d'Arbó i les seves influències literàries, els quals apareixeran en altres capítols d'aquesta tesi. Sí que cal remarcar el fet que no s'esmentí en cap moment *Notes d'un estudiant que va morir boig*, obra que Mercè Rodoreda havia de conèixer atès que, l'any següent, publicaria *Un dia en la vida d'un home* i iniciaria el setè capítol amb una cita extreta de l'obra d'Arbó («No sé qui em va posar al cap que la vida havia d'ésser d'una certa manera»). Roser Porta afirma que l'escriptor ebrenc influí Rodoreda a *Del que hom no pot fugir*, publicada tam-

una evident intenció de reclamar la vàlua novel·lística enfront de la tendència a premiar el nom i la trajectòria d'un autor.

Al marge de les seves publicacions novel·lístiques, Arbó s'havia introduït tímidament en el panorama teatral arran de la presentació a la convocatòria del I Premi Ignasi Iglésias, l'any 1932, amb l'obra *La ciutat maleïda*.<sup>101</sup> En aquest sentit, Ignasi Agustí esmenta l'escriptor al costat de noms «tan esperançadors» que han merescut la votació del jurat (Agustí 1933: 6). Aquests noms són els de Miquel Llor i Àngel Ferran que, malgrat tot, «no han cridat l'atenció dels empresaris», exceptuant el guanyador del premi, Josep Maria de Sagarra, que amb *L'hostal de la Glòria* és «l'únic que pot veure agermanats el favor del públic amb la dignitat literària». En l'article, Agustí al·ludeix a la migradesa del teatre català com a conseqüència de la «decadència del nivell cultural del poble» alhora que en reclama la seva educació artística tenint en compte que és el públic qui imposa el seu criteri. Fent-se ressò d'aquesta situació, *L'Esquella de la Torratxa*, en la seva secció «Teló enlaire», anuncia que la temporada teatral, al Centre de Dependents del Comerç i de la Indústria, ofereix un teatre català independent, al marge d'interessos empresarials. En cita l'estrena d'un *Un amo* d'en Ramon Vinyes i també fa al·lusió a les obres de Miquel Llor i de Sebastià Juan Arbó. Malgrat que no n'especifica el títol, pel que fa a Arbó tans sols es podia tractar de l'obra *Ciutat maleïda*.<sup>102</sup> L'article revela que les obres dels tres autors esmentats havien estat prèviament refusades per l'actor i director teatral Pius Daví, atesa la seva escassa

---

bé l'any 1934 (Porta 2002: 65). No hi ha dubte, doncs, que inicialment hi hagué en la novel·lista un apromament i una recepció favorable cap a l'obra d'Arbó.

Com a episodi anecdòtic cal recordar l'escena que protagonitzaren Arbó i una jove escriptora que, després d'anys de misteri i de suposicions, es confirmà que es tractava de Mercè Rodoreda. Sánchez (2001: 53) ofereix una versió que coincideix plenament amb la que Domènec Guansé explicà des de l'exili, a través dels seus *Retrats literaris*: «Una vegada, a una gentil o coqueta escriptora que va irritar-lo amb unes objeccions, li ventà una solemne bufetada. Després, per bé que summament irascible, d'una sensibilitat torturada, possiblement malaltissa i sens dubte amb una secreta ambició frustrada de dandisme, quedà aclaparat. En veure'l així, un amic va suggerir-li, per tal de liquidar elegantment la qüestió, que enviés a l'escriptora, amb uns mots d'excusa, unes roses. La idea va enlluernar-lo. Això seria elegant. Va prometre fer-ho. L'endemà l'amic va trobar-lo. Pregunta: "Les has enviades?" Resposta, després de l'inevitable exclamació obscena: "No; les roses eren massa cares» (Guansé 1994: 185). Segons Lluís Busquets i Grabulosa, Benguerel li explicà l'anècdota a partir d'un context inicial una mica diferent: «Rodoreda, un dia, es va presentar a la Institució de les Lletres Catalanes amb un tinter ple d'una tinta que, de fet, no tacava. Havent-li'n tirat damunt del vestit de Sebastià Juan i Arbó, aquest va respondre irat, ventant-li una plantofada i remugant: "Lo trajo és nou!"» (Busquets i Grabulosa 1999: 114). Malgrat que el desenllaç és el mateix, tot apunta que la primera versió és la correcta, atès que va ser corroborada per la filla del mateix escriptor, Teresa Arbó, i pel seu amic, Lluç Beltran (Sánchez 2001: 52-53).

<sup>101</sup> L'obra no superà la primera volta de la votació en què obtingué dos vots ([S/s] 1932i: 9 i [S/s] 1932j: 1).

<sup>102</sup> Considero interessant remarcar que a *Memorias. Los hombres de la ciudad* (1982) s'inclou un capítol dedicat a la Barcelona nocturna que l'autor conegué a principis dels anys vint, durant el servei militar, i que titula «La ciudad maldita».

perspectiva comercial i el seu excés de literarietat. En el cas d'Arbó, Daví havia considerat, segons l'autor de la notícia, que «estava massa ben escrita» i havia afirmat: «El teatre és una altra cosa: demana escriptors que no escriguin» (WORK 1932: 12).

Uns mesos més tard, des del setmanari *Mirador*, i en relació amb el Premi Ignasi Iglésias 1933, Enric Lluelles es dol de «l'estat lamentable en què actualment es troba el teatre català» (Lluelles 1933: 7). El crític exposa el següent panorama:

No baixen de set a vuit, com a mínim, els escriptors solvents que tenen enllestida alguna obra teatral amb el trist convenciment, pels resultats negatius de llurs gestions prop de les empreses, que mai no la veuran estrenada. Es troben en aquest cas: Joan Santamaria, S. Juan Arbó, Fages de Climent, Àngel Ferran, Miquel Llor, Alfons Maseras.

Només uns dies més tard, Guansé s'afegeix a la reivindicació dels autors teatrals esmentats anteriorment —noms que a causa del sistema de votació «ara semblen injustament pretèrits» (Guansé 1933c: 5) —i no s'oblida de citar Arbó, «l'obra del qual és, no obstant, molt difícil d'emmarcar a l'escena». En aquest sentit, *Camins errats*,<sup>103</sup> obra amb què s'havia presentat Arbó, juntament amb la d'altres autors com Agustí Esclasans i Ignasi Agustí, «són més aviat pròpies per a ésser representades en escenes especials, per a públic reduït i preparat —o que s'ho cregui: és a dir per endavant adicte».

Quant a *La ciutat maleïda*, l'escriptor i dramaturg Ricard Salvat la considerarà anys més tard «una obra de claríssim substrat romàntic que, sens dubte, està molt influïda pel model narratiu utilitzat per Puixkin a la seva obra teatral màxima: *Boris Gudonov*» (Salvat 2003: 65), obra que, significativament, Arbó havia traduït un any abans al català. Salvat es declararà també sorprès per «l'ambició de la protesta i la llibertat formal utilitzada» en aquesta obra dramàtica i insinuarà la incorporació *avant la lettre* de «l'estructura narrativa del “teatre de paravent” que començà a preconitzar Bertolt Brecht en els anys trenta, però que desenvoluparia i assoliria molts anys més tard» (Salvat 2003: 65). Comptat i debatut, segons Salvat, Arbó amb aquesta obra defuig el teatre convencional de l'època i aposta per allunyar-se de l'estereotip neoclàssic centrat en l'estructura dels tres actes. Amb tot, es dol del caràcter lacrimogen i de la linealitat dels personatges (Salvat 2003: 66).

---

<sup>103</sup> Guansé esmenta aquest títol, tot i que no hi ha cap referència posterior a aquesta obra. Per tant, cal pensar que es tracta de *La ciutat maleïda*.

Som, doncs, davant d'un escriptor que no defuig provatures literàries i s'atreveix amb el gènere teatral —i, fins i tot, amb la poesia<sup>104</sup>—tot escurçant distàncies amb la novel·la. Amb la presentació al Premi Iglésias i al Premi Crexells, Arbó es mostra com un escriptor pendent de la vida literària del moment, convençut de les seves possibilitats de forjar-se un espai com a escriptor, però sobretot de fer d'aquest espai una manera de viure absolutament integrada i prioritària en el seu projecte vital.<sup>105</sup> El seu nom ressona en els ambients literaris i en tenim constància a través de la seva participació, directa o indirecta, en els diaris i revistes més rellevants de l'època.<sup>106</sup> Escriu i escriuen sobre ell, s'implica en les dialèctiques literàries que sorgeixen i es mostra refractari o coincident amb certes actituds que predominen en l'àmbit català i europeu de l'època. Els seus articles a *L'Opinió*, dins la secció «Del nostre temps», presenten un escriptor amb capacitat d'intervenir i opinar sobre els canons literaris proposats per al moment. És en aquest sentit que publica breus apunts sobre la literatura europea i es decanta per la literatura alemanya, construïda des d'una òptica determinista que li atorga credibilitat i versemblança (Juan Arbó 1933b: 8, 1933c: 9, 1933d: 7). Ara bé, Arbó també disserta sobre la novel·la burgesa i la novel·la proletària, a propòsit de la recent publicada *Siete domingos rojos* de Ramon J. Sender (Juan Arbó 1933e: 6). Altrament, arran de la seva participació en un qüestionari de *La Revista*, escriu dos articles on exposa una visió intrínseca del concepte «pàtria» i «patriotisme» (Juan Arbó 1933g: 4, 1933h: 4).<sup>107</sup> Mentrestant, a *Avui. Diari de Catalunya* publica «Entorn del seny», article en què aprofita per plantejar la validesa del seny com a tret distintiu català i les seves repercussions en el món cultural (Juan Arbó 1933i: 6). I, encara, aquest mateix anys fa una rèplica a Manuel Brunet després que el crític escrivís

---

<sup>104</sup> En la publicació semestral *La Revista* (gener-juny 1932: 79-81), Arbó publica un extens poema, «Cançó de vida», on l'amor s'erigeix com a salvació per eradicar el somni i l'anhel d'una «Vida alta» que consumeix el poeta. Aquesta composició es troba a *Obra Catalana Completa II* (Juan Arbó 1993a: 404-406).

<sup>105</sup> «No llegué, pues, como un provinciano, y en seguida me sentí en mi lugar, y los elogios me parecían naturales y que eran los que se me debían.» (Juan Arbó 1982: 110).

<sup>106</sup> En data d'11 d'octubre de 1933, *La Humanitat* anuncia, per al dia 14 del mateix mes, l'aparició d'un diari «independent del vespre», l'*Avui*, que portarà com a subtítol «Diari de Catalunya» i que, dirigit per Josep Janés i Olivé, i amb la intenció d'agrupar totes les tendències polítiques, comptaria entre els seus redactors amb noms com ara J. Farran i Mayoral, S. Juan Arbó, Pere Calders i Joan Teixidor, entre d'altres [mantinc l'ordre dels autors tal com s'esmenten en l'anunci]. El nom d'Àrbó, al costat d'altres escriptors, actua com a reclam efectiu i qualitatiu d'una premsa que es vol presentar amb una imatge de rigor i de bagatge intel·lectual prou evident. Aquest fet tornarà a succeir amb la presentació del setmanari *L'Horitzó*, dirigit per Ramon Xuriguera. Vegeu Camps i Arbó (2004).

<sup>107</sup> Sobre el qüestionari, vegeu Juan Arbó (1933f: 206-207).



un article defensant l'últim llibre de Josep Pla, *Madrid. L'adveniment de la República* (Juan Arbó 1933j: 6).<sup>108</sup>

En el terreny novel·lístic, *Terres de l'Ebre* és rebuda com una obra que, tot i arrossegar alguns dels llasts de *L'inútil combat* assenyalats ja per la crítica, confirma la qualitat literària d'Arbó mitjançant la capacitat de focalitzar el seu punt neuràlgic en un paisatge marginat i força primari en l'àmbit català del moment i fusionar-lo amb la introspecció individual d'uns protagonistes que, tot i pertànyer a una col·lectivitat, es distingeixen per participar de la mateixa marginalitat de l'espai en què conviuen. Més enllà del debat sobre la trama o la versemblança dels personatges és evident que *Terres de l'Ebre* i *Notes d'un estudiant que va morir boig* són acollides favorablement per la crítica literària de l'època.

### 5.3. Vers una identificació intel·lectual i literària (1934)

A les primeries de l'any 1934, entre les activitats culturals promogudes pel Lyceum Club de Barcelona,<sup>109</sup> *L'Opinió* informa d'una sessió de lectura que Sebastià Juan Arbó protagonitza a partir de fragments d'una obra seva encara inèdita.<sup>110</sup> L'article evidencia la descoberta de les terres de l'Ebre a partir de l'obra arboniana, sintetiza els fragments escollits per a la lectura i incideix en la rellevància del paisatge, en la descoberta d'uns personatges ben construïts i, sobretot, en la versemblança que es desprèn més enllà de la ficció:

L'acció es desenvolupa prop de les ribes del riu, i també el paisatge hi juga un paper importantíssim, un dels papers principals. Els personatges hi són descrits amb trets fermes i vigorosos. La veritat de les escenes de taverna, la força descriptiva de les festes del poble, el pas de les birbadores, us esgarrifa, us fa fruir i us estremeix per torn. I sobre aquest fons l'acció principal pren un relleu extraordinari ([S/s] 1934a: 8).

---

<sup>108</sup> A propòsit del debat sobre la novel·la que genera la publicació d'aquest llibre, vegeu Malé (2012: 407- 424). En relació amb els articles que Arbó publica durant aquests anys, s'estudiaran en la segona part d'aquest treball, en l'apartat «Teoria i crítica literàries (1933)».

<sup>109</sup> Club femení fundat el juny de 1931, com a rèplica d'altres clubs ja existents arreu d'Europa. Va néixer amb la finalitat de construir un espai des d'on sorgissin iniciatives culturals, polítiques i educatives que permetessin la visibilitat i la participació de les dones en la societat de l'època des d'un vessant clarament progressista. Aurora Bertrana, Carme Montoriol o Elvira Augusta Levi foren algunes de les figures que participaren en aquest projecte que desaparegué amb el final de la Guerra Civil.

<sup>110</sup> Cal suposar que es tracta de *Camins de nit*, obra que presentarà al Premi Crexells 1935, però que serà publicada posteriorment, el març d'aquest any. En l'entrevista de Rodoreda, Arbó ja afirmava tenir «mitja novel·la escrita d'ambient rural, com les *Terres de l'Ebre*, però força més optimista» (Rodoreda 1933a: 2).

També *L'Opinió*, i en la mateixa data, anuncia la creació d'un comitè de Teatre de la Generalitat en un acte de constitució en què Juan Arbó assisteix en qualitat de delegat de les comarques catalanes, al costat de Miquel de Palol, Pere Cavallé i Domènec Pallerola.<sup>111</sup> Durant el transcurs d'aquesta celebració, l'escriptor ebrenc és nomenat Secretari a fi de facilitar les tasques del comitè ([S/s] 1934b: 4).<sup>112</sup>

Encara en el mateix diari i en la mateixa data, el nom d'Arbó torna a ser esmentat, ara per informar que al costat d'altres escriptors —Joaquim Ruyra, Pere Coromines, Agustí Esclasans, Eugeni d'Ors, Manuel Brunet, Carles Riba, J. Farran i Mayoral, J. M. Folch i Torres i Josep Janés Oliver— signarà els deu primer volums de «La Setmana Literària - Novel·les i Novel·listes», on es presentaran obres originals o versions d'obres estrangeres ([S/s] 1934d: 4).<sup>113</sup> Uns dies més tard, es concreten els títols de les obres publicades a «La Setmana Literària», entre els quals s'esmenta l'obra de Puixkin, *Boris Gudonov*, traduïda per S. Juan Arbó ([S/s] 1934e: 4). D'aquesta mateixa traducció, Guansé, mesos més tard, n'elogia la «magnífica adaptació catalana» que n'ha fet l'autor ebrenc» (Guansé 1934: 4).

En la secció literària de *La Publicitat*, Tasis ressegueix l'obra novel·lística publicada per Arbó i en sintetitza la idiosincràsia en «la violència i l'apassionament que donaven un accent original i insòlit al seu estil» i en «la seva vocació sincera i insubornable d'escriptor des del seu recés pairal de les terres baixes de l'Ebre» (Tasis 1934b: 2). El crític retorna als arguments ja utilitzats en les seves ressenyes anteriors a *L'inútil*

---

<sup>111</sup> L'any 1932, arran de la crisi econòmica que sofrí el teatre català, la Generalitat republicana decidí intervenir econòmicament i atorgar una subvenció a la Companyia de Maria Vila-Pius Daví, que actuava al teatre Romea, i una altra al Gran Teatre del Liceu. L'any 1934 es produí una proposta seriosa d'intervenció a través de la creació d'un «Comitè de Teatre» que, sota el patrocini de la Generalitat i de l'Ajuntament de Barcelona, havia d'assegurar la qualitat del teatre català i organitzar dues temporades teatrals anuals (hivern i primavera), amb l'ajut dels organismes abans esmentats. Els noms que en formaren part foren Ventura Gassol, com a president; Carles Pi i Sunyer, com a vicepresident, i Josep Puig i Ferrer, Ventós [sic], Alexandre Plana, J. Millàs-Rourell, Josep M. de Sagarra, J. Pous i Pagès, J. F. Vidal Jové, M. Roviralta i Ferra Rubió i Tudurí, com a vocals. El doctor Claudi Castells tenia el càrrec de delegat per a la «Institució pro-Teatre Català» i com a delegats de les comarques constaven Miquel de Palol, Pere Cavallé, Domènec Pallerola i S. Juan Arbó (Coca, Gallén i Vázquez 1982: 13). Tot i que a l'estudi de Coca [et al.] no s'esmenta Juan Arbó sinó Joan Albó, cal considerar que es tracta d'una errada que prové de la font directa consultada: l'article de Lluís M. Bransuela, «El Comitè de Teatre de la Generalitat de Catalunya», dins la publicació Associació de Teatre Selecte (ATS), març-abril de 1934. Sobre la política teatral que portà a terme la Generalitat republicana, vegeu Foguet (2009).

<sup>112</sup> Dies abans, *La Vanguardia*, també es feia ressò d'aquesta notícia ([S/s] 1934c: 7). Com a curiositat, destaco que en aquest article, el citen primer com a Joan S. Arbó i després com a J. S. Arbó. En canvi en la mateixa pàgina, l'esmenten en un altre article i aquí ho fan correctament com a S. Juan Arbó.

<sup>113</sup> L'any 1934 va iniciar-se l'edició de «Quaderns Literaris» —inicialment havia de dir-se *La Setmana Literària*— sota la direcció de Josep Janés i Olivé. Amb el subtítol «Novel·les i Novel·listes», el setmanari publicava cada dijous una obra dels millors autors catalans i estrangers en una tasca ingent de divulgació literària a preus molt populars. A partir de l'any 1936 l'editorial s'anomenà Edicions de la Rosa dels Vents, tot i que l'antic nom s'utilitzà com a títol de la col·lecció.

*combat* i a *Terres de de l'Ebre*, i s'inicia en l'anàlisi de la novel·la *Notes d'un estudiant que va morir boig*, de la qual remarca que podria ben bé ser, per l'estil i el contingut, «uns capítols de *L'inútil combat* que van romandre fora del llibre», atesa «la mateixa visió agra del món, la mateixa intermitència dels paràgrafs, tallats pels punts suspensius, igual incoherència de la narració, justificada pel títol del llibre». En destaca, així i tot, la inserció de l'humorisme tràgic com a element distintiu. L'article es clou, com ja és costum en Tasis en les seves crítiques a Arbó, amb la proclamació d'un futur literari esperançador, fruit de les primeres temptatives, però sobretot amb l'anhel d'una obra futura que certifiqui el talent narratiu de l'escriptor:

Jo sé que totes les prometes que van encloses en l'obra, que fins ara ens ha donat l'autor de *Terres de l'Ebre*, quedaran plenament acomplertes. Juan-Arbó [sic] té talent de narrador, sap crear l'ambient i els personatges i defuig la vana poesia i els temes migrats que tan sovint malmeten les intencions dels novel·listes catalans. Escorcolla amb crueltat el cor humà i el clava amb totes les seves misèries i les seves tragèdies damunt les planes dels seus llibres. I té, a més, un estil personal i correcte, sense caure mai en preciosismes improcedents ni en originalitats perilloses, que sap aprofitar-se dels recursos del llenguatge, però que és per a ell, com cal a tot novel·lista, un mitjà i no una finalitat.<sup>114</sup>

Dies més tard, Arbó guanya el Premi Fastenrath per *Terres de l'Ebre*<sup>115</sup> i el crític Octavi Saltor reivindica, incidint en l'esperit innovador dels guanyadors dels Jocs Florals, la presència del novel·lista com «autor plaçat dintre aquella generació que tot just assoleix a penes la trentena, segons la classificació que en feia Roig i Llop en una revisió sobre la prosa moderna» (Saltor 1934: 1).<sup>116</sup> També el setmanari satíric *El Be Negre* se'n fa ressò i aprofita per presentar un Arbó temperamental i amb una gran persona-

---

<sup>114</sup> L'any 1935, Tasis (1935a: 46-49) va incloure aquest article a *Una visió de conjunt de la novel·la catalana*, tot i que hi afegia una anàlisi crítica a *Camins de nit*, publicada poc després, i hi exclouïa en la conclusió l'acompliment de totes les prometes que s'entreveïen en les primeres obres d'Arbó, encara que hi mantenia l'afirmació del seu talent narratiu.

<sup>115</sup> Concretament, el 27 d'abril de 1934 diferents diaris —*La Humanitat*, *La Veu de Catalunya* i *L'Opinió*— se'n fan ressò dins la secció destinada al veredict de Jocs Florals de Barcelona. També se'n fa menció a la revista *Els Jocs Florals* on destaca que «pel Premi han optat nombroses i estimables novel·les. El jurat, però, davant la necessitat imperiosa de decidir, ha atorgat el seu vot a "Terres de l'Ebre" de S. Joan-Arbó [sic], obra densa i profunda que demostra la força novel·lística del seu autor» (*Jocs Florals de Barcelona*, 1934, 34.) A tall d'anècdota, cal destacar que fou Josep Janés qui presentà la novel·la sense que Arbó en tingués constància (Marsal 1969: 47). En aquest sentit, Josep Mengual, el biògraf de Josep Janés, va descriure Arbó com el «gran y admirado amigo de Janés» (Mengual 2013: 146).

Quant als premis Fastenrath, creats el 1909 per Alfons XIII, s'atorgaren a obres escrites tant en castellà com en català fins al 1939. Anteriorment a Arbó, entre els autors catalans premiats destaquem: Caterina Albert (1909), Joan Maragall (1910), Joan Alcover (1919) i Josep Maria de Sagarra (1926).

<sup>116</sup> Octavi Saltor fa referència a l'article ja esmentat anteriorment: Roig i Llop (1933: 444-446).

litat que «pertany a la categoria tan benemèrita dels *literats mascles*» i que «és tot un temperament. És fill d'Amposta i net dels Almogàvers» i, a més, es relaciona amb un ambient social i literari prou conegut: «És molt amic d'en Farran i Mayoral. En les reunions de la senyora Àurea de Sarrà<sup>117</sup> en Sebastià hi juga un bon paper» (Maseras 1934: 3).<sup>118</sup>

Al seu torn, des de *La Rambla*, Josep Janés i Olivé, director de la col·lecció «Quaderns Literaris», avança les obres que es publicaran pròximament, entre les quals esmenta un volum d'Arbó. Tot i que no s'hi diu el títol, es refereix a l'obra de teatre *La ciutat maleïda*, publicada a principis del 1935.<sup>119</sup> En la presentació de l'autor, s'anuncia que «l'obra que publiquem en aquest volum ha estat escrita darrerament prenent com a base la que, amb el mateix títol, fou presentada al Premi Iglésias assolint una magnífica votació» (Plana 1934b: 4). En el mateix article s'estableix una relació dels volums publicats fins aleshores en la col·lecció, entre els quals trobem dues obres traduïdes per Arbó: *Boris Gudonov*, de A. S. Puixkin i *L'abadessa de Castro*, d'Stendhal.

Al marge de la seva funció com a novel·lista, Arbó exerceix la seva tasca de secretari del Comitè de Teatre de la Generalitat. En deixa constància l'article de *La Veu del Vespre* on l'entrevisten com a portaveu de la temporada del Teatre Català al Poliorama. Arbó es mostra optimista i remarca un únic criteri d'interès intel·lectual a l'hora de triar les obres. En aquest sentit, es mostra ferm en el propòsit de prioritzar l'estrena d'autors novells i esmenta la implicació d'un col·lectiu de tendències polítiques divergents que assegurí la pluralitat dramaturgica:

El Comitè de Teatre té cura que res del que sigui presentat a la companyia, amb vistes a ésser estrenat, no deixi d'ésser llegit amb tot l'interès, car sembla que hom té ganes de

---

<sup>117</sup> Àurea de Sarrà (1889-1974) fou una ballarina catalana que s'identificà plenament amb la dansa lliure d'Isadora Duncan. Reconeguda i admirada en diverses capitals europees, l'any 1927 retornà a Barcelona on fou aclamada i protegida per diversos intel·lectuals, i parodiada en el Manifest Groc. De fet, el paper controvertit de Sarrà en el món cultural català queda prou reflectit en la crítica que J. M. Planes publicà a *Mirador* on, a banda de qüestionar el fet que deu dels membres que formaven part del Comitè del Teatre fossin dramaturgs en actiu —entre ells, Arbó—, reivindicava un teatre capaç de satisfer el gust popular, contrari al «fals refinament, la falsa intel·lectualitat, el fals bon gust que han volgut imposar a Catalunya figures i prestigis adulterats» i arremetia, concretament, contra «aquesta mentalitat que, per cercar un exemple viu, direm que resumeix i il·lumina la grotesca figura de la senyora Àurea de Sarrà enmig del seu clan» (Planes 1934: 5).

<sup>118</sup> Aquell any, i amb motiu del càrrec de Secretari del Comitè del Teatre de la Generalitat, es publiquen a *El Be Negre* diversos acudits entorn d'Arbó (Cf. [S/s] 1934 f: 4, [S/s] 1934g: 4).

<sup>119</sup> Concretament es publicà dins la col·lecció «Novel·les i Novel·listes», vol. 47. Actualment, la Biblioteca del Centre de Lectura de Reus guarda un exemplar que Arbó dedicà a Pompeu Fabra el 25 de febrer de 1935.

representar tot allò que tingui mèrit suficient per a ésser-ho, sigui quin sigui l'autor.  
(A[gustí] 1934).<sup>120</sup>

L'any 1934 és, doncs, un any de trànsit per a Arbó. Tasis recupera les seves obres anteriors —*L'inútil combat*, *Terres de l'Ebre*— i incorpora *Notes d'un estudiant que va morir boig* en una crítica molt positiva envers el tarannà indiscutible d'Arbó com a novel·lista. Mentrestant, una nova novel·la, *Camins de nit*, iniciada el 1933, és presentada com a inèdita al Premi Crexells 1934 i *Terres de l'Ebre* guanya el Premi Fastenrath que, tot i no captar l'atenció de la premsa catalana de manera significativa, restitueix en certa manera el desencís dels resultats del Premi Crexells. Paral·lelament, Arbó exerceix la seva tasca com a traductor a «Quaderns Literaris». Mentrestant, però, manté el seu contacte i la seva implicació amb el món cultural a través del càrrec de Secretari del Comitè del Teatre Català de la Generalitat, des d'on intentarà prioritzar l'entrada d'autors novells, al marge de tendències polítiques concretes.

En aquest context, hi ha la percepció d'un reconeixement general d'aquesta normalitat amb què comença a escriure's el nom d'Arbó. Més enllà de la sorpresa inicial, l'autor es troba plenament immersit en el món cultural i la seva presència forma part ja de la quotidianitat literària catalana de la primera meitat dels anys trenta. En deixa constància l'homenatge que alguns amics seus volen retre-li i que, a conseqüència d'un malentès, no es celebrarà. Així sembla deduir-se de la carta que Arbó envia a Carles Riba disculpant-se del fet que s'incloués la seva presència en l'acte sense que ell fos coneixedor del fet. El to amb què Arbó redacta l'escrit informa de dos aspectes prou definidors: la seva seriositat —«de seguida que ho he sabut, he escrit una carta al Sr. Galés renunciant a l'homenatge»—i la seva posició humil davant la personalitat literària de Carles Riba.<sup>121</sup>

---

<sup>120</sup> Article trobat al Fons Sebastià Juan Arbó i que, pel contingut considero que es va publicar l'any 1934, tot i que durant la recerca hemerogràfica no l'he pogut identificar. Relacionat amb el contingut del text, en un altre article signat per J. Navarro Costabella, Mercè Nicolau —directora de la Companyia teatral Mercè Nicolau— davant la pregunta de si tindrien comitè de lectura, respon: «Joan Puig i Ferrer, Alexandre Plana i J. S. Arbó [sic]» (Navarro Costabella 1934: 4).

<sup>121</sup> La carta està datada el 28-V-1934 (Fons Carles Riba-Clementina Arderiu, ANC). No s'ha trobat resposta en la correspondència del fons Sebastià Juan Arbó. Tampoc l'escriptor no cita Riba a la seva autobiografia *Memorias. Los hombres de la ciudad*. Quant a l'homenatge de què es parla en la carta, no hi ha constància de cap acte que es fes durant aquest any, ni tampoc podem concretar el motiu pel qual es volia celebrar, encara que atès que a l'època s'acostumaven a fer arran de l'obtenció d'algun premi, cal pensar que en aquest cas podria haver estat motivat per l'obtenció del Premi Fastenrath. Tampoc hi ha constància del motiu de la renúncia d'Arbó, tot i que, suposadament, podem atribuir-la al desgrat amb què l'escriptor acollia els actes públics, i encara més si suposaven l'assistència forçada d'un escriptor de la vàlua de Carles Riba. La transcripció íntegra de la carta es troba a l'Annex 2.

#### 5.4. Grans expectatives i petits malentesos (1935)

El darrer dia de l'any 1934, *El Be Negre* es fa ressò d'una certa disbauxa en la designació del jurat per al Premi Crexells 1934. La nota de premsa addueix que Arbó ha estat designat com a jurat suplent, tot i que la voluntat a optar a aquest premi amb l'obra *Camins de nit*, li ho ha impedit:

El Jurat del Premi Crexells va de bòlit aquest any. Entre els seus membres hi ha dos suplents: Sebastià Juan Arbó, primer suplent, i Roig i Llop, segon suplent. Però l'escriptor rus Joan Puig i Ferrerter, que era membre efectiu, ha renunciat perquè té uns *Camins de França* aspirants, i aleshores resulta que Juan Arbó, que també russeja, ha passat a efectiu. Però Arbó té també la seva novel·la i també ha renunciat i aleshores, Roig i Llop ha saltat, com un sol home, a ocupar el lloc de Puig i Ferrerter ([S/s] 1934h: 2).<sup>122</sup>

L'anècdota és tan sols l'inici d'un seguit d'incidències i polèmiques que caracteritzarà la concessió del Premi Crexells d'aquest any. A *La Veu de Catalunya* es publiquen notes anònimes que alerten Prudenci Bertrana —president del jurat— de possibles maniobres entorn de l'adjudicació del Premi Crexells. Cal afegir-hi, a més, des del mateix diari, l'aparició d'una enquesta adreçada als escriptors per tal que es pronunciïn sobre la funció de consagració o de promoció dels premis literaris de la Generalitat.<sup>123</sup> Des de diferents publicacions, dos noms sorgeixen amb força entre els pronòstics guanyadors: Joan Puig i Ferrerter, amb *Camins de França*, i Sebastià Juan Arbó, amb *Camins de nit*.

Ja es fan prediccions. Ja es profetitzen guanyadors al Premi Creixells. Fins ara els oracles més autoritzats encaminen el triomf vers dos autors de camins (no pas enginyers). *Camins de Nit* i *Camins de França* (els de França podrien fer-se de nit; els de nit podrien fer-se a França).

Joan Arbó (el nocturn) i Puig i Ferrerter (el gal) són els preferits d'aquest any, són els preferits de la Generalitat. (Bé, 5000 pessetes no són ben bé una fortuna, encara.)

---

<sup>122</sup> De fet, en una nota a *La Vanguardia* queda constància que Arbó, juntament amb Tomàs Roig i Llop, havia estat designat com a suplent del Premi Crexells ([S/s] 1934i: 8). Tot i que l'adjudicació del premi s'havia fet fins aleshores a principis de desembre, aquell any, a conseqüència dels fets del 6 d'octubre —la suspensió de l'Estatut i del Parlament—, les autoritats militars van interrompre l'admissió d'obres amb termini fins a l'octubre i l'adjudicació del premi fou ajornada fins al 30 de març de 1935. El 14 de gener de 1935, *L'Instant* publica la llista definitiva de les obres presentades al Premi Crexells 1934, entre les quals es troba *Camins de nit*.

<sup>123</sup> Balaguer (1996: 26-33) s'atura en el debat que es produí en els dies anteriors a la concessió del Premi Crexells 1934 i en les diferents reaccions a l'entorn de la necessitat de prioritzar la trajectòria o bé l'obra dels autors que s'hi havien presentat. En relació al desenvolupament de les diferents edicions al tombant dels anys vint i trenta, vegeu també Casacuberta (1995).

Quedarà tot entre camins? ¿O s'orientarà alguna cosa cap al «Zodiàc»? ([S/s] 1935a: 2).<sup>124</sup>

Qui s'emportarà el Premi Crexells? Dos noms, d'entre els dels concursants, han estat pronunciats amb preferències pels qui es creuen al corrent: Joan Puig i Ferrer i S. Juan Arbó.

Però... sempre hi ha, o hi pot haver, sorpreses ([S/s] 1935b: 1).

Uns dies abans, Prudenci Bertrana, en la seva secció «Impromptu» a *La Veu de Catalunya*, deixava entreveure una certa predisposició a afavorir els escriptors amb una sòlida trajectòria literària: «Ep, amics, no empenyeu! Tots hem de morir [...]. Una mica de paciència i un xic de confiança en la grip endèmica, amb l'arteriosclerosi i amb els òmnibus i els tramvies» (Bertrana 1935a: 12). És clara, doncs, l'opció de l'escriptor cap a un vot més inclinat a la consagració literària que no pas a la revelació o a la confirmació de nous talents, com era el cas de Sebastià Juan Arbó. En aquest sentit, Ignasi Agustí —el novel·lista conservador i posteriorment falangista— pocs dies abans del Premi Crexells, justificava el prestigi assolit per aquest certamen literari i proclamava:

Ací no s'ha hagut de consagrar ningú. S'ha premiat la millor novel·la i llestos, tal com està previst a les bases de l'adjudicació del premi. Tampoc s'ha d'anar d'antuvi a descobrir ningú. [...] De qui serà aquest Premi Crexells? Sigui de qui sigui, se'l mereix. La seva novel·la serà, sens dubte, la millor novel·la de l'any (Agustí 1935a: 6).

Mentrestant, la premsa es fa ressò de la immediata publicació de la novel·la d'Arbó: «Per a molt aviat una novel·la de J. S. Arbó, l'intens autor que “Edicions Proa” revelà al públic català» ([S/s] 1935c: 13) o «Sebastià Juan Arbó [...] està a punt de publicar la seva gran novel·la *Camins de nit*, que esperem amb impaciència» (Riquer 1935: 4). I encara més endavant: «Sebastià J. Arbó, que s'ha creat una sòlida reputació literària amb “L'inútil combat” i “Terres de l'Ebre”, ha lliurat a les “Edicions Proa” una obra en dos volums que es publicarà aviat i que marca un progrés considerable en la remarcable producció d'aquest jove novel·lista» ([S/s] 1935d: 4).

El mateix dia de la concessió del Premi Crexells, *L'Instant* emet el veredict: la novel·la guanyadora és *Algues roges*, de Maria Teresa Vernet, a un vot de la novel·la *Una nit*, de Domènec Guansé. L'articulista aprofita per reprendre els prejudicis escampats durant els darrers mesos, dels quals «moltes vegades els propis autors no hi

---

<sup>124</sup> Amb l'al·lusió al «zodiàc» es fa referència a la novel·la experimental i psicoanalítica d'Alfons Maseras, publicada el 1934.

tenen cap culpa» tot i que els envolta una «atmosfera de victòria que de retop, si no és aconseguida, els perjudica, sense que ells, ni per insinuacions, hagin col·laborat a crear-la» (Sabaté 1935a: 1).<sup>125</sup>

Amb tot, Ignasi Agustí no dubta a publicar, només un dia després de la concessió del Premi Creixells, una hipotètica conversa paròdica a propòsit de la novel·la guanyadora i de l'actuació del jurat que ofereix una clara percepció de la polèmica generada entorn del premi i dels posicionaments aferrissats que s'hi havien adoptat:

- Només es parla del Premi Creixells.
- L'Arbó?
- No, Maria Teresa Vernet.
- Molt bona noia.
- Molt, i l'Arbó?
- Ha estat eliminat a la segona votació.
- Molt bé, molt bé. I, què tal és la novel·la de la Vernet?
- Oh! Molt correcte, molt. Subjecte, verb i complement.
- Mira, mira què tal! Però... què és que ens ha sortit un jurat de corrector de proves?
- Potser sí.
- Però, com ha anat això, exactament?
- D'una manera molt senzilla. Cada membre del jurat té la tendència a votar la pròpia caricatura.
- I ara, SENYORS, continuarà així el règim d'adjudicacions dels premis literaris?
- És molt probable.
- Per què?
- Perquè és l'únic que permet eliminar, a les primeres votacions, l'obra que et fa més nosa.
- No està malament.
- ¿No trobes molt curiós que a les novel·les de més gruix, indiscutiblement de més gruix—més novel·les, en una paraula—, se'ls barri el pas de seguida?
- Es clar que és estrany.
- I és que, ja et dic: aquest règim d'adjudicació és útil, no pas per a donar el premi a la millor obra. Sinó per ensorrar la millor a profit de la més “interessant” (Agustí 1935b: 7).

La rèplica arriba en forma d'article signat per Bertrana. Rere el títol «Sobre el Premi Creixells. El meu vot», l'escriptor i membre del jurat puntualitza diferents aspectes. En primer lloc, qüestiona el sistema de votació i considera que no és prou

---

<sup>125</sup> Un dia més tard, *La Veu de Catalunya* fa referència al Premi Creixells en un article sense signar, però que coincideix plenament amb la primera part de l'article esmentat de Modest Sabaté i en les citacions transcrites més amunt [S/s] (1935e: 12).



vàlid, tot i que «no ens agrada de provocar conflictes [...] i en acceptar el càrrec de jutge, acceptem també la llei que reglamenta la nostra funció» (Bertrana 1935b: 10). En segon lloc, es dol de la feixuga responsabilitat d'emetre un veredictes que «ens pesa com plom i ens afeixuga i ens balda». A continuació, i en tercer lloc, subratlla l'eliminació imprevista de *Camins de França* per la seva condició biogràfica més que novel·lesca. En quart lloc, s'adhereix a la responsabilitat imperiosa de reconèixer la trajectòria literària d'Alfons Maseras a fi de premiar «la seva llarga brega d'escriptor, la seva lluita constant sense un defalliment, i sempre dintre l'aspre i eixarreït terror de la literatura catalana», tot i no presentar «una de les seves produccions més afortunades». Finalment, en cinquè lloc, i ara sí amb to contundent, Bertrana respon les paraules d'Ignasi Agustí i expressa la seva solidaritat amb la resta del tribunal —i aquí Bertrana s'espolsa qualsevol responsabilitat individual— en «evitar que un autor cobrés cinc mil pessetes, quatre mil de les quals les hauria guanyades, sense participar-ne, un corrector de proves». I, per evitar qualsevol dubte, afegeix: «Si algun pàrvul vol discutir això, pot començar la polèmica quan plagui». I així succeeix.

És evident que la posició de Bertrana afavoreix clarament Puig i Ferrerter per a l'obra del qual només té mots de reconeixement i d'agraïment:

Concursava una obra d'aquelles que s'imposen, que sols de tard en tard apareixen com una benedicció en el camp no massa esponerós de la nostra literatura; una obra d'aquelles que l'acreditaven als ulls propis i als ulls dels estranys; que, a més, tenia el do de penetrar a l'ànima dels lectors, car és plena de vida i emoció [...].

Un deure de gratitud també m'empenyia. «Els Camins de França» convertiren l'obligació de llegir en una pura delícia, en un trescar al costat de l'autor per carreteres i ciutats sense mai cansar-me i anhelant els lleures per a tornar-hi. Això, que va tan escàs, havia de pagar-ho a Puig i Ferrerter d'alguna manera.<sup>126</sup>

Des de les diferents tribunes literàries, la premsa catalana informa, amb més o menys objectivitat, de la resolució final emesa pel jurat del Premi Crexells 1934.<sup>127</sup>

---

<sup>126</sup> Amb data 5-IV-1935, Joan Puig i Ferrerter agraeix a Bertrana les seves paraules escrites «amb aquella independència tan vostra que tan alt us han posat sempre als meus ulls, que fan que jo us estimi tant i us distingeixi gairebé com únic entre els nostres escriptors» (Fons Bertrana, UdG) Per a la transcripció íntegra de la carta, vegeu Annex 3.

<sup>127</sup> El jurat estava integrat per Prudenci Bertrana, en qualitat de president, Tomàs Roig i Llop, com a secretari, i Carles Soldevila, Miquel Llor i Josep Maria Capdevila, com a vocals. En la primera votació, *Camins de nit* obtingué dos vots, mentre que *Camins de França*, quatre; en la segona votació, i després de desempatar *Camins de nit*, de S. Juan Arbó i *Presons obertes*, de J. Roig i Raventós, a favor de la primera, *Camins de França* obtingué cinc vots mentre que *Camins de nit*, un vot, per la qual cosa quedà eliminada. En la quarta votació quedaren empatades *Camins de França* i *Una nit*, de Domènec Guansé, mentre que *Les algues roges*, de Maria Teresa Vernet era llorejada amb la màxima puntuació (quatre vots). Finalment,

Així, *La Humanitat* es fa ressò dels resultats d'«aquesta discutidíssima competició literària», alhora que «troba justa la decisió i felicita cordialment Maria Teresa Vernet, que compta, entre nosaltres, amb veritables amics» ([S/s] 1935f: 4). Des d'*El Be Negre* es judica amb corrosiva ironia la decisió final —que, al seu parer, no difereix de les darreres convocatòries— alhora que incideix en l'eix vertebrador de la polèmica: l'eliminació de l'obra d'Arbó:

Seguint la tradició dels premis literaris catalans, el jurat del Premi Crexells ha tingut molta feina a escollir entre els autors que no es mereixien el premi d'enguany. Després d'una tria rigorosa, fou escollida l'obra de la senyoreta Maria Teresa Vernet, *Les algues roges*.

Els aficionats a la literatura, és a dir, els que no llegeixen novel·les catalanes, es felicitaran segurament del fall del jurat, com se n'han felicitat tots els anys. Val més això que no pas llegir l'obra premiada.

Els que estan enfadadíssims, són els amics del novel·lista J. S. Arbó, al qual consideren que s'ha postergat una vegada més. En dir que els arboristes estan arborats, creiem donar un pàl·lid reflex de la veritat ([S/s] 1935g: 1).

I encara en el mateix setmanari, i en la mateixa data, es torna a incidir en l'obra guanyadora i com ha estat capaç de superar els pronòstics que afavorien Arbó i Puig i Ferrer, adjectivats com a «homenots». També al·ludeix directament a la reacció que ha provocat en Ignasi Agustí, escriptor i amic d'Arbó:

Ha estat elegida «Miss Crexells 1935»

Malgrat la competència de múltiples homenots.

L'Ignasi Agustí està disgustadíssim perquè no ha guanyat Arbó.

Està arborat! ([S/s] 1935h: 4).

Al seu torn, Just Cabot, en la seva condició de secretari del Jurat Premi Crexells durant els cinc anys anteriors a la institucionalització del Premi, demana respecte envers la funció del jurat i envers el veredictes literari dictat.<sup>128</sup> El crític es referma en la seva actuació i en la dels seus companys de jurat «que van procedir en tots els casos amb una equanimitat i una independència intatxable» (Cabot 1935: 8). Afirmar que mai «ni per part dels autors, ni dels amics dels autors, ni dels editors de les obres concur-

---

i després de procedir al desempat, *Les algues roges* es proclamà guanyadora del Premi Crexells mentre *Una nit* quedava finalista

<sup>128</sup> Constituint des de l'Ateneu Barcelonès l'any 1928, el Premi Crexells fou institucionalitzat com a Premi de la Generalitat a partir de l'any 1933. Per a més informació sobre la seva creació i desenvolupament, vegeu Casacuberta (1995: 19-42).

sants, no vaig ésser objecte de la més insignificant insinuació, recomanació o pressió» i constata amb «absoluta seguretat moral» que «des coses, aquests dos anys dels quals no puc parlar per experiència directa, han anat de la mateixa manera, rectilínia i honorable». I encara, en aquest discurs dictat pel coneixement directe, defensa el lliure criteri del jurat que no «ha de premiar cap obra immortal— això és una incumbència del judici a llarguíssim termini de la història. El jurat ha de premiar la que creu millor de les obres que ha examinat, o sigui que s'ha de moure en un pla de relativitat». I arribat en aquest punt, etziba un atac directe que, no és agosarat deduir-ho, assenyala el nom de Sebastià Juan Arbó:

Però si l'autor que és té per un geni es veu incomprès i la seva obra no tinguda en cap consideració, que no en doni cap culpa sinó a ell mateix. Si tan segur està de la seva vàlua, si per tan indiscutible té la seva condició de geni que li assegura la immortalitat, per què, cal preguntar-se, accepta de sotmetre's al judici d'uns jurats que ha d'estimar molt per dessota d'ell i de la seva obra? Ah, és que els que es tenen per genis incompresos, volen massa coses; tot i creure's assegurada la immortalitat, voldrien també les pesetes del premi i la fama contemporània. I això, francament, ja és demanar massa.

En la mateixa data, i des del mateix diari *Mirador*, es rebutja l'actitud que havia mostrat Agustí (1935b: 7) en publicar la seva nota a *L'instant*: «volia ésser verinosa, i no era més que una indelicadesa». Amb tot, el justifiquen en tant que l'escriptor «tenia tan coll avall que el premi seria per a l'obra d'un amic seu, que per això afirmava que la novel·la guanyadora seria indubtablement la millor de l'any. Res; com veieu, cosetes de capelleta» ([S/s]1935i: 1).

Al seu torn, Tasis, i encara en la mateixa data, amb una actitud més conciliadora, inicia el seu article entorn de la qüestió del Premi Crexells intentant justificar el perquè de la controvèrsia que genera, any rere any, el pronunciament del veredict final, precedit per pronòstics que hi contribueixen indefectiblement:

[...] aquests pronòstics, que es basen molt sovint damunt d'obres publicades i damunt referències de les inèdites, són més apassionants i es divideixen segons les amistats o els gustos de cada comentarista. Enguany, un o dos casos determinats, feien més delicada la decisió del jurat, i eren precisament aquests dos casos els que s'enduïen més nombre de veus en les conjeitures. Cap de les dues obres a què em refereixo no ha estat recompensada amb el premi. Com que l'una encara és inèdita —i tinc entès que aquesta inèdició, en obligar els jurats a examinar directament el treball de l'autor, ha estat molt perjudicial per a la seva sort—, i contra l'altra pesaven algunes raons poderosíssimes que el jurat ha cregut obligat d'atendre, i que no tenen res a veure amb la indiscutible qualitat literària

del llibre, es fa molt difícil als espectadors de judicar sobre el major o menor encert del veredicte (Tasis 1935b: 6).

Amb tot, el crític reivindica com a encertada la decisió d'atorgar el premi a *Les algues roges*, tot i que cal subratllar l'incís que fa en remarcar que Maria Teresa Vernet n'és mereixedora «pel conjunt de la seva obra literària, d'una autèntica qualitat artística i d'una real força psicològica, obra culminada en *Les algues roges*». Som doncs, altre cop, davant l'opció de consagrar autors —Bertrana ja s'hi decantava amb força quan apostava per Puig i Ferrer o Maseras—, i atorgar-los un premi justificat a través d'una trajectòria literària, més que no pas per la producció d'una obra en concret.<sup>129</sup>

Atesa la quantitat de respostes que genera la decisió del jurat del Premi Crexells, no és agosarat afirmar que l'expectació prèviament creada a l'entorn del veredicte es tradueix en una resposta immediata per part d'alguns dels crítics de l'època que no se'n volen quedar al marge. És evident, però, que en el cas d'Arbó, els judicis a priori el perjudicaren, sobretot la predisposició d'Ignasi Agustí cap a la seva novel·la. Tot i que l'escriptor se'n manté al marge, en un primer moment, —«m'havia fet el ferm propòsit de no dir paraula en el plet, almenys mentre no s'hagués publicat el meu llibre» (Juan Arbó 1935c: 9)—les al·lusions directes i, podríem dir ofensives, que Bertrana li havia dedicat al final del seu article li provoquen la necessitat d'una resposta que marcarà el punt àlgid de la polèmica:

Ara no es tracta del meu llibre, sinó de mi, i em sembla que, deixant de banda la justícia de la votació quant a mi, tinc el deure de defensar-me de les vostres imputacions, que considero injustes, i que, possiblement, ho són a causa d'una certa irritació que presideix en tot moment el to del vostre article, el qual, per la manera, em sembla no ja indigne del President del Jurat, sinó indigne i tot del menys important dels membres que el componien, per bé que enguany gairebé hauria quedat justificat.

En relació a la intervenció imparcial que havia fet Ignasi Agustí durant tot el període previ a la concessió del Premi Crexells i, concretament, a l'article publicat a *L'instant* el mateix dia que aquest es feu públic (Agustí 1935b: 7), Arbó li agraeix «infinítament la intenció que el guiava (això no vol dir que estigui d'acord amb la manera)». Tot seguit, però, retreu a Bertrana que el responsabilitzi de l'actuació del seu amic, sense pensar que podia ser aliè, per tant lliure de responsabilitat, a l'actuació d'Agustí: «us era ben fàcil de pensar que jo podia molt bé no tenir ni art ni part en el

---

<sup>129</sup> Montoliu (1935a: 8) en referència a *Les algues roges* afirma que «la conceptuem una de les més fluïxes de la seva autora».

fet, i que aquest podia perfectament haver-se produït contra la meva voluntat». Amb tot, l'escriptor declara tenir «molta confiança en la justícia del temps» que judicarà la seva obra i arremet, altre cop, contra aquells que «en consideració al càrrec que ostenten, i, sobretot, per la meva posició davant la decisió del Jurat, podia esperar-se que tocarien la qüestió amb un tacte més afinat i amb una mica més de justícia». Assenyala, això sí, la intervenció de Carles Soldevila, «més elegant i adhuc gosaria a dir més digna» ja que «almenys no ofenia aquells que no havien comès altre pecat que trameatre una obra al Premi Crexells d'enguany, la qual cosa em sembla que els era perfectament permesa».<sup>130</sup>

Puntualitzats els aspectes extraliteraris que han originat la polèmica, i dels quals ell es desvincula de manera contundent, Arbó inicia una defensa de la seva obra tot recordant a Bertrana les dues ocasions en què se li ha adreçat. La primera es produí quan Bertrana li escriví «una carta<sup>131</sup> plena d'esgarips sentimentals i en la qual m'asseguràveu que no havíeu pogut dormir en tota la nit de pensar en la gran injustícia que m'havien fet», ja que «mereixia el Premi en un any que hi havia una obra de la importància de *Vida privada*».<sup>132</sup> La segona, a través de l'article publicat a *La Veu de Catalunya*, imbuït «d'un to diferent al d'aquella carta, perquè en aquest les ratlles finals es projectaven sobre tot l'article i l'informaven d'una certa irritació moguda i viva, i, al meu entendre, del tot inescient». Per a Arbó, l'acusació que li fa Bertrana, i que el presenta com un escriptor negligent a ulls dels literats i dels lectors catalans, supera qualsevol crítica raonada a l'obra. En la seva carta reconeix que malgrat que «no escric tot el correcte que caldria, no soc tampoc cap *pastor-poeta* que hagi baixat de muntanya amb un manoll de somnis al cervell, sense haver llegit un sol llibre i sense que mai hagi obert una gramàtica». En aquest sentit, el domini de l'escriptura és un dels punts febles d'Arbó, fet que fereix el seu orgull d'autodidacte i el porta a reivindicar constantment el seu bagatge literari i gramatical.<sup>133</sup>

---

<sup>130</sup> Soldevila (1935: 5) no incideix directament en el debat obert, tan sols al·ludeix a la dificultat de conciliar opinions cada cop més plurals i contradictòries, i reivindica, malgrat les dificultats, l'existència dels premis literaris en la mesura que actuen com a revulsiu cultural enmig d'una societat dominada per l'àmbit esportiu.

<sup>131</sup> Tot sembla indicar que es tractava d'una carta on Bertrana feia una crítica favorable a *Terres de l'Ebre* i, en certa manera, volia ser una compensació pel fet que no hagués estat la guanyadora del Premi Crexells. En la seva resposta, Bertrana es mostrà clarament ofès pel fet que s'hagués fet esment d'una carta que el mateix afectat no havia tingut la delicadesa de contestar.

<sup>132</sup> Aquell any, el jurat del Premi Crexells estava format per Solé de Sojo, Miquel Llor, Alexandre Plana, Just Cabot, Duran Reynals, Puig i Ferrer i Prudenci Bertrana, que n'era el president. La novel·la premiada fou *Vida privada*, de Josep Maria de Sagarra.

<sup>133</sup> Anys més tard, a *Memorias. Los hombres de la ciudad* escriurà: «La verdad es que escribía mal; ha habido en mí un defecto de formación del cual me he resentido durante toda mi vida. Yo digo, y repito, que

Així, doncs, Arbó es dol del tracte rebut per Bertrana i de l'acusació que aquest li havia fet de presentar la seva obra *Camins de nit* al Premi Crexells sense haver estat prèviament corregida. En una actitud de defensa, l'escriptor enumera cadascuna de les seves anteriors obres —fins i tot, la més recent, *La ciutat maleïda*— per deixar constància que mai no han hagut de passar per correcció i addueix el «possible testimoni d'amics meus intel·ligents i entesos en qüestions d'estil i de gramàtica, els quals han tingut ocasió de llegir els meus manuscrits, i em podrien —n'estic cert— rehabilitar de les vostres imputacions». Així i tot, i aquí Arbó retrocedeix, és conscient que el nom de Bertrana ofereix unes garanties en el món literari català que posaria en compromís el testimoniatge d'aquests amics que «no dubtarien de les afirmacions que feu en el vostre article, perquè us tenen per un home sincer, i, en aquest sentit, us tenen, almenys, en tanta consideració com jo». És a dir, Arbó assumeix que s'enfronta a un escriptor consagrat i en aquest sentit no pot comptar, en la seva defensa, amb la predisposició benèvola dels intel·lectuals catalans. Per això, finalment, després de dures acusacions i retrets, es decideix a exposar la justificació de la descurança de *Camins de nit*, només atribuïble «a la negligència meva en l'acabament de l'obra, a la justesa de temps, etc» i aquesta, precisament, «deixant de banda sempre els mèrits o desmèrits de l'obra presentada, hauria estat, al meu entendre, la manera més justa de dir la vostra veritat i, sobretot, la més digna de vós».<sup>134</sup>

Quatre dies més tard, Bertrana responia les provocacions d'Arbó fent al·lusió, en primer lloc, a la carta que li havia enviat l'any 1932 referent al Premi Crexells, concretament sobre el fet que *Terres de l'Ebre* no n'hagués resultat guanyadora:

---

primero escribí y después aprendí a escribir, y es la verdad. Si se miraba demasiado la forma, el estilo, estaba perdido» (Juan Arbó 1982: 108).

<sup>134</sup> Més endavant, Arbó (1982: 141) recordaria aquest episodi de la següent manera: «Me enfadé —sin motivo— con Bertrana, al cual admiraba y respetaba, como hombre y como escritor, y casi, podría decir, le quería. Me enfadé con él, a raíz del Premio Creixells, de cuyo jurado era miembro, y precisamente en el año en que se lo dieron a Sagarra y envié un artículo a *La Ven*, defendiéndome, o mejor, atacándole. No comprendo como lo publicaron [...], y tenía razón Bertrana de quejarse de que lo hubiesen publicado y más perteneciendo a la redacción. [...]. Fue en mí un pecado de soberbia, desceoso de que se hablara de mí, vanidad pura, era la *boutade* tan frecuente en los escritores que empiezan y que sienten deseos de figurar, de que se hable de ellos: fue una torpeza y una vanidad. Me sentí después arrepentido, apenado, con ganas de pedirle perdón, y lo hubiera hecho de no haber sido por mi repugnancia hacia tales gestos, hacia estas humildades, que no lo son. Creo que mi actitud disgustó a todos, irritó a algunos, y fui abundantemente criticado. [...] En esta disputa con Bertrana —creo que cruzamos dos o tres artículos— cometí una tontería, una ingenuidad, algo propio de mi carácter, que me hizo caer casi en el ridículo». Arbó comet una errada quan diu que aquell any la novel·la guanyadora fou *Vida privada*, ja que aquesta obra fou Premi Crexells 1932. El motiu podria ésser atribuïble al fet que la carta que Bertrana li envià a Arbó, i a la qual fa referència a l'inici del seu article, sí que fou escrita amb motiu de la concessió del Premi Crexells a la novel·la de Sagarra. D'aquí prové el motiu de la confusió.

Des del desembre de l'any 32 me'n deveu una de closa, en resposta a una altra de meva, escrita cordialment. Aquest sol fet, i la vostra especial manera d'agrair-me'l ara, justificarien que jo us considerés un company indesitjable, indigne de la meva atenció i estima, i que el vostre silenci impolític de llavors fos pagat avui amb la mateixa moneda» (Bertrana 1935c: 8).

Atenent-se a la diferència d'edat que els separa, Bertrana es disposa a entrar en el joc, des d'una òptica paternal, en tant que l'actuació d'Arbó manca «de certs principis que semblen inconeguts en terres de l'Ebre i que de tenir-los vós seríeu, tanmateix, un altre jove». En un to de reconvençió que domina fins a l'última línia, Bertrana qüestiona Arbó la necessitat de respondre de manera tan extensa unes breus afirmacions finals que podien ser plenament justificades i provades per la resta del jurat. Considera una gosadia totes les acusacions d'Arbó i el titlla d'«incaut» i «despitat», alhora que arremet amb tot d'exemples que certifiquen la descurança que presentava el document original de *Camins de nit*. Al marge de d'aquestes consideracions, Bertrana li retreu que «allò que vós mateix heu escrit i signat i ha llegit el públic no podeu pas fer-ho fonedís» i aquest és l'argument que, de fet, juga en contra d'Arbó. Altrament considera que la carta ha significat un suïcidi per al jove autor quan, entre altres aspectes, aquest el tracta de «jutge prevaricador i de jaió hipòcrita». Amb tot, Bertrana tampoc afluixa quan afegeix: «estàveu del tot serè quan escrivíeu aquestes coses?» i assenyala aquestes provocacions com a pròpies «d'un jove ofuscat de tan caminar de nit amb un fardell massa ple de pretensions a l'esquena». Finalment, l'insta a trobar «qui us les hi ha ficades» ja que «quan algú us vingui a dir massa sovint que sou el primer novel·lista de Catalunya, desconfieu-ne. Jo, quan m'ho diuen, faig com vós; m'ho crec, però sé dissimular-ho».

És evident que Bertrana no pot perdonar el to ofensiu d'Arbó i escriu una rèplica també injuriosa i despietada, portada al terreny personal, i on els atacs esdevenen furibunds i escometen, fins i tot, contra l'àmbit geogràfic d'origen: «xàfec de prosa llotosa d'arrossar de La Ribera» o bé «jo venia de l'Empordà —o de l'hort, si voleu— i vós, veníeu de terres de l'Ebre, i jo no sabia amb qui em jugava la franquesa». Tot plegat és jutjat com un acte d'insensatesa, de supèrbia, que perjudica notablement la imatge d'escriptor que es vol crear Arbó: «Jo opino que us heu suïcicat. Jo us contemplo al fons del barranc de la incivilitat, estenellat i nu, com el dia que vàreu néixer. Per mi, allà us podríeu».

Com a conseqüència d'aquesta picabaralla literària, la polèmica derivada de la concessió del Premi Crexells queda al marge per concentrar-se en l'enfrontament en-

tre els dos autors. Per bé que molts dels termes de la discussió depassen els interessos literaris, sí que cal remarcar el ressò que despertaren en la premsa de l'època. Així, Josep Maria Planes defineix d'«extraordinària» la polèmica que han sostingut «aquest parell d'il·lustres novel·listes» i, encara que dilueix, sense entrar en judicis partidaris, l'origen de la polèmica, sí que censura «la manera com els senyors Bertrana i Arbó han cregut convenient presentar la seva disputa pública; és a dir, l'estil literari, la tria dels arguments polèmics i, sobretot, el clima mental que aquesta baralla revela» (Planes 1935: 1). El periodista, amb actitud imparcial, opina que ambdós autors han estat víctimes de la seva pròpia condició de «literat mascle», en tant que són «dos representants típics d'aquesta literatura catalana aspra i salvatge, feta d'essències i d'instints primaris». Afegeix, però, que aquest tarannà literari, a través del qual «es poden crear obres d'una força i d'un valor extraordinaris» pot esdevenir també «un pessim bagatge per a comportar-se en societat». Per acabar, Planes reclama una actitud de respecte cap als lectors, alhora que els recorda el seu deure com a escriptors d'un país que lluita per assolir i mantenir el seu prestigi cultural:

¿Ja heu pensat en el públic que us contempla? ¿Ja us heu recordat que pertanyeu a un país que, més que cap altre, necessita vivificar i mantenir dintre el màxim prestigi els seus valors espirituals? Si cadascú de vosaltres és, com sembla que creieu, el millor novel·lista de Catalunya, ¿ignoreu que aquest títol us imposa uns certs deures?

Recollint aquest caire polèmic creat entorn de la discussió dels literats, Manuel Brunet aprofita també per proposar la creació d'una publicació on es recullin els principals debats culturals i polítics que sorgeixin a través de la premsa. La finalitat — sempre des d'una estricta neutralitat— seria doble: «frenar una mica les plomes i oferir, col·leccionats, els principals debats de Premsa» (Brunet 1935: 1). És clar que el crític parteix d'una excusa per ironitzar subtilment sobre la facilitat de generar polèmiques en el món cultural i polític català, i s'atura, concretament, en la proliferació d'articles generats arran del Premi Crexells.

Més interessant és l'anàlisi constructiva que fa Saltor a la manca d'educació social a l'hora d'acceptar el resultat d'un veredicta emès per un jurat solvent i, sobretot, a la manca d'imparcialitat d'alguns crítics que són altaveu de determinats diaris:

Podrà ésser discutida l'adjudicació, però ningú que sàpiga respectar-se ell mateix i vulgui mantenir l'objectivitat d'una secció de premsa seriosa, es permetrà de mossegar insidiosament els components del Jurat i de menystenir, amb àcida vidriositat, la personalitat de la guanyadora i d'altres autors que amb ella han compartit una votació avantatjosa. És



ben trist tanmateix que les nostres tribunes literàries de la premsa catalana, enlloc d'un mirador imparcial de les realitats de l'hora, esdevinguin un vehicle de personalismes interessats, o simplement apassionats en favor d'un escriptor determinat (Saltor 1935a: 2).

Les al·lusions a Ignasi Agustí en relació al seu posicionament en favor d'Arbó tornen a ser evidents, fins i tot quan rebutja qualsevol actitud de coacció provocada per «la preferència amical d'un crític o d'un gasetiller literari, per eminent que sigui aquest i el literat preferit». Hi ha, a més, una qüestió de prestigi literari i cultural que ha de prevaler per damunt les opinions individuals i que és inherent —com ja havia reivindicat Planes— a la condició de l'escriptor:

El prestigi suprem d'aquest premis, llur unicitat en el panorama literari i corporatiu actual i l'atenció preeminent que desvetllen, hauria d'encomanar un pudor i una sobrietat en parlar-ne, àdhuc als mateixos concursants, i molt més, als que essent-ho o no tenen el deure professional de fer-se'n ressò en les seccions dels diaris i revistes de la terra. L'obrar contràriament [...] afebleix la fe en l'idealisme i en la convivència que haurien d'ésser per a tothom els senyals de l'exercici literari de la producció normal dels escriptors de Catalunya.

En la mateixa línia, Tasis adverteix, des de *Mirador*, d'aquesta «polèmica sorollosa [...] provocada pel zel inoperant i un xic impertinent d'un amic oficiós i seguida amb un evident desorbitament per l'autor carbassejat, que no tenia altra feina que callar i publicar el seu llibre» (T[asis] 1935c: 6). Tot i reconèixer la tasca propagandística que ha suposat aquesta qüestió per a la literatura catalana, troba excessiva la virulència a què s'ha arribat i ho defineix «tot plegat massa revelador de la misèria indiscutible del nostre món intel·lectual».

Una estricta qüestió literària, doncs, desemboca en una anècdota que va més enllà de la qualitat novel·lística i genera una afer personal que arriba a límits caricaturescos, dels quals *El Be Negre*, des de la seva ironia, no podia prescindir:

La polèmica entre el més gran novel·lista de Catalunya Sebastià Juan Arbó i el més gran novel·lista de Catalunya Imprudenci Bertrana, ha acabat en duel. En duel a epístola damunt les pàgines de *La Ven*.

Hom els coneix, per la seva agressivitat i valor a tota prova d'educació, amb el sobrenom col·lectiu d'«els pistolers de *La Ven de Catalunya*» ([S/s] 1935j: 2).

Si bé el Premi Crexells havia estat iniciat amb la voluntat de promoure el gènere novel·lístic —gènere de consum per excel·lència entre el lector català— i incentivar-ne la seva producció, es converteix, des dels seus inicis, en un mesurador d'aquest micro-

cosmos literari de la dècada dels trenta. En cada concessió sorgeixen diferents temes que, generalment, s'allunyen del funcionament intern de la novel·la i tracen viaranyos recurrents que dificulten la gestió d'una trajectòria sòlida i consolidada en el terreny dels premis literaris, però sobretot en l'àmbit novel·lístic.<sup>135</sup> Ara bé, i tal com ha estat detallat, les reaccions que es produeixen entorn del Crexells 1935 voregen l'histriionisme. I Arbó s'hi troba immersit de ple, tot i que després de la seva carta a Prudenci Bertrana restarà en silenci, mentre al seu voltant sorgeix la polèmica sobre els límits del gènere i la tipologia novel·lística que cal promoure, més enllà de les conseqüències de la picabaralla entre ambdós escriptors.<sup>136</sup>

Fet i fet, cal tenir present que *Camins de nit*, origen del debat, encara és inèdita durant aquest període, cosa que n'impossibilita la crítica abans del 23 d'abril de 1935, dia en què es posa a la venda.<sup>137</sup> La tria de la data respon evidentment a una estratègia comercial que vol donar resposta a una demanda implícita generada en els darrers mesos: la lectura i, per tant, la valoració d'una obra que, pel seu caràcter inèdit, havia fet derivar el seu interès cap a qüestions estrictament extraliteràries. L'interès, però, hi és, encara que des dels diferents diaris es fa una interpretació ben diferent del resultat de vendes assolit durant la Festa del Llibre.<sup>138</sup> És clar que Arbó pateix les conseqüèn-

---

<sup>135</sup> Sobre la creació i les diferents adjudicacions del Premi Crexells, vegeu Casacuberta (1995).

<sup>136</sup> Una nota a *La Veu de Catalunya* informava que «amb motiu dels incidents promoguts al voltant del fall del Premi Creixells, alguns dels qui han pres part en les polèmiques han rebut anònims redactats amb una gran violència de llenguatge» ([S/s] 1935k: 8).

<sup>137</sup> Des de *La Publicitat* s'anuncia que «D'ací a pocs dies llançarà al mercat dins la mateixa col·lecció el volum 76, *Camins de nit*, una novel·la en dos volums d'un altre jove i remarcable escriptor, S. Juan Arbó, que ja s'ha creat un nom a les lletres catalanes amb *L'inútil combat* i *Terres de l'Ebre*» ([S/s] 1935l: 4). També *La Humanitat* publica que Edicions Proa llança al mercat —«per a solemnitzar la Diada del Llibre»— *Camins de nit* juntament amb *Els moviments d'emancipació nacional*, d'Andreu Nin, i *La gran revolució que ve*, de Jaques Duboin ([S/s] 1935m: 11). El dia anterior, amb format d'anunci, *L'Instant* havia anunciat amb idèntiques paraules la venda de l'obra d'Arbó. A *La Veu de Catalunya* també s'esmenta que ja és a punt per a la venda «la tan discutida novel·la —ja abans de publicar-se— de S. Juan Arbó, *Camins de nit*» ([S/s] 1935n: 10). També des de *La Humanitat* s'anuncia la publicació de *Camins de nit*, «del fort i original escriptor S. Juan Arbó», la qual «a causa de les discussions suscitées pel Premi Crexells d'enguany, es troba ja envoltada d'una atmosfera de curiositat tan apassionada que no és exagerat d'afirmar que constituirà l'esdeveniment del dia. [...] En *Camins de nit*, diuen que s'ha superat. És natural que la seva obra sigui esperada amb expectació» ([S/s] 1935o: 11). Per fixar-nos encara en l'interès que suscita la novel·la, vegem com en un article centrat en l'anàlisi d'*Algunes roges*, de M. Teresa Vernet, s'al·ludeix a l'eliminació en el concurs de l'obra del novel·lista jove i de més empena [...] que esperem conèixer ben aviat» (Sol 1935: 6) o el comentari de Guansé (1935b: 4) a *Camins de nit*, «sobre el qual pesen tants interrogants a hores d'ara».

<sup>138</sup> *L'Instant* el cita com un dels autors més venuts, al costat de Prudenci Bertrana, Carles Soldevila i M. Teresa Vernet, entre d'altres. ([S/s] 1935p: 2). També a *La Vanguardia* s'esmenta *Camins de nit* com una de les obres que ha obtingut una venda considerable ([S/s] 1935q: 7). A *Crònica*, uns dies més tard, en un article dedicat a la Diada, s'evidencia que «en primer término, y proporcionalmente desde luego, lo que más se han vendido han sido libros catalanes. Los libros de autores catalanes o libros traducidos. Obras de Sagarra, de López Picó, de Arbó, de Puig i Ferrer, y obras de literatos extranjeros vertidas al catalán» (Trillas Blazquez 1935: 18). Tot i això, des de *Mirador*, per exemple, s'obvia la publicació de *Camins de nit* i, malgrat esmentar diverses novel·les que han sortit al mercat durant aquesta festivitat «ja

cies de la seva gosadia i des d'alguns sectors de la crítica literària se'l sentència amb el silenci, excepte *L'Instant* que tímidament continua la seva aposta per l'obra de l'autor, amb Ignasi Agustí entre els seus redactors capdavanters.<sup>139</sup>

Cal esperar fins al 12 de juny d'aquell any per llegir la primera crítica literària de *Camins de nit* a càrrec de Guansé. El crític el defineix com «un llibre trist i cruel; cruel, sobretot, d'una crueltat esgarrifosa» (Guansé 1935a: 4). N'evidencia els sentiments ancestrals que dominen el poble i que, alhora, travessen la novel·la —la luxúria, la revenja, el desesper, la ràbia— i en subratlla la presència de les imatges antitètiques que, en la seva contraposició, accentuen encara més la crueltat del paisatge ebrenc:

Esgarrifen, en les nits negres, perdudes en llurs camins perduts, les figures. Però quan les nits són primaverals, i hi ha una llum clara, i una resplendor, i una grandesa poètica en l'evocació del paisatge que ho magnifica tot, pel contrast esgarrifa més encara, i la vida animal que batega en aquelles ànimes sense llum o amb llum sinistra de mals instints i de revoltes, sembla encara més aspra, més dura, més caiguda.

En remarca una construcció formal propera a les «escenes de quadros» i una manca de protagonisme central com a elements que sostenen unitat i coherència argumental a l'obra, només sostinguda pel context ambiental i paisatgístic, i l'esperit uniforme dels personatges. Tot plegat, si bé significa una limitació dins els paràmetres novel·lístics, n'accentua el seu discurs èpic i l'apropa a un registre poètic bastit amb «una prosa que, sense ésser carregada en excés, s'ablama d'imatges, batega de lirisme, complau en les cadències, en la vaguetat i fins en la incoherència».

---

s'arreglaren a les taules dels crítics, esperant torn per a un comentari», en cap moment es fa al·lusió a l'obra d'Arbó (F[asis] i M[arca] 1935d: 6). Tampoc Brunet, en el seu article «Què cal comprar i llegir?», a *La Veu de Catalunya* en fa al·lusió en les seves recomanacions. I encara més, en la valoració literària que fa aquest mateix diari el dia següent, a través d'un article força extens, no s'esmenta en cap moment Arbó i, en conseqüència, l'exclou de la col·lecció «A Tot Vent» d'Edicions Proa d'on només destaca, d'entre els darrers volums, «el Premi Creixells d'enguany, obra de M. Teresa Vernet». En el mateix article s'esmenta també un nucli d'autors que conreen la «literatura pura», entre els quals destaca l'èxit obtingut per «Vernet, Bertrana, Roig i Llop, Nadal, Bellmunt, Coma Solei, etc» ([S/s] 1935r: 9).

<sup>139</sup> Com a exemple d'aquest silenci, Saltor (1935b: 1) en un article centrat en la novel·la catalana del moment, es concentra exclusivament en els autors que han presentat les seves obres al Premi Creixells 1934 i dedica una breu al·lusió a la majoria: *Camins de França*, de Puig i Ferrer; *Zodiàc*, d'Alfons Maseras; *Embruix*, d'Alexandre Font; *La burgeseta*, de J. Navarro Costabella; *Perot i l'estel*, de Fuster Valdeperas; *Les algues roges*, de Maria Teresa Vernet i *Una nit*, de Domènec Guansé. D'Arbó, només en cita el nom a l'inici de l'article, juntament amb el d'altres escriptors, les obres dels quals després anirà descabellant. Certament és simptomàtic el silenci entorn de *Camins de nit* si tenim en compte que per aquelles dates l'obra ja estava publicada. Altrament, en la línia amical pròpia d'Ignasi Agustí, trobem la proposta següent a *L'Instant*: «Ha estat llançada una idea que acollim amb tota la simpatia: la de dedicar un àpat d'homenatge al novel·lista S. Juan Arbó, amb motiu de la publicació de la seva novel·la *Camins de nit*» ([S/s] 1935s: 5).

Per a Guansé, *Camins de nit* no parteix de la realitat quant a observació, ni de la ficció, sinó d'un record, «d'una obsessió del terror i de la ràbia». I aquí és on radica el verisme que singularitza l'obra ja que «si ens estremeix per l'horror, ens estremeix més encara per l'accent de veritat que s'hi endevina». Amb tot, aquesta veritat —sinònim d'un realisme subjectivat i experimentat en primera persona, malgrat que això Guansé no ho fa explícit en cap moment— es tradueix, des de l'aspecte lingüístic, en la utilització de formes dialectals pròpies de les terres de l'Ebre, recurs que li atorga «gràcia i força». De fet, el crític recorda, no sense certa intenció conciliadora, que els autors gironins i empordanesos també les utilitzen. No obstant això, adverteix que sovint la llengua emprada es troba afectada d'una «certa rigidesa», fruit de la castellanització del parlar ebrenc i de la influència castellana de l'autor. El crític tarragoní finalitza, però, l'article amb un colofó que ja esdevé reiteratiu en la valoració de les novel·les d'Arbó: «la força i una mena de cop d'ala líric fan superar-ne sempre la fallida».

Uns dies més tard, des d'*El Sol*, i en una crítica sense signar, s'anuncia *Camins de nit* com una tragèdia rural superior a *Solitud* de Víctor Català o a *Marcos Villarí* de Bartolomé Soler, atès que la novel·la ha estat capaç de superar «la tensión, el nervio y el vivo dramatismo de aquellas obras modélicas» ([S/s] 1935t: 2). El to tràgic és present en tot el desenvolupament de la novel·la, però l'autor de l'article, mitjançant la referència a diferents recursos narratius utilitzats per Arbó, n'accentua l'emotivitat d'una manera deliberadament conscient:

El nudo mismo de la obra —el argumento intrínseco— es ya de un patetismo intenso, hondamente conmovedor; más el novelista, deseoso, sin duda, de acentuar el tono dramático, ha recargado la narración con un sinfín de pormenores siniestros: vagos recuerdos de tragedias remotas, estremecedores presagios, jirones de legendarias historias de romántico sabor...

En aquesta crítica, el tema esdevé una anècdota davant de la realitat que es construeix envoltada d'un fatalisme tràgic que corprèn el lector fins al final de la novel·la. Paradoxalment, i contràriament a Guansé, s'elogia com un encert la tria d'optar per un desordre argumental que, lluny de descohesionar el relat, li atorga una amenitat i una singularitat molt adients al caràcter de l'obra ja que considera que «la carencia de una reglamentada sucesión de los episodios produce una impresión alucinante». I aquesta impressió és accentuada per la poèticitat inherent en l'estil d'Arbó que, malgrat no detenir-se en les descripcions anímiques dels personatges, aconsegueix accentuar-ne sempre el dramatisme des d'un vessant més líric i atenuat:

A pesar de su reciedumbre esencial y anticlasicismo desmedido, el autor, merced a su dominio insuperable de la expresión poética, de la metáfora latente, traza delicadísimas pinceladas, y aunque no se entrega nunca al detallismo anímico ni plástico de un Miró, logra paliar con la blandura y lirismo del estilo, como lo conseguía el gran novelista alcantino, la crudeza del tema dramático.

Únicament es fa una objecció a l'obra: l'excés de sentimentalisme. Però el mateix autor el justifica adduint la necessitat d'equiparar-lo al caràcter majoritàriament tràgic de la narració, a fi de compensar-la i estalviar-li un to «demasiado acre». Com a conclusió, *Camins de nit* és presentada com una obra que aporta a la literatura catalana, i aquí s'insinua una crítica a la novel·lística autòctona del moment, una certa modernitat i obertura: «Felicitémonos de que en la literatura catalana puedan escucharse ya estas voces libres, resonando más allá del tradicional comedimiento que amenazaba asfixiarnos».

Un mes després, *La Humanitat* anuncia que la novel·la «ha suscitat un gran interès i vives discussions en el nostre món literari. El públic, per la seva part, li ha reservat un acolliment tan favorable que el llibre està obtenint un veritable èxit de venda». Curiosament, el mateix escrit es pot llegir amb set dies de diferència a *L'Instant* ([S/s] 1935u: 5 i 1935v: 4).<sup>140</sup>

Tan sols uns dies més tard, Tasis publica una crítica àcida a la novel·la d'Arbó, on qüestiona, ja d'entrada, la necessitat real de publicar-la en dos volums, presentació que «sempre fa un cert respecte i predisposa a l'atenció benèvola del lector i del crític» (Tasis 1935e: 6). El crític addueix aquesta necessitat a raons «tàctiques i econòmiques», més que no pas literàries. Som, doncs, davant la primera desacreditació de la novel·la pel fet que es plantegen unes expectatives truncades des del primer moment. Per a Tasis, «*Camins de Nit* presenta, exacerbades, totes les qualitats bones i dolentes del novel·lista». Així, el protagonista aconsegueix el mateix perfil que en les obres anteriors en presentar-se com «un home estrany, arrauxat i encès», el paisatge és «vist amb els mateixos ulls implacables» i la resta de personatges que deambulen per l'obra presenten «la mateixa duresa, la mateixa crueltat, la mateixa facilitat a llançar-se al crim que les figures que passen per altres llibres de Juan Arbó». En remarca també una fallida en el domini de la tècnica narrativa alhora que, fidel a la seva línia crítica, Guansé reivindica un eix argumental que, d'una banda, sigui prou sòlid, sense episodis

---

<sup>140</sup> Cal remarcar que quan parlen de «gran interès i vives discussions» remetent encara a la polèmica generada entorn del Premi Crexells, ja que l'obra a Catalunya, en aquestes dates, només havia estat objecte de crítica per part de Domènec Guansé.

que si bé són efectius en el vessant sentimental distreuen l'atenció de la trama principal, i, d'altra banda, presenti els esdeveniments narrats dins un ordre cronològic acabat, sense possibilitat de retrocedir, un fet que alenteix l'acció central en els casos en què es produeix. En definitiva, Tasis atribueix aquestes defectes a «la vaguetat característica de Juan Arbó». Ni tan sols es fixa en el lirisme que distingeix l'obra arboniana —aspecte que sí que havia reconegut Guansé— i que el crític considera un recurs poc consistent i destinat a amagar altres mancances. És per això que el descriu com «un estil molt curiós, *inflat*<sup>141</sup> de poesia». Quant a la llengua emprada pels personatges, tampoc no és prou aconseguida, segons Tasis, ja que considera que «la devoció a les formes dialectals i als mots emprats a les terres del baix Ebre duu sovint a imperdonables castellanismes i construccions inadmissibles». Amb aquests mots finalitza la ressenya, sense una conclusió ni un mot que justifiqui la necessitat de llegir la novel·la.<sup>142</sup> En definitiva, una crítica sense concessions —tot i la bonhomia habitual de Tasis—, una mirada estricta i severa a l'obra d'Arbó que en la seva quarta obra, sembla que no havia aplicat els consells que des de les diferents tribunes literàries se li havien dictat durant aquells anys.

Amb un to més benevolent, Xuriguera construeix la seva valoració de *Camins de nit* i dona resposta a totes aquelles objeccions que Guansé i Tasis formulaven en les seves crítiques.<sup>143</sup> Així, engloba diferents trets de l'obra arboniana —l'instint, la violència, el caràcter passional— dins un mateix microcosmos que parteix d'un món viscut, patit i sentit pel propi autor. I és des d'aquesta referència vital en primera persona que Xuriguera llegeix, comprèn i justifica Arbó en la seva manca de fil argumental, en la reiteració del context paisatgístic, en el plantejament d'uns personatges passionals i en la presència constant d'un destí impecable que conviu permanentment amb la tragèdia:

Els temes rurals viuen dins d'ell amb una força rica i violenta. Les seves dues darreres obres són dues mostres reeixides d'aquesta identificació entre l'home i els gustos, les forces vives de l'exterior i l'instint bategant d'engrapar-les i de sotmetre-les. En les seves recreacions Sebastià J. Arbó és un ésser instintiu, un element de la biologia del camp de

---

<sup>141</sup> La cursiva és meua i denota aquest to implacable que el crític utilitza en tota la ressenya citada.

<sup>142</sup> A *Una visió de conjunt de la novel·la catalana*, Tasis (1935a: 48) definia *Camins de nit* com «la més ambiciosa de les novel·les de Juan Arbó», però no pas «la més reeixida».

<sup>143</sup> I ho feu, precisament, en el primer número del setmanari *L'Horitzó* que dirigí ell mateix i que comptà entre els seus col·laboradors amb Sebastià Juan Arbó. Malgrat que no he trobat constància que Arbó hi signés cap article, cal suposar que el seu nom —anunciat, juntament amb el d'altres escriptors com Xavier Benguerel, Aurora Bertrana, J. Carner Ribalta, Sebastià Gasch o Puig i Ferrer— a la capçalera del setmanari actuava com a reclam per als lectors d'aquesta publicació.

la qual extreu les seves figures i els seus drames. Per això, més que crear, recrea. Per bastir els seus llibres no cal que vagi gaire lluny. Acut a ell mateix perquè les passions de fora viuen també dins d'ell, s'hi sent barrejat. S. J. Arbó no podria pintar uns personatges trets de l'observació freda i passiva. Totes les seves figures porten el toc calent d'haver estat arrencades del seu món interior, d'haver viscut i dialogat amb ell mesos i anys i esbargeixen un roser d'aiguamoll i de poble passional i primari, com deuen ésser les persones i els paisatges entre els quals ha nascut, crescut i viscut la major part de la seva vida (Xuriguera 1935: 3).

En conseqüència, aquest món latent i instintiu es tradueix a través d'una llengua prou dúctil que «creix i crepita a les seves mans, corre, s'encalça, panteja amb un ritme d'investida i de desfici», per bé que en ocasions sembla defallir i aleshores oscil·la entre els «ensopecs de la repetició i la incoherència». De la mateixa manera, la tria d'uns personatges sempre al límit de les seves passions i en lluita amb si mateixos no permet un deteniment psicològic que els defineixi i els diferenciï de la resta: «van directament al bé i al mal sense parada de replecs ni de clarobscur» i això provoca que «la seva psicologia en surti amb una punta d'enterc, lineals i poc complexes».

Quant al lirisme —bandejat per Tasis—, Xuriguera el positivitza i el pondera tenint en compte que «enriqueix de suggestions el paisatge» i li permet «baixar al fons de les terboleses humanes, les remena, les engega a pressió per tots els esvorancs on l'home pot desviar-se i envilir-se». Si en Arbó «la natura i l'home són un contrast curiós», a *Camins de nit* aquesta afirmació s'accentua, atès que ambdós, en un mateix àmbit de convivència, divergeixen en la seva actuació. Així, mentre «el paisatge esdevé tendre, ple de canyars verds, de postes tornasolades, de nits perfumades i remoroses d'aigua [...] propici al repòs i al gronxament dels sentits, l'home ateny totes les estimbades de llurs instints: es baralla, viola, odia, assassina».

Per a Xuriguera, Arbó només està interessat en l'ésser humà com a individu aïllat i en l'anàlisi d'un sol aspecte: el més obscur i passional, aquell que defuig el raonament i la concòrdia, i es refugia en la revolta personal. És en aquest sentit que el poble —com a comunitat— desapareix i els espais de bonhomia i convivència harmònica també s'absenten. Arbó apunta directament a l'essència de la tragèdia i no fa concessió a la vida plaent:

*Camins de nit* és una porta oberta a les angoixes, a les misèries, a les perversitats, a les passions retortes de l'home del camp. S. J. Arbó les entrelliga, les estén sobre el camí, les enverina amb els seus revesos dels mateixos homes i amb les fuetades del destí. Tot això bull, esclata, s'amaga, es reproduceix. Viu en els homes i és d'aquests que s'ocupa l'autor:

d'ells sols. Aquests homes viuen en un poble, tenen hores clares i fluxos d'entendiment. S. J. Arbó això ho negligeix. El poble li queda desdibuixat, imprecís de contorns. Els moments ponderats dels homes no existeixen, presoners de les seves revoltes, semblen adonats a l'infinit. Les seves reaccions, però, tenen tanta força, però, que basteixen per ells sols un clima.

I és, segons Xuriguera, aquesta manca de fons que presenta l'obra allò que deixa al descobert la inexistència d'una veritable unitat d'acció que la vertebrari des d'una perspectiva argumental:

aquest punt de descosit que tenen les escenes, sense que minvi la bellesa, diguem-ne individual, de les mateixes, resta, segurament aquell aplom de proporció i d'unitat a què deu aspirar tota obra i que pot i deu entrar en l'ambició d'un novel·lista de les remarcables condicions de S. J. Arbó.

Una única objecció en una ressenya entusiasta, un clar reclam per a una obra que Tasis havia sentenciat amb la seva crítica. Xuriguera, doncs, mostra una predisposició a tornar a situar Arbó al lloc aconseguit abans de la polèmica amb Bertrana; una predisposició, però, no exempta d'interessos personals i professionals.<sup>144</sup>

Molt més objectiu i, en la línia que havia mantingut en les anteriors crítiques a l'obra arboniana, Valldeperes escriu una ressenya que tanca del tot el parèntesi iniciat el març d'aquell any i inicia un retorn a l'estabilitat en l'acceptació de l'obra i la figura d'Arbó. En aquest sentit, el crític, tot assenyalant la seva imparcialitat, es postula a favor de *Camins de nit*:

Confessem que hem llegit *Camins de nit* sota la influència de les discussions que provocà arran de la seva publicació, i que de la lectura n'ha sortit victoriós S. Juan Arbó. Es tracta, simplement, d'una novel·la de gran empena que no mereixia la sobtada eliminació de què fou objecte pel jurat del darrer Premi Creixells. Hi ha coses que no rutllen? Potser

---

<sup>144</sup> Com ja s'ha explicat anteriorment, Ramon Xuriguera va publicar a la seva col·lecció «Balagué» l'obra *Notes d'un estudiant que va morir boig*. Ambdós van coincidir a la Penya de l'Euzkadi i després continuaren el seu contacte a través d'esdeveniments socioculturals (el 12 de març de 1932 assisteixen a la Festa de l'Art organitzada per la ballarina de Àurea de Sarrà, juntament amb Ambrosi Carrion, Joan Farran i Mayoral, Aurora Bertrana i Dalmau Costa) o a través de col·laboracions al *Diario Mercantil*, a partir del 1932, a *l'Avui*, *Diari de Catalunya* (1933) o també a la revista *Rosa dels Vents* (1936). No és estrany, doncs, que Xuriguera comptés amb Arbó per a la publicació del seu nou setmanari *L'Horitzó*. Com a nota anecdòtica i que ens remet a la consideració de Xuriguera cap a l'obra del novel·lista, en un dels arxivadors del Fons Ramon Xuriguera es va trobar una nota interna de l'Agrupació d'Escriptors Catalans (AEC) —a la qual pertanyia l'escriptor— amb el títol «Llista d'obres catalanes que s'han de traduir». Entre elles hi havia *Terres de l'Ebre*. Ara bé, tot i que Ramon Xuriguera mantingué nombroses mostres de correspondència amb intel·lectuals catalans de l'època, no hi ha constància que ho fes amb Arbó (Camps i Arbó 2004: 323).



sí; però els encerts superen en molt les objeccions que podrien ésser fetes a *Camins de nit* (Valdeperes 1935: 2).

En la capacitat de crear discussions en els mitjans intel·lectuals que han tingut les novel·les publicades d'Arbó, Valdeperes hi entreveu un signe «de valor positiu» que parla de les possibilitats de l'escriptor en la literatura catalana. Per això, tot i no amagar que l'autor «té evidents alts i baixos», considera *Camins de nit* «una bona novel·la, una excel·lent novel·la, encara que no sigui, certament, una obra definitiva». L'escriptor ebrenc torna a ser present i la seva joventut esdevé la promesa d'«una bella esperança».

Encara més contundent es mostra Francesc Trabal en un article on el títol —«S. Juan Arbó, novel·lista»— és tota una reivindicació i alhora un al·legat en contra d'aquells que «han “rebenat” la darrera obra de S. Juan Arbó, *Camins de nit*»; és a dir, el jurat del Premi Crexells, «que no tingué raó d'eliminar fàcilment de la competició aquesta obra», i els crítics, que l'han judicat després d'haver estat publicada (Trabal 1935a: 4). Per al novel·lista, ni els arguments de Bertrana ni els de Soldevila —aquests últims detallats personalment— se sostenen després de la lectura de la novel·la. I, sense oblidar l'obstacle que suposà la presentació de l'obra en forma d'esborrany, arremet contra un jurat que no va saber entreveure que darrere aquell manuscrit «havia d'endevinar-s'hi la novel·la».<sup>145</sup> Per a Trabal, el problema radica en el fet que «s'ha exagerat enormement discutint la manera d'escriure de l'Arbó i en canvi no s'ha parlat prou de si a través de “la seva” manera d'escriure hi havia o no hi havia un novel·lista». En el fons, l'article fa un toc d'atenció a un sector d'escriptors i crítics catalans que es refugien en la recerca de la perfecció estilística i en la correcció lingüística i formal, sense deixar opció a nous plantejaments novel·lístics:

Qui és que pot dir que l'estil d'En Bertrana és de gran escriptor i no ho és el de l'autor de *Camins de nit*? I si diguéssim el contrari? Si honradament ens sentíssim fastiguejats, (hem dit fastiguejats) de l'estil escenogràfic, però d'escenografia d'uralita i cagaferro d'En Bertrana? Si diguéssim que estem embafats dels enagus i les puntes i els fistons passats a la història dels nostres escriptors elegants el nom dels quals no cal ni escriure? Si diguéssim que no ens interessen gens els nostres més conspicus autors “correctes” com sembla posar-se de moda ara l'anomenar-los? I bé, si diguéssim, ho diem; i després de dir-ho ens sentim alliberats d'un pes que ens feia nosa. I afanyem-nos a afegir que allunyats d'aquesta mena d'escriptors que havem al·ludit, ens decantem cada dia amb

---

<sup>145</sup> Trabal no amaga que Soldevila li confirmà que Arbó lliurà al jurat un esborrany, una primera còpia d'aquesta novel·la.

més admiració per aquests altres escriptors “que no saben escriure” com els Josep Pla, com els S. Juan Arbó, com el mateix Puig i Ferrer (al qual també s’ha acusat alguna vegada de tenir un estil imperfecte).

En altres paraules, Trabal critica una certa fiscalització literària a càrrec d’un sector intel·lectual que etiqueta, i en alguns casos condemna amb les seves afirmacions, aquells escriptors que s’allunyen dels dogmes establerts com a vàlids i inqüestionables.<sup>146</sup> Arribats en aquest punt, reclama la necessitat de crear un «equip d’atac [...] que surti a guanyar sigui com sigui, més que no pas un equip que esperi ésser descobert per la seva perfecció». I és aquí on cal incloure Arbó ja que «encara que no hagués fet sinó *Camins de nit*, per dret propi forma part d’aquest equip de novel·listes que ha de donar dies de glòria a Catalunya».<sup>147</sup>

Si bé, Francesc Trabal apunta en el seu article la necessitat d’un canvi d’estratègia en la literatura catalana, massa subordinada a la perfecció estilística, interessa altament la valoració positiva que fa d’aquesta última obra d’Arbó i, especialment, el reconeixement que li atorga com «un dels primers escriptors i novel·listes de Catalunya, [...], sobretot després d’haver hagut de sentir i llegir tantes fúries desfermades sense solta».<sup>148</sup>

---

<sup>146</sup> Ell mateix havia patit aquesta crítica intransigent amb la seva novel·la experimental *Vals*, presentada al Premi Crexells d’aquell any i que només obtingué un vot, tot i que en resultaria guanyadora l’any 1936. Joan Teixidor, a propòsit del primer resultat, havia escrit: «No puc revenir del meu astorament cada vegada que em decanto a considerar que una obra com *Vals* [...] només obtingués un sol vot a la primera votació per a l’atorgament del Premi Crexells 1935. No recordo quins eren els membres del jurat i només, vagament, el nom del guanyador i finalistes d’aquella magna pugna» («La novel·la catalana. Francesc Trabal: *Vals*», *La Publicitat*, 2-IV-1936, extret de Balaguer (1996: 18).

<sup>147</sup> És interessant tenir present que, uns mesos abans, Trabal (1935b: 4) havia publicat un article on denunciava la situació literària del moment —«unes aigües manses que no gosen moure’s»— i la incapacitat de trobar nous talents entre els joves escriptors. Davant d’aquest retrocés evident i de la manca de continuïtat del nivell aconseguit per autors com Joan Maragall, Josep Carner, Joan Puig i Ferrer, Carles Riba o Agustí Esclasans, entre d’altres, Trabal exclamava: «On és la nostra gent? [...] On són els joves?». La confirmació d’una generació poc prometedora, el portava a esmentar, significativament, tan sols un nom «que ens omple d’alegria: Juan Arbó».

<sup>148</sup> Cal tenir en compte que el concepte de novel·la de Trabal no va ser comprès per una gran part de la crítica de l’època. En aparèixer *L’home que es va perdre* (1929), *La Publicitat* va publicar íntegra una mena de taula rodona, presidida per Just Cabot i secundada per Armand Obiols i Joan Oliver, que facilitava la comprensió de l’obra als lectors, dificultada pel que Cabot va anomenar «vaguetat de la crítica» (Cabot 1929: 7). Aquesta crítica, al capdavant de la qual trobem Rafael Tasis i Domènec Guansé —un dels crítics que menys el va entendre per la seva manca de comprensió del surrealisme durant aquests primers anys de temptatives—, condemnà l’accent d’originalitat i de provocació que destil·lava l’obra trabaliana, així com l’absència d’una humanitat àmpliament reivindicada per la moderna novel·lística. De fet, Manuel Brunet, desenganyat profundament de la novel·lística d’aquells anys, ja alertava de les possibilitats que oferia Trabal en la confecció d’una novel·la catalana moderna: «si voleu llegir tota una col·lecció de novel·les i contemplar l’únic esforç que s’ha fet a Catalunya per modernitzar la novel·la i treure’n una substància nova, us prego d’estudiar el cas d’En Francesc Trabal, del qual sembla que encara no s’hagi adonat ningú» (Malé 2012: 413).

Són significatives, per tant, les valoracions positives que Trabal dedica a l’obra d’Arbó, *Camins de nit*. És, en el fons, l’elogi d’un trencador de la novel·la a un altre innovador que també s’obre camí entre

Altrament, també Montoliu escull per a la crítica de *Camins de nit* un títol que defineix la novel·la i, alhora, la dignifica. Per al crític, la novel·la moderna, en introduir el subjectivisme com a expansió de les tendències íntimes de l'esperit de l'autor, ha envaït l'espai líric i ha esborrat els límits establerts entre els gèneres literaris. És per això que sota l'enunciat «La novel·la com a gènere líric», inclou Arbó com a representant d'aquesta nova tendència narrativa que li permet transmetre «un arrelat sentiment tràgic de la vida i un ideal indefinit de noblesa moral, que regeixen el seu món ètic i la seva vida interior» (Montoliu 1935b: 10). De fet, Montoliu apunta que, en Arbó, «el color local, les notes costumistes, els trets de realisme vigorós que notem en l'estudi dels caràcters són un pur pretext» per aconseguir aquest lirisme. Si bé, però, constata que aquest caràcter subjectiu que impregna la visió novel·lística de l'autor és perceptible en tota l'obra, també és veritat que el realisme traspua en la dosi que el mateix crític considera necessària per a aquest gènere:

El subjectivisme quan s'aplica a la realitat pot també encaixar les seves pròpies creacions en l'ambient i en la naturalesa infontent en elles una bella aparença de vida objectiva. I, certament, és potser en aquest aspecte que excel·leix l'art novel·lístic del nostre autor. En poques novel·les catalanes dels darrers temps hi ha una abundor i una varietat de tipus humans tan grans com en les pàgines de *Camins de nit*, les quals pul·lulen materialment de personatges xics i grans, pintats amb unes pinzellades ràpides i vigoroses que el graven indeleblement en la nostra memòria. [...] Mercè la Forastera és una figura femenina que mereix ésser incorporada a la galeria dels comptats personatges inoblidables creats per la nostra novel·lística.

Al marge de la construcció d'aquesta galeria de personatges que presenten «un sector d'humanitat xarbotant de passions, pletòric d'instints, agitat per impulsos vitals primaris en perpetu conflicte i sempre vorejant l'abisme de la tragèdia», Montoliu s'atura a analitzar la tècnica narrativa d'Arbó de la qual evidencia, en primer lloc, la capacitat de crear prèviament un ambient social a partir de personatges secundaris,

---

crítiques que intenten configurar unes directrius a seguir. Ara bé, si partim del fet que Trabal crea un univers fictici a partir de personatges apassionats, abrandats en les seves obsessions i en les seves follies, moguts per una insatisfacció que els incapacita per ser feliços i, per tant, destinats al fracàs i, fins i tot, a la bogeria, entendrem que els paràmetres humans en què es mou no disten gaire dels proposats per Arbó. Ambdós escriptors tenen una percepció molt semblant de la vida, tot i que mentre Trabal aposta per la deshumanització, l'estirabot i la ironia més propers a les tècniques avantguardistes, Arbó opta per la força èpica i tràgica d'arrel clàssica. És aquesta mateixa tradició que permet a l'autor ebrenc endinsar-se en l'estudi de la consciència i del jo mentre que Trabal es decanta per la presentació d'uns caràcters força anàlegs als arbonians però a partir de la via surrealista, fonamentada en la provocació i en la sorpresa. Fet i fet, és evident que un i altre coincideixen en la capacitat d'afectar allò més profund que es troba en l'esperit dels lectors.

abans de presentar-nos la trama principal de l'argument, i, en segon lloc, l'habilitat d'idear un seguit d'històries subordinades que van interactuant amb la narració principal i eixamplen l'horitzó i l'interès del lector.

Quant al predomini del «sentiment de ràbia» a *Camins de nit*, tret que havia identificat les primeres novel·les d'Arbó i que havia significat una nova i discutida aportació dins la literatura catalana, el crític afirma:

El domini d'aquest sentiment en la psicologia dels seus personatges, ja no és absolut, ans resulta neutralitzat per altres figures humanes. [...] Aquest primitivisme selvàtic de la vida dels instints resulta ennoblit per una visió estètica i moral del món més espiritualitzada.

Finalment, Montoliu fa, des de la seva inveterada posició de moralista, un seguit de retrets a l'obra basats en la presència acusada «d'una inútil i llefiscosa luxúria», en la «gran monotonia de tots els moments lírics del llibre, que certament sovintegen», en la manca «d'un sentiment més intens, més directe del paisatge», però sobretot, i aquí rau el veritable defecte del llibre per al crític, en «la incorrecció i en la pobresa de llenguatge». És per això que Montoliu demana a l'autor l'abandonament definitiu del seu dialecte ebrenc, atès que «l'escriptor de novel·les ha d'aspirar a escriure un català imperial, un llenguatge que jo diria pancatalà, que no és ni més ni menys que el català literari, avui codificat per una gramàtica i un diccionari». Per al crític, i a tall de cloenda, «la devoció al dialecte» pot portar a l'empobriment i a la incorrecció lingüística si l'escriptor no té «el poder creador de la facultat verbal» tan necessari per al gènere novel·lístic. Les paraules de Montoliu plantegen el debat entre l'assumpció de la llengua normativa i l'abandó del dialecte nadiu que disminueix la vàlua novel·lística d'Arbó.<sup>149</sup>

Finalment, i per cloure el conjunt de valoracions publicades entorn de la publicació de *Camins de nit*, Salvador Espriu en una carta al poeta i editor Josep M. Boix i Selva, amb data 15-X-1935, es mostra sorprès de la preferència d'aquest per l'última novel·la d'Arbó en comptes de «l'esplèndida *Terres de l'Ebre*». Espriu no amaga les seves reticències quan afirma:

*Camins de nit* m'agrada molt, però a trossos. És una obra molt desigual. La segona part em sembla de cap a cap, una equivocació. Tota aquella anècdota del ric de Cenira [...] és,

---

<sup>149</sup> De fet, en l'edició de *Camins de nit* de 1954 Arbó va eliminar les formes lèxiques del dialecte tortosí. Ara bé, a *L'espera* (1968), els personatges recuperen els tres propis d'aquesta variant lingüística. En referència a l'ús del dialecte en l'obra d'Arbó, vegeu Castellà (2019) i Malé (2007).

ultra repugnant, melodramàtica i falsa. Fa l'efecte d'un emplenament innecessari. Sembla que l'autor hagi volgut que al seu llibre passessin moltes coses i que passessin dintre de l'espai de dos volums. Com si no hagués ensopegat prou bé amb un argument i es trobés, de sobte, que li faltien materials i n'ha d'inventar, a correcció vinguin o no a to, de complementaris. A mi em fa almenys, aquest efecte (Delor 1993: 87).

Altrament, en relació al Premi Crexells, Espriu escriu en la mateixa carta:

que l'obra [*Camins de nit*] és infinitament superior a aquell pobre i cursi engendre de la Vernet, ni dir-ho. Ara que superi *Camins de França*, no em fa l'efecte. Tinc molt poca simpatia per la personalitat i la manera de fer d'en Puig, però *Camins de França* és una obra considerable (Delor 1993: 87).<sup>150</sup>

Abans de finalitzar l'any,<sup>151</sup> Arbó torna a ser notícia. Josep Palau i Fabre anuncia «una nova edició, segons tenim entès, molt modificada i corregida, d'una seva obra anterior: *Notes d'un estudiant que va morir boig*» (Palau i Fabre 1935: 5).<sup>152</sup> Des del coneixement absolut de la primera versió, el poeta i crític s'endinsa en aquesta obra «plena de força i de vida», i n'assenyala la sàtira punyent i lúcida, a través del discurs del protagonista contra determinades convencions socials. Per al crític, l'obra, que remet a Nietzsche, ens apropa a un autor d'una sensibilitat extrema que «devia sentir-se ferida per tot el putrefacte encarcament social, i també més d'una vegada devia proferir aquells crits interiors del creador del superhome». Amb tot, Palau i Fabre evidencia que Arbó «ha hagut de revestir-se, vestir-se novament. I aquell jo primitiu i primer ha hagut de morir». Per això, en el crit salvatge i desesperat que hi darrere l'obra, el crític

---

<sup>150</sup> Per acabar d'entendre l'interès que despertà la publicació de *Camins de nit* en el panorama de la crítica literària catalana, però també forània, arran de les diferents traduccions que se'n van fer entre 1935 i 1953, vegeu Enfedaque (2015: 50-51).

<sup>151</sup> En data 30 d'octubre de 1935, *La Vanguardia* dins la seva secció «Memento. Literatura General» anuncia la publicació d'*Hores en blanc. Notes d'un estudiant que va morir boig*.

<sup>152</sup> *Notes d'un estudiant que va morir boig* havia estat editada per col·lecció «Balagué», l'any 1933. Aquesta edició fou àmpliament revisada l'any 1935 i publicada a «Quaderns Literaris» amb el títol *Hores en blanc (Notes d'un estudiant que va morir boig)*. Vint anys més tard, l'editorial argentina Sudamericana, la publicaria amb els retocs corresponents i amb el títol *La hora negra (Notas de un estudiante que murió loco)*. L'any 1961, Arbó encara faria una altra revisió en català —«una retraducció de l'autotraducció de 1955» amb «nombroses modificacions» (Ramis 2012: 332)—, titulada *L'hora negra* i publicada per Editorial Selecta. El mateix any publicà una autotraducció de la versió catalana de 1961, *La hora negra*, per a Editorial Planeta. L'any 1966, per a la publicació de la seva *Obra Catalana Completa*, a càrrec d'Edicions 62, l'editorial optà per la versió de 1935, *Hores en blanc. Notes d'un estudiant que va morir boig*, sense comptar amb la intervenció de l'autor (Ramis 2012: 333). Sí, però, que Arbó, l'any 1981, revisà la versió de 1961 i la publicà a Editorial Laia amb el títol *Hores en blanc*. Amb tot, l'any 1991, després de la seva mort, Edicions 62 tornà a publicar la versió de 1935, mentre que Columna, l'any 1993, per a l'*Obra Catalana Completa*, escollí la versió de 1981. L'any 2011, Club Editor, es tornà a decantar per la versió de 1935, amb el títol original *Notes d'un estudiant que va morir boig* (Juan Arbó 2011). Finalment, l'any 2020, Club Editor i Como Ediciones, han publicat conjuntament *Hores en blanc*, a partir d'un text inèdit revisat per Arbó l'any 1983, i *La hora negra*, en la seva versió de 1955. Per a més informació sobre les diferents revisions i autotraduccions que Arbó va portar a terme en aquesta obra, vegeu Ramis (2012).

hi endevina encara un altre autor, Kleist,<sup>153</sup> amb qui Arbó coincideix en la necessitat «de voler crear les coses —fer les obres— en un instant. I aquesta característica essencial mascla (l'home, en la creació, intervé un moment) és un dels distintius més accentuats de l'obra». En un ordre gradual, a l'exposició dels possibles motius que porten l'individu a la bogeria, l'obra clou amb el procés irreversible que es tradueix amb la transcripció d'un discurs absolutament incoherent. I aquí és on radica, per a Palau i Fabre, l'originalitat i la destresa de l'autor ja que «aquesta graduació de la follia ha estat feta d'una manera mestra. En el començ insinuada i augmentada sensiblement fins al grau de pertorbació, i a la fi, el vertigen final són perfectes».

Paral·lelament, i al marge de la seva producció novel·lística, Arbó es mou també —com ho havia fet durant els anys anteriors— en l'àmbit teatral en tant que és Secretari del Comitè de Teatre de la Generalitat, però també autor de *La ciutat maleïda*, obra que presenta al Premi Ignasi Iglésias 1934, tot i que la retira pocs dies després.<sup>154</sup> Cal suposar que aquesta decisió respon al desig de perfeccionar l'obra, però sobretot, a la voluntat de prioritzar la possibilitat d'optar al Premi Crexells. Tan sols uns dies abans de la concessió d'aquest Premi, Arbó dimiteix del seu càrrec de Secretari del Comitè de Teatre ([S/s 1935z: 5]). No hi ha més notícies de la seva tasca teatral fins a l'octubre del mateix any, data en què s'anuncien les obres presentades al Premi Iglésias 1935, entre les quals s'hi esmenta una nova obra, *Despertar* ([S/s 1935aa: 7]). Relaci-

---

<sup>153</sup> Heinrich von Kleist (1777-1811), poeta, narrador i dramaturg alemany.

<sup>154</sup> El 12 de gener de 1935, *L'Instant* publicà els títols de les 76 obres presentades al Premi Ignasi Iglésias 1935, entre les quals es trobava *La ciutat maleïda* de S. Juan Arbó ([S/s] 1935w: 5). Dos dies més tard, el mateix diari anunciava la retirada de l'obra d'Arbó de l'esmentat premi ([S/s] 1935x: 5). Més endavant, *Mirador*, en l'article on anuncia Millàs-Raurell com a guanyador del Premi Iglésias 1934, publica que han estat setanta-nou les obres presentades, de les quals dues han estat retirades: la de S. Juan Arbó i la de J. M. Comes i Roca (Cortés 1935: 5).

Cal recordar que *La ciutat maleïda* ja havia estat presentada al Premi Ignasi Iglésias l'any 1932. Suposadament, Arbó havia de presentar una versió corregida, diferent de la primera, tot i que el fet que no hagués estat publicada inicialment —no ho serà fins aquest mateix any 1935— dificulta la certesa d'aquesta afirmació. Quant a la retirada de l'obra del certamen, tot i que no en consta el motiu enlloc, es publica, al cap d'un mes, una conversa amb Arbó on, a més d'informar de la publicació imminent de *La ciutat maleïda* —que segons l'autor, «m'ha donat més feina que quilos no pesa», s'inclou la intervenció de l'editor de «Quaderns Literaris», Josep Janés, que afirma: «és una gran obra. Sort que no va al Concurs per al Premi Iglésias». En aquest sentit, la resposta del periodista és prou explícita: «Bé: sort, sort. Altrament, ja podeu esperar l'any que ve. Aquest any, el Crexells» (Agustí 1935c: 5). Uns dies més tard, i també des de *L'Instant*, s'anuncia que *La ciutat maleïda* «sortirà probablement a primers del mes que ve» ([S/s] 1935x: 5). I, finalment, es fixa una data: «Dijous vinent, surt, en col·lecció “Quaderns Literaris”, *La ciutat maleïda*, l'obra dramàtica en set parts de S. Joan-Arbó» ([S/s] 1935y: 5). Efectivament, en data 2 de març es publica una breu conversa amb Ignasi Agustí on aquest informa a Arbó que ha rebut l'obra i, que tot i que encara no l'ha llegida, li han dit «que fa molt bonic» (A[ugustí] 1935d: 7). Un mes després, el mateix diari deixa constància que l'obra ha estat publicada a la col·lecció «Quaderns Literaris» (Sabaté 1935b). Significativament, Pous i Pagès i Puig i Ferrerter l'elogien i plantegen a l'autor el desig de representar-la amb Mercè Nicolau com a primera actriu, segons la proposta de Pous i Pagès. L'inici de la guerra, però, malmetrà aquest projecte (Juan Arbó 1982: 206).

onada amb aquesta presentació, Arbó escriu un breu article a *Última hora* on reflexiona sobre aquesta darrera creació, però també sobre la seva percepció del món teatral català i la dificultat d'accedir-hi:

Tinc molt poca cosa de teatre i el poc que tinc és gairebé tot escrit de fa alguns anys. Ara, després d'haver-lo vist des de la vora, tinc un concepte una mica diferent del teatre, sobretot del teatre a representar a Catalunya, o viable, com diria el meu amic Guansé. No sé si em temptarà una nova provatura (per ara sento un gran desalè envers tot el que es tracti de teatre), però, si ho faig, segurament continuaré fent el meu, sense pensar si tal paper encaixaria amb aquella actriu i tal altre amb un cert actor, o si el to de l'obra podria agradar a un cert sector del nostre públic. Tot això vol dir publicar les obres o deixar-les al calaix, i això, tractant-se de teatre, no és una cosa que animi molt.

El meu drama *Despertar*, [...], és una obra de tema modern, començada des de fa alguns anys i acabada en aquests últims dies. Amb aquest drama tinc la certesa d'haver fet una cosa nova dintre el nostre teatre, sobretot en la manera de presentar l'acció.

*Despertar* vol ésser un drama simbòlic i és inspirat en la lectura de *L'home perdurable* de Chesterton. L'acció passa en un poble de Catalunya, en un medi burgès, en el qual una família benestant es veu dispersada i desfeta per un impuls ambiciós o egoista que mena cada un dels personatges pel seu camí, sense tenir cura dels altres.

Cap a la fi, l'acció se'n va vers un simbolisme que potser perjudica la veracitat d'algun moment, però que fa que el drama guanyi en intensitat i en amplitud, fins al final, que es clou en una esperança de retorns, de cara a l'esdevenidor (Juan Arbó 1935d: 6).

A tall de cloenda, l'any 1935 significa per a Arbó un punt d'inflexió. És obvi que optar al Premi Crexells sense haver publicat prèviament la novel·la, com ho havia fet en les edicions anteriors, el perjudica greument per dos motius principalment. En primer lloc, per les expectatives que es creen entorn de l'obra, tenint en compte la bona acollida de la seva novel·lística anterior i la forta aposta que en fa un cert sector crític que la situa entre les predilectes. En segon lloc, per la presentació d'un manuscrit que no compleix els requisits establerts per poden valorar l'obra amb absoluta llibertat, tot i que, recordem-ho, Arbó nega aquest argument i atribueix aquesta neli-gència, en tot cas, al neguit de no exhaurir el termini de la convocatòria. Com a resultat, però, *Camins de nit* en surt perjudicada; no només és eliminada en la segona votació, sinó desacreditada davant d'un públic que, des de les seccions literàries dels diferents diaris de l'època, n'havia sentit a parlar com una ferma candidata al premi. La resposta davant del resultat del certamen sobta per la seva virulència, primer per part d'Ignasi Agustí, i, finalment, del mateix Arbó, i mostra un escenari d'interessos on no queden clars els motius dels uns i dels altres per atorgar, desestimar o reinvin-

dicar el que cadascú considera més just. Davant del descrèdit a què se sotmet un autor tan rellevant com Bertrana davant d'un autor jovencell que té coses a dir, i que no vacil·la a dir-les, trobem un ampli ventall d'espectadors —especialitzats o no— que assisteix atònit a l'espectacle epistolar que protagonitzen. Les respostes sorgeixen en forma d'article i es fan extensives en diferents diaris i setmanaris (*L'Instant*, *La Veu de Catalunya*, *La Humanitat*, *Mirador*, *La Vanguardia*, *La Publicitat*, *Diari de Girona*, *El Be Negre*) i a través de diferents crítics prou rellevants que reprenen el comportament d'Arbó i demanen, majoritàriament, acatar el veredicta emès pel jurat del Premi Crexells (Just Cabot, Carles Soldevila, Josep Maria Planes, Manuel Brunet, Rafael Tasis). Entremig hi ha el debat recurrent, aquest cop més evident ja abans de la concessió d'aquest premi, amb l'enquesta promoguda des de *La Veu de Catalunya*, però també després, arran de l'obra premiada, *Les algues roges*. La discussió es genera entorn de la funció de consagració o de promoció que ha de significar el Premi Crexells. Arbó se'n manté al marge, però no dubta a intervenir-hi quan és al·ludit. La seva gosadia, el seu orgull ferit i proclamat en diatribes agosarades fa desaparèixer l'escriptor, i la conseqüència d'aquesta actitud té com a resposta el silenci de certa premsa que obvia la publicació i la recepció de *Camins de nit*, sobretot en la Festa del Llibre d'aquell mateix any. També les crítiques literàries que rep posteriorment (Domènec Guansé, Rafael Tasis, Ramon Xuriguera, Manuel Valdeperes, Francesc Trabal i Manuel de Montoliu) poden considerar-se tardanes, si tenim en compte l'expectació que havia creat l'obra. Amb tot, observem un retorn gradual en l'acceptació d'Arbó com a home i literat. Darrere un cert ressentiment, l'escriptor torna a guanyar terreny: les crítiques favorables a *Camins de nit*, la presentació de *Despertar* al Premi Ignasi Iglésias i, sobretot, la publicació d'*Hores en blanc*, amb la consegüent ressenya que en fa Josep Palau i Fabre, significa una revaloració que culminarà l'any següent amb la concessió del Premi Novel·listes a la seva novel·la *Camins de nit*.



### 5.5. El Premi dels Novel·listes 1936: un reconeixement oportú

Enllaçant amb aquesta represa d'Arbó, l'11 de gener s'estrena *Despertar*, «un drama sobri, elegant, modern, ple de tendresa i emoció» ([S/s] 1936a: 2).<sup>155</sup> Les incursions d'Arbó en el gènere teatral arrossegueu, però, un llast novel·lístic que els impedeix reeixir en l'escenari: un excés de lirisme i, consegüentment, una manca d'acció —trets d'altra banda definidors també de la seva obra teatral anterior— reafirmen en Arbó un caràcter intrínsec de novel·lista, tot i els seus esforços constants per introduir-se en el teatre català i oferir una producció independent a les demandes del públic i, consegüentment, a les demandes de les mateixes companyies teatrals.<sup>156</sup> En la crítica posterior a l'escenificació de *Despertar* es deixa constància d'aquest tarannà narratiu d'Arbó que alenteix el ritme de l'obra, tot i confiar en la reflexió de l'autor davant la representació de la seva creació dramàtica:

No és pas Juan Arbó, ara per ara, un autor teatral. Porta en ell, però, un abrondament i una força patètica d'una gran puixança de la qual es pot esperar molt. El contacte amb les taules i la reflexió sobre les falles inherents a tota primera temptativa [...] li faran veure que el seu principal defecte és el de la manca d'acció. És *Despertar* una comèdia poemàtica, en la qual hi ha diàleg d'una forta emoció, en la qual ens són presentats afectes i passions amb una expressió que els fa vius i punyents, però en la qual gosaríem dir que sobren paraules i falta moviment; és obra en la qual es poden trobar moltes més qualitats a la lectura que a la representació (C. i V. 1936: 5).

Des del setmanari *La Rambla* es voreja una línia crítica semblant. A partir d'una òptica volgudament constructiva, s'incideix en la manca de procediments teatrals, en l'excés de diàleg poètic, en la falta d'acció i en l'excés de caràcters i de situacions que alenteixen el ritme de l'obra. Tots aquests aspectes porten a una conclusió contundent en afirmar «que hi manca el comediògraf i que sobra el novel·lista» (J.R.

---

<sup>155</sup> L'obra, presentada al Premi Ignasi Iglésias 1935, va romandre inèdita i no va ser publicada fins a l'any 1993 dins de l'*Obra Catalana Completa II* (Juan Arbó 1993a). La seva primera i única representació va anar a càrrec del Quadre Escènic Mossèn Cinto al Foment Autonomista Català, a Barcelona, i fou dirigida per Andreu Guixer. D'aquesta estrena se'n van fer ressò diversos diaris que deixaren constància de l'interès creat per aquesta nova aportació teatral d'Arbó (Cf. [S/s] 1936b: 7, [S/s] 1936c: 4, [S/s] 1936d: 8, [S/s] 1936e: 9, [S/s] 1936f: 9).

<sup>156</sup> La seva funció com a Secretari del Comitè de Teatre de la Generalitat, del 1934 al 1935, li va permetre conèixer el funcionament del món teatral de ben a prop. En apartats anteriors, hem esmentat articles on l'entrevisten, en funció del seu càrrec, a fi de fer un avanç de programació de la temporada teatral. El fet de pertànyer al comitè de lectura li va donar un ampli coneixement de quina era la tipologia que predominava en l'àmbit teatral català, sobretot si tenim en compte que, segons havia declarat, la seva tasca dins el Comitè provocava que fos reclamat insistentment per joves dramaturgs que volien veure representada la seva obra en els escenaris barcelonins.

1936: 13). També des de *L'Instant*, es dignifica l'obra novel·lística d'Arbó alhora que planteja la dificultat de l'escriptor ebrenc a crear una obra teatral dinàmica i coherent amb el gènere, allunyada del discurs narratiu i poètic sobre el qual ha construït les seves novel·les (Agustí 1936: 4). En la mateixa línia, Guansé palesa aquesta «concepció essencialment poemàtica» que alinea *Despertar* amb la producció narrativa d'Arbó. Quant a la seva estructura dramaturgic, considera que l'obra voreja el «desordre» i la «incoherència», alhora que no respon a les exigències mínimes que demana escènica-ment tota obra teatral reeixida (Guansé 1936c: 11). Encara des de *La Veu de Catalunya*, i en un to prou irònic, ens arriba que «a l'acabament de l'obra, el públic no es podia despertar. L'obra de S. Juan-Arbó no és un drama, ni una comèdia. És una novel·la sonora» ([S/s] 1936g: 4).

Aquesta primera temptativa real en el món teatral queda diluïda per la creació, durant aquells dies, del Club dels Novel·listes.<sup>157</sup> El dia 10 de gener, després de rebre múltiples adhesions, entre les quals es troba la de Sebastià Juan Arbó, queda constituïda oficialment aquesta associació i el novel·lista, juntament amb Francesc Trabal, Jeroni Moragues, Mercè Rodoreda, Xavier Benguerel i Just Cabot, forma part del comitè directiu, amb Miquel Llor com a president.<sup>158</sup> La primera activitat que es planteja aquesta associació d'intel·lectuals en llengua catalana és la de crear un premi per a la millor novel·la de l'any, deslligat completament del Premi Crexells, i amb un sistema de votació més obert i plural, fet que significava una nova aposta per al futur literari català i un esperó per a la tasca creadora de joves escriptors.<sup>159</sup> I Arbó serà el

---

<sup>157</sup> Sobre la gènesi i finalitat del Club dels Novel·listes i concretament sobre la creació del Premi dels Novel·listes, lligat a la voluntat de crear una institució literària catalana on la novel·la prengués un paper determinant, vegeu Balaguer (1996). Amb tot, però, i malgrat la percepció recurrent d'una manca de novel·lística rellevant, ja detectada durant els primers anys de la dècada, Guansé aprofita l'opinió del crític Màrius Verdaguer —«amb més autoritat, sobretot perquè surt d'un camp neutral»— per reafirmar la solidesa de la novel·la catalana i acceptar que, si bé «som en moments d'escepticisme i d'exigència amb nosaltres mateixos», cal reivindicar les paraules de Verdaguer «com a punt de partida per a una revaloració de la nostra novel·la actual» (Guansé 1936d: 2). I és que el crític de *La Vanguardia* havia destacat, uns dies abans, la «superioridad indubitable [de la novela catalana] sobre el resto de la producción ibérica» i la consecució d'«un alto y envidiable nivel europeo» (Verdaguer 1936: 5).

<sup>158</sup> Diversos diaris es fan ressò d'aquestes adhesions i de la rellevància d'aquesta associació: *La Publicitat* ([S/s] 1936h: 3), *El Sol* ([S/s] 1936i: 2), *La Rambla* (Guansé 1936e: 3), *La Humanitat* ([S/s] 1936j: 4) i *Mirador* ([F]asis) i [M]arca 1936: 6). També l'acte de constitució del Club fou àmpliament divulgat per la premsa en els dies posteriors: *L'Instant* ([S/s] 1936k: 3), *La Rambla* ([S/s] 1936l: 3) i *La Humanitat* ([S/s] 1936m: 11).

<sup>159</sup> En aquest sentit, Tasis (1936: 6) considera que es tracta d'un «premi de consolació perquè no és pas de creure que s'atorgui al mateix autor afortunat de l'obra que hagi obtingut el Premi Crexells». En un altre article, també s'augura que «el Club dels Novel·listes podrà representar en el camp de la novel·la catalana el mateix paper que en el camp de la política representa el Tribunal de Garanties» ([S/s] 1936n: 9). Fent al·lusió a aquest article, Martí de Riquer es felicita per la creació d'aquest premi de novel·la que «no podia ésser més indicat. Completament deslligat i del tot independent amb el premi nacional de novel·la, el Premi Joan Crexells, amb el qual per raó de radi i de mecanisme de votació no té res a

primer destinat a rebre aquest premi, en aquest inici de trajectòria del Club, per la seva novel·la *Camins de nit*, amb «unanimitat absoluta de criteri entre els reunits».<sup>160</sup> Indiscutiblement, aquesta distinció restitueix Arbó del seu desengany en no obtenir el Premi Crexells 1934 i de la posterior polèmica que es generà. Per a l'escriptor significa un reconeixement explícit de les seves qualitats literàries que des de l'any 1931 s'havien visibilitzat a través de les seves obres i de les crítiques rebudes, i que ara, amb *Camins de nit*, es confirmen. Arbó aporta amb la seva joventut i el seu estil una nova expressió novel·lística capaç de provocar l'admiració, més enllà de les imperfeccions àmpliament assenyalades pels crítics literaris i del context ruralista de les seves obres, i aquest és un revulsiu que no es pot obviar. En aquest sentit, Josep Maria Junoy, en un extens resum de la novel·la, subratlla les descripcions de les escenes «de una calidad y de una sobriedad perfecta, sin ruralismos fáciles ni primitivismos convencionales» (Junoy 1936: 5). Per la seva part, Guansé presenta l'obra premiada —«i en això sí que no hi ha hagut sorpreses»—, com una peça que «a mesura que el temps ha passat [...] més que perdre terreny, ha anat imposant-se» (Guansé 1936f: 2) i ha superat d'aquesta manera els seus inicis vacil·lants i contravertits. Per al crític, que subratlla en *Camins de nit* la culminació d'aquest ritme ascendent, la sorpresa rau en la força i en el lirisme que Arbó afegeix a la seva darrera obra, alhora que assenyalava que «tot i estar inspirada per un mateix leit-motiv, tingui tanta diversitat de matisos, trobi personatges i escenes tan diferents». És, doncs, «aquesta persistència del tema, el to d'aiguafort violent, on no manquen, però, delicadesa de línies, els contrastos de llum i d'ombres amb què és feta tota l'obra, una certa incoherència volguda» que porten a Guansé a parlar d'un escriptor «obsessionat i obsessionant, que no pot deixar d'ésser llegit sense passió —passió

---

veure, i menys encara no és, com algú ha notat, una rectificació ni Tribunal de Garanties (!) d'aquest, el Premi dels Novel·listes no podia ésser més oportú» (Riquer 1936: 6).

Quant al sistema de votació d'aquest premi, més democràtic i participatiu, obre noves possibilitats al reconeixement explícit de nous valors literaris: «El procediment per atorgar aquest premi es subjectarà al següent sistema: Entre el dia primer i 15 de gener de cada any, els novel·listes socis del Club emetran per escrit llur vot a les oficines del Club i sota el control del Comitè, que serà qui votarà últimament i haurà de donar compte de l'escrutini en la festa anyal. El premi s'atorgarà sigui el que sigui el nombre de votants. I en cas d'empat, el comitè tindrà dret a un segon vot decisiu.» ([S/s] 1936o: 9). Bertrana (1936: 7) no dubta a expressar la seva disconformitat amb aquest sistema perquè incita el descrèdit de les obres no votades i, per tant, l'inici de suspicàcies i de discòrdies en l'àmbit literari català.

<sup>160</sup> Fou Miquel Llor qui afegí aquestes paraules després de dir que la votació «fou molt grossa». Destacà també que entre les obres que tingueren força vots s'hi trobaven *L'estudiant de Cervera*, d'Alfons Maseras, *Una nit*, de Domènec Guansé i *L'illa perduda*, d'Aurora Bertrana ([S/s] 1936p: 6). Des de *La Vanguardia* s'informa dos mesos més tard, d'alguns detalls del premi: «El alcalde accidental, don Antonio Ventós, ha recibido la visita del ganador del premio de 3000 pesetas que concede el Ayuntamiento de Barcelona [...]. Dicho ganador [...] iba acompañado del presidente de dicho Club, don Miguel Llor, y de los miembros del mismo, los escritores don Ramón Xuriguera y doña Mercedes Rodoreda» ([S/s] 1936q: 6, cf. [S/s] 1936r: 5).

adversa o favorable— i el situen sempre per damunt la mediocritat». El crític, en definitiva, exalta el nom d'Arbó «que en poc temps ha fet molt de camí vers la glòria literària».

Des d'una nova perspectiva i descoberta novel·lística, el poeta i crític Joan Teixidor manifesta que «l'obra i l'autor premiats [...] són mereixedores indiscutibles d'aquesta distinció, sobretot si es té en compte, en el moment de la valoració, el panorama que pot oferir la nostra novel·la. Fa bonic, encara, que sigui un autor jove el premiat. És un senyal d'independència i de desig autèntic d'airejament» (Teixidor 1936: 2). A desgrat de la seva innegable vinculació ruralista, afirma que les obres publicades fins ara per Arbó «són la poca cosa autèntica, impressionant que hem vist aparèixer en aquests darrers anys de la nostra producció» i han provocat «un èxit que, cal dir-ho, se sorprèn arreu, i no precisament com es podria imaginar, patrimoni exclusiu de russòfils, de fanstàstics i d'enamorats de l'esquerperia, ans aferrat en els nostres escriptors més civilitzats. Juan-Arbó [sic] ha estat ben vist des de camps oposats».

És ben bé que Teixidor —literat jove, adscrit a una generació nova, allunyada dels crítics dels anys trenta, amb els quals divergeix en opinions— repara amb el seu article les reticències que havien envoltat l'acceptació plena de l'obra d'Arbó. En aquest sentit manifesta: «És, doncs, lícit suposar que el seu èxit no depèn de cap altra cosa que d'una qualitat que s'imposa, encara que sigui a contracor». Més endavant, encara afegeix: «Ens hem sentit literalment admirats. [...] Res, encara, en ell no és basat, no és decebut, desmeritat». Amb tot no s'oblida dels aspectes més lírics que sovintegen en la seva prosa, propis «d'un matís juvenívol [...] que en les etapes més madures cedirà per donar lloc a una més controlada observació». Per al crític, aquest reconeixement ha estat, doncs, un autèntic encert que confirma la trajectòria d'Arbó, el bon judici dels components del Club dels Novel·listes i els bons presagis del seu premi tot just creat:

El Premi que avui s'enduia m'apar un dels fets més significatius que caldrà recollir. Demuestra que els nostres novel·listes s'avancen amb una intuïció meravellosa en el judici d'una obra, que si ja és avui magnífica, esdevindrà fatalment encara més gran i sobretot més complexa, que equival a dir enriquida de tot de qualitats que completa, en definitiva, una obra d'art que és absolutament total.<sup>161</sup>

---

<sup>161</sup> Balaguer (1996: 17-18) assenyala l'interès de Joan Teixidor per la novel·la a partir d'aquests articles que publicarà des de principis del 1936 a *La Publicitat* i que significaran un intent de superar els dèficits

També Martí de Riquer, membre d'aquesta nova generació crítica emergent, es felicita de la decisió de premiar una obra d'Arbó encara que, a més dels mèrits destacats per Teixidor, hi afegeix la rellevància de la incorporació d'una zona geogràfica concreta dins la literatura catalana: «Amb la incorporació de les terres de l'Ebre a la nostra literatura, Sebastià J. Arbó hi ha dut, així mateix, un paisatge inèdit en les nostres lletres i un llenguatge particular que li era desconegut» (Riquer 1936: 6). Una aposta, doncs, per l'ús de la variant dialectal que s'oposa a la crítica negativa de Manuel de Montoliu davant d'aquesta opció.

Des de les pàgines de *La Humanitat* s'expressa la felicitació a Arbó amb motiu de l'obtenció del Premi dels Novel·listes, al mateix temps que el diari «fa vots perquè aquesta distinció triomfal i merescuda, sigui un estímul eficient en la futura amplitud de la seva volada d'escriptor» ([S/s] 1936r: 5).<sup>162</sup> És evident que l'adjudicació del guardó a Arbó és àmpliament acceptada i compartida per la intel·lectualitat catalana. Cal, però, remarcar l'èmfasi constant envers un estímul encoratjador, capaç de portar cap a una evolució novel·lística, dirigida a superar les irregularitats i els defectes reflectits i repetidament assenyalats fins aleshores en la seva obra. No és, doncs, un premi de consagració, sinó un incentiu cap a la perseverança i cap a la depuració d'un estil narratiu que ha provocat fermes esperances. Així ho reflecteix Serrahima, crític especialitzat en novel·la, en un intent d'aclamar, però també de subjectar l'instint narratiu de Juan Arbó:

Els llibres d'Arbó són plens de vida, de sentit poètic del paisatge, de sentiment tràgic de la realitat. Ningú no pot negar-li personalitat i vigor: dintre del seu estil touffu s'hi troben admirables encerts, i es pot esperar molt d'ell. Però corre el perill de fer-se una barreja i confondre les seves qualitats amb els seus defectes. [...] No acaba d'aparèixer en ell un esperit crític que li permeti destriar-ho per a encaminar-se, millorar-se, construir-se. [...] És precís un major control, i fora una llàstima que no aparegués perquè Arbó pot fer moltíssim, i els temperaments de novel·lista van prou escassos perquè els poguem deixar malgastar llurs facultats en una lluita sense pla en la qual certs primitivismes literaris es vegin tractats amb la mateixa consideració que les troballes autèntiques de creador. No és hora de donar un premi a Arbó si el premi es considera una consagració; en canvi, és molt just donar-li si es considera com un estímul que el dugui a

---

d'infraestructura de la producció literària catalana, juntament amb altres membres del grup, sobretot Ignasi Agustí i Josep Janés i Oliver.

<sup>162</sup> En l'article hi ha una fotografia on apareixen Sebastià Juan Arbó i Mercè Rodoreda, secretària del Club dels Novel·listes, durant la seva visita a l'alcalde en funcions de Barcelona, Sr. Ventós. La dotació econòmica del Premi dels Novel·listes anava a càrrec de l'Ajuntament de Barcelona.

produir, amb l'esforç, obres més perfectes, que evidentment pot produir, i de les quals són penyora els encerts de les que ha fet fins ara (Serrahima 1936: 3).

Tot amb tot, Carles Soldevila, de manera molt significativa, proclama la seva opinió respecte de la creació del Club dels Novel·listes des de *La Vanguardia*. I ho fa qualificant-la de «temeridad», atès que hi ha la possibilitat que limiti i coaccioni la llibertat intrínseca dels novel·listes, fet que no comportaria la tan volguda dinamització de la novel·lística catalana (Soldevila 1936: 5). El novel·lista afegeix, a més, que hi ha en joc la difícil convivència entre escriptors, ja demostrada històricament, tot i que no amaga un cert canvi d'actitud en les noves generacions literàries. Amb un gest d'equanimitat—«no importa que el Club de novelistas, al otorgar sus premios, dibuje un sentido distinto y hasta opuesto al que ha predominado en los jurados oficiales de valoración literaria, como, por ejemplo, el del Premio Crexells»—, defensa la necessitat de l'heterodòxia per a l'evolució literària «a condición únicamente de que sea sincera». De fet, el que fa Soldevila és alertar de la possibilitat que l'existència d'aquest nou premi esdevingui únicament una eina de contraatac per poder proclamar «“blanco” porque antes hubo otros que dijeron “negro”». Ara bé, «desde el momento que el inconformismo es sentido, es auténtico, ¿qué mejor que darle un cauce, para que salga a la superficie y obtenga la atención del público?». L'escriptor, però, ja havia insinuat el seu dubte i aquest era clar: amb l'aposta per la novel·la d'Arbó, prèviament rebutjada i discutida arran del Premi Crexells, el Club dels Novel·listes iniciava un desafiament cap a aquesta institució literària que —Soldevila així ho reconeix— havia adquirit un caràcter acadèmic acceptat majoritàriament. Fet i fet, per a l'escriptor, el guany en la convocatòria de dos premis, era evident; les reticències cap a la novel·la guanyadora, *Camins de nit*, de manera implícita, també.

Arbó aquest cop es manté al marge de la problemàtica del guardó i només coneixem la intervenció que fa amb motiu de la seva visita a Ràdio Associació de Catalunya, al costat de Miquel Llor, com a representants del Club dels Novel·listes. En la seva al·locució insisteix en la complaença pel fet d'haver estat elegit pel conjunt de novel·listes catalans i assenyala la seva esperança que la creació del Club actui alhora d'incentiu per a la novel·la catalana i de lligam entre als autors consagrats i els autors novells.<sup>163</sup>

---

<sup>163</sup> Reprodueixo les paraules d'Arbó, no tant pel seu contingut, que expressa la finalitat ja comentada amb què fou creat el Club dels Novel·listes i el premi posterior, sinó pel fet que són escadusseres les seves intervencions en la premsa i, per tant, em sembla interessant deixar-ne constància: «Amb motiu

Amb motiu de la Festa del Llibre, la publicitat de *Camins de nit* esdevé recurrent en diferents diaris, així com la presència del seu autor, juntament amb la d'altres escriptors (Carles Riba, Aurora Bertrana, Carles Soldevila, Joan Alavedra) en la firma presencial de llibres o en les referències al considerable èxit de vendes que ha assolit la seva obra.<sup>164</sup>

En aquest context de puixança de la novel·lística arboniana, el polifacètic periodista Ramon Planes publica una ressenya on fa èmfasi en l'impacte creat al voltant de les primeres obres d'Arbó, obres que pel seu context ruralista van destacar enmig d'un panorama novel·lístic, prioritàriament, ciutadà. Focalitzant el seu interès en *Camins de nit*, Planes incita els lectors a llegir l'obra, atès que l'autor «hi dona la mesura del seu talent», permet entreveure-hi la seva «força creadora [...]: l'empenta, la fuga magnífica de la narració» (Planes 1936: 3), alhora que presenta personatges construïts amb admirable destresa. Els defectes, amb tot, també hi són apuntats: l'excés de lirisme i el pessimisme. Paradoxalment per al crític, la poèticitat que vertebrava el discurs narratiu d'Arbó i que el distingeix —l'obra està escrita amb una «prosa d'un lirisme molt bell»— esdevé el principal obstacle, atès que l'aboca a la monotonia i l'aconduïx a la imprecisió:

Juan-Arbó [sic] es deixa endur per la bellesa de les seves frases, s'hi complau tant, que tota l'obra és, de cap a cap dels seus dos volums, una embranzida lírica sostinguda inlassablement al diapasó alt. I la uniformitat —inclús la bellesa— fatiga. Juan Arbó hauria de trobar la força de baixar, de tant en tant, al pla normal, per ascendir a les regions poètiques només quan calgués. [...] El gust de la precisió [...] no obsessiona certament el novel·lista de l'Ebre.

Quant al pessimisme, tot i acceptar que «tota l'obra vibra d'un dramatisme intens», reclama la continuació de «lluor de pau i de felicitat, més o menys pròxima» que s'entreveu al penúltim capítol com a solució final per al desenllaç. A desgrat del to

---

de l'adjudicació del Premi de Novel·listes, que acaba d'ésser-me atorgat, només diré dues paraules expressant la meua satisfacció. Satisfacció, en primer lloc, per ésser la primera vegada que s'atorga, però, principalment, per la manera com ha estat atorgat, que representa una innovació en el sistema que honora doblement un autor per tal com en l'elecció hi entren tots els escriptors, o gairebé tots, de Catalunya. Jo voldria que el Premi Novel·listes inaugurés una època de millorament, i de maduresa en tots els ordres, en el camp de la nostra novel·lística, els senyals del qual millorament es presenten en l'ambient que ha fet possible la creació del Club, en el qual conviuen els novel·listes més prestigiosos d'ahir amb els altres que tot just són una promesa» ([S/s] 1936s: 1). És evident que les paraules finals d'Arbó tenen una voluntat conciliadora cap a aquells escriptors amb qui s'havia enfrontat anteriorment a causa del Premi Crexell.

<sup>164</sup> Cf. [S/s] 1936t: 1 [S/s], 1936u: 6, [S/s] 1936v: 5, [S/s] 1936w: 1, Llorenç (1936: 8), [S/s] 1936x: 6, [S/s] 1936y: 1.

esperançador, l'autor «com si li sabés greu, però, a l'últim capítol torna a carregar la nota i el llibre es tanca amb una nova impressió de tragèdia». Planes reivindica, no obstant, la lectura d'aquesta obra «que impressiona fonament i, en tancar el llibre arribem a la conclusió que Sebastià Juan-Arbó pot figurar dignament, amb Joan Puig i Ferrer i Miquel Llor, en la trinitat màxima de la novel·la catalana moderna».

També des d'una admiració admesa i evident, Janés i Olivé dedica a Arbó un extens article a *Rosa dels Vents*.<sup>165</sup> Janés remarca la importància de la irrupció del novel·lista al món literari català, fins al punt que «els fets més importants i més estridents de la vida literària dels cinc anys darrers venen lligats invariablement amb el nom de S. Juan Arbó» (Janés i Olivé 1936: 82) i en proclama la seva qualitat innata d'escriptor, fins i tot més enllà del sentit precís del concepte. En aquest sentit, i a propòsit de *L'inútil combat*, afirma:

Hi ha una cosa de més fort, en ella, que l'escriptor en un sentit estricte. És aquella força interior que hi ha en la novel·la, aquell corrent subterrani que se us endú en un emportament impetuós i invencible, que us mena a més que a una adhesió entusiasta i sincera, o que ja d'antuvi us repel·lirà —o sereu vosaltres que el repel·lireu situant-vos en una posició que no és de reserva ni de recel, sinó d'oposició absoluta i de distanciament. «L'inútil combat» toca de dret les fibres més sensibles, i atreu irresistiblement o repel·leix, alhora (Janés i Olivé 1936: 82).

De fet, Janés defineix amb exactitud una reacció que, tot i ser més palesa en aquesta obra, es produeix en la lectura de les novel·les d'Arbó publicades fins aleshores i que permet entendre les diferents reaccions de la crítica literària a l'hora de judicar-la, així com la unanimitat final de proclamar la seva innegable aptitud d'escriptor.

A tall introductorí encara, Janés justifica l'article com a conseqüència de l'homenatge que l'autor acaba de rebre per part dels escriptors catalans amb el Premi dels Novel·listes, que «posa de relleu el seu nom per un motiu més amable» (Janés i Olivé 1936: 83), tot fent al·lusió a les estridències provocades per la concessió del darrer Premi Crexells. Ara bé, el seu escrit respon també a un altre motiu altament significatiu: «una biblioteca que vol incorporar a la literatura castellana els novel·listes mundials de més prestigi, anuncia per al seu tercer volum la traducció de “Camins de nit” [...] precedida per Aldous Huxley i Richard Aldington» (Janés i Olivé 1936: 83). És per això que el crític, atesa l'excepcionalitat del fet —«són escasses les obres

---

<sup>165</sup> Aquesta revista literària, de la qual només es van publicar tres números durant l'any 1936, fou dirigida per Josep Janés i Olivé, el qual aprofità el nom de l'editorial que ell mateix dirigia.



d'autors catalans incorporades a altres llengües, àdhuc la castellana» (Janés i Olivé 1936: 83)—, exhibeix la voluntat de proclamar el prestigi d'Arbó i d'evidenciar la seva importància com a escriptor, reclamat fins i tot per la literatura castellana. I ho fa mitjançant una anàlisi comparativa i evolutiva de les novel·les publicades, des d'una òptica volgudament subjectiva, «ja que l'autor d'aquest article no sap parlar desapassionadament, d'una manera objectiva, de l'obra d'Arbó». De fet, quan Janés admet aquesta imparcialitat fa referència implícita al rerefons subjectiu que sovint havia impregnat les crítiques cap a l'obra d'Arbó, condicionades a valoracions extraliteràries que havien mensytingut el seu valor autèntic. Conseqüentment, doncs, reclama un distanciament temporal per poder avaluar —sense cometre «un gest d'impudícia»— la connexió entre l'obra i la personalitat arboniana, ambdues indistriciblement unides:

Creiem que han de trigar molts anys abans no es pugui fer un estudi conscient de l'Arbó i la seva obra. Van tan lligats l'un i l'altre, és tan difícil —impossible, creiem— parlar de l'obra de l'Arbó sense lligar-la a la seva vida, al seu sentir, al seu produir-se davant de totes les coses, que tot estudi que es faci mentre s'hagi de prescindir d'aquesta fusió pecarà d'unilateral o d'incomprensiu. Per a comprendre la seva obra és tan necessari abans conèixe'l i comprendre'l a ell! (Janés i Olivé 1936: 86).

Més endavant, en una entrevista a *La Humanitat*, Arbó parla del procés d'elaboració de les seves novel·les, de les seves preferències literàries, del panorama literari català i de la seva pròxima obra: «una novel·la, que ja està força avançada, de tema rural, encara.... clourà, segurament la sèrie que he escrit sobre el mateix tema: *Terres de l'Ebre*, *Camins de nit*, etc. Després penso provar la novel·la de caràcter urbà».<sup>166</sup> També es dol de la injustícia comesa quan se li retreu un ús incorrecte de la llengua, ja que afirma que la utilització de certes formes dialectals respon a una voluntat de reflectir expressions característiques de les Terres de l'Ebre (Palau i Fabre 1936: 4).<sup>167</sup>

Podem concloure, doncs, que Arbó recull de manera generalitzada la gratificació i el reconeixement per una tasca literària iniciada molts anys abans de la seva arribada a Barcelona.<sup>168</sup> Una nova generació de crítics (Domènec Guansé, Joan Teixidor i

---

<sup>166</sup> En aquest sentit, Tasis en el seu reclam insistent en favor de la creació d'una novel·la ciutadana, ja havia manifestat la seva confiança en «les excel·lents novel·les barcelonines que el contacte amb la vida ciutadana inspirarà a S. Juan Arbó» (Tasis 1933b: 6).

<sup>167</sup> Al final de l'entrevista, una nota adverteix, «per evitar malentesos», que la conversa amb l'escriptor s'havia realitzat abans que aquest guanyés el Premi dels Novel·listes.

<sup>168</sup> A tall anecdòtic remarco els sopar-homenatge que se li feu a Arbó per l'obtenció del Premi dels Novel·listes, juntament amb Ernest Martínez Ferrando, guanyador del premi Crexells 1936. El fet

Martí de Riquer) en reivindiquen la qualitat literària, la novetat de la seva proposta narrativa i també, cal dir-ho, l'adscripció a la realitat ebrenc, fins aleshores ignorada, en la literatura catalana, juntament amb una realitat lingüística difícil d'acceptar pel sector de la crítica més canònica d'aquest període.<sup>169</sup> En aquest sentit, Serrahima es refereix a l'existència d'un llenguatge «modernista», representat per Joan Puig i Ferrer, que conviu amb «un llenguatge impressionista, de frases breus juxtaposades, d'adjectivació una mica deliquescents, amb vel·leïtats “interjeccionals”», emprat per Arbó i Benguerel a l'inici de la seva trajectòria (Serrahima 2005: 110). Amb tot, i tornant al reconeixement d'Arbó, la distinció per *Camins de nit* es fa present en l'instant més oportú, quan justament semblava que el novel·lista era bandejat o defensat per sectors diferents de la intel·lectualitat catalana, arran de les vicissituds desencadenades amb la convocatòria i la concessió del Premi Crexells. Com a fet curiós i simptomàtic d'aquest nou impuls que pren Arbó en el seu vessant com a escriptor, però també com a home immersit en aquest nucli intel·lectual català de la segona meitat dels anys trenta, cal destacar la seva participació com a membre del jurat del Premi Ignasi Iglésias 1936. La seva designació, juntament amb la de Josep Pous i Pagès, Carme Montoriol, Artur Perucho i Enric Lluelles ([S/s] 1936aa: 3), confirma el retorn a una normalitat, si més no reforçada, que assegura la continuïtat d'Arbó en el món literari del moment.<sup>170</sup> En l'aspecte més personal, l'escriptor ebrenc tampoc perdrà mai el contacte amb la seva terra i, malgrat residir a Barcelona, hi manté una relació vital, però també intel·lectual.<sup>171</sup>

No és agosarat, doncs, afirmar que el Premi dels Novel·listes havia de significar un alleujament per a l'escriptor, sempre atent a la repercussió de les seves obres i de les seves intervencions en l'àmbit cultural barceloní.<sup>172</sup>

---

denota una bona sintonia entre el col·lectiu d'escriptors i una voluntat de refermar i publicitar la novel·lística catalana. (Cf. Guansé 1936g: 2 i [S/s] 1936z: 2).

<sup>169</sup> Balaguer (1983: 8) destaca el fet que la crítica de l'època emfasitzi més l'obra arboniana per la seva descoberta i descripció d'una zona geogràfica determinada que no pas per la valoració de les seves virtuts estrictament literàries. Queda reflectit, però, a través de les crítiques exposades durant aquest apartat que si bé hi ha un interès evident en la fixació d'un espai concret, certament exòtic per allò que té de desconegut, se'n destaca sobretot l'estil i la presentació d'uns personatges i d'un ambient que adquireixen ressons universals.

<sup>170</sup> Curiosament, els membres del jurat d'aquella convocatòria havien estat designats directament per Josep Irla —aleshores sotssecretari de Cultura—, arran de la situació política que impedia portar a terme l'elecció del jurat d'acord amb les bases establertes (Foguet 2005: 194).

<sup>171</sup> *L'Heraldo de Tortosa*, en data 6 de maig de 1936, anunciava la conferència que l'endemà pronunciaria l'escriptor a la Biblioteca Popular d'Ulldecona amb el títol «El llibre en la cultura dels pobles».

<sup>172</sup> En el Fons Sebastià Juan Arbó es troben fotocopiats força articles de l'època que parlen de la seva obra, amb fragments subratllats, concretament aquells que en remarquen aspectes positius. Aquest detall denota l'interès que tenia l'escriptor per recollir tot allò que es deia d'ell i de les seves novel·les. Guansé justifica així el constant desassossec i descontentament d'Arbó: «havia esperat massa anys,

## 5.6. Una estabilitat efimera (1937-1938)

L'any 1937, Arbó publica *Nausica*. En el pròleg —«Uns mots preliminars»— justifica la recuperació d'aquesta obra de joventut («jo encara era un noi [...] i escrivia més de cara al meu cor que de cara al meu temps») pel desig de transmetre «aquella pura delectança amb què fou escrit i l'emoció que em recompensa plenament del treball, i de la qual voldria que arribés al lector una ínfima part, perquè em sentís i tot satisfet» (Juan Arbó 1937: 6). Hi ha també una voluntat d'evidenciar la construcció d'una *Nausica* al marge de l'obra de Maragall, que afirma desconèixer en el moment d'escriure la seva versió. Enllaçant amb les paraules que Arbó escriu al pròleg, el crític i dramaturg Ramon Vinyes estableix un paral·lelisme entre la *Nausica* de Maragall i la d'Arbó. Assenyala que en l'obra maragalliana hi ha «la llum catalana —ben propícia— damunt la llum grega que nimba la figura de la princesa», «la catalanització subratllada» i «la joventut a tot sol», trets que feien «gairebé impossible que una altra Nausica pogués sostenir-se dreta. La de S. Juan Arbó s'hi sosté» (Vinyes 1937: 7). Vinyes en subratlla també la creació de dos personatges de factura arboniana —Macària i Ayave—, atès que són «figures de tenebra, d'aquella tenebra grata a l'autor de “Camins de nit”». Finalment, el crític teatral remarca que l'obra d'Homer per la seva puresa innata té poca profunditat i, en fer-ho, reivindica i justifica un cop més, com ho fa també Arbó, la joventut i la immaduresa literària i vital en el moment de la redacció de l'obra, alhora que confirma la trajectòria evolutiva de la producció arboniana i reafirma la seva condició innata d'escriptor:

Actualment S. Juan Arbó ja no sent el fris ni el decorativisme. Tampoc no s'allargassa aprofitant l'onada de llum d'un personatge. S'ha fet bus. L'endinsar-se li ha tret aquesta cosa —segura en Maragall, jovenívola en S. Juan Arbó—, de voler-se sentir immortalitzat per una figura immortal i immortalitzada. Ara [...] engrapa, dissecciona l'home temporal per la penetració profunda en les ombres que pot fer com a poeta i per l'anàlisi que en fa com a psicòleg. Avui ja és lluny de *Nausica*, però sap que no se n'ha d'avergonyir de *Nausica*, car mostra en l'obra que tenia una anticipació de seguretat en voler fer sentir amb ella un molt de les imprecisions dels anys joves, quan encara la sensació, per lleu i vaga, no s'ha tornat paraula (Vinyes 1937: 7).

---

l'esforç havia estat massa tens i continuat, per a no trobar minsa aquella gloriola; perquè les incomprendions parcials, les resistències amb què topà, com topa sempre tot accent diferent, per discordant, en el conjunt que formà un moviment literari, no fossin per a ell nous motius d'insatisfacció i d'amarguesa» (Guansé 1994: 186).

L'obra opta al Premi Ignasi Iglésias 1937 que aquell any es declara desert. Preguntat Arbó, com la resta de concursants entre els quals es trobaven J. Navarro Costabella, Ramon Vinyes, Joan Oliver, Domènec Guansé o Prudenci Bertrana, per l'opinió sobre el veredict, respon:

Considero que si totes les obres presentades al Concurs eren dolentes, el veredict és just. Ara, que si hi havia alguna obra bona, el veredict és equivocac. I com que jo hi tenia una comèdia que, no diré que fos bona, però que no crec inferior a altres obres meves que han merescut l'atenció de la crítica i del públic... Vós mateix acabeu el meu judici (A[ gust] 1937: 1).

Anys més tard, Ricard Salvat, a propòsit de la problemàtica de la tragèdia en el teatre català, i al costat de «la *Nausica* meravellosa de Maragall» reinvidica la *Nausica* de Juan Arbó «la qual no recorda mai ningú» (Canet i Salvat 2005: 309).<sup>173</sup>

En l'àmbit novel·lístic, aquell mateix any es publica *Caminos de noche*, la traducció al castellà de *Camins de nit*, de la qual la premsa es fa ressò immediatament.<sup>174</sup> Palau i Fabre, des de *La Publicitat*, recupera breument els inicis estigmatitzats de l'obra, les crítiques oposades que se'n derivaren fins a l'obtenció del Premi dels Novel·listes i considera que «una novel·la d'un escriptor relativament jove de Catalunya sigui oferta al públic castellà amb un luxe —car el volum corrent resulta un luxe— que rarament obté el llibre català en la seva edició original és realment alentador...» (Palau i Fabre 1937: 2). De la traducció feta per Fèlix Ros, en destaca la integritat amb què s'ha realitzat, fet que manleva l'espontaneïtat que caracteritza Arbó i que considera fruit

---

<sup>173</sup> Rosa M. Delor (1993: 461-462) considera que la *Nausica* d'Arbó fou el punt de partida de l'*Antígona* d'Espriu: «Espriu havia de sentir-se colpit per aquesta nova aportació [*Nausica*] del novel·lista del Delta» i, en conseqüència, la seva lectura «l'havia de fer reflexionar [...], tant que va decidir ell mateix d'emprendre la difícil tasca d'escriure ell també una tragèdia —com ho havia intentat Maragall—, però donades les circumstàncies històriques que es vivien, no era una *Nausica* el que calia, sinó una *Antígona* esquíl·lia» (Delor 1993: 461-462). En paral·lel a l'interès que li suscità el nucli temàtic, segons Delor, Espriu trobà en la *Nausica* d'Arbó unes «possibilitats insospitades: un llenguatge tens i substancial, cenyidíssim; una actitud de justícia social manifesta. I, en definitiva, una retòrica que traduïa de manera perfecta l'instant històric que es vivia: el discurs dramàtic» (Delor 1993: 462). I encara Delor afirma que el personatge espriuà d'Eumolp té el seu precedent en el Dexió d'Arbó, «d'esclau irònic i intel·ligent que sap com tractar els poderosos des de la seva condició d'home que no té res a perdre perquè ja ho ha perdut tot» (Delor 1993: 462).

<sup>174</sup> 1937. Barcelona: Luis Miracle, Editor. La primera edició consta com a publicada el mes de juny. ([S/s] 1937a: 4 i [S/s] 1937b: 7). *La Vanguardia*, coincidint amb la Fira del Llibre, incideix en el fet que «la novela en lengua castellana ofrece —entre otras— una nota importante y simpática. Es la traducción de “Caminos de noche”, de Sebastián Juan Arbó —una de las obras más consistentes de la novelística catalana moderna—, vertida al castellano por Fèlix Ros y prologada por Ferrán y Mayoral. Es la “Editorial Miracle” la que incorpora esta bella novela de un joven autor catalán a las letras castellanas, y, sin duda, ha de obtener con ella el éxito que su gesto merece» ([S/s] 1937c: 2). I encara en el mateix diari es publiquen anuncis de la novel·la amb breus ressenyes publicitàries ([S/s] 1937d: 11 i [S/s] 1937e: 4).

d'una «certa descurança de l'idioma... a benefici d'una major espontaneïtat i, per tant, d'una més intensa humanitat...». Amb tot, mostra la seva preferència «que la traducció feta al castellà sigui “en castellà”, en lloc d'una simple transposició en prosa blanca...». Si més no, i així conclou l'article, «per a S. Juan Arbó, aquest fet representa introduir-se en una diversitat de cercles, que poden influir poderosament en la coneixença d'ell mateix, beneficiant-lo». Ara bé, el toc d'alerta és clar i premonitori: «Esperant que el “seu” èxit no sigui exclusivament personal, sinó que s'expandeixi a un nom i a una llengua..., desitgem una sort feliç per a aquest llibre-missatge». Palau i Fabre, en conclusió, reivindica la traducció com un mitjà d'expansió per a la literatura catalana més enllà de l'àmbit propi, però alerta del perill de sucumbir a l'èxit personal i professional que se'n pot derivar.

El temps i els esdeveniments, però, juguen en contra d'aquest desig. Amb tot, a finals d'aquest any Arbó és designat per formar part del jurat pel Premi Crexells 1937<sup>175</sup> i el seu nom encara és esmentat, al costat del d'altres escriptors, en la publicació de *Presència de Catalunya. La terra*,<sup>176</sup> tot i que els esdeveniments trunquen tota continuïtat editorial de la premsa i del llibre en català.<sup>177</sup>

A partir de l'any 1938, les circumstàncies històriques silencien la trajectòria d'Arbó. La confrontació bèl·lica atura la vida cultural catalana i el novel·lista veurà trontollar aquesta estabilitat llargament cobejada que, si bé no li ha permès una dedicació absoluta en el terreny literari, sí que ha significat la seva consolidació com a escriptor a través d'una obra sòlida que perviurà com la més significativa de la seva producció narrativa. Perquè en aquest recorregut cronològic, iniciat l'any 1931, assistim a l'atenció d'una crítica pendent de l'aportació literària d'Arbó pel que significa

---

<sup>175</sup> Cf. [S/s] 1937f: 3. Els membres d'aquest jurat, format per Joaquim Ruyra, Miquel Llor, Francesc Trabal i Maria Teresa Vernet escolliren *Aloma*, de Mercè Rodoreda, com a novel·la guanyadora d'aquella edició. L'any següent Arbó fou anomenat vocal suplent d'aquest premi (Campillo 1994: 290).

<sup>176</sup> Llibre adreçat als soldats catalans destinats al front, que fou promogut pels Serveis de Cultura al Front del Departament de Cultura de la Generalitat (1938) i que comptava amb la publicació de fragments d'obres de diversos escriptors catalans (Joan Maragall, Prudenci Bertrana, Josep Carner, Carles Riba, Alfons Maseras, etc.), centrats en diferents paisatges i indrets de Catalunya amb una evident intenció patriòtica. D'Arbó es publicà un fragment amb el títol «Nocturn a les terres de l'Ebre» (Cf. [S/s] 1938a: 4).

<sup>177</sup> L'any 1937, dins la Institució de les Lletres Catalanes, la Secció de Relacions Exteriors presentà una proposta que incloïa la traducció de narrativa catalana al castellà o al francès. *La vida i la mort de Jordi Fraginals*, de Josep Pous i Pagès; *Les aventures d'En Perot Marrasquí*, de Carles Riba; *Laura a la ciutat dels Sants*, de Miquel Llor; *Vals*, de Francesc Trabal; *L'Evangelista*, de Xavier Benguerel i *Terres de l'Ebre*, de Sebastià Juan Arbó foren les obres escollides, tot i que no hi ha constància que el projecte es realitzés (Campillo 1994: 310-311). Un any més tard, alguns escriptors (C. A. Jordana, Mercè Rodoreda, Francesc Trabal, Joan Oliver, Xavier Benguerel i Sebastià Juan Arbó) reberen, l'encàrrec, per part de la Direcció General de Propaganda, d'escriure una novel·la de guerra per a la col·lecció «Ramon Muntaner». La situació política impedí portar a terme aquest projecte (Busquets i Grabulosa 1995: 24).

d'innovació i d'enriquiment dins la novel·lística catalana de l'època. Se'n destaquen tots els punts forts: l'adscripció a les terres ebrenques, el lirisme narratiu, l'acostament psicològic als personatges, així com el to tràgic i el caràcter universal que se'n desprèn i que l'allunya d'una interpretació localista. Ara bé, també s'incideix en els punts febles: la lentitud derivada de la càrrega poètica, el pessimisme imperant, l'hostilitat exacerbada del medi i l'ús de les formes dialectals. Aquests són alguns dels aspectes que es reiteren des de les diferents tribunes literàries, i si bé es produeixen divergències en aquestes valoracions crítiques, també és cert que no dubten a confirmar els dots narratius de l'autor i la qualitat literària de la seva obra. En aquest punt, cal destacar, de manera significativa, la lectura entusiasta que en fa una nova generació d'escriptors i de crítics, com ara Joan Teixidor, Josep Palau i Fabre i Martí de Riquer,<sup>178</sup> i també un novel·lista innovador com Francesc Trabal, molt crític amb la subordinació estilística i lingüística a què es troben sotmesos tradicionalment els escriptors catalans. Tots ells palesen la seva admiració per l'escriptura d'Arbó, la defensen tant en el seu contingut com en la seva forma i permeten superar, en aquest sentit, les consideracions morals de diversa índole, adduïdes per Manuel de Montoliu, Domènec Guansé o Maurici Serrahima.

Per tot el que s'ha exposat entorn de la recepció de l'obra arboniana en la crítica literària dels anys trenta, és evident que des de la publicació de *L'inútil combat*, la irrupció d'Arbó en el món de les lletres catalanes sacseja la crítica literària, alhora que introdueix l'esperança d'un nou valor a tenir en compte. L'escriptor no deixa indiferent, ara amb les seves intervencions agosarades, ara amb les seves obres arrelades a la terra i al jo més íntim de l'individu.<sup>179</sup> En l'àmbit dramaturgic, s'inclina per un teatre líric, molt proper a la seva narrativa, allunyat dels propòsits comercials que imperen en l'escena catalana dels anys trenta. Nogensmenys, Arbó intenta obrir-se camí, sobretot a través dels diferents premis —el Premi Crexells i el Premi Ignasi Iglésias—, perquè, malgrat els conflictes dialèctics que originen, esdevenen els mitjans més adients per a l'impuls de la seva obra novel·lística i teatral. Mentrestant, en aquesta recerca de la

---

<sup>178</sup> En aquest sentit, és significativa l'afirmació que Martí de Riquer fa entorn de la novel·lística arboniana d'aquest període en el seu breu manual *Resumen de Literatura Catalana*: «En tiempos recientes se produce una gran novela, llena de fuerza y de arte, *Terres de l'Ebre* (1932) de Sebastià Juan Arbó, quien, con ésta y otras obras, supera a todos los prosistas anteriores» (Riquer 1947: 167).

<sup>179</sup> En aquest sentit, Agustí Bartra, en un article l'any 1937, reivindica l'accent verídic que mou els personatges d'Arbó i que els situa en un espai de lluita constant amb ells mateixos i el seu entorn: «Estimo tots aquells que volen viure, sobretot en el cor. Que saben i poden dir ben alt per què i per a qui escriuen. Dos noms em venen a l'esperit: Joan Puig i Ferrer i S. Juan Arbó. Tant un com l'altre en gairebé totes llurs obres els plau la pintura de tipus que fugen —revolta de sensibilitat—» (Bartra 1937: 6).

seva identitat literària que la crítica intenta acompanyar d'unes directrius prou explícites, transcorre un període de set anys, durant el qual Arbó aconsegueix tot allò que havia somniat des de les terres de l'Ebre: ser reconegut com a escriptor. Els esdeveniments històrics, però, interrompren aquest projecte vital, si més no, pel que fa a l'àmbit català.

## 6. LA RECEPCIÓ A LA POSTGUERRA I LA CONSOLIDACIÓ LITERÀRIA

### 6.1. Els anys 40: la lluita per l'èxit

No serà fins a principis de la dècada dels quaranta que, amb motiu de la Setmana del Llibre, organitzada per *Destino*, tornem a trobar Arbó signant llibres acompanyat d'Ignasi Agustí, Fernando Bertrán, Guillermo Díaz-Plaja, Martí de Riquer o Ferran Valls i Taberner; tots ells intel·lectuals que simpatitzaren amb el govern franquista ([S/s] 1940: 3, [S/s] 1941: 3).<sup>180</sup> Abolida la Generalitat amb la instauració de la dictadura, com la resta de funcionaris d'aleshores, l'escriptor queda sense aixopluc laboral i es reclus definitivament en l'àmbit de l'escriptura des d'un vessant volgudament professional.<sup>181</sup> Una de les primeres tasques editorials que exerceix és la de director de la

---

<sup>180</sup> Al Fons Sebastià Juan Arbó (AMR), amb data 12-V-1939, es conserva una carta d'Ignasi Agustí on aquest informa Arbó de la reaparició de *Destino* amb la funció «no de orden comercial sino la de un gran propulsor en esta unidad cristalizada; y sobre todo la de un intermediario de lo que Cataluña, en este sentido nuevo y antiguo, tiene por decir —obstruída hasta hoy la voz entre la vorágine de clamores— dentro de la unidad del destino español y para su afianzamiento». L'objectiu de la missiva, però, era convidar Arbó a «formar parte de esta minoría intelectual y pasional que debe llevar a cabo la tarea que nos proponemos desarrollar con una especie de juramentación de fe». Amb tot, la crida d'Agustí i el to que aquest emprà en la carta no devien convèncer Arbó, atès que es va limitar a respondre amb un parell de col·laboracions a *Destino* (Juan Arbó 1939: 10 i 1940: 6). Per a la transcripció íntegra de la carta d'Ignasi Agustí, vegeu Annex 4. També, a través d'aquest setmanari, hi ha constància de la seva participació en una enquesta cinematogràfica. Arbó, en les seves declaracions, situa el cinema a un nivell superior al teatre i considera que en l'àmbit espanyol urgeix «una nueva orientación, más acorde con nuestra cultura y con nuestra tradición. Hay que hacer cine con nuestra moral, con nuestra religión y, lo que considero más esencial, con nuestro concepto de familia» (Juan Arbó 1941: 13).

<sup>181</sup> Relacionat amb la professionalització d'Arbó vegeu la segona part d'aquest tesi, concretament «Viure per escriure: l'afany de professionalització». Quant a la situació laboral de l'escriptor, la correspondència conservada al Fons Sebastià Juan Arbó (AMR) testimonia com l'any 1967 Arbó expressa al seu amic Lluç Beltran —aleshores secretari general del primer i segon plans espanyol de desenvolupament— el desig de reingressar a la Diputació a fi de tenir dret a una pensió de vellesa. En aquell moment hi havia pendent d'aprovar-se una llei de readmissió dels funcionaris expulsats després de la guerra que, finalment, no prosperà. Tot i les gestions fetes per Beltran, i exposat el cas directament a Josep Maria de Muller, aleshores president de la Diputació de Barcelona, l'assumpte no es pogué solucionar de manera satisfactòria per a Arbó. Finalment, l'any 1984, l'Associació d'Antics Funcionaris de

col·lecció «Eterna», endegada per Luis Miracle, que li permet retornar a l'àmbit de la traducció, ja temptejat durant els anys trenta, ara, però, en castellà. Durant aquest període Arbó tradueix *Sermones*, de Bousset;<sup>182</sup> *La calle del gato pescador*, de Jolán Földes;<sup>183</sup> *Los maestros de antaño*, d'Eugène Fromentin;<sup>184</sup> *Atala*, de Chateaubriand; *La tierna historia del Príncipe Jazmín y la Princesa Almendra*,<sup>185</sup> i *María Walewska. El amor secreto de Napoleón*, d'Octave Aubry.<sup>186</sup> Des del *Diario Español de Falange española y de las J.O.N.S* s'aplaudeixen algunes d'aquestes traduccions per la seva contribució a ampliar la cultura nacional. És el cas dels *Sermons*, de Bousset, «traducidos y prologados por el propio director de la colección» que s'erigeix com «un buen libro que honra las bibliotecas españolas» (C[anyà] 1940: 4). També és ben rebut el llibre de Fromentin, «traducido tan brillantemente como prologado por nuestro amigo Sebastián Juan Arbó» i destinat a «éxito seguro y progresivo de librería que corresponde a toda obra recia y de peso» (Cusidó 1942: 7). No podem obviar que aquestes lloances, a ulls dels escriptors catalans, l'apropen poc o molt al règim i que es comença a traçar un perfil ideològic d'Arbó que el distancia dels intel·lectuals catalans fidels a la llengua i al país.

Paral·lelament a la tasca de traductor, Arbó s'inicia en l'autotraducció amb *Tierras del Ebro*.<sup>187</sup> Aquesta obra per a Guillermo Díaz-Plaja —ja assimilat a la cultura espanyola— significa la incorporació definitiva de Juan Arbó a la novel·lística espanyola, a la qual aporta «un estado de madurez» perquè «cuanto pudo haber de balbuciente, ha quedado olvidado: ahora las figuras se dibujan bien y el estilo pisa firme» (Díaz-Plaja 1941: 153). En reivindica sobretot el seu caràcter ruralista i l'adequació a un estil que «no se presta a artificiosidades [...] sino a la visión directa de la vida» (Díaz-Plaja 1941: 154). En subratlla també la simbiosi tràgica que s'aconsegueix entre l'espai escollit i les figures que hi habiten. Tot plegat el porta a concloure que es tracta d'«un libro bronco y macizo, de ritmo lento [...] en el que lo puramente descriptivo se vetea con chispas de poesía y en el que lo meramente humano se ilumina con ramalazos de ternura» (Díaz-Plaja 1941: 155). Anys més tard, el filòleg i crític literari Joaquín de Entrambasaguas judicà l'obra com a cabdal per «la

---

la Generalitat va aconseguir, quaranta-sis anys més tard, l'amnistia i el reconeixement dels seus drets passius. Arbó, mort pocs dies abans, en resultà un dels beneficiaris (Llorens Pascual 1984: 15).

<sup>182</sup> 1940. Barcelona: Luis Miracle, Editor.

<sup>183</sup> 1941. Barcelona: Ed. Juventud.

<sup>184</sup> 1942. Barcelona, Luis Miracle, Editor.

<sup>185</sup> 1942. Barcelona: Ed. Zodiaco. Aquesta història, inclosa a *Les mil i una nits*, es va publicar dins el volum *Breviario de la novela de amor. Dieciocho novelas amorosas desde la antigüedad hasta nuestros días*.

<sup>186</sup> 1943. Barcelona: Iberia, Joaquín Gil Editor.

<sup>187</sup> 1940. Barcelona: Luis Miracle, Editor.



diferencia de las demás impresas en el mismo año, muy inferiores a ella en todos los aspectos» i malgrat que «por su técnica novelística no revela el escritor novel que la concibió», la considera:

la más representativa de la novelística de su autor, en la que arraigaron ya sus tendencias, su estilo, su mundo novelesco, que luego se ha ido dilatando y transformando, al compás de su vida, en su obra posterior (Entrambasaguas 1966: 4).

En aquesta línia, a mitjan 1943, des de *La Vanguardia* es dona la benvinguda a *Luz escondida*, novel·la «que un autor de tan recio fuste como Sebastián J. Arbó acaba de ofrecernos, bañada en emoción palpitante de vida juvenil, y en la que capítulo tras capítulo, página tras página su autor nos presenta vastos panoramas psicológicos que describe con arte de maestro y de artista» ([S/s] 1943a: 7).<sup>188</sup> Un any després, s'anuncia la publicació de *La noche de San Juan*, obra que finalment no arribarà a publicar-se.<sup>189</sup>

No serà fins més endavant que el mateix diari es fa ressò del sopar-homenatge celebrat el 6 de juliol arran de l'aparició del *Cervantes* d'Arbó.<sup>190</sup> Entre autors, editors i llibreters es reuneixen «casi un centenar de comensales, no pocos de los cuales venidos de otras ciudades, sin faltar la representación madrileña, en la persona del poeta

---

<sup>188</sup> 1943. Barcelona: Iberia-Joaquín Gil, Editor. Tot i que és considerada la traducció de *L'inútil combat*, la modificació i la supressió d'alguns passatges significà un gir en el to pessimista de l'edició original del 1931. Tot i que Ramis (2010: 9) ho atribueix a la voluntat d'evitar conflictes amb el nou règim dictatorial, cal, però, no oblidar dos aspectes que també havien de tenir un paper important en els canvis significatius que Arbó introduí en aquesta obra tal com es desprèn de l'«Advertencia preliminar» de *La luz escondida*. D'una banda, el descontentament latent pel resultat final de *L'inútil combat* (vegeu nota 82), portà el novel·lista a una relectura que li descobrí la possibilitat de reconstruir la novel·la a partir de certs passatges que considerava prou aconseguits: «sigui com sigui, i sense encomanar-me a ningú, vaig posar-me a escriure; vaig fer una obra nova, i la vaig publicar amb un títol nou: *La luz escondida*» (Juan Arbó 1993a: 16). Amb tot, el descontentament no s'apaivagà i menys encara quan Farran i Mayoral manifestà respecte a aquesta nova versió: «li heu tallat les ungles; li heu tret la xarpa, que era el millor que tenia; l'heu desfeta» (Juan Arbó 1993a: 16). Davant d'aquestes contundents afirmacions, Arbó escriví: «jo, també ara, i molt a desgrat meu, vaig dir-me que tenia raó» (Juan Arbó 1993a: 16). D'altra banda, cal atribuir els canvis, sobretot pel que fa al final esperançador de la novel·la castellana, a una diferent percepció de la realitat provocada pels anys que separen la primera versió de la segona: «Hoy, transcurridos ya muchos días, en el desengaño de tantas ilusiones, despertado de tantos sueños y alucinaciones con que se atormentó, y si no seguro, más sereno y en una mejor comprensión hecha de humildades y nuevas convicciones, vuelve el autor sobre su obra lejana» («Advertencia preliminar» dins Juan Arbó 1943: 5). En aquesta presència d'esperit cal cercar també el títol de la novel·la que avança la predisposició de l'autor, «iluminado ya por un anticipado resplandor de paz», en la seva novel·la (Juan Arbó 1943: 6).

<sup>189</sup> Ediciones La Gacela, empresa creada i dirigida per Josep Janés i Olivé entre els anys 1941-1944, anuncià la publicació d'aquesta obra dins la col·lecció «Gacela de Autores Españoles» que ja havia publicat anteriorment la primera novel·la de postguerra d'Ignasi Agustí, *Los Sarcos* (1942), i de Josep Maria Camps, *Yo, pronombre* (1944) (Mengual 2015: 1-2). L'any 1961 Arbó publicarà en català la narració *La nit de Sant Joan*, juntament amb la versió definitiva de *L'hora negra*.

<sup>190</sup> 1945. Barcelona: Ediciones El Zodiaco. L'obra estava il·lustrada amb 40 fotografies de Gabriel Casas.

Adriano del Valle» ([S/s] 1945: 9). Mesos més tard, el periodista i crític literari Juan Ramón Masoliver afirma que amb aquesta obra, Arbó aconsegueix presentar el *Quixot* com el trasvassament de la humanitat pregonada de Cervantes en el seu personatge. Pel que fa a l'ús del castellà, el crític apunta que, tot i no ser la seva llengua materna, l'autor ha fet un exercici lingüístic efectiu i adequat:

Un estilo llano de proposiciones que se van desarrollando sin tropiezos, de unas cláusulas compuestas incluso de tres y cuatro miembros, pero que se suceden sin retrocesos ni piruetas. [...] si acaso falta sentido al ritmo, jamás se echa de menos la probidad y el buen gusto (Masoliver 1945: 4).<sup>191</sup>

De l'estructura expositiva de l'obra, es fixa en la confecció ordenada, a través d'una recurrent contextualització, dels episodis històrics de l'Espanya i de l'Europa del moment presentada en paral·lel amb els episodis biogràfics de Cervantes. També remarca que l'atenció dedicada a les vicissituds viscudes per l'autor de la cèlebre novel·la li atorguen un alt grau d'humanitat que reflectirà en el *Quixot* i que és ineludible per «calar el hondísimo significado del paradigma quijotesco». <sup>192</sup> Al seu torn, el crític Jose Luis Cano, des de la revista *Ínsula*, palesa la capacitat d'Arbó per «enmarcar a su personaje destacándolo sobre el fondo histórico de cada momento y describiendo con exactitud el drama y el paisaje de la época histórica que corresponde a cada peripecia cervantina» (Cano 1946: 3). Aquesta contextualització justifica, per al crític, l'extensió final de l'obra que, amb tot, posseeix l'agilitat pròpia d'una novel·la. S'enceta, doncs, el tema de la biografia novel·lada que, més endavant, en les biografies de Jacint Verdaguer i Oscar Wilde, un sector de la crítica desaprovarà, tot i que per a Cano augmenta el mèrit de l'obra i del mateix Cervantes:

El libro, a pesar de su extensión, se lee como una novela. ¿No es éste su mejor elogio? ¿Y acaso no es la vida de Cervantes su mejor novela, la que con mayores méritos merecería ser llevada al cine?<sup>193</sup>

---

<sup>191</sup> Atès que a partir d'ara la majoria de les ressenyes que s'esmentaran consten d'una sola pàgina, fins que no hi hagi un canvi bibliogràfic totes les citacions procediran de la primera referència que encapçala la citació.

<sup>192</sup> També en un altre article, Masoliver fa balanç literari de l'any i, dins del gènere biogràfic, destaca «tres magníficos libros que marcarán época: el “Cervantes” de Sebastián Juan Arbó, “Las cuatro mujeres de Felipe II”, por Santiago Nadal, y el “César Borgia”, de Antonio J. Onieva» (Masoliver 1946: 4). Amb motiu del centenari del naixement de Cervantes previst per l'any següent, en la Fira del Llibre s'exhibeixen diverses reedicions del *Quixot*. Es destaca que el *Cervantes* d'Arbó interessa molt al públic assistent ([S/s] 1946a: 9).

<sup>193</sup> La discussió de la viabilitat i de la idoneïtat de la biografia novel·lada recull una de les propostes dutes a terme en la construcció de la novel·lística catalana dels anys trenta. En aquesta defensa d'una

Eugeni d'Ors, per la seva banda, i en la línia dels crítics de la Falange, envia una carta a Arbó on li fa notar la seva prosa «togada y noble» i considera un mèrit que «haya permanecido impermeable al contagio de la estilización cervantina, que ha perdido a tantos catalanes, pues a escribir en castellano» (19-V-1945; Fons Sebastià Juan Arbó, AMR). També, mitjançant relació epistolar, Tomàs Roig i Llop explicita la seva opinió:

L'amenitat de l'estil, la bellesa de la forma i l'erudició considerable fan del llibre —sense llagoteria— quelcom d'excepcional dins la nostra bibliografia. Us felicito ben de cor! Podeu estar orgullós —noblement orgullós— del vostre legítim triomf (4-VI-1947; Fons Sebastià Juan Arbó, AMR).<sup>194</sup>

Per la seva banda, l'escriptor Ángel Dotor, tot i considerar que l'increment de la biografia novel·lada ha iniciat un «proceso degenerador» que ha perjudicat la cultura històrica, defineix la biografia d'Arbó com «un verdadero arquetipo de género, dado la ponderación de sus elementos objetivos y emocionales» (Dotor 1945: 4). N'assenyala, sobretot, la capacitat de l'autor de fusionar «figura y ambiente» i d'aconseguir que l'interès es mantingui durant tota l'obra, sense que cap element resulti inadequat o innecessari en el relat biogràfic. Tot plegat, permet «un conjunto armónico» que deriva a «un acabado e integral proceso de identificación del autor con el tema». Amb tot, remarca la presència d'episodis reiteratius en detriment d'altres que, tot i la seva importància, no són esmentants en l'obra. Al capdavall, però, Dotor celebra l'aportació d'Arbó per la dignificació que suposa dins el gènere biogràfic espanyol i pel compromís intel·lectual que reflecteix l'autor a través de la seva obra, «consciente de cuanto su labor influye en el avance de las ideas contemporáneas».

Finalment, l'escriptor i traductor Fèlix Ros, sense amagar certes deficiències que perjudiquen la biografia d'Arbó, expressa a través de la seva crítica el do veritable que palesa l'escriptura del novel·lista:

---

novel·la que prioritzi la transcripció de l'experiència humana i la fidelitat històrica es tendeix a la diversificació del gènere que troba en la biografia una aliada que l'enriqueix perquè li atorga la força vital i l'interès documental que reclamen teòrics de l'època com Domènec Guansé, Lluís Montanyà i Rossend Llates, entre d'altres. En conseqüència, Stefan Zweig esdevé el model proposat en redefinir el gènere biogràfic com un compendi d'esdeveniments verídics, un recull de lliçons de vida, passats pel sedàs de l'art (vegeu Corretger 2008: 56-60). És evident que Arbó recupera durant els anys de la postguerra aquesta possibilitat de barrejar gèneres i l'aplica a les seves biografies amb l'afany de presentar uns episodis vivencials des d'una òptica clarament novel·lística, partint sempre de fets documentats, tot i que de vegades sigui reprès, per una part de la crítica, per certa manca de rigor històric que repararà en les següents edicions. En aquesta línia escriu anys més tard la biografia dedicada a Jacint Verdaguer.

<sup>194</sup> Per a la transcripció completa de la carta, vegeu Annex 5

Escritor lleno de descuidos, sin una línea de pensar tampoco excesivamente honda, sin habilidades casuísticas, sin gracia para el mariposeo marginal, la gran virtud de Arbó es su temple. [...]. El hombre trasuda raza por los poros. La última de sus frases, la más intrascendente de sus descripciones, el reflejo más mínimo, más instintivamente fútil de cualquiera de las criaturas de su puño y letra responden a un concepto del mundo, a una sustancialización del planeta en carne y hueso que Arbó, aunque lo pretendiera, no sabría desairar. [...] Él es «auténtico» por encima de todo. Su mundo campa, veloz, torrencial, por los pliegos de sus novelas, así en catalán como en castellano (Ros 1945: 4).

L'any següent només hi ha constància de la intervenció d'Arbó a Ràdio Barcelona per parlar sobre el llibre i la crítica ([S/s] 1946b: 10), tot i que el 1947, arran de la celebració de la «Setmana Arbó», l'escriptor intervé a l'Ateneu Barcelonès en el cicle dedicat a Cervantes amb la conferència «Cervantes, Don Quijote y nosotros» ([S/s] 1947a: 11).<sup>195</sup> La seva biografia cervantina repercuteix també en la seva projecció internacional com a escriptor. Com a mostra, Rafael Ferreres, escriptor i catedràtic valencià, li escriu per encàrrec de Xavier Salas Bosch, aleshores director de l'Institut de España a Londres, per informar-lo de l'exposició sobre Cervantes que s'organitza en aquella ciutat.<sup>196</sup> En el catàleg que s'adjunta en la carta, el *Cervantes* d'Arbó ocupa un lloc de preferència. En aquest sentit, Ferreres escriu:

Lo dije públicamente en *Levante*, y ahora lo sigo manteniendo, que es la contribución más notable que se ha publicado en este Centenario Cervantino y, sin duda, uno de los libros más inteligentes y comprensivos sobre el gran Cervantes (5-XII-1947; Fons Sebastià Juan Arbó, AMR).

---

<sup>195</sup> 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. El jurat estava format pel Cap Provincial de Premsa, Luis Santamarina —conegut amb el pseudònim de Luys Santa Marina—, aleshores director de *Solidaridad Nacional*, i Marià Manent ([S/s], 1947b: 4). Els articles premiats van ser «El *Tino Costa* de Sebastián Juan Arbó», de Arturo Benet i «Arbó y *Tino Costa*, de Fernando Gutiérrez. La resolució del jurat es va publicar a principis de juny, tot i que els articles ja havien estat publicats a *Solidaridad Nacional* (24-V-1947) i a *La Prensa* (31-V-1947), respectivament ([S/s] 1947c: 8). Més endavant, s'anuncià dins la «Setmana Arbó» la presència de l'escriptor a la Casa del Libro i a la Libreria Editorial Argos per firmar exemplars (Cf. [S/s] 1947d: 5 i [S/s] 1947e: 8).

<sup>196</sup> En la carta, Ferreres li transmet el desig de Xavier Salas que Arbó viatgi a Londres per impartir una conferència. L'escriptor, però, no hi assistí, com sembla deduir-se de la seva relació epistolar amb Ferreres.

Finalment, durant l'any 1947, Arbó publica dues obres en català: una nova versió de *Terres de l'Ebre*<sup>197</sup> i una novel·la inèdita, *Tino Costa*, que pertany cronològicament i temàticament a la seva novel·lística dels anys trenta.<sup>198</sup> A propòsit d'aquesta obra, Joan Triadú afirma:

S'ha de reconèixer llegint "Tino Costa" que l'autor ha après molt d'escriure i que sempre ha estat, de cap a peus, un novel·lista important. [...] S. Juan Arbó pot donar encara l'obra mestra que li manca. No ho és "Terres de l'Ebre" tot i la millora que s'observa en la darrera edició, ni, menys, "Camins de nit". Ho fora, ben segur, "L'inútil combat", si ell fos capaç de tornar-la a escriure en la maduresa, essent com és una gran novel·la sense forma. "Tino Costa" prova que hi ha esperances, perquè el català ha esdevingut per a ell més ple, més sever, més útil: també ho pot esdevenir el novel·lista (Triadú 1950: 27).<sup>199</sup>

Al seu torn, R. Santos Torroella es congratula de l'edició bibliòfila de *Tino Costa*, a cura de l'editorial Josep Janés i il·lustrada amb dibuixos i aigüesforts de Francesc Domingo. El crític d'art aplaudeix l'encert d'escollir una novel·la d'Arbó «porque muy pocos escritores actuales merecen, como este extraordinario novelista, ver revestidas sus obras con todos los primores y galas de que las artes del libro son capaces» (Santos Torroella 1948: 55). En la seva ressenya evidencia la narració d'una «historia im-

---

<sup>197</sup> 1947. Barcelona: Josep Janés. Aquest mateix any, l'editor Josep Janés, que durant la postguerra s'havia dedicat a publicar llibres en castellà, havia reiniciat la seva col·lecció dels anys trenta «Biblioteca Rosa dels Vents», amb els títols *Laura a la ciutat dels sants*, de Miquel Llor, *Terres de l'Ebre*, de Sebastià Juan Arbó i *Història d'un gos*, de Jeroni de Moragues. La col·lecció no va tenir continuïtat a causa de les poques vendes que aconseguiren aquestes novel·les.

<sup>198</sup> 1947. Editorial Àncora («El Dofí», 3). Joan Teixidor i Josep Vergés, propietaris de la revista *Destino*, van fundar l'editorial Àncora amb la finalitat d'editar obres de la literatura castellana, entre elles les novel·les guanyadores del Premi Nadal. Aprofitant una certa obertura del règim, quant a la permissivitat lingüística, es va crear la col·lecció «El Dofí» que, sota la direcció literària de Josep Pla, cal suposar que volia donar suport a la literatura catalana alhora que responia també a una estratègia comercial (Samsó 1994: 373). Els dos primers llibres publicats foren *Viatge a Catalunya*, de Josep Pla i *Cada dia és festa*, de Manuel Brunet. Del tercer, *Tino Costa*, se'n tiraren 2500 exemplars. L'obra obtingué el vistiplau del censor amb el següent informe: «Valor literario. Novela escrita en catalán cuyo tema dramático es el amor y la muerte. Con lenguaje muy expresivo se describe el trágico fin de una mujer que no pudo conseguir al hombre que amaba. Estimo que puede autorizarse su publicación» (Gallofré i Virgili 1991: 273). Josep Janés en va fer una edició d'alta bibliofília de només 13 exemplars il·lustrats per Francesc Domingo (Samsó 1994: 376). Segons Manuel Llanas, entre 1945 i 1951 només van editar-se 200 títols en català i *Tino Costa* en fou un (Clotet i Torra 2010: 11). Un any més tard, *Destino* publicà la novel·la en castellà, traduïda pel mateix autor. Ramis (2010: 3) exemplifica com a partir de la publicació de *Tino Costa*, Arbó cada cop que publicà en català feu, amb poc marge de temps, l'autotraducció corresponent al castellà.

<sup>199</sup> Triadú inicià a *Ariel* una secció on repassava la trajectòria més actual tant dels escriptors catalans que havien romàs al país com dels que es trobaven exiliats. En aquest primer article, Arbó compartia protagonisme amb Miquel Llor, Ramon Planas, Cèlia Suñol i C. A. Jordana. En el següent número Triadú s'aturà en noms com Francesc Trabal, Joan Puig i Ferrer, Xavier Benguerel, Pere Calders, Maria Dolors Orriols o Maria Aurèlia Capmany. Anys més tard, en el seu assaig *La novel·la catalana de postguerra*, Triadú (1982: 28) considerà que amb *Tino Costa*, «el novel·lista es confirma en el seu passat, però en resta lluny en inspiració».

presionante que deja honda huella en nosotros, no solo por estar tejida con los hilos del dolor y de la muerte, sino porque la mano que los fue moviendo supo entreverar con ellos unas hebras de poesía que lo embellecen y dignifican todo». Paral·lelament, aplaudeix l'encert de l'il·lustrador que ha aconseguit captar i transmetre fidelment el discurs narratiu d'Arbó:

Por paradójico que pueda parecer, tanto más espinosa es la tarea del ilustrador cuanto más exactas y precisas sean las descripciones del novelista, pues es entonces cuando aquella dualidad, por lo intransferible y único de toda creación, corre mayores riesgos de producirse.

Com a col·laborador de *La Nostra Revista*, Tasis es fa ressò de la publicació de *Tino Costa* i, en relació a Arbó, celebra que «els èxits aconseguits en una llengua forastera i sota la suspecta protecció oficial i dels seus amics *destinatari*s, no l'han desencaminat de la seva autèntica vocació de novel·lista català i en català» (Tasis 1948: 32). El crític, planteja, a més, que aquesta és potser la millor obra de l'escriptor i assenyala que el seu protagonista presenta «contradiccions dignes d'un heroi de Dostoievski», tot i que fa un seguit d'objeccions a la novel·la, dirigides sobretot a un cert excés de dramatisme gratuït i a una certa negligència amb l'idioma.

També el periodista i escriptor Néstor Lujan, des de la seva col·laboració a *Destino*, considera que amb *Tino Costa* Arbó assoleix la maduresa plena que tanca el cicle de les novel·les anteriors i no dubta a qualificar-la com «la más personal, más definida, con las palabras más ensangrentadas y el tono del metal —del metal narrativo— de una calidad más preciosa, densa y grave» (Luján 1947: 9). El crític no dubta a l'hora de situar l'autor ebrenc «entre los primeros escritores de Cataluña». I encara, anys més tard, Octavi Saltor publicarà a *Géminis* una ressenya altament favorable on elogiarà la seva lucidesa instintiva com a narrador, alternada amb l'equilibri narratiu i el domini del color i de l'emoció, del paisatge i dels personatges, tot en una conjunció plenament harmònica de l'obra, dominada pel lirisme intrínsec de l'autor. Ara bé, allò que excel·leix en Arbó és, per a Saltor, el sentit del ritme que vertebrava la seva narrativa i la redimeix de les seves reiteracions i dels seus defectes formals de llenguatge: «un ritmo seguro, arrollador, personal, único, que domina todos los cabos sueltos y los arracima y ensambla hasta hacer de su prosa un tejido inconsútil de suprema unidad literaria y emotiva» (Saltor 1957: 547). En conseqüència, no dubta a afirmar que «Arbó se incorpora a la gran tradición de los mejores novelistas y narradores que en el mundo

han sido», ahora que reclama a la crítica literària una atenció més acurada de l'obra arboniana.<sup>200</sup>

En la seva anàlisi de la literatura de postguerra, el filòleg valencià Manuel Alvar defineix *Tino Costa* amb aquestes paraules:

Una novela escueta, de solo el alma, para cargar más las tintas de esta tragedia en la que no cabe el menor asomo de perdón para ningún horror, porque los dioses se lo negaron al que intentó luchar contra ellos. Como corriente serena para el lector, un lenguaje transparente, lleno de emoción lírica y de ternura, que endulza todo el negro destino de los héroes escogidos (Alvar 1972).

Tanmateix, la novel·la passa desapercibuda si ens atenem al poc ressò de premsa i de públic que tingué, fet que Arbó confirmà anys després:

*Tino Costa* estava pràcticament escrit el 1939. Circumstàncies que no he de dir per prou sabudes van diferir-ne la publicació fins al 1947. Puc dir que aquella primera edició de l'original català de *Tino Costa* hagué de conèixer la mateixa sort que les altres edicions catalanes —ben escasses— de l'època; com si fos quasi inexistent. El públic —fora d'una petita minoria— no es va adonar a penes de la seva aparició (Juan Arbó 1992: 581).<sup>201</sup>

L'abril del 1948 s'anuncia la publicació de *Caminos de noche*<sup>202</sup> com una traducció de l'obra escrita originàriament en català, *Camins de nit*. Aquest fet permetrà conèixer la novel·lística d'Arbó a «un mayor número de lectores, que podrán ahora apreciar la

---

<sup>200</sup> Per considerar també la recepció de *Tino Costa* mig segle més tard, faig esment de la ressenya publicada per Julià Guillamon, arran de l'edició que en feu Club Editor, l'any 2006. El crític literari afirma: «Entre los autores del momento solo Baltasar Porcel y Julià de Jódar, con su trilogía fabril, están a la altura de este propósito. ¿Se imaginan poder escribir cada semana de un libro así?» (Guillamon 2007: 9). Altres crítics també se'n feren ressò i valoraren positivament l'oportunitat de redescobrir Arbó a través d'aquesta novel·la. Vegeu, entre d'altres, Cortadellas (2007), Pla (2007) i Arnau (2007).

<sup>201</sup> L'any 1946 s'inicia l'obertura d'una petita "escletxa" que possibilita una minsa publicació de llibres en català, autoritzats evidentment sota censura. *Tino Costa* no fou un èxit de venda com tampoc ho foren les altres novel·les aparegudes durant aquell període perquè el públic lector havia desaprès a llegir en català i, a més, es trobava mancat d'una crítica que, a través dels mitjans de comunicació, l'apropés a l'existència i al coneixement de determinades obres tot just publicades (vegeu Samsó 1994: 102). En un àmbit més privat, i moltes vegades arran de la distribució personal i directa que fa arribar a coneguts o a personatges de relleu de la cultura catalana o espanyola, l'escriptor rep mostres d'agraïment i felicitació epistolar en relació a l'obra rebuda i llegida. És el cas de Xavier Regàs —escriptor, traductor i director teatral— que escriu: «he llegit "Tino Costa" i és tal la impressió que encara conservo que jo, que d'ésser un dels homes que ha escrit menys cartes del món, no m'he pogut esperar a veure't i dir-t'ho en paraula. Pel meu gust és la novel·la més important que he llegit en català i això que per temperament i per vici soc un antirural de pedra picada. El protagonista —sense despreciar la humanitat i la tendresa de les altres dues figures principals— té la força d'un heroi de Jean Giono. Quantes vegades m'has fet recordar el meravellós "Regain"» (carta n.d.; Fons Sebastià Juan Arbó, AMR). En canvi, des de Mèxic, Artur Bladé i Desumvila, en una carta a Rafael Tasis escriu: «Faré un esforç per llegir "Tino Costa"... Ja serà la tercera vegada que ho intentaré. Pots ser no hi entenc. El que sí puc dir-vos és que aquella terra —el Baix Ebre— no és tan tràgica. Crec que Dostoievski fa mal a S[ebastià] A[rbó] (21-II-1955; Fons Rafael Tasis, UAB).

<sup>202</sup> 1947. Barcelona: José Janés, «Manantial que no cesa».

fuerza de los temas, la maestría narrativa y la originalidad descriptiva de ese autor que nada tiene que ver con un tremendismo sentimental, blando y trasnochado». El crític afegeix que ha demostrat «cualidades suficientes para poder destacarse con singularidad en el campo de la actual novela española» ([S/s] 1948: 7).

Encara durant el mateix any, l'historiador i crític literari Melchor Fernández Almagro escriu una ressenya de *Tierras del Ebro*, amb motiu de la seva quarta edició,<sup>203</sup> on emfasitza en la capacitat d'Arbó per «mirar al trasluz la geografía física, para identificarla en su entraña con la geografía psicológica que no suelen descubrir los observadores superficiales» (Fernández Almagro 1948: 6). El crític subratlla alhora «su amor a la verdad», una veritat que cal descobrir «más allá del primer plano de la realidad inmediata», també en l'ànima dels personatges, «tantas veces perdida en la tiniebla, de recuperación imposible, quizá indescifrable». En aquest sentit, Fernández Almagro, tot i no compartir les preferències temàtiques de l'escriptor ebrenc, posa en relleu de manera positiva la seva tendència a alliberar-se de la supeditació a un públic lector, ja que segons afirma:

Se trata de ser novelista o de no serlo. Y Sebastián Juan Arbó —psicólogo intrépido; poeta en prosa, de musa muy difícil, imprevista y exigente, narrador que posee singular maestría en la graduación de efectos; paisajista de la pluma, conocedor profundo del lenguaje— es, por encima de su variedad de aspectos y precisamente por eso, todo un novelista.

Al seu torn, des d'*Ínsula*, Arturo del Hoyo admet un cert desencís en la lectura de *Tierras del Ebro* arran d'un excés de descripció a voltes d'una qualitat poc lineal, malgrat confirmar en Arbó «una profunda preocupación por la temática y trascendencia de la novela: un aliento novelístico digno de ser destacado en el ambiente meteco de nuestra novélica actual» (Hoyo 1948: 4).

A inicis de l'any 1949 *Sobre las piedras grises*, novel·la inèdita fins aleshores, rep el Premi Nadal 1948 i esdevé, malgrat suscitar les controvèrsies pròpies dels premis, «un reconocimiento justo, una debida consagración» (Estelrich 1949a: 17).<sup>204</sup> Luján, des de

---

<sup>203</sup> *Tierras del Ebro*. 1948. Barcelona: José Janés.

<sup>204</sup> Cf. [S/s] 1949a: 9, [S/s] 1949b: 13. L'obra fou publicada per Destino l'any 1949. Aquesta fou la primera edició del Premi Nadal on el veredicté es considerà, de manera unànime, un acte de reconeixement a la trajectòria de l'autor i, possiblement, a la seva vinculació literària a la llengua castellana. En relació a la projecció que suposava el premi per als escriptors encara desconeguts, el crític literari Antoni Vilanova va escriure anys més tard que «excepcionalmente, figuró entre ellos algún escritor ya consagrado, como Sebastián Juan Arbó, cuya novela *Sobre las piedras grises*, galardonada en 1948, evidentemente no pretendía dar a conocer el nombre de su autor, sino más bien promocionar entre los lectores españoles una carrera literaria iniciada antes de la guerra civil, que contaba ya con una valiosa



*Destino*, reivindica per a Arbó el reconeixement d'una obra que «representa la más sólida madurez» i remarca que «su obra [...] es de una fuerza inigualada y está adscrita a la gran tradición novelística del siglo XIX» (Luján 1949: 12). I és en aquest sentit que el protagonista de l'obra premiada es presenta «genialment desmedulado como alguno de los más inermes personajes de Balzac» i el seu creador com «un novelista de honda fibra, sin ninguna obsesión estilística y con una visión vital y verdadera de la novela». És, de fet, aquesta qualitat la que permet a Arbó «presentar una obra tan densa, una fuerza que asciende a través de la obra hasta una de los finales más emocionados que hayamos leído».

Centrada en la Barcelona dels anys trenta, posterior a la proclamació de la segona República, *Sobre las piedras grises* assenyalava, per a Fernández Almagro, un gir contextual rellevant. Amb tot, el crític de *La Vanguardia* no deixa d'incidir en «la pluma que penetra con energía hasta el fondo de caracteres y situaciones», capaç de construir «páginas [...] que definen a un novelista en toda la extensión del vocablo» (Fernández Almagro 1949: 25). No hi són exempts, amb tot, el toc melodramàtic i sentimental que «frustraría la novela de Sebastián Juan Arbó, si sus valores no se cifraran —fuera de la línea argumental, [...]—, en el penetrante estudio de un carácter y un ambiente». El crític hi entreveu també una certa voluntat d'excusa en l'ús d'una prosa «expresiva, vigorosa y delicada en el claroscuro» ja que «si en algún momento revela descuidos de expresión, quizá se pueda pensar que se trata de un desaliño calculado para hacer más directa y vital la narración».

Després de l'aparició d'aquest article, *La Vanguardia* publica una nova ressenya, sense signar, on s'afirma que l'última novel·la d'Arbó «ratifica sus mejores calidades de novelista» i remarca l'ús d'«un idioma que si en algunas ocasiones se muestra poco flexible es siempre de una sencillez y eficacia absolutas». De fet, per a l'autor de l'article, aquesta manca de competència lingüística no afecta l'obra d'un novel·lista que posseeix «un talento indiscutible de creador literario», reflectit «a través del mundo, cargado de sugerencias de todo orden, desde el acento penetrante de las notas patéticas hasta los matices líricos de mayor suavidad, en los que Sebastián Juan Arbó vierte las mejores calidades de su poderosa calidad de escritor» ([S/s] 1949c: 7).

---

producción novelesca en lengua catalana» (Vilanova 1995: 87). Blanca Ripoll, en el seu estudi sobre el Premi Nadal, afirma que, malgrat l'èxit de l'escriptor durant les primera dècada de la postguerra, sobretot arran de la traducció al castellà de *Terres de l'Ebre*, «su Nadal solo se explica por la relación personal que había trabado en los años veinte y treinta con Ignasi Agustí» (Ripoll 2016: 87).

Al seu torn, el crític i traductor Rafael Vázquez Zamora—membre del jurat que havia escollit *Sobre las piedras grises* guanyadora del Premi Nadal— defineix Arbó com el «novelista de la pasión» i el considera fidel encara al discurs literari emprat en les seves primeres obres ebrenques, gràcies a la reiteració d'un univers de personatges inequívocs, conduïts irremeïblement cap al llinar de la tragèdia («los antagonistas, el hombre puro y la impureza, la propia humiliación y la dureza egoista —defensiva, en verdad— de los otros», Vázquez Zamora 1949: 15). En definitiva, Vázquez Zamora palesa el protagonisme d'un antiheroi condemnat per una bondat intrínseca que «demuestra que también con los buenos sentimientos se puede hacer buena literatura». I és en aquest sentit que conclou:

Arbó ha escrito la más atrevida de sus novelas porque atrevimiento es hoy desarrollar un asunto de tan extremada sencillez y escribir un libro que se pueda leer sin nauseas ni escalofríos cuando por obedecer a la moda —¡tan fácil de seguir— muchos novelistas bien dotados se afanan en aplicarle al lector el shock espeluznante, que el lector, por un masoquismo inexplicable, resiste a gusto.

Altrament, des de la ressenya publicada a *Ínsula*, Cano reafirma l'excés de sentimentalisme melodramàtic que hi ha a *Sobre las piedras grises*, ja assenyalat per Fernández Almagro (1949: 25) i, de manera significativa, pondera la llengua utilitzada:

Está escrita en un castellano absolutamente puro, sin catalanismos de ninguna especie, un castellano que nos recordaba, en punto a sencillez y claridad, el de otro ganador del Nadal, el vallisoletano Miguel Delibes (Cano 1949: 4-5).

En la seva crítica, Cano també posa èmfasi en l'ús d'un estil allunyat d'ambicions preciosistes:

Arbó es un novelista sin complicaciones y sin barroquismos de ningún género, ni en la estructura novelística, ni en el estilo, ni en la prosa. Su honradez como novelista es completa. [...] El estilo narrativo de Arbó no puede ser más sobrio y natural ni su lenguaje más sencillo. Está a cien leguas del barroquismo expresivo de un Zunzunegui [...] o de la desgarrada violencia de un Cela. [...] Pero además la sencillez del estilo de Arbó tiene aliento y vida.

Julio Coll, el crític literari de *Destino*, exalça *Sobre las piedras grises*, una novel·la que «por el solo hecho de haber sido premiada con el “Eugenio Nadal” del pasado año ha sido discutida y detractada por algunos periodistas madrileños y locales mucho antes de que este libro viera la luz pública» (Coll 1949: 14). Coll destaca «su estilo di-

recto, barrinado, siempre eficaz y sincero» així com la presència «de un ritmo de jadeo en cada página, gran vivacidad en la descripción y una luminosa insistencia, dura y cabrilleante insistencia, en los momentos en que juzga, expone y relata la gradación sentimental del personaje». A tall de conclusió:

No hay ideas, solo sentimientos, en esta novela, que ha salido novela porque Arbó es ante todo y nada más que novelista. Después de leer el libro se sabe ya de una manera definitiva que Arbó es novelista por fatalidad, por vocación y por necesidad. [...] Es un novelista sin atenuantes. Porque, desde luego, se necesita ser novelista desde la raíz de los cabellos hasta la sinovia de los huesos para darle ascenso de protagonista a este Juan Bauzá [...] sin incurrir en la fácil dictadura de lo sensiblero.

Ara bé, l'any 1962, el crític i historiador literari Juan Luis Alborg, amb to condescendent, emet un judici pejoratiu que situa aquesta obra en una posició absolutament desfavorable, en relació a la resta de la novel·lística arboniana: «*Sobre las piedras grises* es esa novela mala que escriben una vez por lo menos en su vida hasta los grandes novelistas. Lo que sucede es que no siempre se las premian. Y a Arbó se la premiaron» (Alborg 1962: 278). El crític addueix la davallada principalment a un canvi d'escenari poc procliu al tarannà literari de l'escriptor ebrenç: «Con este libro el novelista trasladaba sus armas a la ciudad; y allí fue su caída porque evidentemente no estaba en su terreno». José Luis Vázquez Dodero fa arribar a Arbó la seva rèplica personal en forma epistolar. En la carta, l'assagista i crític literari, mostra la seva perplexitat pel fet que Alborg «no estima las “Piedras grises” que tiene —como dijo Almagro y yo he repetido— uno del los mejores capítulos de toda la novelística contemporánea» (13-III-1963; Fons Sebastià Juan Arbó, AMR).

Encara l'any 1949, Arbó obté una beca atorgada per l'Institut Francès per traslladar-se a París.<sup>205</sup> Durant aquest període, el nom d'Arbó només apareix en la premsa

---

<sup>205</sup> Tot i que no s'especifica la durada ni els motius de la beca, *Destino* informa que l'autor ebrenç, juntament amb Jaime Arias —guanyador del Premi Plaza Real— marxaran a París durant el mes de maig ([S/s 1949d: 14). Amb tot, sembla que aquesta estada es realitza durant l'estiu si ens atenem a la carta que Arbó envia a Josep Maria Cruzet, director de l'editorial Selecta, en què atribueix l'endarreriment de la biografia de Verdagner i d'una futura novel·la, *La masia*, al «viatge que vaig fer aquest estiu a París» i que «ha estat fatal per als meus compromisos. [...] Ara veig que no l'havia d'haver fet. Les conseqüències han estat desastroses, tant pel temps perdut, com pels diners, cosa amb la qual no comptava, fiat en els avantatges d'una “beca” que han resultat completament imaginàries, o gairebé completament» (24-IX-1949, Fons Sebastià Juan Arbó, AMR). També tenim constància d'aquesta estada a París a través de la carta que Ramon Xuriguera envia a Rafael Tasis: «Em diuen de París que l'Arbó i en Teixidor han passat per allí» (4-8-1949, Camps i Arbó 2010). I també Agustí Esclasans escriu a Joan Puig i Ferrer, amb data 1-IX-1950, i li comunica: «Darrerament, vaig trobar el novel·lista Sebastià Juan Arbó, que acabava d'arribar de París. Li vaig preguntar si us havia vist, i em digué que no, que li havien

per anunciar la seva participació en les signatures de llibres, en la constitució d'un jurat per a un concurs de crítica cinematogràfica<sup>206</sup> o bé com a jurat del Premi Nadal.<sup>207</sup> Des d'un vessant més personal, Arbó assisteix a la festa multitudinària que se li ofereix a Amposta com a guanyador del Premi Nadal. En una crònica publicada a *Destino* es remarca l' excepcionalitat de milers de persones bolcades a celebrar l'èxit del novel·lista enmig d'un «espectáculo de una viveza inenarrable. Espontáneo, franco, casi incomprendible» (S/s 1949j: 6-7).<sup>208</sup> Coincidint amb aquest homenatge, l'assagista Joan Estelrich escriu dos articles on analitza l'obra d'Arbó. Estelrich aprofundeix en el tret diferencial que aconsegueix trasbalsar el lector, ja que les novel·les de

---

dit que vivíeu molt lluny, o als afores, de París, i que treballàveu molt, escrivint novel·les (Teixell 2019: 256). Per tant, es confirma que Arbó feu la seva estada a París durant el mes d'agost de 1949.

<sup>206</sup> [S/s]1949e: 10, 1949f: 16, 1949g: 13. La crítica anava adreçada a la pel·lícula *El gran pecador* i el jurat estava format per Guillem Díaz Plaja, aleshores director del Instituto de Teatro, Sebastià Juan Arbó i Josep Palau, crític cinematogràfic.

<sup>207</sup> Arbó forma part del jurat al costat d'Ignasi Agustí, que actua com a president, Joan Teixidor, Josep Vergés, J. R. Masoliver, Néstor Luján, com a vocals, i R. Vázquez Zamora, com a secretari ([S/s] 1949h: 14). La seva inclusió en el certamen literari s'allargarà fins a l'any 1959. En una carta datada de 7-IX-1949, Joan Teixidor escriu a Arbó i li manifesta que «el que ja no puc resoldre és el teu prec en relació al jurat del Premi Nadal. Si no s'hagués publicat la convocatòria repetidament amb el teu nom, seria més fàcil. Ara, no veig una forma elegant de fer-ho. No dubto que et fa por la feina i l'entrebanc que pugui representar per la teva novel·la. Però fixa't bé que és un assumpte delicat. ¿Has pensat en les possibles explicacions que els Utrillo i C<sup>o</sup> poden donar a aquest fet? ¿No et recordes de la quantitat d'enveges que suscita el premi cada any? L'any passat ho vas viure plenament i ho saps tan bé com jo. Qualsevol petita cosa és interpretada de la pitjor manera pels envejosos. Ja que hi ets, has de continuar. És un favor que no pots negar-nos» (Fons Sebastià Juan Arbó, AMR). L'al·lusió als «Utrillo» feia referència a la polèmica que Miquel Utrillo Vidal —fill de Miquel Utrillo, pintor— va iniciar quan va publicar, el mateix dia de la concessió del Premi Nadal, en el diari madrileny *La Tarde*, que el guanyador seria Sebastià Juan Arbó ([S/s] 1949i: 32-33). Amb tot, l'afany de brega i rancúnies a banda, la carta de Teixidor evidencia el malestar d'Arbó pel fet de formar part d'un jurat que cal pensar que l'enfrontava a una situació de projecció social que hauria volgut obviar.

<sup>208</sup> L'acte fou organitzat per la Lira Ampostina i els Ajuntaments de Sant Carles de la Ràpita i d'Amposta, i es celebrà el 27 de febrer. Dies abans des de *Diario Español* es publicà un extens article laudatori sobre el perfil humà i literari l'escritor ebrenc (Arasa Accensi 1949: 6). A *Memorias. Los hombres de la ciudad*, Arbó recorda com assistí a aquest homenatge acompanyat de l'editor Josep Janés, la seva esposa Esther Nadal i Joan Estelrich, aleshores delegat d'Espanya a la UNESCO. La descripció d'Arbó coincideix amb la crònica de *Destino* —citada al text— amb l'afegit necessari per copsar el seu caràcter introvertit: «La banda local [...] nos esperaba en el bonito puente, a la entrada del pueblo; nos precedió tocando a través de las calles, algunas engalanadas, como en día de fiesta mayor. Fue una acogida digna de la zarzuela *Las glorias del pueblo*, y de la mayor autenticidad, y yo tenía ganas de hundirme, de ocultarme bajo tierra. De haber podido adivinar aquella acogida —y era fácil— no me habría acercado por allí, lo cual no quiere decir que no me halagara —en el fondo— aquella demostración de afecto de mi pueblo» (Juan Arbó 1982: 146). L'ambient de festivitat i de bonhomia cap a l'escritor es pot copsar també en l'article d'Estelrich, el qual quedà corprès per la complicitat d'Arbó amb el seu poble, fet que confirmava que «es de esos hombres hechos para la amistad o para todo un pueblo» (Estelrich 1949c: 3). A tall anecdòtic i paral·lelament, *La Nostra Revista*, des de Mèxic, es feia ressò d'aquest esdeveniment des d'una perspectiva mordaç i irònica: «L'acte consistí en un banquet sembla que tan deficientment servit —tot i que el cobert costava cent pessetes—, que la majoria dels dos-cents comensals que hi havia van haver de tornar a sopar a casa. Joan Estelrich, encarregat de fer el panegíric de l'homenatge, va ressentir-se bona cosa del malhumor que per mor del fondista o de la comissió organitzadora regnava a la sala a l'hora dels postres» ([S/s] 1949k: 107). Dues visions d'un mateix fet que indiquen clarament dues actituds contraposades: l'afalac dels que van viure dins del règim i s'hi van assimilar, i l'atac personal d'aquells que optaren per rebutjar tot allò que s'hi relacionés.

l'escriptor, lluny d'«una lucubración intelectual, salieron de un mundo viviente. No se elaboraron con ideologías, sino con pasiones y con la fatalidad de los actos que los sentimientos determinan. [...] Estas novelas, digámoslo para abreviar, son producto de la emoción creadora» (Estelrich 1949a: 17). Així, doncs, aquesta «emoció creadora», com a punt de partida, origina, determina i caracteritza una obra dictada per una «intel·ligència sensible» que es nodreix, bàsicament, «de los enérgicos alimentos que le ha proporcionado su tierra: la comarca agreste, fluvial y marítima por la que discurrieron sus años mozos y cuyas imágenes empaparon su alma porosa y sensibilísima» i a la qual l'uneix «un afecto generoso, fértil en creaciones, del que se parte con renovados bríos y al que se vuelve simple, pues es una reserva de inspiración inagotable». En el següent article, Estelrich incideix encara en la força creadora que sorgeix d'una vida intensament viscuda i que arraona un estil de vegades incorrecte i poc polític per presentar-nos un escriptor «que se vierte con toda el alma en sus novelas», fet que «constituye, para su obra, la más segura garantía de vitalidad, consistencia, interés y perduración» (Estelrich 1949b; 17).

A les acaballes de l'any, a Londres, en el marc d'un curs de Llengua i Cultura Espanyoles, impartit a l'Instituto Español, Ferreres pronuncia la conferència «La novela y J. S. Arbó».<sup>209</sup> Mentrestant, el crític de cinema Josep Palau, tot reivindicant la necessitat de conciliar el món cinematogràfic amb el món literari a fi de produir guions de qualitat, es pregunta: «¿Cómo es posible que, en esta incesante búsqueda de temas para el cine, se haya podido dejar de lado hasta ahora la importante producción de Sebastián Juan Arbó, cuyo prestigio literario ha aumentado considerablemente en estos últimos tiempos?» (Palau 1949: 20). En definitiva, Palau, davant d'una crisi d'arguments incipient, reivindica, l'obra d'Arbó, «tan arraigada ya en nuestro paisaje intelectual», per a la consecució de guions d'alta qualitat.

---

<sup>209</sup> En tenim constància a través d'una carta enviada a Arbó on Ferreres li informa que «por fin di la conferencia sobre V. y creo desperté interés por su obra; no porque dijera cosas muy inteligentes, pero sí por el calor y el entusiasmo que puse al hablar de V. y de su magnífica obra». Tot i que la carta no està datada, el fet que Ferreres es lamenti de no haver pogut coincidir amb Arbó, durant l'estiu d'aquell any, ens inclina a deduir que fou escrita durant la segona meitat del 1949, ja que l'autor ebrenc havia estat a la capital francesa durant l'agost d'aquell any (vegeu nota 205). Amb tot, sí que el fet que el programa de les Jornades es trobi adjuntat a la carta ens permet afirmar que la conferència fou impartida el 16 de novembre (Fons Sebastià Juan Arbó, AMR). La relació epistolar quasi bé unilateral —de Ferreres a Arbó— va perllongar-se fins al 1980. Se'n conserven 17 cartes, en les quals l'escriptor i crític valencià mostra la seva fidelitat i la seva admiració cap a l'Arbó novel·lista, així com la seva voluntat, constant al llarg d'aquests anys, de fer un assaig exhaustiu de la seva obra, tot i que finalment no el va realitzar. Només es conserven dues cartes d'Arbó cap a Ferreres, suposadament dos esborranys, trobades al mateix Fons Sebastià Juan Arbó (AMR): una datada el 10 de març de 1948 i l'altra sense datar, tot i que sembla que és la resposta a la carta enviada per Ferreres el 15 de febrer de 1949. Al Fons Rafael Ferreres, dipositat a la Biblioteca Històrica de València, no es conserva cap carta de Juan Arbó.

La inclusió i l'acceptació d'Arbó en l'òrbita de la literatura espanyola és un fet evident que s'afirma en la seva constant aparició en els mitjans escrits, en els actes literaris i socials,<sup>210</sup> en les ressenyes dedicades a les seves obres, però també —i potser aquest és un aspecte més desconegut— en la recepció que en fa la literatura europea coetània. Així, des de *Destino* s'anuncia:

De Arbó se han publicado ya diversas traducciones en el extranjero y su fama ha alcanzado tal renombre, que sé de editores que firmaron contratos de publicación sin haber leído siquiera sus libros. Para la publicación en alemán de la biografía de Cervantes entraron en liza dos editoriales muy importantes, combatiéndose a fuerza de ofertas. Del «Cervantes» ya ha aparecido la edición italiana y la holandesa, y la francesa está en preparación. «Caminos de noche» la contrató una editorial alemana y «Tierras del Ebro», una francesa e italiana.<sup>211</sup> El editor francés de Arbó pidió la opción a todas las futuras obras de nuestro amigo (Stock 1949: 16).<sup>212</sup>

---

<sup>210</sup> Arbó explica, a les seves memòries com la publicació del *Cervantes* li permeté accedir a certs actes socials com ara a les tertúlies d'América Cazés, propietària d'una gran fortuna, a qui agradava reunir al seu voltant intel·lectuals i artistes reconeguts de la vida barcelonina, com ara Tristán de la Rosa, Frederic Mompou, Josep Clarà, Alicia de la Rocha, Vicens Vives o Noel Clarasó. Arbó es convertí en un assidu d'aquestes tertúlies: «Yo acababa de publicar mi Cervantes, Tristán —así lo creo— le habló de mí; le hizo leer la obra y América me llamó para felicitar me, para que le firmara la obra, y me invitó a la primera fiesta y, tras ella, a todas las fiestas. Fui el comensal imprescindible» (Juan Arbó 1982: 217). Es conserva una nota que confirma aquest record i que, amb tota probabilitat, inicià les visites d'Arbó a les tertúlies d'América Cazés: «En mi equipaje veraniego vuelve “La vida de Cervantes” que leí con emoción [...]. Presa aún en su sortilegio, fresca la iluminada emoción, quiero darle las gracias por estos ratos inmortales. Dentro de pocos días tendré el gusto de invitarle a mi biblioteca. En espera del alto honor de contarle entre los grandes artistas que me honran con su amistad, le ofrezco el testimonio de mi admiración y aprecio» (2-II-1945; Fons Sebastià Juan Arbó, AMR). De fet, en la portada de *La señora Pamblanco sirve Panduro* —llibre on Noel Clarasó exposava amb ironia el desenvolupament d'aquestes reunions i la gasivitat de Cazés— s'hi pot observar, entre diversos personatges, la silueta d'Arbó tot just en segon terme, darrere d'América Cazés.

<sup>211</sup> Tot i que no he trobat cap referència bibliogràfica ni epistolar sobre l'editorial italiana que publicà *Terres de l'Ebre*, sí que hi ha constància del dictamen que el crític Carlo Boselli, com a conseqüència del control editorial de la Itàlia feixista dels anys trenta, va emetre d'aquesta obra: «Il romanzo ha indubbiamente molte bellissime pagine, accanto però ad altre puerili, o insignificanti, o talvolta ripugnanti, per cui nell'eventuale versione italiana occorrerebbe non soltanto tradurre, ma qua e là limare, rabberciare od operare tagli cesarei. Col permesso dell'autore, il traduttore dovrebbe apportare spesso all'opera importanti modificazioni» (Paz de Castro 2014: 32). Tot i no haver pogut esbrinar si la traducció es va arribar a fer, sembla difícil que Arbó, atenent-nos a l'excessiu zel que posava en les traduccions de les seves obres, acceptés els retocs considerables que demanava Boselli.

<sup>212</sup> 1950. *Les chemins de la nuit*. París: Albin Michel [Traducció de Jean Viet]. Arbó quedà insatisfet amb la versió francesa ja que considerà que Viet, malgrat el seu francès elegant i correcte, no havia aconseguit captar «el clima poético del libro y la sencillez de su estilo, como de leyenda popular, con lo cual lo mejor de él no ha podido llegar al público francés [...] incluso esta deficiencia ha impedido que el libro se vendiese más» (26-IX-1954; Fons Sebastià Juan Arbó, AMR). En el seu afany perfeccionista, l'autor proposà una nova traducció a càrrec de Victor Crastre, a partir de l'obra original en català. El descontentament d'Arbó també es feu evident en l'entrevista a *Destino*: «Le pregunto por la traducción —de Jean Viet— y apunta un gesto de desagrado. —¿No acaba de convencerle? —No es ya que no acabe; ¿es que ni empiezas!» (M[artí] F[arreras] 1950: 15). Al marge de la traducció de *Camins de nit* al francès, Arbó mantingué contacte l'any 1949 amb Editions du Pavois a fi de traduir *Terres de l'Ebre* també al francès. Així, en una carta adreçada al seu director literari Pierre F. Caillé, a qui havia conegut durant la seva estada a París, Arbó li feia saber que en el seu retorn a Barcelona s'havia endut la traducció de la

Fet i fet, Vázquez Doderó aquest mateix any publica un article a la revista literària *Finisterre* on es congratula d'un segon renaixement de la novel·la espanyola, afavorit, principalment, per diferents escriptors: Ignasi Agustí, Camilo José Cela, Agustín de Foxá, Manuel Halcón, Carmen Laforet, Ramón Ledesma Miranda, José María Pemán, Bartolomé Soler i Juan Antonio de Zunzunegui i Sebastià Juan Arbó (Martínez Cachero 1986: 160).

Així, doncs, si bé l'escriptor ebrenc veu estroncada en un primer moment la seva trajectòria literària, quant a la seva producció en català, aviat comença a recollir-ne tímidament els guanys en introduir-se al món cultural espanyol que l'adopta i se l'apropia sense reserves mitjançant el canvi de llengua. Arbó hi accedeix, primer, a través de l'autotraducció de les seves obres catalanes i, després, amb l'escriptura directa de les novel·les en castellà. L'evidència d'un dèficit en l'ús d'aquesta llengua, no compartit de manera unànime per la crítica, no serà en cap moment un impediment per a una política cultural que abraça amb evident satisfacció aquestes actituds de canvi. Aquesta complaença dels sectors nacionalistes espanyols l'exposa, però, contínuament a un cert escarni personal i intel·lectual per part dels literats exiliats o retornats d'ençà dels anys quaranta.<sup>213</sup> Palau i Fabre, en una breu descripció del que ell

---

novel·la perquè hi havia trobat força deficiències que n'impedièren un resultat satisfactori, alhora que lamentava que no hagués estat feta per un traductor professional. Tot i que entorn d'aquest assumpte es conserven tres cartes de l'editorial datades del 1949, la relació epistolar sembla que no tingué continuïtat —almenys no n'ha quedat constància— i l'obra no es traduí finalment al francès (Fons Sebastià Juan Arbó, AMR). Quant a la traducció alemanya del *Cervantes*, a través d'una carta de l'agència literària Universitas (21-X-1952; Fons Sebastià Juan Arbó, AMR), hi ha constància que s'edità durant aquell mes. L'agència esmentada s'encarregà d'informar Arbó, anys més tard, que el professor Bernatzik havia traduït a l'alemany *Camins de nit* i que tan sols els mancava el seu vistiplau per iniciar-ne l'edició (29-VIII-1959; Fons Sebastià Juan Arbó, AMR). Paradoxalment, però, en una carta datada l'any 1963 s'afirma que el mateix traductor, tot i el seu interès, no havia pogut arribar a un acord amb l'editorial i, consegüentment, la traducció encara s'havia d'iniciar (vegeu nota 280).

<sup>213</sup> Xavier Benguerel, exiliat encara a Santiago de Xile, en una de les seves cartes a Joan Oliver, amb data 1-V-1949, li explicava que havia escrit per a *Germanor* —revista editada pels catalans exiliats a Xile— «una mena de rebentada d'en Llor i de l'Arbó» (Busquets i Grabulosa 1999: 64). Es referia, concretament, a l'article «Llibres de Barcelona», publicat a propòsit de les novel·les d'aquests dos escriptors, *El somriure dels sants* i *Tino Costa*. Benguerel hi feia una diatriba absolutament pejorativa, tot i presentar-lo com un judici equànim. S'entén que Benguerel públicament emmascarés el seu nom sota el pseudònim de D[aniel]A[lbó], atès el to emprat en la crítica literària. Al seu torn, Joan Oliver, amb data 7-VIII-1948, escrivia a Xavier Benguerel: «Fa dos dies que vaig topar-me amb lo Arbó. Els cabells són del mateix negre de betum. Treballa molt. Em va preguntar per tu: em vaig esplaiar! Ara fa un Verdguer. Diu "lo Cervantes m'ha donat bastants cèntims... Em cartejo amb lo Pío Baroja... M'han traduït los "camins" a l'italià... He de treballar com un bou..." Jo li vaig dir: "Lo Benguerel s'ha fet ric i encara té temps per escriure una novel·la de 700 pàgines..." "Ah, no m'estranya, lo Benguerel és una manta", etc» (Busquets i Grabulosa 1999: 78). La resposta de Benguerel no es feu esperar: «Com que lo Arbó... la mare! Molt bo el «negre de betum» de la seva cabellera ondulada. Després de lo Cervantes el Verdguer? Ja està bé! Digues-li que em conservi una carta del Barro-jal» (23-VIII-1948, Busquets i Grabulosa 1999: 89). Més endavant, Oliver escrivia: «Saps qui ha guanyat el Prèmit Nadal, aquell que donen els nens de *Destino*? Lo Arbó. En castellà, naturalment i d'ambient ciutadà. T'imagines un Tino Costa amb guants de pell de Suècia? I repartint *galtades* a una dama de la noblesa i depilada (la Rodore-

anomena «Temps congelat», considera que si bé la llista dels intel·lectuals catalans exiliats l'any 1939 és esborronadora, no s'ha de menystenir el gruix dels noms que formaven la nòmina dels que van romandre a Catalunya i que «no existiren durant molt de temps» (Palau i Fabre 2005: 1060). És clar que aquests intel·lectuals no existiren dins la cultura catalana en tant que no podien expressar-se d'una manera genuïna i lliure. Ara bé, en el cas d'Arbó hi ha l'afegit d'una invisibilitat dins el mateix àmbit català, una pèrdua de credibilitat literària que rau en una opció personal allunyada del pensament i l'actuació dels qui ja sigui des de l'exili, ja sigui des de l'interior del país, s'obstinaren a viure i a actuar d'acord amb la convicció de mantenir i redreçar la cultura catalana i en feren també una opció personal i vital. En aquest sentit, Rovira i Virgili és contundent quan afirma: «Hi ha escriptors i editors que resten inhabilitats moralment per tractar, col·laborar i conviure amb els qui han mantingut l'enteresa durant els anys negres» (Rovira i Virgili 1947: 310). Cal entendre que Arbó ha de ser forçosament en aquest grup que assenyala Rovira i Virgili, aleshores exiliat a Perpinyà.<sup>214</sup> L'escriptor, doncs, haurà de conviure amb aquest aïllament professional, però

---

da en sap l'aprenentatge)» (26-I-1949, Busquets i Grabulosa 1999: 114) (Pel que fa a la referència a Rodoreda, vegeu nota 100). En la seva resposta, de 13-II-1949, Benguerel preguntava: «I la novel·la d'Arbó, vull dir la Tinada castellana amb guants de pell de Suècia? Suposo que també deu ser genial» (Busquets i Grabulosa 1999: 123) I més endavant, en una altra carta de 7-VI-1949: «Quins llibres es publiquen? Lo Arbó ha tingut èxit amb la seva galtada ciutadana? Fot lo Verdaguer, encara?» (Busquets i Grabulosa 1999: 147). El menyspreu evident que utilitzen els dos escriptors en parlar d'Arbó es percep en el to irònic emprat i també en l'ús de l'article "lo", propi del parlar ebrenc, que el novel·lista devia d'utilitzar. Cal suposar que el distanciament que es tradueix dels seus comentaris arrela sobretot en el fet que no podien perdonar a Arbó la seva relació amb el règim, el seu posicionament lingüístic i la seva decisió de quedar-se a Catalunya amb totes les conseqüències que això comportava.

Un altre exemple el trobem en la relació epistolar que mantingueren Rafael Tasis i Ramon Xuriguera. Tasis, amb data 3-III-1952, informava Xuriguera que Arbó aprofitaria la celebració del cinquantenari de la mort de Jacint Verdaguer per publicar-ne una biografia «de la qual tinc referències més aviat dolentes» (Camps i Arbós 2010: 133). En canvi, qualificava d'«estudi ben interessant» la biografia verdagueriana de Josep Miracle, *Verdaguer amb la lira i el calze*. Encara, en una altra carta, escrita el 18-V-1952, insistia: «El que està a punt de sortir és el que ha escrit Sebastià Juan Arbó: és una biografia general de Mossèn Cinto i jo l'espero amb certa desconfiança» (Camps i Arbós 2010: 136). Amb tot, Xuriguera, que també havia enviat el seu *Jacint Verdaguer. L'home i l'obra* —premiada als Jocs Florals de París l'any 1948 i als Jocs Florals de Cambridge, en una segona versió, l'any 1956, que no seria publicada fins al 1971— s'excusava de no citar la biografia d'Arbó pel fet que «he conegut darrerament el llibre d'Arbó, essencialment biogràfic, però nul des del punt de vista crític». Amb tot remarca que quant a la figura de Verdaguer «posseeix una innegable riquesa de detalls, que m'hauria estat molt útil de conèixer en el moment d'escriure el llibre» (Camps i Arbós 2010: 162). Encara, en aquesta mateixa carta, amb data 2-X-1953, afirmava que no creia entreveure «cap contradicció entre la visió de l'home que el llibre d'Arbó traça i la que tracto de dibuixar en el meu», fet pel qual considerava innecessària qualsevol modificació (Camps i Arbós 2010: 162). El caràcter íntim de les relacions epistolars permet deduir la imatge que tenien d'Arbó la major part dels escriptors catalans, sobretot els que havien patit o patien encara l'exili.

<sup>214</sup> Anys més tard, Joaquim Molas exposarà les diferents opcions arran de la Guerra Civil: «alguns emigraren a l'estranger i s'inhibiren de la lluita desencadenada; d'altres, emigrats morals, emmudiren o prosseguiren llurs investigacions intel·lectualoides d'una manera abstracta; d'altres, en fi, intervingueren en els fets d'una manera decidida. Els uns, per la mateixa presa de posició, es desentengueren dels destins de llur cultura [...]» (Molas 1967: 64). I és en aquest últim grup on Molas situa Ferran Valls i



també moral, imposat pels seus coetanis catalans. I això el marcarà profundament, més enllà dels èxits aconseguits en un marc cultural que, malgrat tot, li és aliè. Ricard Salvat quan parla de l'escriptor ho fa amb una manifesta admiració:

Vaig tenir la sort de poder conèixer el gran escriptor *català*.<sup>215</sup> Era un personatge molt controvertit. Se'l tenia per un gran escriptor, però els anys quaranta havia abandonat la llengua catalana per la castellana per poder publicar i viure. Això va enfurismar els cercles més catalanistes. Estava un xic amargat per tot allò (García Ferrer i Rom 1998: 16).

En aquesta definició breu, però contundent, Salvat ens dibuixa una doble imatge: la del mateix escriptor i aquella que els seus coetanis havien projectat d'ell arran del desenllaç del conflicte bèl·lic. Cal estudiar, doncs, l'actitud d'Arbó, el seu posicionament envers el castellà, també com una reacció a l'isolament que va patir durant aquests anys.

## 6.2. Els anys 50: el reconeixement i la projecció exterior

Iniciat l'any 1950, els diaris anuncien la presència de l'escriptor en diferents esdeveniments literaris, i d'altres de més anecdòtics, que li permeten mantenir-se visible en la quotidianitat literària del país.<sup>216</sup> Així, a finals d'abril, al Cercle de Belles Arts de Lleida, llegeix, «amb rotundo éxit», dos dels capítols del seu nou llibre, encara inèdit, dedicat a Jacint Verdaguer ([S/s] 1950b: 10).<sup>217</sup> Més endavant, el 27 de juny, al Centre de Lectura de Reus, disserta sobre la vida i l'obra del poeta amb la conferència «Verdaguer. Fragmentos de una biografía».<sup>218</sup> Hi ha constància també de la seva participa-

---

Taberner, Joan Estelrich, Ignasi Agustí, Martí de Riquer, Sebastià Sánchez-Juan, entre d'altres. Tot i que, en un primer moment, podríem adjudicar el nom d'Arbó en aquest darrer grup, Molas adverteix que aquesta llista es destaca perquè «llur actuació política els dugué a negar la d'intel·lectuals catalans que havien sostingut fins aleshores i, com a conseqüència d'això, substituïren la llengua i els esquemes culturals propis per altres que havien reputat aliens» (Molas 1967: 68). Com s'estudiarà en la segona part de la present tesi, Arbó rebutjà sempre l'adscripció a una ideologia política concreta i no renuncià ni es desvinculà mai de la seva identitat catalana.

<sup>215</sup> La cursiva és meua perquè l'afegitó del gentilici sembla respondre a la voluntat explícita de Salvat d'emmarcar Arbó en la literatura catalana, sobretot si ho relacionem amb la resta del fragment.

<sup>216</sup> Un exemple d'aquests actes més circumstancials és la notícia que publicà *La Vanguardia* quan fou anomenat fill adoptiu i predilecte d'Amposta ([S/s] 1950a: 6).

<sup>217</sup> *Destino* també es feu ressò d'aquesta lectura (LEVÍN 1950: 14). En relació al redactor d'aquesta notícia, LEVÍN era el pseudònim que Ignasi Agustí acostumava a utilitzar per signar textos de reflexió literària tot i que sembla que el periodista cultural Martí Farreras, gran amic d'Ignasi Agustí, també l'utilitzà (Laureano Bonet, comunicació personal, 5 octubre 2020).

<sup>218</sup> Tot i que en l'article del *Diario Español* ([S/s] 1950c: 4) no consta el títol de la conferència, al Centre de Lectura de Reus es conserva una invitació a l'acte on sí que es detalla aquesta informació. Com a curiositat, Arbó hi és presentat com a guanyador del Premi Fastenrath 1935 i del Premi Nadal 1949, però s'hi obvia el Premi dels Novel·listes 1936. Soldevila Balart (2012: 173) apunta la possibilitat que

ció com a ponent en una de les tertúlies del Racó (Cuyàs 1985: 310).<sup>219</sup> Mentrestant, a l'Ateneo madrileny— «se le conoce i estima en Madrid a Sebastián Juan Arbó por sus novelas y por su espléndida “Vida de Cervantes”»—, hi assisteix com a conferenciant amb la ponència «Pío Baroja» que «bien escrita, inteligentemente construïda, causó excelente impresión» ([S/s] 1950e: 3).<sup>220</sup> La mateixa ressenya periodística, presenta Arbó com «el escritor joven —o semijoven— que mejor escribe en toda Cataluña». Mesos més tard, torna a l'Ateneo per impartir la conferència «El escritor, su obra y su época» on disserta entorn de l'autèntica originalitat dels nous corrents literaris i alerta sobre el perill de traspassar els límits de la creació literària. En la seva exposició, l'escriptor reivindica la necessitat de retornar a un art fonamentat en la humanitat ([S/s] 1950f: 3).<sup>221</sup> El 30 de març de 1951, presenta aquesta mateixa conferència a l'Ateneu Barcelonès i, des de *La Vanguardia*, se'n subratlla la seva condició de manifest literari a favor de la independència de l'escriptor i el rebuig a adscripcions literàries concretes, ahora que es remarca la humanitat d'Arbó en tant que és «personalidad en la que los quilates humanos son anteriores y superiores al mero oficio de escribir» ([S/s] 1951a: 10). Quant a la seva conferència «Pío Baroja», la imparteix també a la Universitat de Barcelona ([S/s] 1951b: 11).<sup>222</sup> Finalment, tres esdeveniments inclouen encara el nom d'Arbó durant la segona meitat del 1951: la seva adaptació del *Quixot*

---

aquesta conferència «devia estar en l'origen del projecte»; ara bé, hi ha diversos aspectes que desdiuen aquesta possibilitat. En primer lloc, cal recordar que la primera dissertació sobre Verdaguier, ja citada al text, fou impartida al Cercle de Belles Arts de Lleida on llegí dos capítols del llibre; per tant, a més de ser anterior a la que impartirà al Centre de Lectura de Reus, indica que Arbó ja ha iniciat la redacció de la seva biografia verdaguieriana. En segon lloc, la correspondència entre Arbó i l'editor Josep Maria Cruzet ens permet afirmar que l'any 1949 la biografia estava contractada i es trobava en un estat força avançat, tot i que no es publicarà fins a l'any 1952 (24-IX-1949, Fons Cruzet Selecta, BC). Això ens porta a concloure que les conferències sobre Verdaguier no foren la gènesi de la biografia ja que aquesta estava en procés de redacció l'any 1950. Amb tot, cal considerar que aquesta redacció fou prou ràpida si tenim en compte que en una carta adreçada a Francesc Cambó, datada de 6-I-1947, Arbó confirma la seva predisposició a iniciar l'estudi verdaguierà i escriu: «L'obra [...], no la tinc començada, ni esbossada tan sols. Tinc, sí, bastantes notes soltes recollides d'ací i d'allà, a l'atzar de lectures i de converses. Però, representen tan poc dintre el pla general, que es pot dir que no tinc res» (Soldevila Balart 2016: 87). En aquest sentit, la breu relació epistolar entre Arbó i Francesc Cambó, el qual des de l'exili exercia el seu mecenatge cultural a través, entre d'altres, de l'editorial Alpha, ens acosta al primer intent d'Arbó per buscar el suport econòmic necessari per iniciar el projecte biogràfic. Cambó hi consent amb la condició de supervisar el capítol dedicat als darrers anys del poeta. Arbó accepta i proposa, al seu torn, una sèrie de condicions econòmiques força taxatives. La mort de Cambó aquell mateix any, el 1947, impossibilita l'inici del mecenatge (Soldevila Balart 2016: 73-88).

<sup>219</sup> Fundada pel promotor cultural i escriptor Lluís Terricabras l'any 1949, el Racó era una tertúlia oberta a tothom per on passaren molts dels intel·lectuals i futurs polítics del país.

<sup>220</sup> La conferència tingué lloc el 19 de maig de 1950 (Cf. [S/s] 1950d: 3). També des de *Destino*, V[ázquez] Z[amora] (1950: 14) en va fer una extensa crònica.

<sup>221</sup> La ponència es produí dins el cicle «El escritor visto por dentro», el 3 de desembre de 1950.

<sup>222</sup> A causa de la seva llarga extensió, es realitzà durant dos dies, concretament el 25 i el 26 d'abril de 1951.

([S/s] 1951c: 9),<sup>223</sup> la seva col·laboració en l'obra *Cataluña: arte, vida, paisaje* ([S/s] 1951d: 6)<sup>224</sup> i la seva participació com a jurat en el Premi de Biografia Aedos 1951, al costat de J. E. Martínez Ferrando, J. M. Millás Vallicrosa, Augusto Casas i Martí de Riquer ([S/s] 1951e: 11).

Amb l'obra *Verdaguer: el poeta, el sacerdot i el món* torna a l'escriptura en català coincidint amb la commemoració del cinquantenari de la mort de Verdaguer, efemèride que provoca també l'aparició de la biografia de Josep Miracle, *Verdaguer amb la lira i el calze*.<sup>225</sup> A propòsit d'aquestes dues biografies, Montoliu recrimina el poc encert que han demostrat els seus autors a l'hora d'exposar la figura del poeta:

[...] el uno y el otro revelaban un carácter polémico que no los hacía idóneo para que el público los interpretase como pura y simple expresión de homenaje al genial cantor de “La Atlántida”. Ni el uno ni el otro tuvieron por finalidad presentar a nuestro poeta limpio de toda la caliginosa atmosfera de combate que le rodeó en vida y en muerte y mostrarle erguido en la memoria de la posteridad como el símbolo más alto y más puro

---

<sup>223</sup> Es tractava d'una versió adaptada amb il·lustracions a càrrec d'Ignació Hernández —sota el pseudònim d'Iñigo— i publicada per Archivo del Arte. El projecte va néixer amb la finalitat d'arribar a un públic familiar.

<sup>224</sup> Obra editada per Aedos el 1951 i realitzada per Carles Soldevila amb pòrtic de Joan Maragall. Inclou textos literaris d'escriptors de diferents èpoques com ara Joan Amades, Prudenci Bertrana, Santiago Rusiñol, Tomàs Garcés, Àngel Guimerà, Josep Maria de Sagarra o Juan Arbó, entre d'altres. L'any 1956 va ser publicada en català per l'editorial Aedos, amb el títol *Belleza de Catalunya: art, vida i paisaje*.

<sup>225</sup> Miracle, J. (1952). *Verdaguer amb la lira i el calze*. Barcelona Aymà Editors. Quant a la data de publicació de la biografia arboniana, sempre sota el segell de l'editorial Aedos, Soldevila Balart (2016: 73) afirma que és confusa perquè existeixen dos exemplars amb dues edicions amb peu d'impresma diferent: la primera, *Verdaguer: el poeta, el sacerdot i el món*, publicada l'any 1951, i la segona, *La vida tràgica de mossèn Jacint Verdaguer*, datada l'any 1952. En la correspondència professional entre l'Editorial Selecta i Arbó hi ha una carta, amb data 12-IX-1951, en què l'escriptor informa Josep Maria Cruzet que és a punt d'enviar-li una part de la biografia —uns 1100 fulls—, tot i que encara li falta revisar el pròleg i una tercera part de l'obra (Fons Cruzet-Selecta, BC). Entre maig i juny de 1952, Arbó publica a *Solidaridad Nacional* diversos articles sobre Verdaguer: «La niñez» (4-V-1952), «El seminarista» (11-V-1952), «Verdaguer, campesino y poeta» (18-V-1952), «El sacerdote» (25-V-1952), «La salida» (1-VI-1952) i «Verdaguer exorcista» (8-VI-1952). En aquestes dates, l'obra és a punt de publicar-se, tal com anuncia el mateix diari a l'inici de cada article. També, a la revista *Ateneo*, publica «Verdaguer en Rusia» (2-VIII-1952). Quant al motiu de la redacció d'aquesta obra, Soldevila Balart (2012: 171) explica que l'interès durant la dècada dels cinquanta per la vida de Verdaguer justificaria que la biografia d'Arbó fos un encàrrec de la mateixa editorial. Amb tot, l'interès d'Arbó pel poeta sorgeix arran de la lectura de la seva obra, però també de les converses mantingudes, durant els anys trenta, amb Valeri Serra i Boldú, folklorista que havia tractat el poeta a bastament. Més endavant, en una entrevista radiofònica emesa l'any 1970, Arbó manifestarà la seva admiració per l'obra verdagueriana, així com l'interès i el dramatismes que es desprenien de la vida del poeta, alhora que reclamava la vigència de Verdaguer en el panorama literari català («Entrevista a Sebastián Juan Arbó, escritor». Barcelona. Ràdio Barcelona, 16 de maig de 1970). En les seves aportacions, però, Joan Samsó (1994: 61) evidencia com el règim franquista sí que s'apropia de la figura de Verdaguer des d'una òptica localista, adscrita al marc unitari de la literatura espanyola. D'un temps ençà, i a través de l'exposició *Verdaguer segrestat. L'apropiació del mite durant el franquisme* (abril-maig 2018), comissariada per Carme Torrents i Carles Puigferrat, s'ha tornat a fer palès com el poeta fou una figura «cobejada i manipulada» pel franquisme; concretament, primer, a través de la celebració del centenari del seu naixement, el 1945, i, posteriorment, amb una altra gran commemoració l'any 1952, aprofitant el cinquantenari de la seva mort (Marimon 2018: 52).

de la dignidad de nuestro pueblo. Cataluña no estuvo de suerte en aquella coyuntura (Montoliu 1954a: 22).

Una de les primeres reaccions és la de Riquer que, des de les pàgines de *Revista*, s'afanya amablement a descartar prejudicis previs relacionats amb la condició de novel·lista d'Arbó. Aquesta circumstància, segons l'erudit romanista, lluny d'adulterar la biografia de Verdaguer la forneix d'una erudició àgil, una imparcialitat cruent però necessària i un elevat grau de comprensió cap al poeta. En definitiva:

Arbó no ha “novelizado” la vida de Verdaguer; lo que acaece es que, afortunadamente, Verdaguer ha sido biografiado por un novelista que ha sabido reconstruir un drama, caracterizar y desnudar las pasiones y actitudes de unos comparsas y ofrecernos vivo y real al gran poeta (Riquer 1952: 8).

L'escriptor i periodista Julio Manegat, des d'*El Noticiero Universal* i en un to obertament admiratiu, considera que l'obra d'Arbó serà un referent ineludible per a qualsevol estudi verdaguerià i en prioritza el perfil de poeta que el biògraf, més enllà de l'home i del sacerdot, ha volgut immortalitzar en la seva obra, així com una certa simbiosi detectada entre ambdós escriptors que deriva en una profunda comprensió cap a Verdaguer (Manegat 1952: 5).

Al seu torn, des de la secció literària de *La Vanguardia Española*, Fernández Almagro evidencia que Arbó «trata el tema con técnica de novelista; no fantaseando, desde luego, pero sí atendiendo a la reconstrucción de un carácter con cierta libertad en punto a inducciones y deducciones» (Fernández Almagro 1952: 12). En aquesta línia, Jesús Massip publica una extensa ressenya a la revista literària i cultural *Géminis*, publicada a Tortosa, on alerta que «Arbó es biógrafo y novelista en grado sumo, y el resultado no debe sorprendernos» (Massip 1952: 10). El que interessa a Massip és l'apropament contextual que Arbó fa a la Catalunya i a l'Espanya del segle XIX per entendre en quin cercle social, polític i cultural es movia Verdaguer, i així poder copsar la rellevància que exerciren aquestes influències en el seu itinerari vital i biogràfic. Així i tot, l'apropament del biògraf es produeix, però, en la comprensió cap a l'home espiritual, corprès per un misticisme recurrent que, des d'un vessant més poètic que religiós —i en això Massip coincideix amb Arbó— justificaria els actes dels quals fou acusat. Per al crític tortosí, Arbó manté constantment l'equilibri entre l'element religiós i l'element racional, i es decanta per presentar els personatges que envolten Verdaguer «con maestría de novelista consumado» (Massip 1952: 11). En la seva conclusió, Massip mostra una admiració evident cap a aquesta obra:

El mejor elogio que podemos hacer al entrañable escritor compatriota nuestro del Delta [...] es precisamente la amplitud que heredó de su solar y manifiesta en la exposición de sus opiniones. La amplitud y la fecundidad. Tan ancho es Arbó que nos ha permitido bucear en este libro sin enmendar nada (Massip 1952: 12).

Joan Fuster, aquell mateix any, en una extensa ressenya al diari *Levante* defineix la biografia d'«excelente» per la imatge rigorosa i versemblant que ofereix de Verdager i per la capacitat del biògraf d'endinsar-se en el doble vessant místic i poètic (Fuster 1995: 27).<sup>226</sup> Al costat de les aproximacions fetes fins aleshores a la figura del poeta —algunes «nos facilitaron, no su retrato, sino su estampilla», mentre que d'altres van ser construïdes prenent com a base el «cotilleo íntimo»—, Fuster remarca que «lo bueno del libro de Arbó es que elude esos caminos fáciles, y ateniéndose con rigor al dato y a la conjetura lógica, nos ha “des-sublimizado” la figura de Verdager» (Fuster 1995: 28). Des de la seriositat i el rigor, sense defugir qüestions polèmiques, Arbó «buen novelista, ha seguido el canon tradicional del género biográfico, renunciando a la novela —al mundo casi balzaquiano— que hay en el meollo de su narración» (Fuster 1995: 28). Quant als personatges, palesa la «verosimilitud psicològica» amb què és presentat el poeta, així com l'encert d'haver assenyalat el seu fons de «tozudez rural», tret que es repeteix en la caracterització dels bisbes Josep Torras i Bages i Josep Morgades, tots dos d'origen camperol (Fuster 1995: 28).<sup>227</sup>

Amb tot, i malgrat aquestes crítiques elogioses sobretot cap a l'accent novel·lístic que introdueix Arbó en el gènere biogràfic, no es pot obviar l'inici d'un ampli debat arran de les dues biografies publicades, la de Josep Miracle i la d'Arbó. Les controvèrsies derivades d'aquesta discussió, sobretot a partir de l'obra de l'escriptor ebrenc, van més enllà dels cenacles literaris. Així, per exemple, *Diario Español* se'n fa ressò de la següent manera:

---

<sup>226</sup> L'article, amb el títol «Entre un altar y un dolmen», es va publicar el 20 de novembre de 1952.

<sup>227</sup> L'any 1970, Joan Fuster serà l'encarregat de traduir aquesta biografia al castellà, fet força inusual si tenim en compte que Arbó acostumava a autotraduir els seus propis llibres. La relació epistolar entre Joan Sales i Juan Arbó deixa constància d'aquest fet. En la carta de l'editor, amb data 28 -XII-1967, llegim: «M'escrivi Joan Fuster que li fa molta il·lusió traduir el VERDAGUER al castellà i que l'única dificultat és entendre's amb en Lara per la qüestió del preu. Ell viu exclusivament d'escriure (pot anar tirant perquè és solter) i li cal cobrar una mica bé els treballs. Si s'entén amb en Lara per les pessetes, diu que s'hi posarà tot seguit amb entusiasme. Per cert, se'm queixa amargament de la teva calligrafia, que diu que li ha costat tant de desxifrar... Que m'ho digui a mi, que les he passades negres amb l'original de L'ESPERA i després amb el rediastre de les teves correccions» (Ramis 2018: 101). L'il·lusió que Fuster fa a la dificultat d'entendre la lletra d'Arbó respon al fet que, paral·lelament a l'edició castellana, havia de publicar-se també una nova edició revisada en català. Per tant, Fuster traduí a partir del manuscrit d'aquesta versió. Ambdues es publicaren l'any 1970.

La aparición de dos biografías sobre Jacinto Verdguer, ha hecho que tirios y troyanos, esgrimieran las armas dialécticas en pro o en contra del ilustre vate y en aplauso y repudio de alguna de las referidas obras. Parece ser que uno de tales libros ha aparecido plagado de errores y gratuidades y aún cuando el prestigio de quien lo firma, hace que las críticas se hagan “sotto voce”, lo cierto es que es objeto de amplias discusiones (CIVIS 1952: 6).

Un altre exemple: Esteban Molist (1952a: 6), des d'*El Correo Catalán*, tot i assenyalar reiteradament el seu reconeixement cap a l'Arbó novel·lista, es mostra en desacord amb la presentació de Jacint Verdguer com un home dominat excessivament per les passions i pel seu esforç ingent a superar-les. En general, tot i reconèixer el caràcter exhaustiu de l'obra, Molist la considera excessivament literària i poc convincent. Des de *La Vanguardia*, Arbó publica «La carroña y el diente»,<sup>228</sup> una digressió furibunda cap a la mesquinesa que domina el món de les lletres i cap a l'absoluta falta de generositat i manca de visió constructiva amb què es judiquen les noves obres. Encara que l'article està dirigit al sector literari en general, l'al·lusió a la crítica de Molist s'evidencia en cada línia i ens recorda l'episodi protagonitzat anys enrere amb Prudenci Bertrana a causa del Premi Crexells o, encara més anterior, la picabaralla que mantingué amb Domènec Guansé a propòsit de la seva crítica a *L'inútil combat* (Juan Arbó 1952a: 9). Cal dir, però, que, al seu torn, la reacció del crític d'*El Correo Catalán* és també desproporcionada i aprofita per desqualificar, ara sí, sense objeccions, la biografia de Verdguer amb una explícita anàlisi dels seus múltiples errors biogràfics, històrics i cronològics, així com l'enumeració d'aspectes gratuïts, fruit de la literaturització d'alguns capítols de la vida del poeta català (Molist 1952b: 6). Des de Tortosa, la revista *Géminis* es fa ressò d'aquesta crítica i addueix un posicionament favorable cap a Arbó en defensar «que es más escritor que historiador, sin que la verdad esencial quede en nada alterada por el novelista y sí mucho embellecida» ([S/s] 1952a: 13).<sup>229</sup>

Afegint-se a aquesta dialèctica generada des de diferents tribunes, en un article a *Destino*, l'advocat i poeta Ricard Permanyer llança una extensa diatriba literària i jurídica que contradiu algunes de les afirmacions que Arbó fa en la seva obra. L'advocat, en

---

<sup>228</sup> Amb aquest article, Arbó iniciava la seva llarga trajectòria com a col·laborador de *La Vanguardia*. De fet, el seu últim article fou publicat de manera pòstuma el 3 de gener de 1984, un dia després de la seva mort.

<sup>229</sup> En aquest sentit, anys més tard i durant el procés de redacció de la biografia de Baroja, Arbó afirmarà que «para mí una novela es lo mismo que una biografía y las trabajo igual». Amb tot, remarcarà que l'única diferència es trobava en l'origen real o fictici dels personatges (Vidal 1968: 6). Quant a l'article publicat a *Géminis*, tot i que apareix sense signar, cal atribuir la seva autoria a Jesús Massip, el qual ja havia fet amb anterioritat un article entusiàstic sobre la biografia de Verdguer, tal com ha estat citat anteriorment (Massip 1952).

finalitzar l'article, demana la retirada de la biografia com a única mesura digna d'elogi cap al seu autor (Permanyer 1952: 19-20). En al·lusió a aquesta demanda, J. M. Cruzet —que judica l'obra d'Arbó com a «importantíssima»— recorda la complexitat que envolta el gènere biogràfic, la seva capacitat de generar polèmiques i demana que «evitemos formular conclusiones en otros terrenos, de orden extraliterario» (Cruzet 1952: 30).<sup>230</sup> Arbó, però, no queda al marge de la polèmica i, a través de *Destino*, replica amb contundència les acusacions de Ricard Permanyer. En el seu article, a banda de defensar-se de cadascuna de les diatribes llançades contra ell, Arbó incideix en l'extensió de la biografia com a justificació de les possibles errades comeses, però es reafirma en una visió objectiva basada en testimonis orals i escrits, i en els documents del poeta que, al seu parer, l'absolen de qualsevol judici temerari (Juan Arbó 1952b: 23-24).<sup>231</sup> També Espriu, amb qui el novel·lista manté una intermitent relació epistolar a partir del 1945, es dol de l'actuació del seu amic advocat alhora que afirma no participar d'aquesta diatriba.<sup>232</sup> En aquest sentit, Maurici Serrahima, en el seu dietari, també considera la biografia de Verdaguier «molt extensa i documentada [...]. La primera biografia seriosa i important de Verdaguier», malgrat assenyalar la presència d'aspectes discutibles (Serrahima 2004: 288). Davant dels atacs sorgits arran de la publicació de la biografia, Serrahima escriu una carta a Arbó on, a més de fer esment d'errors i judicis refutables, deixa constància del seu desacord amb les crítiques rebudes i nega que el llibre sigui partidista ni que esdevingui novel·la, com s'havia afirmat, ans al contrari «era —i és— una excel·lent biografia» (Serrahima 2004: 289). En aquest sentit, a través del seu dietari, Serrahima descriu les reaccions que sorgiren al voltant de la publicació del *Verdaguer* d'Arbó:

---

<sup>230</sup> De fet, Cruzet, l'editor d'aquesta obra, havia mantingut correspondència personal amb Arbó durant els últims anys de la seva redacció. En aquest sentit, en una carta del 1949, Cruzet li recomana la lectura de *À la recherche de Marcel Proust*, biografia que André Maurois acabava de publicar, i de la qual destaca sobretot la tècnica i l'estil. Arbó li agraeix la recomanació, però remarca que «no descuido res que pugui contribuir a donar vivesa i amenitat i força a la nostra biografia», alhora que incideix en «la quantitat de llibres que he llegit i de fonts que he consultat» (24-IX-1949; Fons Cruzet-Selecta, BC).

<sup>231</sup> Tant en la versió catalana com castellana que es publiquen l'any 1970, Arbó hi inclou un llarg pròleg on detalla l'experiència viscuda arran de la primera publicació del llibre, l'any 1952. L'escriptor, a més de recordar el cas Permanyer, hi desgrana tot l'allau de crítiques i atacs personals als quals es va veure sotmès. (Cf. Juan Arbó 1970a: 21-39).

<sup>232</sup> Concretament, amb data 25-XI-52, escriu: «Com que suposo que l'article del Sr. Permanyer, que és també un bon amic meu, us haurà fet passar una mala estona, us escric per dir-vos que ho lamento i que no m'hi he divertit gens a costelles vostres» (Ramis 2014b: 71). És curiós que Espriu, que escriu a Arbó de manera aïllada durant aquests anys, doni resposta a la crítica de Permanyer només tres dies després que aquesta aparegui publicada. Podem atribuir aquesta deferència al desig del poeta de fer evident la seva no correspondència amb les opinions de Permanyer, però també, o potser complementàriament, a la voluntat d'apaivagar amb la seva nota l'enuig que, coneixedor del caràcter irascible d'Arbó, l'article li hauria provocat.

De moment, molts elogis. Aviat, però, van començar les reserves. Les dues actituds que van provocar el “drama” de Verdaguer sobreviuen encara, després de tants anys. Van tornar a sortir un seguit de veus que, de paraules i en els diaris, retreien a l'Arbó que hagués atacat —deien— els bisbes i els Comillas i hagués fet cas dels qui els calumniaven, que havia acceptat les referències, per exemple, de don Joan Moles [...] i, en definitiva, es repetien les acusacions, avui inadmissibles —si més no, tal com eren fetes—, de fa més de mig segle. I van venir atacs contra el fet de la publicació [...] Els detractors fins havien iniciat una campanya de denúncies a la censura!... (16-III-1953, Serrahima 2004: 288-289).

En efecte, l'assumpte arriba a mans de la censura, fet que explica que Florentino Pérez Embid, aleshores director del Ministerio de Información, demani consell a Serrahima en l'afer, atès que considera inadequat barrejar el nom de Verdaguer amb la tasca censora. La intervenció epistolar de l'escriptor i crític literari respon a una clara voluntat d'objectivitat exculpatòria cap a la biografia d'Arbó:

Jo li vaig escriure una carta llarguíssima, explicant-li com ho veia; és a dir, molt més com un cas d'incomprensió mútua que com un cas de mala intenció en els protagonistes, i quins podien ser els motius que havien produït, en aquells temps, aquell tristíssim episodi. També, més discretament, els que ara l'havien pogut fer reviure (Serrahima 2004: 289).

Com a conseqüència, l'obra no fou retirada i Serrahima, a instàncies de Pérez Embid, va haver de publicar a la revista *Arbor* la carta que li havia enviat en defensa del *Verdaguer*.<sup>233</sup> Remarco l'expressió que utilitza l'escriptor a l'hora d'haver de con-

---

<sup>233</sup> Per a l'article a *Arbor*, vegeu Serrahima (1953: 49-60). Al Fons Sebastià Juan Arbó (AMR) hi ha dues cartes del Ministerio de Información que evidencien els entrebancs que patí aquesta obra amb la censura del moment. La primera, amb data 4-VII-1952, és la resposta de Florentino Pérez Embid a una carta d'Arbó en què, suposadament, l'escriptor es queixava d'un informe emès sobre la seva biografia i que li havia estat enviat amb les retallades corresponents. Pérez Embid es disculpa, segurament a causa de la intercessió de Pere Gual (vegeu nota 236), i promet una nova revisió de la biografia per part d'un nou lector a qui se li ha demanat que la llegeixi «con el máximo sentido de responsabilidad». Des de la prudència que li atorga el desconeixement del cas Verdaguer, Pérez Embid conclou amb Arbó que les raons històriques no es poden veure minvades per interessos polítics i, per tant, li demana que oblidí l'informe i li retorni. La segona carta, amb data 19-VII-1952, prové del nou cap d'Inspecció de Llibres —l'anterior per les paraules de Pérez Embid sembla que fou destituït per l'afer protagonitzat amb Arbó—, el qual evidencia que «a causa de «el extraordinario interés del Director General en atenderle a usted se volvió a leer nuevamente y como consecuencia de esta nueva lectura se le ha oficiado para que modifique el párrafo señalado en las páginas señaladas 224 y 225 y suprima del epílogo todo lo que es de carácter polémico. Espero que V. se hará cargo de las razones que aconsejan esto ya que existen varios descendientes del Marqués de Comillas, cuya beatificación parece estar en curso». És a dir, en aquest segon informe, que hauria estat acceptat per Arbó com a definitiu abans de la publicació, s'al·lega l'existència d'episodis i afirmacions que podien generar controvèrsies i malentesos entre els descendents d'alguns dels al·ludits dins l'obra; ara, però, minimitzats en relació als censurats anteriorment. Amb tot, l'obra no deixarà de generar debats després de la seva publicació.



vertir la carta en article i la seva posterior justificació: «Em va fer —és evident— una certa mandra. Però aquella campanya tan trista em feia molta angúnia i m'ha semblat que contribuiria a deixar l'afer aclarit» (Serrahima 2004: 289). Amb tota certesa, podem atribuir aquesta «certa mandra» a l'evident compromís que podia suposar per a la intel·lectualitat catalana, situada en la resistència, publicar un article en defensa d'una obra d'Arbó i, alhora, evidenciar la posició de tots aquells que havien contribuït a calumniar-la. És clar, però, que el sentit de justícia preval en Serrahima que opta clarament per fer públic el seu judici a favor de l'escriptor ebrenc.

Des d'*Arbor*, Josep Romeu reclama una valoració objectiva per a una obra que fuig de l'erudició i de l'exactitud històrica, i que defineix com «un libro de comprensión humanísima de la figura y del problema de Jacinto Verdaguer» (Romeu 1952: 267). En aquest sentit, el crític destaca la similitud amb altres biografies escrites per autors tan significatius com Stefan Zweig o Emil Ludwig. En remarca, a més, l'excepcionalitat d'alguns capítols que «solo un temperamento tan fuerte, tan trabajado por la vida y asistido por una vocación literaria como la de Arbó, podía escribir». Ras i curt, Espinàs ho resumeix breument en un dels seus articles a *Ínsula*: «a pesar de todas las controversias, su extenso volumen sobre Verdaguer posee tanto mérito que, siguiendo una lamentable tradición, no se lo queremos reconocer» (Espinàs 1954a: 3). Tot plegat, és obvi que aquesta biografia provoca reaccions adverses de les quals Arbó es doldrà l'any 1970, en publicar la segona edició de la biografia.<sup>234</sup> És en aquest sentit que l'escriptor redacta un pròleg on es justifica de les desqualificacions rebudes amb motiu d'un llibre que afirma haver construït des de la recerca, l'estudi i l'honestedat. Per a Isabel-Clara Simó, aquesta defensa està escrita «amb dolor d'animal ferit [...] que ens interroga amb desesper sobre la brutalitat del cop» (Simó 1997: 15).

En la seva decidida reivindicació cap a l'Arbó biògraf, Simó (1997: 15) assenyalava que «ni per meticulositat, ni per equanimitat, ni per complitud, s'ha escrit res sobre Verdaguer que millori l'obra d'Arbó». Des de la seva experiència com a biògrafa del poeta, Simó valora la neutralitat de l'escriptor ebrenc que, de ben segur, havia de provocar l'animadversió de certs sectors benestants que haurien preferit un posicionament clar per part de l'escriptor. De fet, les seves paraules certifiquen que l'obra

---

<sup>234</sup> 1970. Barcelona: Ed. Aedos.

d'Arbó no ha romàs com un referent per als estudiosos del poeta: «jo mateixa, en escriure *El mossèn*, vaig rebre burles i atacs per haver-me basat en aquella biografia».<sup>235</sup>

En un altre ordre de coses, l'any 1952, Arbó entra a formar part de la nova junta de l'Ateneu Barcelonès.<sup>236</sup> D'aquesta manera, l'escriptor no es desvincula d'aquesta institució que a partir de la postguerra es troba subordinada al règim franquista i perd el pes cultural que havia assolit durant els anys trenta. Paral·lelament, amb motiu de la celebració del cinquantenari de la mort de Jacint Verdaguer, Arbó participa en els actes commemoratius que es celebren a Barcelona i a Madrid.<sup>237</sup> És l'any també que inicia la seva col·laboració amb *La Vanguardia Española*, tot i que també publica, de manera molt esporàdica, a *Noticiero Universal*, *Solidaridad Nacional*, *Revista. Semanario de*

---

<sup>235</sup> L'any 1987, Isabel-Clara Simó va publicar una biografia novel·lada de Jacint Verdaguer, *El mossèn*, després d'haver llegit tots els estudis realitzats sobre el poeta. Pel que fa a les contradiccions generades entorn de la biografia verdagueriana escrita per Arbó, cal dir que s'han mantingut en les darreres aportacions biogràfiques que s'han fet sobre el poeta en els darrers anys. Així, Marta Pessarrodona i Narcís Garolera, a *Jacint Verdaguer. Una biografia*, consideren l'obra d'Arbó «farcida d'errors i documentalment absoluta» (Pessarrodona i Garolera 2016: 9), mentre que Daniel Palomeras, a *Fills de la terra dura*, la qualifica com una obra «canònica i “periclitada”» (Gaillard 2020), fet que demostra la seva vigència i la seva funció com a referent. En conjunt, doncs, aquesta disparitat d'opinions evidencia la controvèrsia que genera la figura d'Arbó en món literari català i reforça l'actitud de menyspreu i d'oblit que acompanya la seva obra de postguerra.

<sup>236</sup> C.f. [S/s] 1952b: 12. A *Memorias. Los hombres de la ciudad*, Arbó explica com, tot just finalitzada la Guerra Civil, fou nomenat membre de la Junta per Luys Santa Marina, president d'aquesta entitat del 1939 fins al 1952. L'escriptor rebutjà enèrgicament aquesta proposta atès que «no me gustaba el cargo, pero menos me gustaba la junta formada toda por falangistas, y con, al frente, uno de los primeros». Anys més tard, Pere Gual Villalbí —que ocupà la presidència de l'Ateneu durant el període 1952-1961— li tornà a oferir formar-ne part. Segons el mateix escriptor: «había mucho interés en atarme al carro, tanto en Barcelona como en Madrid, sin duda por mi carácter independiente y mi prestigio, quiero crearlo, de escritor». Arbó, abans d'acceptar, posà com a condició que el seu llibre *Verdaguer*, que aleshores era en mans de la censura, fos editat íntegrament en la seva forma original. Gual Villalbí acceptà i Arbó formà part de la nova junta al costat de Joaquim Nadal, Antoni Brunet, Josep Maria de Sagarra, Santiago Nadal, Lucas Beltran i Joan Ainaud de Lasarte, entre d'altres (Juan Arbó 1982: 213-214). Durant el següent període (1962-1971), l'Ateneu fou presidit per Ignasi Agustí i cal suposar que Arbó continuà formant part de la junta fins que al 1971 s'obrí un procés de democratització, amb la redacció de nous estatuts i la pràctica d'un nou sistema d'elecció de la junta mitjançant votacions. De fet, a les darreries del 1970, Arbó, en un article dedicat al passat i al present de l'Ateneu, exposa la seva opinió favorable a la reforma i a la modernització d'aquesta entitat en qualitat de literat i ciutadà, però no com a membre de la Junta «de la que me he casi dimitido» (Juan Arbó 1970b: 13).

<sup>237</sup> En els actes celebrats a Barcelona, hi ha constància de la seva participació en la tercera de les sessions commemoratives que es feren a «Casa del Libro» amb la lectura de dos capítols de la biografia verdagueriana («Montserrat» i «La primera missa»), que fou presentada per Josep Maria de Sagarra (Cf. [S/s] 1952c: 14, 1952d: 51). També participà en la clausura dels cursos d'extensió universitària de filologia i cultura regional, organitzats per la Universitat de Barcelona juntament amb el Consejo Superior de Investigaciones Científicas i la Dirección General de Relaciones Culturales, celebrades a Ripoll i a Sant Cugat. En l'acte de clausura, que es feu a «Vila Joana» de Vallvidrera, indret on morí Verdaguer, Arbó pronuncià la conferència «La vida de mossèn Verdaguer» ([S/s] 1952e: 10). Pel que fa als actes celebrats a Madrid, participà en la «Semana homenaje a Verdaguer» de l'Ateneu, a partir de l'1 de desembre. Aquest homenatge també comptà amb la participació de Llorenç Gomis, Josep Maria de Sagarra, Josep Miracle ([S/s] 1952f: 3). De fet, fou Arbó l'encarregat de tancar aquesta ciclo dedicat al poeta català amb la conferència «Lección de Verdaguer» ([S/s] 1952g: 4). Encara, el 17 de desembre, Arbó intervingué amb la ponència «Mosén Jacinto Verdaguer y su época», al Círculo Artístico (Cf. [S/s] 1952h: 15).

*actualidades, artes y letras*, a *Ateneo* i a *Destino*.<sup>238</sup> A *Memorias. Los hombres de la ciudad*, l'escriptor parla d'aquests inicis com a articulista, així com de la seva posició en el món literari dels anys cinquanta:

Sea como sea, había subido bastantes grados en la consideración de la gente. El *Cervantes*, publicado antes, había ayudado también; casi al mismo tiempo había empezado a colaborar en *La Vanguardia*, y en seguida, en *ABC*, y como colaborador destacado. [...] Me codeaba con los mejores escritores, y con algunos de Madrid; era de la junta del Ateneo, y del jurado del Nadal, lo que también ayudaba a que se acercaran muchos escritores, y algunos de nombre, futuros aspirantes al premio. [...] Yo creía que venían por mí; era un engaño. [...] Siempre lo aprendía tarde (Juan Arbó 1982: 212).

Amb tot, Arbó sempre retorna als seus orígens, amatent a col·laborar allà on se'l reclami, fet que s'evidencia a través de la seva participació en diversos actes celebrats a Amposta, on la seva presència és una mostra de prestigi per a la població. A tall d'exemple, el 1951 inaugura el I Concurs Literari convocat pel Casino d'Amposta i hi exerceix de jurat, al costat del seu amic Josep Janés ([S/s] 1953a: 4). Durant aquest mateix any, Arbó també és present en diferents actes de l'Ateneu, com a participant, però també com a representant de la directiva d'aquesta entitat.<sup>239</sup>

Tornant a un vessant més estrictament literari, s'anuncia la finalització de *Maria Molinari*, obra que Arbó no publicarà fins a l'any següent i que, prèviament, ja és descrita com «un voluminoso retablo de la Barcelona de la alta burguesía» que assenyala

---

<sup>238</sup> A *Revista. Semanario de información, artes i letras* d'Arbó publicà un seguit d'articles dedicats a les terres de l'Ebre: «La Cataluña más nueva. Las riberas del Ebro (16-X-1952), «La Cataluña más nueva. La siega en los arrozales» (23-X-1952), «La Cataluña más nueva. La pesca en las albuferas (I)» (30-X-1952), «La Cataluña más nueva. La pesca en las albuferas (II)» (6-XI-1952), «La Cataluña más nueva. Las capeas en los pueblos del Ebro» (20-XI-1952) i «La Cataluña más nueva. La ciudad frustrada (San Carlos de la Rápita)» (25-XII-1952). En canvi, tot i que s'anuncià la col·laboració d'Arbó com a cronista cultural de Barcelona a la revista *Ateneo* ([S/s] 1952i: 15) i Pérez Embid li demanà personalment que s'encarregués d'aquesta secció que volia «reflejar la vida cultural catalana o barcelonesa, vista desde el ambiente ateneísta de Barcelona» (7-XI-1952; Fons Sebastià Juan Arbó, AMR), no he trobat constància d'aquesta participació en els números corresponents a aquests anys; tan sols dos articles d'Arbó publicats durant el 1952 i el 1953: «Verdaguer en Rusia» (2-VIII-1952) i «La lección de Pío Cid» (23-V-1953). Quant a la seva col·laboració a *La Vanguardia, Española*, tal com s'ha dit anteriorment, s'inicià el novembre de 1952 amb l'article «La carroña y el diente» (Juan Arbó 1952a: 9) dins «Colaboraciones en *La Vanguardia*» i continuà el desembre amb «Temas literarios. El jurado y los premios» (Juan Arbó 1952c: 7), al costat de literats com Pío Baroja i Camilo José Cela. Dels articles d'Arbó i del seu vessant ideològic i literari en parlaré en la segona part d'aquest estudi («L'articulisme»). Finalment, malgrat que Arbó afirma a les seves *Memorias* haver iniciat la seva col·laboració a *ABC* durant aquests mateixos anys, els primers articles publicats daten de 1962 i, concretament, podem parlar d'una certa assiduitat a partir del 1964.

<sup>239</sup> En data 13 de febrer de 1953, Arbó participà al costat d'altres escriptors i crítics literaris en el col·loqui «Novelas y novelistas de hoy», un acte organitzat per l'Escola Oficial de Periodisme ([S/s] 1953b: 11). El 21 de maig impartí la conferència «El “Canigó” en la vida de Verdaguer» ([S/s] 1953c: 12) i el 9 de juny presidí una ponència de l'escriptor i periodista Sabino Alonso-Fueyo, juntament amb el secretari Provincial d'Informació i Turisme ([S/s] 1953d: 15).

«el retorno de Arbó a la novelística, género del que le tenían alejado sus estudios biográficos» ([S/s] 1953e: 11).<sup>240</sup> Des de *La Vanguardia*, Fernández Almagro remarca d'aquesta novel·la el misteri que es desprèn «de la vida interior, tal y como la pueden sondear los psicólogos, y el misterio de la vida exterior, según lo brinda a cada paso el anecdotismo innumerable de la ciudad» (Fernández Almagro 1954: 8). Amb tot, constata una davallada en la construcció de la trama i en la caracterització dels personatges a mesura que avança la novel·la, per bé que:

La prosa de Sebastián Juan Arbó, briosa, sin perjuicio del matiz, y expresiva en todo instante, hace fácil hasta el final la lectura de “María Molinari”, novela que, en último término marca la salida del autor a una sociedad y a un paisaje urbanos en plausible afán de renovación. No condenemos a Sebastián Juan Arbó a confinamiento perpetuo en tierras bajas y agrios poblados primitivos.

Així mateix, des de *Destino*, Josep Maria Espinàs confessa haver descobert en *María Molinari* «la verdadera personalidad de Sebastián Juan Arbó. [...] Ese hombre macizo en lo físico y en lo espiritual, ha roto las cadenas de la convención literaria para darse a si mismo en una explosión de humanidad» (Espinàs 1954b: 24). I afegeix: «como toda explosión, no hay que medir la elegancia, sino la fuerza». En aquest sentit, subratlla l'aparició d'un Arbó crític, capaç d'opinar i expressar la seva disconformitat davant d'allò que l'envolta «de una manera masiva, plana y quejumbrosa» a través d'uns personatges de perfil intel·lectual que diuen «lo que a él le interesa según el fin propuesto. [...] a menudo verdades enormes, aunque en forma a veces declamatoria». Construïda des d'una perspectiva coral, Espinàs en remarca una evident intenció moralitzadora subjacent en la descripció d'un espai ciutadà —el Barri Xino— on «el vicio es rotundo y la reacción de Arbó es igualmente rotunda». I, de manera significativa, afegeix: «No hay disimulo ni sutileza, sino un disparo de moral a quemarropa». És, en definitiva, «una amplia novela de conjunto, con una valiente intención de fondo a la que resta parte de fuerza una cierta retórica formal, y en la que hay los elementos precisos para interesar y conmover al gran público, sin excluir al femenino».

Des de la revista *Ateneo*, el crític Rafael Morales, s'aferma en aquest moralisme assenyalat per Espinàs i inclou l'obra en un suposat corrent de novel·la catòlica que exposa una societat moralment corrompuda i en busca solucions èticament i religio-

---

<sup>240</sup> *María Molinari* fou publicada per les editorials Luis de Caralt i Éxito l'any 1954. Més tard tornaria a ser editada per Destino (1957) i Ediciones G.P. (1969).

sament acceptables.<sup>241</sup> En aquest sentit es percep «una agria censura de la vida moderna, del proceder de una sociedad corrompida, que Arbó nos presenta crudamente, sin timideces, sin reparos en el vocabulario o en la acción» (Morales 1954: 23). En aquest sentit, *María Molinari* esdevé «una encendida defensa de la familia, ya que todos los casos presentados en la novela tienen su raíz más honda en el hogar». Ara bé, si Morales subratlla la capacitat de descripció dels ambients, no dubta a remarcar algunes interrupcions que trenquen la solidesa del ritme argumental, com ara la presentació reiterada de les tertúlies literàries. Malgrat tot, el crític reconeix la capacitat del novel·lista per transcriure l'ambient intel·lectual i traslladar les aportacions crítiques dels tertulians amb absoluta fidelitat i versemblança. Ara bé, Morales és incapaç d'ignorar l'apropiació de recursos novel·lístics rendibles, però de dubtosa credibilitat, i les incorreccions gramaticals que comet Arbó en la construcció del seu discurs literari i que cal corregir a fi «que los evite en sus nuevas obras y se presente al lector con toda la limpia técnica que él sabe manejar y con un castellano más cuidado». Tot amb tot, la conclusió exclou qualsevol dubte: «Él es de las más valiosas figuras de nuestra novela actual. Téngalo en cuenta». Al seu torn, des del setmanari *Revista*, Rafael Manzano considera que *María Molinari* planteja una problemàtica que la inscriu «en la órbita de lo social y lo didáctico», i coincideix amb l'autor en la necessitat de retornar als valors tradicionals basats en la unitat familiar i la fraternitat cristiana (M[anzano] 1954: 10).

Finalment, també Manuel de Montoliu a *Diario de Barcelona*, dedica un espai a *María Molinari*. El crític, tot i reconèixer que no es tracta d'una obra major, en destaca dotze capítols «en los que el lector se rinde ante el mágico poder de fascinación que

---

<sup>241</sup> La novel·la catòlica, iniciada a finals del segle XIX i distanciada de la seva funció apologètica durant el període d'entreguerres amb l'apropiació de Dostoievski com a autor de referència, és present de manera inqüestionable en el panorama narratiu de la postguerra espanyola, malgrat que per la seva manca d'uniformitat no pot ser considerada un corrent estètic (Campillo i Castellanos 1988: 71). Amb tot, Lluich (2014: 22-27) considera que la pertinença o no a la novel·la catòlica ve determinada per un seguit de temes clau recurrents: la visió dualista de la naturalesa humana, l'ambivalència del bé i del mal, el tractament ambigu dels conflictes religiosos, la lluita existencialista a través del pecat i la temptació, la sexualitat com a luxúria, el tractament crític del fariseisme, la tendència a la inclosió del crim o, entre d'altres, el sentiment de culpa com a via de redempció.

En el tombant dels anys vint, principis dels trenta, a Catalunya, la migrada influència derivada directament dels escriptors francesos (Georges Bernanos i François Mauriac) no deixa empremtes visibles en la producció catalana. Fet i fet, no es tracta, segons Domènec Guansé, d'una manca d'escriptors catòlics catalans sinó del fet que aquests defugen «els problemes —actuals o de sempre— que neguitegen la consciència d'un catòlic» (Guansé 1936h: 5). No és fins a la dècada dels cinquanta que es produeix un retorn a aquest tipus de novel·lística a través de traduccions al castellà, però és sobretot Joan Sales qui, des del «Club dels Novel·listes», inicia de manera programàtica la difusió d'aquest tipus de novel·la a partir de l'adaptació al català d'*Els germans Karamazov*, de Fiódor Dostoievski i d'*El Crist de nou crucificat*, de Nikos Katantzákis. Ell mateix, com a editor, també difon tant la pròpia obra, la primera edició d'*Incerta glòria*, com la de Xavier Benguerel i Blai Bonet, dos autors considerats exponents d'aquesta novel·la catòlica o «novel·la cristiana», tal com adduïa Sales tenint en compte la pertinença de Dostoievski al cristianisme ortodox.

de ellas irradia y que nos penetra hasta las más íntimas fibras del corazón» (Montoliu 1954b: 22). Així mateix, també remarca la construcció de tres figures protagonistes que es troben revestides d'«una significación propiamente universal y abstracta» i en les quals rau, principalment, l'originalitat de la novel·la. Amb tot, però, Montoliu es deté en la lliçó moral que impregna l'obra i que la converteix en «una gran novela ejemplar», amb pàgines que presenten Arbó com «un gran escritor moralista de sanos y cristianos principios».

Per acabar, i en paraules del mateix Arbó:

Esta novela señala un hito en mi obra de novelista. Con ella, en efecto, me enfrento por primera vez con el tema de nuestro tiempo. “María Molinari” es la primera de mis novelas ciudadanas de época actual, y el primer paso, me parece, en el camino de las preocupaciones, desastres y grandezas de nuestra época (Gomis 1954: 30).

Arbó presenta *María Molinari* al Premi Ciudad de Barcelona 1953, tot i que serà eliminada en la sisena votació ([S/s] 1954a: 20).<sup>242</sup> Anys més tard, a propòsit de la tercera edició de l'obra, l'escriptor reconeixerà que aquesta novel·la fou la que tingué més èxit entre els seus lectors, tot i que l'opinió del sector crític literari prengué un camí diferent:

La crítica ha puesto a esta novela serias reservas [...]. Manuel de Montoliu ha dicho que no es la mejor novela mía, pero que en ella están los mejores capítulos escritos por mí. Creo que es cierto y que tal vez esté en ello el éxito de la obra ([S/s] 1957 a: 39).<sup>243</sup>

Durant el mes de maig de 1954 s'anuncia l'edició definitiva de la novel·la *Camins de nit*,<sup>244</sup> que «ha sido recibida por el público con un interés considerable, como si

---

<sup>242</sup> Una nota breu a *Revista* informava sobre el possible veredict del jurat: «¿Tenemos ya el premio de novela? Hay quien asegura que Sebastián Juan Arbó con su *María Molinari* lo tiene ya como si dijéramos en el bolsillo. No obstante, un jurado amigo nuestro, muy expresivo, ha torcido la boca con toda intención» (YAGO [Jaume Castellví i Toda] 1954: 10). Finalment, l'obra premiada fou *Cuerda de presos*, de Tomás Salvador. Encara relacionat amb el premi, el mateix setmanari es fa ressò del llarg procés de redacció de *María Molinari*: «Parece ser que la obra había sido vendida al Editor Luis de Caralt hace lo menos seis años. El autor había entregado una remesa de folios; pero el resto aún lo estaban esperando. Alguien allegado al editor comentaba: «El “Ciudad de Barcelona” habrá servido al menos para cumplir compromisos» ([S/s] 1954b: 7). Amb data 16-VIII-1954, la Sociedad Cervantina adreça una carta a Luis de Caralt on li anuncia que Arbó ha presentat *María Molinari* al Premi Larragoiti que es decideix a final d'any. L'11 d'octubre, s'informa a Arbó que l'obra opta també a altres premis convocats per la mateixa entitat, com són el Premi Anita Segovia i el Premi Antonio Alcaide. Ambdues cartes es conserven al Fons Sebastià Juan Arbó (AMR).

<sup>243</sup> En la Festa del Llibre del 1954 es remarca que «otros libros que gozaron del favor del público son *María Molinari* de Sebastián Juan Arbó» ([S/s] 1954c: 15). També a Tortosa, en la mateixa diada, Arbó fou un dels autors més sol·licitats, juntament amb altres autors com Lluïsa Forrellad, José María Pemán, Rafael Pérez y Pérez, Cervantes i Fray Luis de León (García Langelan 1954: 4).

<sup>244</sup> 1954. Barcelona: Selecta.

se tratara del último lanzamiento literario» ([S/s] 1954d: 24). Montoliu publica una ressenya a *Diario de Barcelona* on ssegura que ha estat «un indiscutible acierto el presentar en edición definitiva esta gran novela de S. Juan Arbó, que tiene asegurada la fama en la posteridad, por ser la más representativa y equilibrada de su producción juvenil» (Montoliu 1954c: 22). El crític també considera que l'obra reflecteix «una expresión intensa de su temperamento personal» i «una expresión casi lírica de su personal sentido de la vida». També Triadú, des de la *Revista de Catalunya*, esmenta la reedició d'aquesta novel·la, al costat de *Mort de dama*, de Llorenç Villalonga i *Història grisa*, de Miquel Llor. Tot i que l'escriptor i crític literari tan sols es congratula de la publicació de l'obra d'Arbó, la seva aportació és significativa:

Qui vulgui conèixer en el seu conjunt la novel·la catalana d'aquest segle, no se la pot saltar aquesta *Mort de dama*, ni les altres dues obres que hem esmentat, ja prou conegudes ara revisades i actualitzades de nou tan oportunament (Triadú 1956: 62).

Al seu torn, Llates descriu la lectura d'aquesta obra com un «goce múltiple y complejo», atès que, juntament al seu valor novel·lístic, cal reivindicar-hi «valores de poesía, líricos y épicos» (Llates 1954: 8). Afegeix també que al marge de la violència vital que traspua tota la novel·la, hi emergeix la tendresa de les figures femenines, sobretot la capacitat de sacrifici de Mercè, la mare, de la qual considera que «pocas veces en nuestras letras se ha expresado con tan ingenua profundidad, ese aspecto del eterno femenino». Finalment, el poeta tortosí Gerard Vergés, des del coneixement fidedigne de les terres de l'Ebre, exalta el realisme que traspua l'obra i la presència d'uns personatges que moguts pel fil de la tragèdia, puntualment somoguts per un esperit de rebel·lió, encarnen el destí de la humanitat descrit amb una commoció trasbalsadora que l'autor transmet intacta al lector (Vergés 1955: 9).

Mentrestant Arbó, juntament amb un nombrós grup de crítics, periodistes, poetes i novel·listes, participa en les «Jornadas literarias por la Mancha». Aquesta ruta literària al voltant de les empremtes del *Quixot* obté una àmplia difusió en la premsa i Arbó, com a col·laborador de *La Vanguardia*, publica una sèrie de set articles on descriu àmpliament els indrets visitats durant les quatre jornades.<sup>245</sup> El mes de juliol, Ar-

---

<sup>245</sup> Miguel Delibes va descriure aquesta trobada literària entorn a la figura del Quixot com «un Congreso rodante» on «sesenta escritores convivieron durante cuatro días sin una nota discordante. El autobús se convirtió en un café Gijón montado sobre ruedas, aglutinado por una insólita armonía. Junto al grupo de novelistas “viejos” —Zunzunegui, Arbó, Iribarren—, los conocidos periodistas y escritores González Ruiz, Cardenal, Iracheta, Díaz Cañabete, Federico Muelas, Cabezas, Garciasol. Junto a las escritoras Ángeles Villarta, Carmen Nonell y Eugenia Serrano, los más jóvenes, pero ya brillantemente

bó assisteix també a les Jornades de Literatura Hispanoamericana celebrades a Santiago de Compostela ([S/s 1954e: 4).

I encara, abans de finalitzar l'any, *Tino Costa*, a París, rep el premi a la millor obra estrangera, mentre són a punt de publicar-se les traduccions a l'alemany i a l'holandès ([S/s] 1954f: 12).<sup>246</sup> Des de França, Gabriel d'Aubarède,<sup>247</sup> en la seva secció de crítica literària a *Nouvelles littéraires*, anuncia Arbó «como uno de los novelistas más importantes de la literatura española contemporánea» i sintetitza la impressió que li ha provocat la novel·la mentre intenta definir-la i contextualitzar-la en un estil i un espai concret dins la literatura universal, en general, i dins l'àmbit geogràfic, en particular. Les seves paraules són reproduïdes a través de l'article de *Destino*:

---

iniciados, García Serrano, Acquaroni, Ayesta, Arroita, Jove, Frago, Puche, Nicolás, Salvador Jiménez, Castresana, Valiente, Ferlosio, Aldecoa, F. Santos, Quinto, Fraile, Loygorry, Castiella. Junto al grupo catalán —Soldevila, Castellet, Costafreda, Ferrán, Carnicer—, el grupo de Fernández Figueroa, Castro Villacañas, Sordo, Gaspar Gómez de la Serna, Idefonso M. Gil, etc.» (Delibes 1954: 17). Sorpren que Arbó no aparegui en el grup dels escriptors catalans, fet que demostraria l'apropiació de l'escriptor durant aquests anys per part dels literats espanyols. Paral·lelament, en la crònica que García Pavón fa del viatge a la revista *Ateneo* ens descriu un Arbó «un poco melancólico, con su aspecto de hombre campero y pensativo» i que «charla con Soldevila, el veterano escritor catalán» (García Pavón 1954: 36).<sup>246</sup> El 20 de gener de 1954 ja s'havia anunciat la publicació imminent de la versió francesa, traduïda per Victor Crastre, a càrrec de l'editorial Gallimard dins la col·lecció «Du monde entier» ([S/s] 1954g: 6). En unes declaracions, decebut per la resposta dels lectors, Arbó afirmava: «“Tino Costa”. La más lograda y la que mejor se adapta a mis condiciones. Es también la que, hasta ahora, ha tenido “menos” éxito de público. Gallimard la va a publicar ahora en Francia» (Gomis 1954: 30). En el Fons Sebastià Juan Arbó (AMR) es troba la correspondència enviada per Juan Goytisolo, el qual va actuar com a intermediari entre Arbó i l'editorial a través de Roger Callois. Goytisolo també li feu a Arbó algun encàrrec per Editions Albin Michel, com ara portar-los un exemplar de la biografia de Verdaguer (12-II-1956; Fons Sebastià Juan Arbó, AMR). L'any 1956, Goytisolo s'inicià com a assessor literari de Gallimard. Les cartes, datades entre el novembre i el desembre de 1953, mostren en l'escriptor una inclinació sincera i un tracte afectuós cap a Arbó: «ya sabe usted que mi interés, como el suyo, era de ver publicado su nombre en Gallimard» (23-XII-1953; Fons Sebastià Juan Arbó, AMR). Ramis (2014b: 48) afirma que l'obra tingué una recepció més aviat minsa i que no ha trobat constància que les traduccions a l'holandès i a l'alemany s'arribessin a fer. Amb tot, en el Fons Sebastià Juan Arbó (AMR) hi ha una carta de l'Agència Literaria Universitas on es constata l'interès de l'editorial Gollanez Ltd. [sic] de Londres i de dues editorials alemanyes, el nom de les quals no s'esmenten, que estan molt interessades en aquesta obra (29-X-1954; Fons Sebastià Juan Arbó, AMR). Per tant, queda palès, a través d'aquestes comunicacions, l'interès que generà l'obra malgrat que, finalment, no arribà a concretar-se. També l'escriptor i historiador Fèlix Cucurull, en una carta amb data 14-XI-1957, es presenta a Arbó com a «lector i admirador» de la seva obra i l'informa del seu interès perquè *Tino Costa* sigui traduïda al portuguès per Manuel de Seabra, a través de l'editorial Europa-América. Hi ha constància de l'interès amb què Arbó rep la proposta a través de la comanda que fa a compte seu a l'editorial Selecta, a fi que enviï un exemplar de *Camins de nit* a l'adreça del traductor portuguès (22-XI-1957; Fons Sebastià Juan Arbó, AMR). Més endavant, en una nota datada l'1-I-1958, Cucurull confirma la traducció i edició de la novel·la, i en cartes successives, malgrat el retard que hi ha en l'inici de les gestions, deixa constància que l'editorial manté el seu interès per la novel·la. En l'última nota, amb data 30-V-1958, Cucurull li comunica que Manuel de Seabra és a Barcelona i que té molt d'interès per reunir-se amb ell (Fons Sebastià Juan Arbó, AMR). Amb tot, no hi ha constància que l'obra es traduí finalment.

<sup>247</sup> Gabrile d'Aubarède (1898-1985). Escriptor i crític literari de la revista *Les Nouvelles littéraires*. Arbó devia ser un lector assidu d'aquesta revista atès que en el seu epistolari amb Joan Sales escriu: «No sé si el Solà s'ha adonat que en “Les Nouvelles Littéraires” [...] (crec que és del quatre) parlaven d'ell. Té una referència breu, però afalagadora» (Ramis 2018: 38).



Al acabar la lectura de este libro en la notable versión de Victor Crastre se queda uno deslumbrado, oprimido y se piensa que «Tino Costa», por su envergadura, por su profundidad y por la belleza de su estilo, es sin duda una obra de gran clase internacional. Sin embargo, no acuden a nuestra mente ninguna comparación con tal o cual novela célebre de la literatura contemporánea. Esta poderosa novela se distingue, en efecto, por una renuncia absoluta a toda técnica inédita —aunque está admirablemente, casi sinfónicamente compuesta— para elegir, en cambio, el camino de una sencillez que tiene algo de grandiosa y clásica. Este «fait-divers» tiene la majestuosidad de una tragedia griega que se desarrollase en el ambiente rudo y lleno de sol de un pueblo catalán. [...] Sebastián Juan Arbó sabe reservarle al ser humano, dentro de la más sombría pintura, esa parte de nobleza fundamental que caracteriza al hombre. La excepcional calidad de «Tino Costa» nos deja impacientes por conocer las demás obras de S. J. Arbó ([S/s] 1954h: 23).

Arran de la seva difusió europea, l'obra torna a tenir cert ressò i Tasis (1954: 82), uns anys més tard, en el seu llibre *La novel·la catalana*, s'hi refereix com «la novel·la més considerable que fins ara ha escrit l'Arbó i l'índex d'una evolució acusada del seu esperit». També el seu autor considera que *Tino Costa* ha estat la seva millor novel·la: «una novela áspera, una novela de ésas que rechazan las honestas lectoras de Cecil Roberts» (Vergés 1954: 3).<sup>248</sup> I ho mantindrà encara, anys més tard, quan afirmarà que *Tino Costa* és la novel·la que millor reflecteix les seves aptituds com a escriptor.<sup>249</sup> En aquest sentit, Sergi Beser considera que l'obra va demostrar, en aquell moment, la solidesa de la formació i de l'educació estètica d'Arbó, en contra d'aquells que consideraven el seu talent com un do innat, espontani i caracteritzat d'un certa primitivitat (Beser 1966: 23). I afirma: «Crec que, entre *Tirano Banderas* i *La colmena*, difícilment trobarem, en les literatures hispàniques, una novel·la amb tècnica tan complexa, i amb l'encert suprem que el lector no se n'adona» (Beser 1966: 23-24). Amb tot, Entrambasaguas discreparà anys més tard de la vàlua atribuïda a aquesta obra que «consiguió un mayor intelectualismo, pero también menor espontaneidad y fuerza dramática» i en rebutja «las numerosísimas citas literarias en varios idiomas [...]»

---

<sup>248</sup> Conscient o no de la validesa d'aquesta afirmació, Arbó de ben segur havia de sentir-se incòmode pel que suposava compartir lloc amb un escriptor que devia considerar que estava molt per sota d'ell. És significatiu que a *La Vanguardia* aparegué el mateix any (2-II-1954) una llista dels dotze best-sellers novel·lístics publicats per l'editorial Luis de Caralt. Entre els primers llocs, s'hi trobaven *Solos contra el mundo*, de Cecil Roberts al costat de *María Molinari*, d'Arbó. Altres escriptors que encapçalaven aquest llistat eren Jan Valtin (*El tiempo ingrato*), Tomás Salvador (*Cuerda de presos*), Sally Salminen (*Arenas movilizadas*) o Conrad Richter (*Los árboles*).

<sup>249</sup> «La vida contra reloj». Locució: Manuel del Arco. Ràdio Barcelona, 13 d'octubre de 1967). En una entrevista, a propòsit de l'obtenció del Premi Nacional de Literatura 1956, Miguel Delibes esmentava *Tino Costa* com una de les novel·les que més l'havien impressionat en els darrers anys (E[spanès] 1956: 35)

son forzadísimas y pedantes en su mayoría y [...] raya a veces en lo ridículo» (Entrambasaguas 1966: 9).

Quant a l'ús prioritari que Arbó fa del castellà en la seva producció literària, i dins el cercle de novel·listes barcelonins que escriuen en aquesta llengua, Lacruz Muntadas el considera «un ejemplo magnífico de saludable dificultad idiomática. [...] Su estilo acaso no sea un curso de perfección prosódica —tampoco lo fue el de Baroja—, pero él lo utiliza con la eficacia seca de un hombre de la tierra» (Lacruz 1952: 4). No endebades, el mateix crític, aplaudeix el seu «provincianismo consciente y sentido» i destaca de la seva producció novel·lística la primacia de la terra, aspecte que l'apropa a l'obra de Camilo José Cela, concretament a *La familia de Pascual Duarte*. Per la seva banda, Miguel Delibes, en un article dedicat a la projecció de joves valors novel·lístics, afirma: «Pasamos por encima a los Cela, Laforet, Agustí, Zunzunegui y Arbó, a quienes el refrendo público les ha colocado ya en el lugar que les corresponde» (Delibes 1953: 6). Així, doncs, Arbó s'inclou ja al costat d'alguns dels noms insignes de la literatura coetània.

Per tot el que s'ha exposat fins ara, cal concloure que a mitjans de la dècada dels cinquanta, Arbó és un escriptor reconegut dins l'àmbit literari espanyol. Així, Luis Ponce de León —crític literari de línia clarament feixista— inicia la conferència «Apuntes acerca de la actual narrativa española» enaltint la qualitat de la novel·lística produïda durant els darrers quinze anys. Ponce de León estructura la seva dissertació a partir dels paral·lelismes establerts entre *Sobre las piedras grises*, d'Arbó i *Sobre la tierra ardiente*, d'Enrique Nacher, a fi d'evidenciar la transformació social que s'estava produint a Espanya (García Pavón 1955: 35-36). També José Luis Vázquez Doderó, en la conferència «La novel·la española actual, como espejo de la sociedad», cita l'obra d'Arbó com a representant de la classe humil, sobretot en l'àmbit rural, mentre que situa el novel·lista basc Juan Antonio de Zunzunegui com a representant del context estrictament urbà ([S/s] 1955a: 24).

A una certa distància, i en l'àmbit català, la col·lecció «El Club dels Novel·listes», dirigida per Joan Oliver, anuncia la voluntat d'acollir els novel·listes més importants de la literatura catalana, entre ells Miquel Llor, Xavier Benguerel, Josep Maria Espinàs, Manuel de Pedrolo, Jordi Sarsanedas, Noel Clarasó i Sebastià Juan Arbó.<sup>250</sup> De tant en tant, doncs, s'obre alguna escletxa en el panorama català que per-

---

<sup>250</sup> Així ho explica Rafael Tasis en una carta enviada a Ramon Xuriguera, amb data 4-VII-1955, on suposa que ambdós seran inclosos en aquesta selecció novel·lística (Camps i Arbós 2010: 208).

met entreveure el nom d'Arbó. És el cas, per exemple, d'un joveníssim Joaquim Molas que dedica un breu estudi al seu teatre, sorprès que l'escriptor ebrenc hagués temptejat aquest gènere, atès que «la novel·lística d'Arbó —la seva autèntica personalitat artística— és d'un realisme caòtic, angoixós, amb un predomini poc menys que exclusiu de la narració sobre el diàleg» (Molas 1951: 67). En el seu article, el crític literari s'atura en dues obres dramàtiques d'Arbó, *La ciutat maleïda* i *Nausica*, que considera guiades per una mateixa força lírica que en la primera, segons el crític, evoluciona cap a un simbolisme patètic mentre que en la segona es decanta per un vessant més poètic.<sup>251</sup> Tanmateix, allò que ens interessa més és el convenciment de Molas que el teatre d'Arbó «en la història del nostre teatre, és un moment de sinceritat dramàtica i estètica quasi desconeguda» i que el seu valor resideix a «cobrir un buit dolorosament immens, en la nostra literatura actual» (Molas 1951: 68). Amb tot, el que es revela prou significatiu és la valoració final que fa de l'Arbó novel·lista, tot assenyalant-lo «com una de les fites autènticament universals de les lletres catalanes en el segle XX (Molas 1951: 68).<sup>252</sup>

També des de París, Joan Puig i Ferrer, per a la seva represa d'Edicions Proa a l'exili, pensa en Arbó i no dubta a demanar-li una obra per publicar-la al seu catàleg. En una carta adreçada a Domènec Guansé, amb data 12-IV-1951, es dol de «no rebre novel·les catalanes d'una certa vàlua com les d'Arbó, de Miquel Llor o com el *Vals* de Trabal, etc». I es queixa que «per ara no responen» (Teixell 2019: 158).<sup>253</sup> Puig i Ferrer

---

<sup>251</sup> Molas obvia *Despertar*, obra representada l'any 1935, però que no fou publicada fins a l'any 1993 dins l'*Obra Catalana Completa II*. Sembla, doncs, que aquest havia de ser el motiu pel qual el crític desconceixia l'existència d'aquesta peça teatral.

<sup>252</sup> Ricard Salvat (2003: 65-70) també reivindicarà, anys més tard, la interessant contribució d'Arbó dins la dramaturgia catalana de l'època, abocada a unes produccions comercials, en alguns casos subvencionades. En el seu estudi, Salvat analitza les tres obres dramàtiques escrites durant la dècada dels trenta i en destaca la vàlua de cadascuna d'elles. Així, de *La ciutat maleïda* en valora sobretot «l'ambició de protesta i la llibertat formal utilitzada» (Salvat 2003: 65). De *Despertar*, en remarca la llibertat narrativa, un dels aspectes que, precisament, fou més criticat després de l'estrena de l'obra (Salvat 2003: 67). Finalment, amb *Nausica*, Salvat considera que Arbó «es col·loca a les antípodes de les seves obres anteriors i escriu una peça d'una delicada densitat poètica», amb una voluntat evident de «demostrar que també era capaç de fer un text de certa volada literària», fet que queda demostrat a través de l'ús d'un llenguatge que «proveeix un ritme i una elegància sorprenents» (Salvat 2003: 68). En reivindica, sobretot, el sentit del diàleg que introdueix Arbó, ja emprat en la traducció de *Boris Gudonov*, de Puixkin, i insinuat a *Despertar*. Per a Salvat, «el problema del diàleg al teatre de Catalunya és un problema que encara avui no s'ha acabat de resoldre. Però, l'Arbó hi va fer una gran aportació» (Salvat 2003: 69).

<sup>253</sup> Arbó, en una carta amb data 20-III-1951, li agraeix la tasca feta durant aquells anys d'exili, el felicita per la represa de l'editorial i li fa palès el profund reconeixement cap a ell a qui van lligats «els millors moments de la meua vida literària, si més no, als de més il·lusions». Amb tot, es disculpa per no poder col·laborar-hi («la meua vida d'ençà del canvi ha estat una lluita aferrissada i contínua, car vaig perdre la col·locació i ha hagut de sortir tot de les activitats literàries») ni poder oferir-li cap obra («des velles estan totes col·locades; l'única que em mancava *Els camins de nit* està a punt d'aparèixer a la Biblioteca Selecta, de la Casa del Llibre. Dels iniciats, en tinc ja dos de compromesos, i cobrats, que no sé quan escriuré. Amb això comprendrà la impossibilitat de fer res, per ara, en aquest sentit») (Teixell 2019:

ter, doncs, contacta amb un ventall d'escriptors —Cèsar-August Jordana, Mercè Rodoreda, Pere Calders, Domènec Guansé, Agustí Esclasans— que considera necessaris per prestigiar la literatura catalana i, alhora, revifar el seu projecte editorial. Val a dir que amb aquest gest reivindica l'obra arboniana dels anys trenta i, ensems, obvia i s'absté de judicar la nova trajectòria de l'escriptor.<sup>254</sup>

Breument: Arbó durant la dècada dels quaranta publica ja les seves dues biografies més importants —*Cervantes* (1945) i *Verdaguer* (1952)—, inicia un nou cicle ciutadà amb les novel·les *Sobre las piedras grises* (1949) i *María Molinari* (1954), i obté una notable repercussió exterior a través de les traduccions d'algunes de les seves obres. L'Arbó-escriptor, incansable en el seu camí cap a la dedicació i al reconeixement literari dona veu també a l'Arbó-intel·lectual, capaç d'oferir tot allò que fins ara ha anat covant. D'aquí que sigui sol·licitat per fer conferències, requerit per formar part del jurat del Premi Nadal, a partir del 1949, i de la Junta de l'Ateneu (1952), convidat a participar en jornades literàries i inclòs com a col·laborador dels principals diaris i publicacions de l'època. Enmig d'aquesta proliferació de la seva activitat literària, tant presencial com escrita, Arbó fa equilibris per mantenir la seva equidistància política, tot i que li és difícil assegurar-se una posició neutral, si tenim en compte que les relacions professionals i personals que manté en l'àmbit cultural espanyol es troben, generalment, vinculades al règim franquista. En relació a la crítica, Arbó es mostra dolgut pels judicis contraris que s'emeten arran de la publicació de les seves obres i que ell considera que responen a la independència i a la sinceritat amb què construeix el discurs narratiu de les seves novel·les:

La crítica me ha sido favorable. Sin embargo, hay cierto sector al que le duele que se digan algunas cosas. En "María Molinari" [...] teorizo sobre varias cuestiones "palpitantes", y esto parece ser pecado capital. [...] La crítica en España, está plagada de filias y fobias. Es una pena. De mi "Verdaguer" se dijeron cosas insultantes (Vergés 1954: 3).

Quant a la seva evolució com a escriptor, ell mateix reconeix que «he ganado en técnica pero he perdido aquella deliciosa ingenuidad de llamar a las cosas por su

---

276-277). Dos anys més tard, Puig i Ferrer, en una carta a Domènec Guansé (4-VI-1953), escriu: «No, no trobem novel·les catalanes. Els escriptors de l'interior deuen tenir por de comprometre's en una empresa com la nostra que té, sense dubte, un cert caràcter clandestí, que no passa, no pot, ni vol passar per la censura obligatòria franquista» (Teixell 2019: 194). Centrant-nos en el cas d'Arbó, és evident que aquest no li envia cap original perquè durant aquests anys no publica cap llibre en català fins a la dècada següent.

<sup>254</sup> La defensa que fa Puig i Ferrer de l'opció bilingüe d'Arbó s'exposa en la segona part d'aquest estudi («L'opció lingüística»).

nombre. No sé qué es preferible» (Vergés 1954: 3). Arbó té 52 anys i enrere ha quedat la seva imatge de noi tot just acabat d'arribar amb un manuscrit sota el braç. Treballador incansable, escriptor persistent, en el canvi d'escenari es manté tenaç en la seva dedicació a la literatura i en el seu amor a la veritat.

Així i tot, cal llegir l'article que li dedica Espinàs a *Ínsula* per entendre que, al marge d'aquest incessant esforç, els cenacles literaris catalans, ja sigui des de l'interior o des de l'exterior del país, mantenen un silenci explícit que elimina qualsevol possibilitat de reconeixement a l'obra prèviament realitzada. És per això que Espinàs reivindica Arbó, però també Carles Soldevila, «dos escritores que han sido últimamente demasiado olvidados en los escritos sobre novela catalana» i per als quals, sota l'etiqueta d'autors “consagrats”, demana «acoger con comprensión y entusiasmo» la tasca que fins aleshores han portat a terme (Espinàs 1954a: 3). Com a crític literari, però també com a coetani d'Arbó i de Soldevila, Espinàs admet el rerefons ideològic i lingüístic que arrossegueu els cognoms d'aquests dos autors, però es desmarca de falses ingenuïtats quan afirma:

No llegaré hasta el extremo de decir que se hayan aplicado a la novela para rendir así un servicio a las letras catalanas. Pero sin ideas preconcebidas, simplemente porque la atracción que el género novelesco despierta en el escritor dotado es muy fuerte, Soldevila y Arbó nos han prestado, en realidad, un excelente servicio.

Amb un evident desig d'equanimitat, el crític reconeix les aportacions d'ambdós escriptors, ben diferenciades per la temàtica establerta:

Algunas de sus obras habrán carecido, quizá, de un aliento poderoso, pero nunca han sido mediocres. A mi modo de ver, son unos textos valiosísimos donde el alumno puede aprender mucho y en los que se abre un camino de infinitas posibilidades. [...] la intención de Soldevila en la novela ciudadana, y la madurez, el ímpetu, la nobleza de Arbó en la rural [...] siguen siendo en la actualidad modélicas.

Evidentment, l'article no tingué cap repercussió dins aquest món que Espinàs intentava sotraguejar. S'ha de subratllar, però, la rellevància que un escriptor jove destaquí dues figures en actiu a fi de reivindicar-ne el seu mestratge en un moment encara de precarietat en la novel·lística catalana.

L'any 1955 s'anuncia la reedició, amb algunes modificacions, de *Terres de l'Ebre* ([S/s] 1955b: 26)<sup>255</sup> i la cinquena edició de *Caminos de noche* ([S/s] 1955c: 30).<sup>256</sup> Des-

---

<sup>255</sup> 1955. Barcelona: Editorial Selecta.

prés de rellegir aquestes dues obres, Fuster publica a *Pont Blau*<sup>257</sup> una ressenya en què confirma la seva vigència, per la capacitat que tenen de captar el lector amb unes pàgines on «esdeveniments i estil llisquen amb una vida convincent i directa, de ferverosa humanitat» (Fuster 1956: 244). Per temàtica i espai, el crític valencià parla d'una novel·la rural molt propera a Blasco Ibáñez, tot i que considera que l'obra arboniana presenta un clima més tràgic que dramàtic. Aquest tret, precisament, és el que per a Fuster «salva la novel·lística d'Arbó de les garres de la "literatura comarcal"» (Fuster 1956: 245), sobretot en la construcció d'uns personatges que es defineixen per la seva intensitat humana.<sup>258</sup> Fet i fet, Fuster, conclou: «Hem lloat la seva facúndia narrativa; posem en el seu haver, encara, una noble capacitat creadora» (Fuster 1956: 245).<sup>259</sup>

Paral·lelament, el ressò de l'obra arboniana en diferents països augmenta: a Buenos Aires, l'Editorial Sudamericana publica *La hora negra*; a França, l'editorial Albin-Michel anuncia la traducció del *Cervantes*; a Londres, l'editorial Thames i Hudson

---

<sup>256</sup> 1955. Barcelona: Editorial Noguer. L'obra, que havia estat traduïda l'any 1937 per Fèlix Ros, consta ara, en aquesta edició de 1955, com a traduïda per Fernando Gutiérrez. Curiosament, el desembre de l'any 1947, l'editorial José Janés, dins la col·lecció «Manantial que no cesa», n'havia publicat una edició en castellà on no s'esmentava el traductor, tot i que es presentava com una tercera edició, corregida per l'autor i definitiva. Segons Ramis (2010: 3) es tractava d'una autotraducció, però és prou significatiu que aquesta edició en castellà, vuit anys més tard, no continués amb la voluntat de traducció pròpia que Arbó s'imposava en totes les seves obres. Amb tot, Ramis observa que en les dues edicions al castellà, traduïdes per Ros i per Gutiérrez, hi ha canvis «que no són propis d'un autor extern, la qual cosa fa pensar que es tracta de traduccions basades en revisions de l'original català del mateix Arbó, revisions que no es van publicar mai en una nova edició de l'obra catalana» (Ramis 2010: 6-7). El fet no deixa de ser curiós si tenim en compte que en ambdós casos només un any abans havia estat publicada una versió en català, a partir de la qual s'haurien fet els arranjaments per a la versió castellana. És evident, doncs, que Arbó va supervisar aquestes traduccions, sobretot en l'edició d'Aedos ja que en una carta adreçada a Enric Casas Font, el novel·lista li comenta la necessitat d'enllestir la revisió de *Camins de nit* per tal de publicar-la abans que la versió castellana, de la qual afirma: «he trabajado bastante en la traducción, no sé si lo tendré terminado; si no lo tengo, faltará muy poco» (7-IX-1953; Fons Cruzet-Selecta, BC). Tot i que la intenció d'aquesta tesi no és analitzar els canvis entre les diferents edicions publicades, sí que em sembla interessant destacar que en la biblioteca personal d'Arbó (Fons Sebastià Juan Arbó, ACM) hi ha un exemplar de l'edició de 1947, publicada per l'editorial José Janés, on es poden observar les correccions fetes per Arbó damunt mateix del text i, fins i tot, amb algun full d'anotacions afegit (vegeu Annex 17). Aquest document testimonia la tasca constant de revisió i la cura amb què treballava Arbó.

<sup>257</sup> Revista cultural publicada pels intel·lectuals catalans exiliats a Mèxic entre els anys 1952 i 1963. *Pont Blau* nasqué amb la finalitat de ser un espai literari des d'on exercir la llibertat de pensament i un punt de trobada entre tots els catalans, més enllà de la seva situació política i geogràfica.

<sup>258</sup> En aquest sentit, Arbó admeté que havia rebut una influència innegable de les obres de Blasco Ibáñez, a qui havia descobert sent encara molt jove. L'escriptor confessa haver quedat impressionat per les similituds del paisatge valencià amb el paisatge ebrenc. És evident, sobretot, la influència que se'n desprèn a *Terres de l'Ebre* i en algun conte, tot i que a *Tino Costa* se'n deslliga completament («La vida contra reloj»). Locució: Manuel del Arco. Ràdio Barcelona, 13 d'octubre de 1967).

<sup>259</sup> Joan Fuster ja havia publicat aquest article un any abans al diari *Levante* amb el títol «Novelistas españoles de hoy: Sebastián Juan Arbó» (Fuster 1995: 111-112).

és a punt de publicar aquest mateix llibre en una versió d'Elsa Barea alhora que en prepara també el llançament per a Nord-Amèrica ([S/s 1955d: 8]).<sup>260</sup>

A propòsit de la publicació de *La hora negra*, *La Vanguardia Española* es fa ressò de les paraules amb què la llibreria i editorial bonaerense El Ateneo anuncia l'obra:

¿Desorbitado? ¿Loco genial? ¿Un hombre que pensaba? Todo eso y más aún, es el protagonista de esta lograda narración de Arbó. Una acertada crónica del exitoso escritor barcelonés, que nos muestra así la versatilidad de su ingenio ([S/s] 1955e: 8).

Des del mateix diari, mesos més tard, es revisa l'obra i se'n subratlla la seva originalitat basada en l'humor negre i la crítica àcida que deriva en una rebel·lió incessant. *La hora negra*, per al crític, no deixa entreveure cap contacte amb l'Arbó actual ja que «sin duda, la experiencia y el oficio iban a atemperar en el Arbó de la presente madurez tantas aristas y un humor tan negro» ([S/s] 1956a: 10). Amb tot, es reivindica el testimoni «por la garra con la que el ampostano pone de pie y perfila situaciones y personajes» i el llenguatge i l'estil emprat «por lo inmediato y acerado [...] pese a lo rudo y no siempre exacto». Aquesta novel·la ha permès, doncs, a Arbó gaudir a l'Argentina «su cuarto de hora de celebridad amb una obra que «complementa la idea que nos hemos forjado de uno de los más vigorosos narradores de hoy».<sup>261</sup> Al seu torn, el crític literari Enrique Sordo, des de *Revista*, reconeix que Arbó ha aconseguit convertir en mèrits molts aspectes que tradicionalment han estat considerats negatius dins el gènere novel·lístic. En aquest sentit, és evident que l'estil («falta de cohesión, desorden constructivo, prosa desmañada, caos ideológico, etc») queda plenament justificat per una intencionalitat prèvia a la concepció de l'obra, fet que considera «a todas luces, insólito» (Sordo 1956: 14). Hi ha encara un altre aspecte que destaca en

---

<sup>260</sup> En una carta de l'editorial Thames and Hudson a Arbó, amb data 18-II-1954, l'informen de la imminent traducció del *Cervantes*, mentre que un any més tard, el 12-VI-1955, li notifiquen la segona edició del *Cervantes* en anglès i la publicació d'aquesta obra als Estats Units. En aquesta última carta, també s'esmenta la possibilitat de traduir *Caminos de noche*, tot i que finalment no es va portar a terme (Fons Sebastià Juan Arbó, AMR).

<sup>261</sup> Un exemple d'aquesta recepció recixida es mostra en la carta que Teresa Ramonet envia a Arbó, des de Buenos Aires, on la humanista valenciana s'havia exiliat. Ramonet li expressa el seu reconeixement i alhora el seu agraïment per l'empatia generada a través de la lectura de la novel·la, fet que evidencia aquest caràcter d'universalitat que traspua l'obra arboniana, capaç de traspassar les fronteres geogràfiques i temporals: «Las páginas aún inéditas de tu libro, llegaron a mis manos una mañana que todo estaba cerrado a mi alrededor. Tu "hora negra" iluminó la mía y me hizo ver que alguien había sentido cosas parecidas a las que yo sentía sin poder expresar hace mucho tiempo. Tenía ante mí la prueba palpable de que no estaba sola con mis pensamientos. Leí de un tirón tu libro y tanto me impresionó que creí en tu locura. Cuando alguien me dijo que vivías y estabas bien me sentí un poco defraudada. Por Delibes he sabido de tus otras obras y por él te mando estas líneas, esperando que querrás dedicarme este libro y me harás conocer los otros que no sé si puedo conseguir aquí» (26-V-1955, Fons Sebastià Juan Arbó, AMR).

aquesta obra: la sensació d'amargor i ressentiment que es desprèn del discurs del protagonista. Fins i tot, l'ús de la sàtira és considerada «casi siempre injusta o exageradamente cruel». Amb tot, malgrat la reprovació a la crítica excessiva dels valors tradicionals, «tiene una rara sugestión, ese atractivo sombrío de todo lo morboso, tan arraigado y extenso a nuestro tiempo».

Anys més tard, l'escriptor i periodista argentí Bernardo Verbitsky trametrà una carta a Arbó, on expressarà la seva admiració per la novel·la i la recança de no haver-lo pogut felicitar en no poder localitzar la seva adreça. Verbitsky li anuncia alhora l'enviament d'un dels seus llibres, *La tierra es azul* (1961), on, segons detalla, en el conte *Ordenamiento del caos*, el protagonista durant un viatge llegeix el *Cervantes* d'Arbó, del qual s'inclou un fragment en la mateixa narració.<sup>262</sup> En tot cas, l'anècdota serveix per comprendre la incidència que tingueren algunes de les obres arbonianes més enllà de l'àmbit geogràfic català i espanyol.<sup>263</sup>

Abans de finalitzar l'any, Arbó publica *Martín de Caretas*,<sup>264</sup> una novel·la que entronca amb la tradició popular de la novel·lística picaresca.<sup>265</sup> El crític literari Antoni Vilanova, des de *Destino*, fa notar que Arbó, amb la seva capacitat d'adequar el gènere picaresc a la societat actual, ha aconseguit una «obra maestra»:

Arbó, lejos de hacer una artificiosa imitación de nuestra picaresca clásica, ha entrevistado el perfil picaresco de la vida española actual en un pueblo cualquiera del bajo Aragón y ha creado una novela picaresca rural y provinciana directamente extraída de la vida real y por lo tanto genuinamente humana (Vilanova 1955: 38).

Vilanova en remarca el mèrit d'haver vençut «la irresistible sugestión de la imitación literaria y libresca, para extraer de la observación del mundo real un fragmento de auténtica vida, cuya visión cruda y descarnada de los hombres y de las cosas recata, al propio tiempo, un hondo sentimiento de rebelión y de piedad», per la qual cosa «este último libro contará, sin duda, entre las mejores y más logradas de sus obras». Des de *La Vanguardia*, Fernández Almagro inicia la seva crítica amb clara voluntat

---

<sup>262</sup> La carta, amb data 23-XII-1971, es troba al Fons Sebastià Juan Arbó (AMR).

<sup>263</sup> Més endavant, en una altra carta, Verbitsky l'informa que ha rellegit *La hora negra* «que me pareció tan buena como la primera vez» i que «en mi opinión sincera, su novela me pareció superior a *El extranjero* de Camus, siendo además anterior, lo que también es importante» (19-I-1972, Fons Sebastià Juan Arbó, AMR).

<sup>264</sup> 1955. Barcelona: Editorial Plaza. Arbó va presentar l'obra al Premi Ciudad de Barcelona, on quedà eliminada en la segona votació ([S/s] 1956b: 7).

<sup>265</sup> La gènesi d'aquesta novel·la es troba en l'estada estiuenca que Arbó feu a Calaceit, on es fixà en un infant que es convertí en el protagonista de l'obra (Entrevista radiofònica. Barcelona: Ràdio Barcelona, 13 de febrer de 1974).



d'elogi, tot al·ludint a la confiança amb què s'enfronten els lectors arbonians davant la presentació d'una obra inèdita de l'autor:

Una novela de Sebastián Juan Arbó marca siempre en la actualidad literaria un atractivo punto de referencia. Sebastián Juan Arbó se ha creado un público tan fiel como entusiasta, entre otras razones, porque el autor no traiciona nunca la fórmula de su arte peculiar, y así no caben decepciones ni peligrosas sorpresas (Fernández Almagro 1955: 16).

Per al crític, la fórmula d'aquesta lleialtat literària rau en una «tan directa percepció de la realitat, que no deja lugar a la estilización a que se entregan otros escritores, claro es, con resultado vario». En aquest sentit, però, l'equilibri es troba assegurat perquè «naturaleza y humanidad suelen fundirse en las novelas de Arbó, y lo que a su arte narrativo pueda faltarle de refinamiento o depuración, queda satisfactoriamente compensado con lo que en él hay de sincero y auténtico». Amb *Martín de Caretas*, Fernández Almagro subratlla el retorn a un món rural per al qual l'autor sembla decantar les seves preferències temàtiques. És aquest marc geogràfic que facilita a Arbó la creació d'un ambient hostil i cruel que recau més en la pròpia natura que no pas en els caràcters i en les passions descrites. Quant a la crueltat emprada en la novel·la, el crític la percep com un aspecte extrem que s'hauria pogut atenuar:

Caretas es un pueblo asentado en un rincón de implacable Naturaleza. Habríamos preferido que Sebastián Juan Arbó no hubiese recargado con tintas tan sombrías la descripción del ambiente en que se desenvuelve la vida de Martín. Bien es verdad que para dar la impresión hostil, geográfica y socialmente de Caretas, el autor no podía proceder de distinta manera sin que la realidad pueda deponer en contra, ya que, por desgracia, existen en España pueblos así.

De l'estil, en remarca el caràcter incisiu i directe, tan característic en l'autor, però ara portat a l'extrem en un intent ascètic de literatura realista, sense oblidar, però, alguns fragments poètics molt en la línia de la narrativa arboniana. Una vegada més, des de *Géminis*, arriba la crítica de Massip que, aquest cop, proclama la descoberta d'un nou Arbó capaç, finalment, d'enlluernar mitjançant la seva escriptura en castellà:

Arbó nos ha sorprendido esta vez completamente. Sorprender es ya casi todo en un novelista que no es joven, que tiene un nombre alto. Sorprender tiene un hondo significado maravilloso. Y este es el hecho que queremos señalar. Algo nos ha maravillado en este nuevo libro de Arbó; ¿el qué? su dominio del léxico castellanos —no siempre conseguido en los autores castellanos, cuanto menos en los de habla y escritura fundamentalmente catalanas—.

Sí, queremos destacar que Arbó nos ha maravillado siempre que escribió en catalán [...], pero pocas veces cuando lo hizo en castellano. [...] Puede gustarnos, nos gusta Arbó cuando escribe en castellano, pero no nos maravilla. Puede escribir bien un catalán en castellano, pero es difícil que logre coger aquellas sutilezas idiomáticas que hacen el estilo sencillo, la descripción justa, la palabra limpia.

Y ahí está «Martín de Caretas» para suspendernos. Para suspendernos el ánimo, claro (Massip 1955).<sup>266</sup>

En aquest mateix sentit, Alborg, en el seu llibre *Hora actual de la novela española II*, coincidirà a definir-lo com «un libro estupendo, un libro delicioso que puede ser sorbido de un tirón lo mismo por un chico que por un lector maduro y exigente» (Alborg 1962: 284). El crític considera que *Martín de Caretas* «sitúa por sí solo a Sebastián Juan Arbó en un puesto avanzado de nuestra novelística contemporánea» (Alborg 1962: 288).<sup>267</sup>

Pel que fa als moviments d'Arbó dins la intel·lectualitat catalana del moment hi ha detalls que ens indiquen que no s'hi troba tan allunyat com pot semblar. A tall d'exemple, i malgrat el caràcter anecdòtic, cal posar en relleu que l'any 1955 Arbó forma part de la companyia teatral «L'alegría que torna», creada a instàncies de Maria Rusiñol Planas, a fi de representar tres peces de Santiago Rusiñol: *A Ca l'Antiquari*, *Feminista* i *El malalt crònic*. Juntament amb Josep Maria Pi i Sunyer, Aurèlia Miralta de Seix, Eduard Toldrà, Frederic Roda i Joan Teixidor, Arbó escenifica la primera de les tres peces, mentre que les dues restants van a càrrec d'altres representants de la vida cultural barcelonina.<sup>268</sup>

---

<sup>266</sup> Gerard Vergés —poeta i cofundador aleshores de la revista *Géminis* juntament amb Jesús Massip— participa d'aquesta opinió en una carta enviada a Arbó el dia després d'haver acabat la lectura de *Martín de Caretas*: «Quiero decirle que me ha parecido magnífico [...]. Ha ahondado usted con gracia infinita en lo popular y ha logrado una prosa espléndida y flexible. [...] Lo que sí quiero decirle —porque se me antoja muy significativo— es que, al cerrarlo, sentí no haberlo escrito yo. Esto, la verdad, (y no quiero pasar por pedante) me ocurre muy pocas veces» (12-XII-1955; Fons Sebastià Juan Arbó, AMR).

<sup>267</sup> Ricard Salvat, anys més tard, considerarà que «tot i tenir un to de pastitx dels grans clàssics de la picaresca, cosa lògica i buscada per l'autor, torna a tenir la força de creació novel·lística de l'Arbó» (Salvat 2015: 484) i recordarà una conversa mantinguda amb l'escriptor on manifestava la seva predilecció per aquest llibre, tot i no haver estat tingut prou en compte. Encara amb relació a la recepció crítica d'aquest llibre, al Fons Sebastià Juan Arbó (AMR) es conserven tres retalls d'articles, la procedència dels quals no ha estat possible identificar. Amb tot, considero interessant citar-los per tal d'oferir una visió més completa de les crítiques, totes elles favorables, que acompanyaren aquesta obra: «Letras. *Martín de Caretas* (Novela de S. J. Arbó)», d'E[nrique] S[ordo]; «Escaparate de Libros. *Martín de Caretas*, de Sebastián Juan Arbó» (1955), de Rafael Manzano i «Literatura. *Martín de Caretas*, por Sebastián Juan Arbó», de Manuel G. Cerezales.

<sup>268</sup> Entre d'altres, hi participaren també Carles i Ferran Soldevila, Nicolau Maria Rubió, Rossend Llates, Millàs Raurell, etc. Les tres obres van ser representades a la Sala Windsor Palace el 13 de juny i l'acte va ser presentat per Josep Maria de Sagarra ([S/s] 1955f: 47-48, 1955g: 24).

Durant l'any 1956, Arbó continua col·laborant a *La Vanguardia Española* on publica gairebé dos articles mensuals. Trobem també la seva participació com a jurat del Premi «Círculo Artístico-Club Universitario Tortosa», de novel·la curta, al costat de Néstor Luján, Jaime Arias, Manuel Pérez Bonfill i Jaume Arnal Maqueda ([S/s] 1956c: 8).

Mentrestant, la reedició de *María Molinari*<sup>269</sup> coincideix amb la publicació de *Nocturno de alarmas*,<sup>270</sup> una novel·la centrada en els mesos anteriors a la Guerra Civil i que passa força desapercibuda per a la crítica. Fernández Almagro considera que algunes pàgines d'aquesta novel·la s'han d'incloure dins les millors escrites en la literatura coetània i remarca la creació d'uns personatges que, immersos en la multitud, són capaços de perfilar-se a través de trets que «solo es capaz de percibir un novelista como Sebastián Juan Arbó, muy agudo y certero en la observación» (Fernández Almagro 1957: 15). Atent, doncs, a aquesta realitat d'una generació històrica concreta, al costat d'un «lenguaje rico y flexible, escueto y preciso» hi detecta «una devoción por el lenguaje directo que en tanto grado prefieren los novelistas actuales» i que pot derivar «a una excesiva despreocupación por el estilo, en su sentido formal». Al seu torn, la crítica que publica *La Vanguardia* incideix que, en relació a l'accent «costumbrista y algo sensiblero» de *Sobre las piedras grises*, a *Nocturno de alarmas* es desvetllen «más complejas motivaciones», fet que «permite al autor hacer gala de unos recursos técnicos y mostrar una madurez mucha más cierta» ([S/s] 1957b: 11). Aquesta complexitat es tradueix en la creació d'un teixit de personatges molt ben caracteritzats i imprescindibles per entendre el context dramàtic d'una ciutat en preguerra. Amb tot, s'alerta del perill d'elevat aquests personatges a la categoria de símbols i, en conseqüència, atorgar a la novel·la caràcter d'«alegoría moralizadora». La ressenya també posa èmfasi en la gratuïtat de certs personatges aliens a l'acció que, altrament, conformen alguns dels millors fragments de l'obra. Anys més tard, Entrambasaguas, en la seva valoració del conjunt novel·lístic arbonià, passarà de puntetes per damunt d'aquesta obra i assenyalarà tan sols que «termina con el comienzo del Movimiento Nacional, sin que el autor la presente con su trascendencia, sino como una contienda fratricida en que todo tópico valorativo tiene su asiento y su tono melodramático» (Entrambasaguas 1966: 11). És clar que el crític exigeix un posicionament que Arbó evita en tot moment. *Nocturno de Alarmas* no és, en aquest sentit, una excepció ja que l'escriptor intenta rea-

---

<sup>269</sup> 1957. Barcelona. Editorial Destino.

<sup>270</sup> 1957. Barcelona. Editorial Éxito.

firmar, no sempre de manera reeixida, la seva actitud d'observador neutral davant del malestar polític i social que precedeix la Guerra Civil.

En una entrevista a *Destino*, Arbó anuncia el propòsit d'escriure una trilogia sobre la Guerra Civil titulada *El silencio de Dios*, tot i que és conscient de la dificultat personal que implica aquest projecte

No sé si llevaré a término mi propósito. Depende de muchas cosas, la principal de las cuales es que me sienta con fuerzas para sumergirme en aquella noche de horrores que fue nuestra guerra. No sé si tendré nervios para ello (Irurozqui 1957: 4).<sup>271</sup>

Al marge d'aquesta intenció, Arbó desvetlla altres projectes que va alternant simultàniament: l'estudi sobre Pío Baroja, una novel·la titulada *La masía* («una novela rural, una novela catalana de tipo realista, según la noción que tengo yo del realismo en la novela») i la continuació de *Martín de Caretas* ([S/s] 1957a: 39). Paral·lelament també participa com a jurat en diferents premis: el Premi de novel·la Joanot Martorell, al costat de Carles Soldevila, Salvador Espriu, Joan Oliver i Maria Aurèlia Capmany ([S/s] 1957c: 43),<sup>272</sup> i el Premi Ciudad de Barcelona 1957.<sup>273</sup> Ensenms, treballa en l'elaboració del *Diccionario literario Bompiani de todos los tiempos y países*<sup>274</sup> i en la publicació de la *Corona literària oferta a la Mare de Déu de Montserrat*, al costat d'uns cent trenta col·laboradors, entre els quals hi ha Agustí Bartra, Maria Aurèlia Capmany, Jordi Pere Cerdà, Salvador Espriu o Joan Fuster.<sup>275</sup>

---

<sup>271</sup> *Nocturno de alarmas* era la primera novel·la d'aquesta trilogia.

<sup>272</sup> El Premi Joanot Martorell de novel·la fou convocat per primera vegada el 1947 per l'editorial Aymà amb la voluntat de recuperar els lligams entre l'escriptor i el públic català, però sobretot amb la intenció d'evitar que els novel·listes catalans haguessin de canviar de llengua per poder optar a un premi literari, com succeïa amb el Premi Nadal (Llanas 2006: 224). A partir de 1951, i per iniciativa de l'Editorial Selecta, es concediren públicament durant la nit de Sant Llúcia, juntament amb el Premi Óssa Menor de poesia, convocat des de 1950. La novel·la premiada l'any 1957 fou *El mar* de Blai Bonet. Arbó també participà com a jurat en la convocatòria de l'any 1958 en què resultà premiada l'obra de Miquel Llor, *Un camí de Damasc*. L'any 1960 el Premi Joanot Martorell fou substituït pel Premi Sant Jordi.

<sup>273</sup> En tenim constància a través d'una carta de l'Ajuntament de Barcelona, amb data 2-I-1963, que es troba en el Fons Sebastià Juan Arbó (AMR).

<sup>274</sup> Martí de Riquer va dirigir aquesta adaptació del diccionari Bompiani italià que constava de 12 volums i que fou editat per l'editorial Montaner i Simon. Com a col·laboradors hi participaren, entre d'altres, Sergi Beser, Antoni Comas, Albert Manent, Joaquim Molas, Joan Oliver, David Romano, Luis Sánchez Sarto, Jose María Valverde i Antoni Vilanova.

<sup>275</sup> L'any 1956, amb motiu del 75è aniversari de la coronació canònica de la Mare de Déu de Montserrat, un grup important de literats participà amb els seus escrits en l'homenatge a la patrona dels catalans. Arbó hi aportà l'article «Exaltació a Montserrat» on relatava la cloenda de les Festes del Mil·lenari i Coronació de la Verge de Montserrat iniciades l'any 1880, que comptaren amb la destacada presència de Jacint Verdaguer, Manuel Milà i Fontanals i Joaquim Rubió i Ors, entre d'altres (*Corona literària oferta a la Mare de Déu de Montserrat*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1957, 110-114).

A finals de la dècada dels cinquanta, Arbó publica la narració «L'estel amb cua»<sup>276</sup> a la revista literària *El Pont* i s'incorpora al jurat del Premi Planeta 1959, juntament amb Luca de Tena i Ignasi Agustí, com una de les mesures preses, entre d'altres, de prestigiar el certamen literari.<sup>277</sup> Aquesta última actuació d'Arbó provoca la decisió de Destino de prescindir-ne en la concessió del Premi Nadal, del qual havia estat jurat des del 1950. Durant aquest any encara publica *Nuevas y viejas andanzas de Martín de Caretas*, una versió ampliada i estructurada a partir del periple vital del protagonista («En el pueblo», «En el campo», «En la ciudad»)<sup>278</sup>.

Encara entorn de la recepció de l'obra d'Arbó, l'assagista i crític literari Domingo Pérez Minik, en el seu volum d'assaig *Novelistas españoles de los siglos XIX y XX*, publicat aquest mateix any, qualifica Arbó com un escriptor «de extraordinaria independencia y fuerte cordialidad humana» (Vilanova 1957: 25). També Blai Bonet esmenta el novel·lista quan defensa literatura regional com a únic camí per assolir profunditat i transcendència. I en fer-ho, reivindica tres noms: Joan Sales, Josep Maria Espinàs i Sebastià Juan Arbó i els defineix com a «tres hombres austeros en su obra, tres hombres pegados a la tierra» ([S/s] 1958: 30).<sup>279</sup>

Són aquests, en definitiva, anys d'intensa activitat literària protagonitzada per la publicació d'obres inèdites, les reedicions continuades i les autotraduccions del català al castellà. A aquesta tasca novel·lística, cal afegir-hi la continuïtat en el gènere biogràfic i les traduccions d'algunes d'aquestes obres a un nombre de llengües considera-

---

<sup>276</sup> El text encapçalava un conjunt de narracions a la revista *El Pont* (núm.13, 1959), editada per Miquel Arimany, al costat de les aportacions de Joan Oliver, Salvador Espriu, Joaquim Molas i J. Ferrater i Mora. El relat narra el record del pas del cometa Halley que es produí durant la nit del 18 al 19 de maig de 1910, essent Arbó encara un infant. En *Los hombres de la tierra y el mar* incorpora aquesta narració traduïda al castellà i dins el capítol «Visitas y accidentes» (Juan Arbó 1961a: 193-195). La versió original es va publicar en la seva *Obra Catalana Completa II* (Juan Arbó 1993a: 259-261).

<sup>277</sup> En la seva totalitat, el jurat comptava, a més, amb la presència de Carmen Laforet, José Luis Cerezales, Joaquín de Entrambasaguas i l'editor José Manuel Lara ([S/s] 1959a: 26). En el Premi Nadal, Arbó fou substituït pel crític Antoni Vilanova ([S/s] 1959b: 10).

<sup>278</sup> 1959. Barcelona: Ediciones Cid. Tot i que no he trobat cap referència crítica a aquesta obra, Vilanova, en la revisió del seu article ja citat anteriorment (Vilanova 1955) —publicat en el seu assaig *Novela y sociedad en la España de posguerra*—, després d'elogiar la «segura maestría» que Arbó demostra en la construcció de *Martín de Caretas*, afirma: «Dudo mucho que quepa decir lo mismo de la nueva edición ampliada de esta novela, que Arbó ha publicado cuatro años más tarde bajo el título de *Nuevas y viejas andanzas de Martín de Caretas*» (Vilanova 1995: 82).

<sup>279</sup> Em sembla molt interessant destacar la resposta de Bonet respecte a la situació de la novel·lística catalana d'aquells anys per entendre la importància que l'escriptor mallorquí atorga a l'obra d'Arbó, però sobretot per entendre la rellevància d'Arbó dins la literatura catalana des dels anys trenta: «El país en que se escribe es inseparable de la esencia de una novela. Antes, los novelistas catalanes se limitaban a dar testimonio de sus lecturas de Proust, de Gide, de Maurois, de Mauriac, para que la literatura no pareciera regional, cuando no debe ser otra cosa, si quiere ser honda. [...]. Ahora la novela española de Cataluña empieza a ser profunda, viva, enraizada y tiene sus más vivos hombres en Joan Sales, Sebastián Juan Arbó y Josep M. Espinás, [...]» ([S/s] 1958: 30).

ble.<sup>280</sup> Arbó no fa sinó confirmar la voluntat —ell n'assenyalaria la necessitat, de ben segur— de continuar amb la seva producció en llengua castellana. Hi ha la percepció, no obstant això, que, malgrat l'acollida positiva de la crítica espanyola davant del canvi lingüístic i davant de l'obra arboniana en general, es produeix una davallada qualitativa, molt relacionada amb la pèrdua de l'accent líric i de la pertinença a la terra que impregnava la novel·lística catalana de preguerra. En aquest sentit, Antoni Vilanova, abans de començar la nova dècada, valorarà la producció novel·lística en llengua castellana i la considerarà inferior:

No muy extensa y de valor muy desigual, que no posee en ningún caso la fuerza y la originalidad de *Tierras del Ebro* (1932) y *Caminos de noche* (1935), las dos grandes novelas rurales en lengua catalana que le hicieron famoso (Vilanova 1995: 79).

Tot amb tot, Arbó ha aconseguit establir-se en el món cultural espanyol mitjançant una tasca intel·lectual que va més enllà de la producció novel·lística.<sup>281</sup> I ho fa d'una manera coherent i respectuosa, conscient d'una innata necessitat de ser acceptat en aquest nou cercle que l'ha embolcallat. Convidat per l'Ateneo de Madrid com a biògraf de Verdaguer —i anteriorment de Cervantes—, membre de l'Ateneu Barcelonès, col·laborador dels diaris més significatius del període, jurat dels premis més rellevants del moment i en contacte constant amb intel·lectuals i escriptors espanyols, però també amb literats catalans amb qui coincideix en certàmens literaris, col·laboracions o actes culturals, Arbó assumeix un espai reivindicat des dels inicis a partir d'un prestigi provinent majoritàriament de l'àmbit espanyol, tot i que la crítica catalana —a excepció d'algun estirabot provinent de l'exili— aplaudeix de manera generalitzada la seva producció literària.<sup>282</sup>

---

<sup>280</sup> Segons una carta datada de 24-XI-1959 hi ha constància de l'interès d'una editorial alemanya —Matthias-Grünwald-Verlag [sic]— per traduir *Sobre las piedras grises*. Tres anys més tard (15-III-1963), encara no s'havia arribat a cap acord per traduir aquesta novel·la i tampoc *Camins de nit*. Amb tot, des de l'editorial es demana a Arbó que prorrogui els drets per a l'obra i per al guió cinematogràfic fins a l'any 1964. Malgrat que s'evidencia un interès evident, sobretot per part del traductor, no hi ha constància de la publicació de les edicions alemanyes (Cartes conservades al Fons Sebastià Juan Arbó, AMR).

<sup>281</sup> Tres de les seves obres —*Caminos de noche*, *Tierras del Ebro* y *Sobre las piedras grises*— foren reclamades per la companyia cinematogràfica madrilenya Alhambra Films que se'n reservà el dret de compra durant l'any 1961 (31-I-1961, Fons Sebastià Juan Arbó, AMR).

<sup>282</sup> Entre 1950 i 1952 Arbó manté relació epistolar amb Modest Sabaté, redactor polític de *La Veu de Catalunya* fins al 1936 i exiliat, posteriorment, al Rosselló, on exercí d'industrial i des d'on participà en diversos intents per reconstruir el partit Lliga Catalana. Al Fons Sebastià Juan Arbó (AMR) es conserven cinc cartes escrites per Sabaté des de la seva residència francesa, entre l'abril de 1950 i el gener de 1952. Sabaté detalla les diligències que fa en nom d'Arbó en alguna editorial parisenc, així com la seva actuació d'intermediari entre l'escriptor i Victor Castre en la traducció al francès de *Timo Costa* («et portaré una altra part de traducció que M. Castre ja m'ha ensenyat i si tu has revisat la que et vaig dei-

### 6.3. Els anys 60: el retorn als orígens

Arbó inicia la nova dècada amb *Oscar Wilde*,<sup>283</sup> una biografia que, pel seu afany de recerca de fonts autoritzades, «denota un excelente criterio discriminativo y su dominio del arte de contar con amenidad e interés y que armoniza muy bien con el juicio crítico suscitado por los poemas, las novelas, los cuentos, las comedias de Oscar Wilde» (Fernández Almagro 1961a: 8). Tan sols una objecció: l'ús d'un estil «que peca de desaliñado en no pocos pasajes». D'aquesta obra, se'n remarca també «una llaneza de buen cuño literario, un buen gusto sobrio, una elegancia que consiste, sobre todo, en no levantar nunca la voz y no incurrir tampoco en monotonía, en no manotear estilísticamente, en confiar en la claridad, en el orden, en el limpio y sosegado relato de los acontecimientos» (Vázquez Doderó 1961: 113). En aquesta simplicitat estilística, però també narrativa, coincideix Cano que palesa la manca absoluta de divagacions i de qualsevol mostra de digressió moralitzadora tan present en la resta de les biografies realitzades fins aleshores sobre Oscar Wilde. El crític també incideix en la capacitat del biògraf per transcriure «un fondo de ingenuidad y de bondad, de amor a los que sufren, que le salva, o al menos atenúa su culpa, a la hora de un juicio supremo» (Cano 1961: 9). També arran de la publicació d'aquesta obra, la novel·lista Carmen Laforet escriu una carta a Arbó en què, malgrat exposar d'antuvi que «nunca creo que tenga gran importancia la opinión de un escritor sobre otro, y menos en mi caso que había leído “Tierras del Ebro” antes de escribir una sola línea», no pot obviar la impressió que li ha provocat la lectura de la biografia:

---

xar me l'entornaré [sic]. He vist que has fet moltes correccions al teu text original» (6-X-1950). De les cartes conservades se'n desprèn sobretot l'estima i la consideració de Sabaté per Arbó, al qual convida a visitar-lo a El Voló i a trobar-se a l'Ateneu durant les seves estades a Barcelona. Curiosament, Sabaté fou el primer que escoltà de la veu del propi autor un fragment de *L'Inútil combat*, novel·la encara inèdita, després que Josep Farran i Mayoral hagués rebut Arbó, a instàncies de Pere Coromines, i li hagués fet llegir en veu alta un capítol: «La cosa no me agradó; no sé si hay hombre, en efecto, que sienta más pudor de la obra, y sobre todo, de aquella obra tan personal, y al que le desagradase más leerla, y aún más, ante testigos, pues allí con Farran, había un periodista joven, con el cual nos unió después una bonísima amistad, Modest Sabaté, pero al que entonces no conocía. Tenía que leerla también ante él. No había más remedio» (Juan Arbó 1982: 105).

Encara, en relació amb els contactes i l'acceptació d'Arbó dins el món intel·lectual català a l'exili, a tall d'anècdota, però prou simptomàtica per entreveure la disparitat de criteris existents, que suscita la figura i l'obra d'Arbó, cito la demanda que fa Mercè Rodoreda a Tasis en la seva relació epistolar: «M'agradaria escriure a l'Arbó. Em podrieu donar l'adreça de l'Ateneu» (29-II-1956, Fons Rafael Tasis, UAB) (Per a la transcripció completa de la carta, vegeu Annex 6. Tot i que no hi ha constància de cap relació epistolar en el Fons Sebastià Juan Arbó (AMC), sí que en l'Arxiu de Mercè Rodoreda es conserva una carta —amb data 13-V-1980— on Arbó felicita l'escriptora per haver obtingut el Premi d'Honor de les Lletres Catalanes: «T'envio la meua felicitació pel premi, tan merescut de les “Lletres”. He tingut una alegria: ja saps l'estima i l'afecte, i més i tot, que he sentit per tu des de sempre —i fa anys!—, i tu per mi, ho sé» (Rodoreda 2017: 291).

<sup>283</sup> 1960. Barcelona: Editorial Cid.

La lectura de tu “Oscar Wilde”, me ha entusiasmado. No la dejé hasta acabarla y me parecía magnífica la imparcialidad sobre esta figura que siempre arrastra en contra o a favor las opiniones. Solamente quería darte una vez más la enhorabuena y las gracias, por el placer de esa lectura (19-IV-1961, Fons Sebastià Juan Arbó, AMR).

En el seu constant exercici de revisió i correcció de les seves obres, Arbó publica una nova versió de *L'hora negra*, en la seva quarta edició.<sup>284</sup> L'obra conté també quatre articles breus agrupats sota el títol de *Divertiments* («El bastó», «Decadència del pseudònim», «Chesterton i la felicitat» i «Lamentació tardoral»)<sup>285</sup> i la narració *La nit de Sant Joan*, fins aleshores inèdita. Aquest mateix any, Molas, com a crític de la secció «Els llibres» de *Serra d'Or*, confessa el poc interès que li aporten les lectures de la novel·lística catalana del moment, tot i que considera una excepció aquesta nova versió publicada per Arbó. Amb tot, evidencia la seva preferència per l'edició publicada l'any 1935 (*Hores en blanc*) perquè «reflecteix actituds personals de l'autor [...] dels anys immediatament anteriors al 36» i constata que aquesta última revisió «dissol la narració en amplificar molts passatges, en eliminar suggestions, en introduir epígrafs i notes a peu de pàgina. Així, el to de papers íntims d'*Hores en blanc* desapareix gairebé del tot» (Molas 1961: 77). Referint-se als dos títols secundaris que acompanyen el text principal, Molas constata en *La nit de Sant Joan* les semblances en la temàtica i les tècniques emprades a *L'hora negra*, tot i diferenciar-ne «un món lineal de passió amorosa incontenible». Quant als *Divertiments*, n'assenyala el caràcter de divagacions «més o menys banals [...], escrites en un estil llisquent». Fet i fet, Molas considera un intent fallit la publicació d'aquest nou llibre «desigual i poc treballat (els errors de llengua i d'estil són nombrosos)» atès que «no afegeix cap guany a la llarga llista que Arbó va acumular en escriure la famosa trilogia sobre les terres de l'Ebre». S'evidencia, doncs, que en aquest afany constant de retocar i versionar, Arbó no fa sinó desdibuixar l'estil i les

---

<sup>284</sup> 1961. Barcelona: Editorial Selecta. Relacionat amb aquest constant exercici de revisió que fa Arbó de les seves obres, Camps i Arbó (2003: 42) remarca que escriptors d'una mateixa generació —Mercè Rodoreda, Xavier Benguerel, Ramon Xuriguera, Sebastià Juan Arbó i, fins i tot, Salvador Espriu— coincideixen en la reelaboració d'una part de la seva obra narrativa. Alborg també fa referència al costum d'Arbó de corregir i modificar les seves novel·les, alhora que expressa la seva disconformitat ja que «para rectificar estilos, calidades, modos de ver o de entender artísticamente la realidad —dada o creada— dispone el autor de toda su obra futura, que son las únicas cartas con las que se debe permitir jugar. Las bazas jugadas ya no deben tornarse» (Alborg 1962: 269-270).

<sup>285</sup> El fet que aquests textos haguessin aparegut com a articles periodístics durant la dècada dels cinquanta confirmen la seva independència respecte a *L'hora negra* i a la narració de *La nit de Sant Joan*, que es troben en el mateix volum. «Decadència del pseudònim» es publicà a *La Vanguardia* («Decadencia del seudónimo», 1-II-1957), talment com «Chesterton i la felicitat», una variació ampliada de l'article «La fácil felicidad» (22-III-1960) que, posteriorment, inclogué a *Hechos y figuras* amb el títol «La felicidad» (Juan Arbó 1968a: 151-155). Pel que fa a «Lamentació tardoral» també és una adaptació d'un escrit que ja havia estat publicat a *El Noticiero Universal* («Lamentación de otoño», 21-II-1952).



característiques que singularitzaren de les dues primers edicions d'aquesta obra en llengua catalana, concretament la de 1935.

Paral·lelament, durant aquest mateix any, Arbó autotradueix aquesta mateixa versió de *L'hora negra* al castellà.<sup>286</sup> En una ressenya ponderada a *La Vanguardia*, Fernández Almagro palesa els elements sobre els quals construeix el seu discurs literari:

La realidad prevalece en virtud de la capacidad de observación, captación y asimilación que en tanto grado caracteriza el arte de Sebastián Juan Arbó, bien se proyecte sobre su mundo exterior o, con ahinco introspectivo, en la vida íntima, no para reflejarla tal y como se produzca en cualesquiera detalles, sino para endosar la experiencia personal en la forma que convenga (Fernández Almagro 1961b: 10).

I és en aquest sentit que *L'hora negra* es converteix en un testimoni de «veracidad, verdad experimental, verosimilitud rigurosa». En la seva cinquena reedició, l'obra s'enfronta a un judici crític més acurat i fonamentat que el que rebé l'any 1933 en la seva primera edició, atès que «en tan dilatado transcurso han ocurrido cosas que confirman aquella angustia precursiva de las catástrofes que luego han sobrevenido».<sup>287</sup> És per això que el crític evidencia la construcció d'un protagonista que, des d'un perfil anodí i irracional, s'erigeix com a personificació de les forces històriques i socials, de les angoixes d'una societat malmesa, retratada vint anys abans, però encara en plena vigència.

Altres crítiques entorn de *L'hora negra* apareixen durant aquest any. Així, des de la *Hoja del Lunes* es posa l'accent en «la gran dosis de anticipación y un extraordinario talento novelístico del autor» i la considera «profundament humana y de espléndida belleza» (D[oltra]1961: 24). Al seu torn, Ferreres (1961),<sup>288</sup> des de *Levante*, considera que *L'hora negra* i els relats que l'acompanyen confirmen «las altas condiciones de escritor que tiene Sebastián Juan Arbó» i n'assenyala una certa similitud, per la presentació del discurs narratiu i per la introducció dels destins tràgics dels personatges, amb

---

<sup>286</sup> 1961. *La hora negra*. Barcelona: Planeta. A propòsit d'aquesta nova versió, Carmen Laforet escriví a Arbó per agrair-li l'obra —és possible que Arbó li n'enviés un exemplar— i la descoberta que n'havia fet a partir de la seva lectura: «he pasado ratos estupendos leyéndola. Dices ahí verdades como puños y con muchísima gracia a pesar de lo trágico del asunto, que es el asunto de todos nosotros. Un millón de gracias pues y enhorabuena de nuevo. Siempre sigo tu trabajo con interés y admiración» (5-V-1961; Fons Sebastià Juan Arbó, AMR).

<sup>287</sup> Com a mostra d'agraïment a la crítica rebuda, Arbó envià una carta a Fernández Almagro, el qual al seu torn contestà: «Mi comentario a su "Hora negra" es consecuencia lógica del agrado e interés con que realicé su lectura, juicio acorde con el que merece el conjunto de su valiosa novelística» (10-VII-1961; Fons Sebastià Juan Arbó, AMR).

<sup>288</sup> Aquest article, «Dos novelas cortas y otros escritos», es troba entre els retalls de diari conservats al Fons Sebastià Juan Arbó (AMR). Tot i que hi ha la data i el diari on es publicà, no hi ha cap referència a la pàgina. Totes les citacions d'aquest paràgraf fan referència a aquest article.

*Le voyageur sur la terre* (1927), de Julien Green. El crític valencià, si bé alerta d'un excés de citacions literàries que alteren el ritme de la novel·la, reconeix que ens acosten a la gran afició d'Arbó per la lectura. Per a Ferreres, hi ha, a més, a través de l'incisiu tònic i escèptic del narrador, la pèrdua del clima «de ternura, de poesia que tan bien ha sabido crear en sus inolvidables y hermosas novelas, de la mejores de la literatura española actual».

Aquest mateix any, amb *Los hombres de la tierra y el mar*, Arbó estrena la seva producció autobiogràfica.<sup>289</sup> Centrat en el record de la seva infantesa, el llibre remet a un Arbó abocat als records d'infantesa, que ens adreça envers un relat contextual que flueix paral·lelament al relat intern, sempre des d'un vessant líric. En definitiva: «páginas excelentes y sugestivas» (Álvarez 1961: 82) on es concentra «toda una melancólica remembranza de una época ida, de un mundo evocado con sencillez, que nos interesa y nos conmueve» (Cano 1962: 8). Efectivament, Arbó amb aquesta obra recupera la seva geografia natal perquè, com remarca Àngel Marsà (1961),<sup>290</sup> «siempre vuelve a ella, física y espiritualmente» en una connexió simbiòtica que traspasa tota la seva obra:

Si pudiera establecerse una mínima clasificación en este sentido —a un lado las novelas rurales, a otro las novelas ciudadanas, en medio de las biografías, etc.—, este desglose no pasaría de ser una simple y bastante anodina eutrapelia porque S. J. Arbó está entero en sus obras, y él es paisaje mismo, pura esencialidad geográfica, cualquiera que sea la aventura física traslaticia o de trasplante. Y lo mismo en cuanto al idioma empleado, catalán o castellano, en esa terrible conflagración que significa, para el escritor, el bilingüismo.

Es confirma també, a través d'aquesta obra, la recerca d'un estil realista atès que l'escriptor, segons publica a *ABC* Fernández Almagro, «extrema cada vez más las características de su prosa, escueta y descarnada» en un intent d'aplicar «un lógico proceso de depuración» (Fernández Almagro 1962: 33). És aquesta precisió en el llenguatge, segons el crític, que fa que alguns capítols presentin característiques pròpies

---

<sup>289</sup> 1961. Barcelona: Editorial Argos. Aquesta obra va ser escrita originàriament en castellà i l'any 2015 Joan Todó la va traduir al català (*Els homes de la terra i el mar*. Barcelona: Proa). Ignasi Agustí, aleshores al capdavant d'Argos, havia demanat a Arbó una de les seves obres per incorporar-la al catàleg de l'editorial i fou ell mateix qui suggerí el títol a l'obra autobiogràfica que Arbó li presentà i que fou publicada amb il·lustracions del pintor José Miguel Serrano (Doria 2013: 215).

<sup>290</sup> Aquest article es troba al Fons President Josep Tarradellas (AMTM). No hi consta la data exacta ni el lloc, tan sols l'any de la publicació.

de la narració curta, fet que els atorga caràcter de veritables contes.<sup>291</sup> Al seu torn, des de *La Vanguardia* s'exalta la «crítica social vigorosa que recuerda, por la calidad y finura de la penetración psicológica, los cuadros inmortales de Baroja y Blasco Ibáñez» (S/s 1961a: 11).

Quant a la seva implicació en el context cultural català, durant aquest any hi ha constància que l'escriptor, amb motiu del centenari del naixement de Joan Maragall, comparteix amb Joan Sales, Xavier Benguerel, Blai Bonet, Joan Fuster i Josep Anton Baixeras una vetllada literària dedicada al poeta.<sup>292</sup> En aquesta línia, l'any 1962 Arbó és l'encarregat d'inaugurar el curs de l'Ateneu Barcelonès amb la conferència «José María de Sagarra. Poeta de Cataluña», un homenatge a l'escriptor mort aquell mateix any ([S/s] 1961b: 27).

Mentrestant, l'escriptor continua ocupant espais en les pàgines literàries de les publicacions més rellevants. Així, el setmanari *Destino* enceta, dins la secció «Panorama de arte y letras», un seguit d'articles dedicats als escriptors distingits amb el Premi Nadal. Conseqüentment, Arbó protagonitza diverses ressenyes on s'analitzen les seves obres publicades o traduïdes durant la postguerra: *Terres de l'Ebre*, *Sobre las piedras grises*, *Tino Costa*, *María Molinari* i *Nocturno de alarmas*.<sup>293</sup> Paral·lelament, al costat de Carles Soldevila i de Bartolomé Soler, el nom del novel·lista és esmentat com a candidat al Premi March, malgrat que cap d'aquests escriptors resultarà premiat ([S/s]1962: 9).<sup>294</sup> Amb tot, l'any 1963 se li concedeix una pensió March de literatura ([S/s] 1963a: 54), amb la qual escriu *Signos de escritores*, un conjunt de biografies d'escriptors de diferents països (Ivan Turgénev, Leopoldo Alas Clarín, Victor Hugo, entre d'altres), obra assagística inèdita.<sup>295</sup> Paral·lelament, col·labora amb l'editorial Planeta com a assessor lite-

---

<sup>291</sup> A partir d'aquesta crítica, Arbó rellegí la seva biografia, la seva obra anterior i també la inèdita, i reescriuí alguns dels seus capítols amb format de conte. El resultat fou el recull *Narracions del Delta* que publicà el 1965.

<sup>292</sup> L'acte es celebrà a la Sala-Biblioteca de la Caixa de Pensions de Tarragona i estava organitzat pel Casal tarragoní de "Educación y Descanso" (Mezquida Gené [Petròfilo] 1960: 2).

<sup>293</sup> Amb el sobretítol «Los novelistas del Nadal», Benito Varela Jácome —crític literari gallec— publica l'any 1962, a *Destino*, quatre articles dedicats a Arbó: «Sobre las piedras grises» (28-VII, 33), «Tensión dramática de "Tino Costa"» (25-VIII, 32), «El bajo Ebro en las novelas de Arbó» (1-IX, 34-35) i «Las últimas novelas de Arbó» (6-X, 36).

<sup>294</sup> Els Premis Literaris de la Fundació Juan March anaven destinats a la trajectòria de tres escriptors destacats dins l'àmbit de les lletres castellanes. L'any 1962 els premis foren atorgats a Ramón Gómez de la Serna, Premi Madrid; Martí de Riquer, Premi Catalunya i Ramón Otero Pedrayo, Premi Galícia ([S/s]1962: 9).

<sup>295</sup> Les pensions Juan March es concedien anualment des de 1958 i estaven destinades a diferents àmbits artístics —arts plàstiques, música i literatura. Amb una assignació de 50.000 ptes, afavorien l'activitat creadora i permetien l'alliberament de qualsevol altra activitat que no fos l'artística. Si bé he trobat constància (Anales 1956-1962) que l'obtenció de la pensió permeté a Arbó escriure *Signos de escritores*, aquesta obra no es troba en cap de les seves relacions bibliogràfiques, tot i que en el Fons

rari, fet que li permet actualitzar-se i alhora mantenir-se informat de les novetats literàries i dels diferents estudis que es publiquen més enllà de Catalunya i d'Espanya.<sup>296</sup> D'aquesta experiència editorial, entre els anys 1961 i 1964, apareix *Maestros ingleses*, una col·lecció de sis volums antològics que Arbó edita i prologa juntament amb Ricardo Fernández de la Reguera.<sup>297</sup>

Amb motiu de l'acte de lliurament del Premi Nadal 1962, el setmanari *Blanco y Negro* encarrega a Arbó la crònica de l'esdeveniment (Juan Arbó 1963a). Mentrestant continua la seva participació com a jurat del Premi Planeta; tanmateix, en una entrevista, Arbó confessa «hace tiempo que estoy cansado. Preferiría estar en la otra parte, entre los concursantes, donde se recogen disgustos, pero alguna vez cae un premio; que no en este papel, donde no se gana nada, sino disgustos» (Arco 1963: 23).<sup>298</sup> Així i tot, formarà part també com a jurat, durant aquest any, del Premi Urriza de novel·la.<sup>299</sup>

Al seu torn, Joan Fuster publica a *Destino* un article on, a partir de l'anàlisi d'*El gust de la pols*, de Maria Aurèlia Capmany i de *Balanç fins a la matinada*, de Manuel de Pedrolo, fa un breu repàs de la novel·lística catalana moderna. L'escriptor i assagista elabora *grosso modo* una llista de literats, entre els quals hi ha Arbó, i subratlla que la diversitat que ofereixen tots aquests noms no fa sinó enriquir el panorama de les lletres catalanes:

---

Sebastià Juan Arbó (AMR) hi ha una nota de l'editorial *Destino*, amb data 9-VIII-1972, on queda justificat el pagament de 50.000 ptes a compte d'aquesta obra. En la seva relació epistolar, Tomàs Tebé el felicita per l'obtenció d'aquesta pensió: «Crec que sou l'únic escriptor important que l'heu obtinguda» (26-I-1963; Fons Sebastià Juan Arbó, AMR).

<sup>296</sup> Com a exemple, cito la carta que li envia Ferran de Pol, amb data 21-I-1963, on li notifica l'enviament de tres llibres recents, en anglès, sobre Dostoievski, així com la intenció de mantenir-lo informat de «les publicacions angleses, les biografies que puguin tenir interès per a l'editorial» (Fons Sebastià Juan Arbó, AMR). També l'escriptor i crític d'art Enrique Azcoaga, amb data 9-V-1971, se li adreça epistolament per demanar-li que faci una valoració positiva d'una obra seva que, a través de Francisco Umbral, ha fet arribar a l'editorial Planeta (Fons Sebastià Juan Arbó, AMR).

<sup>297</sup> *Aventuras de Robinson Crusoe*, de Daniel De Foe; *Ivanhoe*, de Walter Scott; *Los últimos días de Pompeya*, de Bulwer Lytton; *La feria de las vanidades*, de William Makepeace Thackeray; *Teresa de Ubertilles*, de Thomas Hardy; *El retrato de Dorian Gray*, d'Oscar Wilde; *El hombre que fue jueves*, de G.K. Chesterton; *El mono blanco*, de John Galsworthy i *Daphne Adeane*, de Maurice Baring són algunes de les obres escollides dins aquests volums antològics i de les quals Arbó fa un estudi introductor centrat, sobretot, en la trajectòria literària de l'autor i no tant en l'anàlisi de l'obra triada.

<sup>298</sup> Anys més tard, Joan Sales, en la seva relació epistolar i a propòsit de la publicació de *L'espera*, insisteix a Arbó en la necessitat de parlar amb José Manuel Lara per plantejar-li la seva renúncia com a membre del jurat del Premi Planeta i així poder optar a participar-hi com a candidat (27-IX-1967; Fons Sebastià Juan Arbó, AMR).

<sup>299</sup> Aquest premi fou creat l'any 1962 en memòria del prestigiós llibreter lleidatà Ramon Urriza. L'any següent, presidí el jurat l'acadèmic Manuel Gili Gaya, acompanyat dels escriptors J. M. Gironella, Ignasi Agustí, Julio Manegat i S. J. Arbó, entre d'altres. Sembla que Arbó només hi participà aquest any ([S/s] 1963b: 22).

Se ha salvado en buena parte uno de los viejos déficits de nuestra literatura moderna: hemos llegado a crear una novelística bastante considerable en volumen y en coherencia. Las aportaciones de escritores oriundos de etapas anteriores —Puig i Ferrer, Miquel Llor, Carles Soldevila— se han visto reforzadas con las de otros que apenas tuvieron, antes del 36, ocasión de madurar su labor, como Rafael Tasis, Xavier Benguerel, Mercè Rodoreda, etc.— y con todo lo que vino después. La nómina de novelistas catalanes vivos —de Llorenç Villalonga a J.M.Espinàs, de Joan Sales a Blai Bonet, de S. J. Arbó a Joaquim Casas, de Ferran de Pol a Joan Perucho, de N. M. Rubió a Baltasar Porcel, de F. Cucurull a Vidal Alcover, de M. Serrahima a Vila Casas, y las referencias podrían alargarse satisfactoriamente— no tienen igual en el pasado, ni en cantidad ni en calidad, como conjunto. En ella hay de todo, como en botica: huelga decirlo. Cada cual trae su estilo, su temática, su preocupación, y desde un punto de vista meramente literario —o lingüísticosocial, si ustedes quieren—, esta variedad es tan útil como oportuna (Fuster 1963: 46).

Aquest mateix any, es reediten en castellà algunes de les obres de la seva primera etapa —*Caminos de noche*, *Tierras del Ebro* i *Tino Costa*—, alhora que apareix la biografia *Pío Baroja y su tiempo*.<sup>300</sup> Tot sembla indicar que la gènesi de la biografia de l'escriptor basc s'havia iniciat arran de les conferències impartides a Madrid i a Barcelona durant els anys 1950 i 1951, i es reprèn amb motiu de la mort de l'escriptor.<sup>301</sup> En aquest sentit, mitjançant relació epistolar, Arbó confessa a l'editor Josep Maria Cruzet la importància que «aparegués lligada a la mort de l'escriptor», altrament «apagat el ressò, es perdia en molta part l'oportunitat» (16-IV-1958; Fons Cruzet-Selecta, BC). Ara bé, el volum d'informació recollit i el procés de redacció, afegit a altres compromisos editorials i periodístics d'Arbó, allargaran la seva confecció fins al 1963:

M'ha passat amb aquesta obra el que m'ha passat amb totes: que el meu pensament va molt de pressa i que la mà va simplement com ha d'anar, i encara que jo em faci a trosos. M'ha passat amb això que el Baroja se m'ha allargat d'una manera que jo mateix em sento esverat, car encara en tinc per uns quants mesos (16-IV-1958; Fons Cruzet-Selecta, BC).

Per entendre la minuciositat bibliogràfica amb què treballa el novel·lista, i per confirmar el retard de la biografia, és prou significativa la carta que Xavier Benguerel

---

<sup>300</sup> *Pío Baroja y su tiempo*. 1963. Barcelona: Ed. Planeta. Quant a les tres novel·les esmentades, formaven part d'un mateix volum i es publicaren a Editorial Vergara. Espinàs (1963: 59) se'n fa ressò a *Destino*.

<sup>301</sup> Així ho confirma també el crític de *La Vanguardia*, J. R. Masoliver quan es refereix a aquesta obra d'Arbó, «cuya confección le ha llevado lo mejor de sus días, de ocho a diez años a esta parte, en detrimento de su propia obra de narrador» (Masoliver 1964: 12)

li envia des de Santiago de Xile com a resposta a una demanda que Arbó li havia fet, relacionada amb aquest estudi biogràfic:<sup>302</sup>

Ni a Santiago ni a Valparaíso no he trobat el llibre d'en Baroja «Ayer y Hoy» que em demanaves a la teva carta. L'Editorial Ercilla que el va publicar, fa anys que ha desaparegut. Un llibreter em diu que el text íntegre d'aquest llibre es troba en les «Obras completas» publicadas no sé per quina editorial de Madrid, i que només en alguna llibreria de vell podria trobar-ne un exemplar i, encara, tenint sort. Suposo que a la Llibreria Nacional de Santiago n'hi deu haver un exemplar. El podria consultar si em diguessis exactament què és allò que t'interessa saber. En tot cas decideix-te aviat, tinc ganes de tornar a casa i espero poder-ho fer abans de finals de febrer. Ja saps que pots manar al teu vell amic (20-I-1960; Fons Sebastià Juan Arbó, AMR).

Tot amb tot, l'intercanvi epistolar, malgrat ser puntual i respondre a un fet concret, evidencia també que Arbó va mantenir algun dels seus contactes, més enllà de l'exili i les discordances ideològiques.

Quant a la recepció de la biografia barojiana, és volgudament aplaudida pels escriptors i crítics literaris de l'època. Així, Fernández de la Mora, en el seu article a *ABC*, mostra força aspectes encertats de la biografia barojiana —sobretot aquells que fan referència la infantesa i a la peculiaritat dels trets distintius del caràcter de l'escriptor basc—, per bé que difereix en el tractament de la pretesa sinceritat del poeta, de les influències literàries exposades i de la qualitat de la seva llengua. De tota manera, en distingeix la seva qualitat de «biografía literaria, escrita con digna llaneza, con mucho corazón, con seguro criterio y con excelente técnica narrativa. Obra erudita, madura, objetiva y amena» (Fernández de la Mora 1964: 51).

Aquesta maduresa i objectivitat que demostra Arbó en la seva biografia és compartida per bona part de la crítica, així com també la coincidència en el contrast d'informacions recollides i la contextualització històrica i sociològica que vertebrava aquesta extensa obra de caràcter intrínsecament descriptiu, destinat a afavorir tot intent d'esperit crític. Per consegüent, la crítica afirma: «Arbó escribe este libro con agradable desenvoltura y sencillez, con ese sentido conversacional que es efecto de su rica experiencia de autor» (Alvarez 1964: 101) o bé «resulta ejemplar por su objetividad ante el tema, su amor por la figura biográfica y su escrupulosa documentación»

---

<sup>302</sup> Benguerel, que havia tornat del seu exili l'any 1954, marxà altre cop a Santiago de Xile on romangué durant un període de 14 mesos per redreçar la situació econòmica del seu laboratori farmacèutic (Busquets i Grabulosa 1995: 68). Tot sembla indicar que la carta fou escrita durant aquest últim viatge.

(M[arra]-L[ópez] 1964: 14). Encara des de *La Vanguardia*, Masoliver subratlla l'exigència amb què Arbó ha elaborat aquesta obra:

Sin enfadosa erudición ni asumiendo aires definitorios, que no cuadran con su idiosincrasia; pero sí con puntual rigor y consumado dominio del tema, con honestidad intelectual y clara conciencia de los valores artísticos» amb la finalitat de «rendir condigno tributo al otro de sus grandes amores literarios y humanos (Masoliver 1964a: 12).

De fet, la ressenya d'aquest crític incideix en un aspecte que va més enllà de l'afany recopilatori de dades, documents i testimoniatges: la interpretació que fa Arbó de l'obra de Baroja, fruit d'un coneixement profund, aliè a qualsevol opinió externa. Perquè si aquesta biografia serveix per aprofundir en la significació i en la transcendència de la personalitat i del conjunt literari del novel·lista basc, també aconsegueix, indirectament, una altra funció:

[...] no vale menos para conocer, para explicarnos y estimar al propio Arbó, que aquí se nos muestra de cuerpo entero, como acaso no se trasluzca en sus novelas ni se manifieste en sus artículos. El generoso calor que pone en desentrañar el fenómeno Baroja, su comprensión para con el hombre, su rendida admiración también, y de modo especial al escritor [...] bastarán a refrendar las virtudes de Arbó. Y a hacer provechosa la lectura de este libro ejemplar.<sup>303</sup>

Des del vessant més personal que trasllueixen les relacions epistolars, l'assagista i crític literari José Luis Vázquez Doderó transmet unes ratlles a Arbó per informar-lo que ja s'ha iniciat en el seu últim treball biogràfic. Sense preàmbuls, malgrat admetre la inexactitud del judici que comporta una lectura incipient, Vázquez Doderó escriu:

Debo anticiparte que me parece algo prolijo, excesivamente minucioso y lento. [...] Naturalmente —y esto no lo digo para dulcificar reparos— eché de ver en seguida al auténtico escritor y al espíritu honrado; al protagonista con genuína personalidad y al hombre cabal y veraz (21-II-1964; Fons Sebastià Juan Arbó, AMR).<sup>304</sup>

Amb tot, en una relectura efectuada més endavant, afirma: «he recibido una impresión superior a la que me produjo cuando apareció. Gran riqueza de datos, amenidad, sencillez. Muy interesante libro» (29-IV-1965; Fons Sebastià Juan Arbó, AMC).

---

<sup>303</sup> També cal destacar les ressenyes elogioses que des del diari *La Hoja del Lunes*, i molt en la línia de les anteriors, publiquen Luis Marsillach (1964: 38) i Esteban Doltra (1964: 7).

<sup>304</sup> Per a la transcripció íntegra de la carta, vegeu Annex 7.

Al seu torn, i en un altre ordre, el poeta Lluís Valeri, en la conferència «La Literatura Catalana en los últimos 25 años», pronunciada a l'Ateneu, situa Arbó entre els prosistes successors dels grans novel·listes catalans, al costat de Josep Pla, Joan Oller i Rabassa, Miquel Llor, Carles Soldevila, Blai Bonet, Manuel de Pedrolo i Josep Maria Espinàs ([S/s] 1964a: 26). Al marge d'aquestes afirmacions, la revista *Serra d'Or* realitza una enquesta entre diversos crítics amb la finalitat de fixar les tres obres essencials produïdes en la literatura catalana entre el període comprès entre 1939 i 1963. Tot i la dificultat per establir un cànon literari, i més tenint en compte que la tria inclou tots els gèneres, en l'àmbit novel·lístic destaquen amb avantatge *La plaça del Diamant*, de Mercè Rodoreda, *Bearn*, de Llorenç Villalonga, seguides a distància per *Combat de nit*, de Josep Maria Espinàs, *Incerta glòria*, de Joan Sales, *El testament*, de Xavier Benguerel, *El pelegrí apassionat*, de Joan Puig i Ferrer i dues obres de Manuel de Pedrolo, *Una selva com la teva* i *Balanç fins a la matinada*. Fruit d'una votació molt minoritària trobem Arbó, Ferran de Pol, Joan Perucho i Rubió i Tudurí.<sup>305</sup> Quasi paral·lelament, però des d'una perspectiva espanyola, José Luis Vázquez Doderó cita Arbó, juntament amb Zunzunegui, Cela, Agustí, Torrente, Laforet, Quiroga, Delibes, entre d'altres, per exemplificar la situació de la novel·la espanyola contemporània en la seva conferència «Algunos aspectos de la novela española de hoy» ([S/s] 1964b: 63).

Aquest mateix any, Editorial Plaza reedita *Martín de Caretas* i Arbó rep el Premi Nacional de Literatura per la seva biografia *Pío Baroja y su tiempo*, concretament en la categoria Premi Miguel de Unamuno per a assajos de caràcter literari i cultural ([S/s] 1964c: 7).<sup>306</sup> En la següent convocatòria d'aquest premi, Arbó hi participa com a jurat

---

<sup>305</sup> Cf. M[anent] (1964: 52-53) i M[asoliver] (1964b: 61). En l'article no s'esmenten els títols de les obres dels autors menys votats.

<sup>306</sup> Amb motiu del premi, Miquel Llor li escriu una carta en què el felicita i reconeix la seva vàlua com a escriptor: «Et felicito pel darrer premi i pel fet que hagin estat tan generosament reconeguts els teus mèrits. La trajectòria que has seguit en el camp de les lletres no podria ser més brillant del que ha estat. Telefona'm [...] i quedarem per veure'ns tal com tantes vegades ens hem proposat. Ens fem vells i és entre nosaltres que encara hi ha la poca o molta amistat disponible o amabilitat. Amb els altres ens és difícil de partir-nos el pa i la sal per esforços que hi dediquem» (2-II-1965; Fons Sebastià Juan Arbó, AMR). Llor i Arbó havien mantingut una relació d'amistat que s'havia distanciat amb els anys. La carta ens apropa un Llor desencisat —«Vaig arribar tan amunt com em va ser possible»— que manifesta la voluntat de retrobar-se amb Arbó. L'escriptor també rep la felicitació epistolar d'Octavi Saltor que li reconeix «no sols el grau de vocació de l'escriptor, sinó l'aplicació de voluntat interpretativa de l'home, que, sense altre ajut que el seu esforç, ha arribat a un primer pla meritori en la narració, la novel·la, l'assaig, la biografia». Li recorda també que és al seu costat, «com sempre» (28-XII-1964; Fons Sebastià Juan Arbó, AMR). També el crític i escriptor Àngel Valbuena defineix l'obra com «un importante libro sobre la vida de Baroja» en la seva *Historia de la Literatura Española* i assenyala que formava part del jurat que li va atorgar el premi quan afegeix que «tuve el honor de contribuir a su premio nacional» (Valbuena 1983: 297).



en les categories Miguel de Unamuno, Emilia Pardo Bazán i Camino de Santiago ([S/s] 1965a: 65).

Quant a la seva vinculació amb la vida cultural barcelonina, Arbó no deixa de ser-hi present, tot i el seu caràcter poc procliu a assistir a actes socials.<sup>307</sup> En aquest sentit, l'entrevista que Albert Manent (1965) publica a *Serra d'Or* significa un punt d'inflexió pel que fa a la voluntat d'aprofundir en la personalitat i en l'obra arboniana des de l'àmbit de la cultura catalana.<sup>308</sup>

Mentrestant, *La Vanguardia*, *ABC* i *Destino* continuen comptant amb les seves col·laboracions i els seus articles d'opinió que aborden diferents temàtiques i que susciten esporàdicament reaccions contraposades entre els lectors i els mateixos col·laboradors. Altrament, en la seva tasca incessant com a narrador publica el llibre *Narracions del Delta*,<sup>309</sup> amb el qual retorna a la seva temàtica inicial que té el paisatge ebrenc com a nexa comú. Fernández Almagro afirma:

Sebastián Juan Arbó es novelista y cuentista [...] las dos vertientes se contemplan desde estos «Relatos del Delta», que bien podrían determinar un conjunto orgánico [...]. Los elementos están ahí, en los relatos agrupados ahora, inequívocamente perfilados por cuenta propia, propicios a la integración en un “todo”, superior, aunque solo fuese por la unidad del ambiente (Fernández Almagro 1965: 48).

Amb tot, aquest ambient que vertebra l'obra no aporta «color local» sinó «predominio de los factores humanos, reflejados en los personajes». És per això que «la misteriosa ley de afinidades geográficas-psicológicas se cumple en Sebastián Juan Arbó» i arriba a establir una comparació entre els seus personatges i els «Bustos de la raza» de l'escultor Julio Antonio. En l'àmbit literari, confirma que Arbó «está más cerca de Blasco Ibáñez que de Miró y no dejan de llegarle aires de la novela catalana de condición rural. Realismo, por supuesto, con toques de poesía dramática y ciertos vislumbres eglógicos de abolengo clásico». No s'escapa un toc d'alerta referent a la prosa arboniana dels darrers temps: «Lástima grande es que la prosa de Sebastián Juan

---

<sup>307</sup> L'any 1965 Arbó forma part de la directiva de la Societat General d'Autors, creada el 1964. Malgrat que aquest tema provocà discussions i reticències entre els diferents escriptors catalans, Arbó sempre es mostrà favorable a la creació d'aquesta societat ([S/s] 1965b: 11). Aquest mateix any, assisteix a l'homenatge que les Cambres de Comerç i indústria de la zona catalano-balear fa a Pere Gual Villalbí ([S/s] 1965c: 29).

<sup>308</sup> Aquesta entrevista ha estat àmpliament treballada i referenciada durant el present estudi. Per aquest motiu no és motiu d'anàlisi en aquest capítol en concret.

<sup>309</sup> 1965. Barcelona: Editorial Selecta. Durant aquest any l'editorial Mateu publica *Relatos del Delta*, la versió castellana de *Narracions del Delta*, traduïda pel mateix autor.

Arbó, a fuerza de un deliberado ascetismo de expresión, se nos muestre a ratos un tanto opaca».

En aquest sentit, en una entrevista realitzada mesos abans, Arbó es mostra reiteradament insatisfet amb el resultat de les seves obres i reclama una certa harmonia que en fusioni tots els elements i que prioritzi «la gran verdad y con la menor cantidad posible de “literatura”». De manera significativa, l'escriptor conclou: «De día en día odio más la “literatura”» ([S/s] 1965d: 47). Aquesta recerca de la veritat —obsessió creixent en Arbó— i aquesta meditada renúncia a fer «literatura» és, doncs, la raó que justifica aquest «deliberado ascetismo de expresión» a què al·ludeix Fernández Almagro.

Des del setmanari *Blanco y Negro*, el crític literari Carlos Luis Álvarez defineix Arbó com «un escritor orgánico, biológico» en la mesura que els seus personatges «no han evolucionado sobre la tierra, sino que están apegados a ella, padeciendo su oscura y potente pasión» (Álvarez 1965: 127). Aquest fet constitueix, per al crític, una singularitat narrativa, una constant en l'obra d'Arbó. També ho és, però, la rudesia que caracteritza la seva prosa i els escenaris en què s'ambienten les narracions. Álvarez, en aquest sentit, qualifica aquesta rudesia de «rectilínea» i la contraposa a les rudeses o violències de Dostoievski. El crític és taxatiu en la seva afirmació final: «se trata de un espléndido libro. Es el fruto de una magnífica madurez». Per la seva banda, Entrambasaguas considera aquesta última obra com un «libro primerísimo de nuestra novelística contemporánea en el que destacan opulentas las características mejores del autor» (Entrambasaguas 1966: 11). Finalment, Masoliver, des de la seva tribuna de *La Vanguardia*, aplaudeix la publicació de *Narracions del Delta*, la singularitat de la qual resideix, després de molts anys d'exercici novel·lístic, en la incursió al gènere de la narració curta. Destacats els ressons de Blasco Ibáñez, dels autors russos, de Dickens, de Baroja i, fins i tot, de Cervantes i Gogol, ambdós últims en el tractament de l'humor, el crític sintetitza, des de l'admiració, aquesta nova obra d'Arbó:

Una amplitud de registro sin parigual en nuestros narradores contemporáneos; un vigor, una economía verbal, una asombrosa capacidad para infundir cuerpo y atmósfera a la fabulación y encarnar cuanto relata, que inútilmente se afanan —tantos narradores jóvenes— en resumir de modelos foráneos. Un libro del más alto diapason, no solo del

escritor del Ebro sino de la narrativa que hoy florece a ambos lados del río nutricio (Masoliver 1966: 52).<sup>310</sup>

Encara aquest mateix any, Arbó es presenta al Premi Sant Jordi 1965 amb l'obra *Les inquietuds de Pere Franch*, sense que transcendeixi la seva participació. En tenim constància a través d'una carta que Arbó escriu a Rafael Tasis, aleshores jurat del premi:

No sé si t'ha arribat l'obra «Les inquietuds de Pere March», presentada al Premi Sant Jordi. Si l'has llegida no et cal dir que l'autor soc jo, perquè ho hauràs vist de seguida. Si t'escriu és per dir-te només que no he volgut sorprendre-us; ho he fet únicament per comoditat vostra i meva. Si hi ha una cosa d'un jove, que necessiti encoratjament i, naturalment, que vengui, i encara que sigui un vell, no teniu més que deixar-la de banda. Jo crec que l'obra té coses bones; alguns tipus ben copsats; té episodis també aconseguits, i hi ha, en general, riquesa de motius. La pega més forta és que és la primera part d'una obra més llarga; és, com si diguéssim, la preparació, cosa que es nota de seguida (19-XI-1965; Fons Rafael Tasis, UAB).<sup>311</sup>

---

<sup>310</sup> Com a afegitó a les respostes positives que genera la lectura de *Narracions del Delta*, cal assenyalar que Arbó, a través del contacte epistolar, també recull reaccions favorables que cal tenir en compte. En primer lloc, Rafael Tasis en la seva carta li agraeix la tramesa del llibre i aprofita per evidenciar la seva predilecció per l'obra arboniana de preguerra: «Moltes gràcies per l'afectuosa dedicatòria i pel volum, que anirà a fer companyia als altres que tinc de teus, dels temps ja un xic remots de la nostra avantguerra, i a aquell *Tino Costa* que em sembla que en diversos llocs he elogiat com calia. Aquestes narracions d'ara em semblen dignes dels llibres esmentats i et felicito per la mena de "clarificació" d'horitzons de les més recents, tot i que soc sensible a la corda tràgica que tan bé saps polsar a les altres. Miraré si en algun lloc puc fer una crítica extensa del volum» (1-XII-1965; Fons Sebastià Juan Arbó, AMR). En segon lloc, també José María Rodríguez Méndez —novel·lista, assagista i dramaturg espanyol— agraeix la recepció de los *Relatos del Delta* i escriu: «Son páginas estupendas, broncas viriles y tan ibéricas... Me entusiasma cómo va superando el naturalismo y alcanza esa realidad tan descarnada y verdadera. Como Pavese. A veces se nota flotar un hábito de Chejov. Pero lo mejor de todo es poder respirar el aire del delta del Ebro [...]. Da Vd. todo un mundo en esos relatos. Y lo principal de un novelista creo yo que consiste en dar un mundo con su clima y su ambiente» (30-VIII-1966; Fons Sebastià Juan Arbó, AMR).

<sup>311</sup> La seva correspondència professional amb l'editorial Selecta informa que Arbó s'havia compromès a publicar, ja l'any 1949 (vegeu nota 371), una novel·la de caire rural que més endavant titularia *La masia*. El retard en la redacció de l'obra el porta a iniciar una relació epistolar farcida d'excuses i de terminis incomplets. El mateix autor, en una carta amb data 10-VIII-1968, confessa: «No sé [...] el que m'ha passat amb aquesta obra [*La masia*]; jo penso que la vaig enfocar malament; primer no em sortia; després va sortir-me massa, o m'ho va semblar, i vaig pensar a dividir-la en tres, o fer-ne tres; ara crec que va ser un error. Vaig enllestir el primer volum i vaig enviar-lo al [Premi] Sant Jordi. El resultat ja el sabeu. D'haver-me concedit el premi, l'hauria donada a la Selecta i la cosa hauria quedat arranjada. [...] Això va desanimar-me tant que no vaig atrevir-me a oferir-la a l'editorial». Ara bé, Arbó insisteix i presenta aquesta primera part traduïda al castellà, amb el títol *Entre el mar y la tierra*, a un altre premi, el Blasco Ibáñez, del qual resulta guanyador. No obstant això, i sempre segons Arbó, l'obra no tenia la qualitat necessària: «i encara que després la publicqués en castellà i tingués un premi —ho vaig fer una mica avorrit i sense cap confiança— el cert és que l'obra mai m'ha satisfet i la considero mancada i aquesta és l'opinió de la crítica en general» (10-VIII-1968; Fons Cruzet Selecta, BC). Enmig d'aquesta confusió de títols sembla ser, doncs, que l'obra —ja concebuda com la primera part d'una trilogia— inicialment es titulava *La masia*, encara que la presentà al Premi Sant Jordi, l'any 1966, amb el títol *Les inquietuds de Pere Franch* i, finalment, i el mateix any es publicà, després de guanyar el Premi Blasco Ibá-

Com a resposta, i alhora justificació dels resultats del certamen literari, Tasis intenta argumentar a Arbó les raons per les quals el nom de l'autor no ha transcendit a l'hora de nominar les obres presentades, així com el fet que la seva novel·la no hagi estat mereixedora del premi:

Ja deus haver vist com ha anat el Premi Sant Jordi. Quan vaig veure, pel tomb que prenia les deliberacions, que la teva novel·la, per destacada que anés en les votacions, no podia aspirar al Premi, vaig proposar que no se l'esmentés per a res, cosa que em sembla, fet i fet, molt millor per a la futura carrera del llibre, que desitjo i espero ben fructífera. Quedar en segon o tercer lloc no era cosa que la millorés gens en prestigi — que a tu ja no et cal guanyar-lo — i en canvi li donava una publicitat poc convenient, em sembla. Així vaig interpretar jo, almenys, el teu desig i el fet que hagués estat tramesa amb pseudònim.

No cal que et digui que tant jo com els altres membres del Jurat vam llegir amb força gust «Les inquietuds de Pere Franch» i que hi vam trobar pàgines de gran força, descripcions apassionades i apassionants, una sèrie de tipus ben estergits i, sobretot, un gran amor a la terra. Em penso que va perjudicar una mica la impressió de conjunt el fet que tres dels episodis més importants de la novel·la ja haguessin estat inclosos a les «Narracions del Delta». I potser el fet que sigui una primera part, amb una certa imprecisió en el dibuix total i potser en la intenció també va impedir que el Jurat la posés en primer lloc (15-XII-1965; Fons Sebastià Juan Arbó, AMR).<sup>312</sup>

A principis de l'any 1966 es publica l'*Obra Catalana Completa*<sup>313</sup> que conté les anomenades «novel·les de l'Ebre»: *L'inútil combat*, *Terres de l'Ebre*, *Hores en blanc*, *Camins de nit* i *Tino Costa*. La necessitat de retornar la visibilitat, d'una manera conjunta, a la novel·lística més genuïna d'Arbó implica la recuperació de la transcendència d'aquesta obra i dels trets que la caracteritzaren. D'aquí que es torni a parlar del «localisme universal» d'un escriptor que «es uno de los novelistas catalanes capaces de resistir mejor la prueba de la traducción y suscitar el interés de los lectores de las latitudes más di-

---

ñez, amb el títol *Entre la tierra y el mar*. Al Fons Sebastià Juan Arbó (ACM) es conserva el manuscrit de *Les inquietuds de Pere Franch* que confirma aquesta afirmació ja que coincideix amb el d'*Entre la tierra y el mar*.

<sup>312</sup> En la seva resposta, Arbó convenia amb Tasis de l'error que havia estat repetir en la novel·la diversos fragments de les *Narracions del Delta*. L'escriptor també mostrava els seus dubtes davant la possibilitat d'acabar l'obra o bé publicar-la tal com havia estat presentada al certamen. En cap moment dubtava, però, de la seva qualitat, segons revelen les seves pròpies paraules: «no crec errar-me, penso que quedarà com una de les meves obres millors, sinó la millor» (23-XII-1965; Fons Rafael Tasis, UAB). Per a la transcripció íntegra de la carta, vegeu Annex 8). Uns dies més tard, en una carta adreçada a Tomàs Tebé expressarà el seu descoratjament —«Ja heu vist la nova marrada»— i reconeixerà la seva errada: «penso que ja m'està bé perquè el primer que he de fer és no acudir a cap premi d'aquests» (3-I-1966; Fons Cruzet Selecta, BC).

<sup>313</sup> 1966. Barcelona: Edicions 62.

versas» (Ll. S. B. 1966: 59).<sup>314</sup> Ara bé, més enllà de l'estrictament literari, cal entreveure un reconeixement explícit, per part dels editors, cap al novel·lista, exposat en temps de repressió lingüística i cultural a un cert escarni personal i intel·lectual per part dels literats exiliats encara o retornats d'ençà dels anys quaranta.<sup>315</sup> En aquest sentit, Miquel Dolç, a *La Vanguardia*, es pregunta: «¿No ha sido, a menudo, Sebastián Juan Arbó motivo de desconfianza o, al menos, de discusión, en ciertos sectores de nuestra república literaria?» (Dolç 1968: 56). Per al crític, la resposta es troba en aquesta publicació de la seva obra completa impulsada per una editorial jove, Edicions 62, dins una col·lecció prou significativa, «Clàssics catalans del segle XX», privilegi només atorgat fins a la data a Llorenç Villalonga.<sup>316</sup> Amb tot, i en aquesta línia divergent que suscita l'actitud d'Arbó entre els exiliats catalans, el periodista Eugeni Xammar reflecteix la seva reconeguda actitud crítica a l'hora de definir Arbó:

Propagandista televisat del Referèndum i signatari d'uns articles molt llargs a *La Vanguardia Española*, escrits amb un castellà il·lusori, una mena de dialecte negre (negre de la Guinea Española, ben entès) especialment apte per a l'expressió en cadena de veritats primeres, judicis temeraris i observacions de bulto (Xammar 1966: 22).

Al marge d'aquestes acusacions, Arbó continua incansable el seu periple com a escriptor i guanya el Premi Blasco Ibáñez, en la seva primera edició, per la novel·la inèdita *Entre el mar y la tierra* ([S/s] 1966a: 51).<sup>317</sup> En una ressenya al setmanari cultural

---

<sup>314</sup> En el mateix article, s'informa que el productor Josep Virós ha comprat els drets de *Tino Costa* per portar-la al cinema. A través de la productora Pirene Films, Virós tenia com a projectes adaptar per a la pantalla *Laura a la ciutat dels sants*, de Miquel Llor, l'any 1967, i *Tino Costa*, de Juan Arbó, l'any 1968. Cap dels dos projectes, però, no es portaren a terme (Rimbau Möller 1995: 164).

<sup>315</sup> Anteriorment ja he fet esment del to irònic i poc delicat que utilitzen Joan Oliver, Xavier Benguerel, Rafael Tasis i Ramon Xuriguera per referir-se a Arbó en la seva correspondència (vegeu nota 213).

<sup>316</sup> Bona mostra d'aquesta voluntat es troba en l'afirmació que Arbó fa en el pròleg a *Tino Costa* (Juan Arbó 1992: 581) per justificar la impossibilitat de correcció de la novel·la en la seva primera edició: «Però els joves i dinàmics animadors d'aquella editorial tan meritòria per la seva audàcia, volgueren procedir a aquella edició amb tantes presses, moguts d'una fe en la meua obra que molt els agraeixo, que no em donaren temps a efectuar aquell treball de refosa».

<sup>317</sup> En recollir el premi, Arbó expressà el reconeixement de la influència que en la seva obra, concretament en la de caràcter rural, havia tingut Blasco Ibáñez i informà que la novel·la guanyadora era la primera d'una trilogia ebrenc. L'obra, però, es publicà finalment amb el títol *Entre la tierra y el mar* [S/s] 1966b: 12). Tot i ser escrita originàriament en català, la traducció en castellà li permeté precisament poder accedir al Premi Blasco Ibáñez (Ramis 2010: 5) i no fou publicada en la seva llengua originària fins al 1993, dins l'*Obra Completa Catalana III* (vegeu nota 311). En una carta, amb data 3-IV-1973, Arbó escriu a Joan Oliver, en resposta a la carta amb data 26-III-1973, per notificar-li que li ha deixat a l'editorial els textos de dues novel·les, després que Oliver li hagués demanat una obra inèdita (vegeu nota 369). Les dues obres eren *Entre el mar i la terra* —fixem-nos en la variació del títol presentat al Premi Blasco Ibáñez— i *Els desterrats*, obra escrita en castellà que, segons afirma Arbó, «originàriament va ésser escrita tota en la nostra llengua, però va quedar tan diferent en la traducció, que no hi ha més remei que fer-la nova». En la seva resposta (28-IV-1973), Oliver addueix la inviabilitat de publicar cap de les dues obres per motius d'extensió, però sobretot pel fet que formin part d'una trilogia que, segons Arbó, acabaria amb *La masia*. (Per a la transcripció íntegra de les cartes esmentades, vegeu An-

*La Estafeta Literaria*, es posa èmfasi en el caràcter líric i descriptiu d'aquesta obra: «toda la acción está tan supeditada al clima que la envuelve que no consigue nunca sobreponerse en importancia ni transferir al lector sensación alguna por sí sola» i constata que l'autor vol atorgar «la máxima atención en lograr la mayor belleza descriptiva posible y de recrearse densamente en explicar los más diversos rasgos humorísticos con un estilo conjuntamente pulcro y una forma de expresión prieta y sosegada» (Ríos Ruiz 1967: 27).

Arbó, doncs, Arbó es troba, en la plenitud de la seva vida literària.<sup>318</sup> Des de *La Vanguardia* s'anuncia la publicació de *L'espera* i d'*Els Matuteros* a càrrec de Club Editor ([S/s] 1966c: 51).<sup>319</sup> Els articles entorn de la seva obra se succeeixen i perfilen un afany recopilatori d'influències, de trets distintius, d'ambients recreats, de personatges desarrelats dins el mateix medi per tal d'abastar una obra que ha esdevingut progressivament significativa i complexa, al marge de tendències literàries.

En una entrevista a *La Vanguardia*, Josep Cruset el defineix en la seva condició d'escriptor independent, al marge de les convencions literàries i socials:

Un escritor aparte, difícil de enjuiciar; rudo, viril, desentendido de toda preocupación estilística; con voz de tonos épicos, rotundo, pero con muestras visibles de lírica confidencia, de una especie de soledad, acaso venida de haber abandonado el intento de acer-

---

nexos 9, 10 i 11. Quant a les explicacions d'Arbó respecte d'*Els desterrats*, indiquen ja una primera hipòtesi que aquesta novel·la —tot i les diferències a què feia referència el novel·lista— es va publicar, finalment, amb el títol de *La tempestad*. Respecte a aquesta qüestió, vegeu nota 344.

<sup>318</sup> Al diari *Hoja del Lunes* (17-I-1966) s'anuncia, dins la secció «Dramáticos» de TV, l'emissió de *Martín de Caretas*, de dilluns a divendres a les 15.30 i el dissabte a les 22.45h. No he trobat constància enlloc de l'adaptació d'aquesta novel·la.

<sup>319</sup> Un any abans, Arbó ja avançava la publicació de *L'espera* al Club dels Novel·listes i el projecte d'una novel·la —sense esmentar l'editorial— on es relataria «la vida d'uns homes de l'Ebre, que són més o menys furtius (pescadors i caçadors) i que la gent anomena *Els matuteros*, títol també de l'obra» (Manent 1965: 55). En la correspondència entre Arbó i Joan Sales es parla d'aquest llibre que l'escriptor té pendent d'entregar abans de *L'espera*, però que després no es tornarà a esmentar. La lectura de la carta confirma que *Els matuteros* era una obra que tenia contracte avançat a la seva escriptura, però que, en no trobar-se enllestida, Arbó demanava que fos substituïda per *L'espera* tant en el contracte com en la publicació: «Em convindria molt —ho crec necessari— que *L'espera* anés, de moment, en substitució d'*Els matuteros*, és a dir, que el contracte d'aquesta obra, passés a ésser-ho de l'altra. Tu saps que de *L'espera* no hi ha contracte, ni cap mena de paper, ni he percebut cap avenç. [...] Com pots veure, no em nego a donar-te *Els matuteros*, i no sols en ferm si no en opció, és a dir, amb poder per a tu de refusar-la si no et va bé. Ara el que no vull és que tingui assenyalada una data, i ni tan sols uns anys —ja has vist el que m'ha passat amb aquesta— per al lliurament. [...] per l'obra no t'has de preocupar; et dono la paraula que *Els matuteros*, si t'agraden, els publicaràs tu, i t'ho repeteixo, sense cap compromís per part teva i sense donar cap avenç; només, això sí, amb llibertat per a mi d'escriure-la sense presses i de donar-te-la quan la tingui» (15-VII-1967, Ramis 2018: 45). Amb tot, l'obra no es va arribar a publicar. De fet, en el Fons Sebastià Juan Arbó (ACM) hi ha un manuscrit titulat *Los matuteros*, escrit en castellà, que no es correspon amb cap de les obres publicades posteriorment. Una primera lectura del manuscrit permet confirmar que si bé fou anunciada com la segona part de la trilogia iniciada amb *Los hombres de la tierra y el mar*, la novel·la que va ocupar el seu lloc fou *La tempestad*, títol que fins aleshores no havia estat mai esmentat per Arbó.

carse a los hombres, quien sabe si resultado de la pérdida de aquella “isla” de los días de la infancia; sin más, para siempre, que los hombres en su decepcionante realidad. [...] Arbó es un hombre silencioso, ensimismado, hacia adentro; en apariencia, seco, indiferente, pero con una hombría bien ejemplar (Cruset 1966: 62).

L'any 1967 es reedita la biografia *Oscar Wilde*<sup>320</sup> ([S/s] 1967: 17) i la trilogia de *Martín de Caretas* que inclou, en un mateix volum, *Martín de Caretas en el pueblo*, *Martín de Caretas en el campo* y *Martín de Caretas en la ciudad*.<sup>321</sup> Apareix també *L'espera* —l'any següent en castellà, traduïda pel mateix autor—, novel·la que opta al Premi Sant Jordi i que té un escàs ressò en la premsa.<sup>322</sup> Amb tot, per al crític literari i poeta Miquel Dolç, *L'espera* és, en relació amb la novel·lística del cicle ebrenc dels anys trenta, «la

---

<sup>320</sup> 1967. Barcelona: Ed. G. P.

<sup>321</sup> 1967. Barcelona: Ed. G. P.

<sup>322</sup> *L'espera*. 1967. Barcelona: Club Editor. Tot i constar com a editada l'any 1967, *L'espera* no va sortir al carrer fins als primers dies del 1968. En la correspondència Arbó-Sales s'expliquen les diferents vicissituds i entrebancs que va sofrir aquesta obra i que van endarrerir-ne la publicació. Sales mateix exclama: «Mai no m'havia trobat amb una tal carrera d'obstacles amb cap llibre del Club!» (28-XII-1967, Ramis 2018: 101). Quant a la corresponent versió castellana, *La espera*, va ser publicada l'any 1968 per Editorial Plaza i Janés. Altrament, en la segona edició catalana, l'any 1969, Arbó volgué retocar alguns aspectes de la primera edició. Les llicències que Joan Sales s'havia permès a l'hora de publicar la primera edició havien provocat en l'escriptor una seriosa enrabiada i un seguit de desacords amb l'editor (Cf. Ramis 2018). Finalment, tampoc les correccions no van ser tingudes en compte en la segona edició, com explica en una carta a Tomàs Tebé: «He vist que l'amic Sales l'ha deixada igual amb la seva empenyadora mania» (n.d., Fons Cruzet-Selecta, BC). De fet, Arbó havia de justificar-se davant de Tebé ja que havia avançat l'entrega de *L'Espera* a Club Editor en detriment de l'anhelada finalització de *La masia*, novel·la que tenia contractada amb Selecta. Arbó explicava el seu incompliment amb les següents paraules: «En un descans de la feina, en aquest temps en què la deixava avorrit [*La masia*] i més aviat com una distracció, vaig escriure en sis mesos, en sis!, *L'Espera*. Ho vaig fer, repeteixo, per descansar-me de l'altra i no gaire il·lusionat amb l'obra. Doncs bé, ara resulta que agrada a tothom, que molts la consideren quasi com la meva obra millor —i quasi me'n començo a convèncer—» (10-VIII-1968; Fons Cruzet-Selecta, BC). És clar que aquests arguments, amb els quals Arbó potser volia destacar l'augment d'un prestigi que beneficiaria la futura novel·la, no devien convèncer fàcilment l'editor que feia dinou anys que esperava el lliurament de *La masia* i que encara trigaria set anys a poder-la publicar.

Tornant a l'epistolari Arbó-Sales, l'editor mostra des del primer moment, fins i tot abans de l'edició de *L'espera*, l'interès perquè aquesta obra opti al Premi Sant Jordi: «si l'any que ve és per a novel·les publicades, cap dubte que se l'ha d'endur la teva —si no volen tornar a fer la pasterada que van fer a *La Plaça del Diamant* i que tothom els ha retret» (18-IX-1967, Ramis 2018: 61). Encara en una altra carta: «*L'espera*, doncs, es vendria encara que no en parlés ningú i encara que els oracles del Premi Sant Jordi no li donessin cap vot. Es repetiria el cas de *La Plaça del Diamant*. [...] Pensa, a més, que de totes maneres dins el jurat hi ha alguna persona de seny, com és en Joan Fuster —valencià— i en J. M. Llompart —mallorquí. Si aquests dos aconseguessen arrossegar-ne un altre, ja són tres, o sigui majoria» (21-IX-1967, Ramis 2018: 64). Un any més tard, i publicada l'obra, Sales escriu a Arbó: «Es més que possible, és més que probable (ja hauràs vist el pronòstic de *Tele/Estel*) que et donin el Sant Jordi, de manera que, com que el veredicté es coneix l'endemà de Santa Llúcia, 14 de desembre, molt probablement podrem fer una faixa amb els colors catalans, que digui: “PREMI SANT JORDI, 2a. EDICIÓ, L'OBRA CAPITAL DEL NOVEL·LISTA DE L'EBRE”» [transcriu amb la mateixa tipografia que es troba escrit aquest fragment en la carta] (19-IX-1968, Ramis 2018: 135). Al Premi optaren 15 autors amb novel·les publicades des de l'1 de novembre de 1966 fins al 31 d'octubre de 1968 ([S/s] 1968a: 56). El Club dels Novel·listes hi participà amb sis novel·les: *La gran batuda* i *Falses Memòries*, de Llorenç Villalonga; *Miralls tèrbols*, de Ferran de Pol; *L'altra ciutat*, de Noel Clarasó; *Societat anònima*, de Pere Espinosa i *L'espera*, de Sebastià Juan Arbó. L'obra guanyadora fou *Un lloc entre els morts*, de Maria Aurèlia Capmany.

joya de la cadena o el centro del círculo» (Dolç 1968: 56). El crític de *La Vanguardia* la considera una «obra reflexiva de la madurez, lentament concebida y escrita» que es caracteritza per contenir «aquel conocimiento de los hombres y la vida que solo con los años puede conseguirse, aquel tesoro de convicciones y decepciones que solo la perspectiva histórica realiza en su grave naturalidad». Per la seva banda, Triadú considera que Arbó «intenta repetir els assoliments inicials de la seva obra de joventut, però potser li manca inspiració per a renovar-se damunt del model, i el resultat no és del tot convincent» (Triadú 1982: 191). Aquest aspecte reiteratiu de l'obra arboniana, també el confirma —si bé sense una condemna tan explícita del tema, però sí de la forma— Vázquez Doderó quan comparteix les seves primeres impressions amb l'autor:

En seguida confirmé mi juicio de siempre: un auténtico revelador. El entierro, el tonto, el ambiente se apoderaron de mí, y me importó poco, a pesar de lo que amo la pulcritud, el aseo y hasta la suntuosidad del estilo, las repeticiones y desaliños de tu narración. Nada le quitaron —o a penas nada— al placer de encontrarme de pronto, sin más que comentar la lectura, con criaturas de carne y hueso, con un ambiente vital sin artificio; en fin, con la vida humana. Solo los artistas tenéis este envidiable privilegio. ¿Tendré que añadirte que, si puedo materialmente, leeré por placer y por evadirme de la dura vida, ese trozo de vida palpitante que ofrecen sin duda tus 398 páginas? Enhorabuena anticipada (23-XI-1968; Fons Sebastià Juan Arbó, AMR).

Des del *Noticiero Universal*, Julio Manegat es mostra partidari que l'autor assegurí una coherència permanent a través del món literari creat i considera que *L'espera* demostra «esa fidelidad dentro del mundo novelístico de Arbó» (Manegat 1969: 6). Conseqüentment, doncs, celebra la tornada a aquest món propi perquè «cuando en otras ocasiones se ha salido de ese mundo, de ese paisaje, su obra no ha tenido la misma altura, la misma dimensión de sinceridad humana y literaria». Quant al plantejament de l'obra, assenyala que «tres perspectivas se dibujan en ella: la anécdota literaria, el paisaje en que se desarrolla y, por último, la evocación de una época que va desde principios de siglo hasta los primeros años veinte». Finalment, Manegat evidencia l'equilibri assolit per Arbó a través de la construcció d'uns personatges que són «verdaderos, con la verdad de la naturalidad» i subratlla la rellevància d'aquesta versemblança perquè «solo así podremos llegar a su comunicación, a su valoración como entes ficticios y reales». I això, per al crític, és el que el defineix Arbó com un veritable artista.



En la mateixa línia, Manuel Cerezales considera que Arbó amb *L'espera* «vuelve a sus fuentes», després d'un intent d'incursió a la narrativa ciutadana on «pierde grados» atès que «por las calles de la ciudad no se desenvuelve el narrador con tanta naturalidad y soltura como entre las masías, los arrozales [...]» (Cerezales 1968: 77). Amb aquesta obra, el crític confirma també el vessant tràgic existencial que impregna la primera novel·lística d'Arbó. Tot i no considerar-la la seva millor novel·la, sí que en remarca la fidelitat a la narrativa tradicional, «sin entretenerse en experimentos formales», i la força descriptiva «de su lenguaje descarnado y directo», però sobretot «la potencia creadora de vida en los tipos humanos [...] que el lector no olvidará» (Cerezales 1968: 78). Al seu torn, des de la revista *Gaceta Ilustrada*, el crític literari i filòleg Antonio Tovar descriu *L'espera* com una «novela realista al modo del s.XIX» (Tovar 1969: 8). Ara bé, lluny de desmerèixer-la, la presenta com un model positiu davant de les noves tendències novel·lístiques —suposadament de caire més social i experimental—, atès que «crea algo más que un reflejo y deja atrás los numerosos productos de cabeza calenturienta que no se separan de ella, y que nos persiguen en muchas novelas que aparecen todos los días». Fet i fet, doncs, i al marge de certes errades gramaticals que exemplifica en l'article, considera que «es un descanso leer este novelista que sabe su oficio y lo ejecuta con pulcritud y habilidad».<sup>323</sup> Força anys més tard, Pablo Vila San-Juan coincidirà a subratllar la positivitat de l'obra enmig d'una panorama literari que «se prostituye y se degrada», i celebrarà la possibilitat de llegir la novel·la d'un autor, el nom del qual «es garantía sólida y firme de honestidad intelectual, serenidad de juicio y formación cultural extraordinaria». De *L'espera*, el crític en remarcarà el domini de la descripció paisatgística, la construcció dels diàlegs i el rerefons filosòfic que s'amaga darrere de cada personatge. Per tot plegat, conclourà que en el conjunt de l'obra d'Arbó és «un libro digno de ser destacado».<sup>324</sup>

Des d'un vessant més públic, la participació d'Arbó en l'àmbit dels premis literaris continua ampliant-se i així, tot i formar part del Premi Planeta, la convocatòria del Premi Ramon Llull —instituit també per Editorial Planeta— inclourà el seu nom com a jurat al costat de Baltasar Porcel, Joan Fuster, Joaquim Molas i Martí de Ri-

---

<sup>323</sup> Quant a les incorreccions gramaticals, Tovar li retreu la repetició dels pronoms «con una demostratividad [...] superior a la normal». I, malgrat reconèixer que la llengua castellana admet una certa permissibilitat, confessa que «a este escritor catalán que maneja tan bien el castellano me atrevo a llamarle la atención en este punto, donde las reglas parecen seguras» (Tovar 1969: 8).

<sup>324</sup> L'article de Vila San-Juan es troba entre els retalls de diaris conservats al Fons Sebastià Juan Arbó (AMR). No hi consta ni el dia ni el diari on fou publicat. Tan sols es pot entreveure l'any, el 1978.

quer.<sup>325</sup> També, i ara des d'un àmbit més local, es demana la presència de l'escriptor en el Premi de Novel·la «Villa de Torelló», al costat de Fernández de la Reguera, Ignasi Agustí i Manuel Lombardero ([S/s] 1968b: 37), i en el Premi Olimpia de novel·la, centrat en temàtica esportiva ([S/s] 1969a: 35).<sup>326</sup> A tall de reconeixement social, Arbó rep el diploma concedit als «Importantes 1968», concretament el d'«Importante» en literatura, concurs anual organitzat per Radio Barcelona i *Diario de Barcelona* ([S/s] 1969b: 27). Finalment, rep encara, abans de finalitzar l'any, la medalla al Mèrit Esportiu ([S/s] 1969c: 1).<sup>327</sup>

Mentrestant, les seves novel·les mantenen un públic lector fidel que permet la reedició de *Tino Costa*, *Relatos del Delta*, *L'inútil combat* i *Tierras del Ebro*.<sup>328</sup> De manera esporàdica, publica a *Tele-Estel* dos contes de ressons autobiogràfics, «El vell merendero» (Juan Arbó 1966b: 12-14) i «El senyor Vargués» (Juan Arbó 1967: 12-14).<sup>329</sup> Encara dins la narrativa breu, arran de la seva participació en un concurs estatal apareix publicat el conte «Le guiaba Dios». <sup>330</sup> Paral·lelament, la seva tasca com a articulista li permet publicar *Hechos y figuras*,<sup>331</sup> un recull d'articles que acrediten «la facilidad y agrado de su estilo, su sinceridad, su comunicativa, su grata (y a veces descuidada) llaneza», ahora que ens confirmen que Arbó és «un espíritu independiente, de una

---

<sup>325</sup> Aquest certamen només se celebrà durant dos anys i els guanyadors foren Joan Sales amb *Incerta glòria* (1968) i Mercè Rodoreda amb *El carrer de les camèlies* (1969). Anys més tard, el 1981, i amb el mateix nom, es tornà a convocar.

<sup>326</sup> Altres membres del jurat d'aquest premi foren: Juan Antonio Samaranch, Mercedes Salisachs, la baronessa de Güell, Ignacio Aldecoa, Josep Maria Gironella, Julio Manegat, Antonio Valencia i José Manuel Lara.

<sup>327</sup> Com anècdota cal citar que rep la medalla juntament amb Rogelio Díez, director del NO-DO. Mesos abans, una notícia es feia ressò del fet que Arbó havia creuat nedant la badia dels Alfares i del costum estiuec de l'escriptor de nedar diàriament set quilòmetres durant els seus sojorns a Sant Carles de la Ràpita ([S/s] 1969d: 1). Sembla que aquests dos fets haurien contribuït a atorgar-li el premi. En aquest sentit, cal remarcar que la premsa d'aquesta època recull tot el que afecta el novel·lista, fins i tot, i a tall d'anècdota per entendre l'interès que genera el seu nom, s'informa d'una intervenció quirúrgica a què es va sotmetre (1971. «Ecos de sociedad. Intervención quirúrgica». *La Vanguardia Española*, 23-III, 30).

<sup>328</sup> 1968. *Tino Costa*. Barcelona: Club Editor; 1969. *Relatos del Delta*. Barcelona: Ediciones G.P (més endavant, l'any 1976, el Círculo de Amigos de la Historia en farà una nova edició); 1969. *L'inútil combat*. Barcelona: Edicions Proa, col·lecció «A Tot Vent» (edició definitiva i retocada a partir de la versió de 1931). Aquesta edició incorporava un interessant pròleg escrit per Arbó on es detallaven les circumstàncies i les vicissituds de la seva arribada a Barcelona i de la posterior publicació de *L'inútil combat*, l'any 1931. Quant a *Tierras del Ebro*, és reeditada el 1971 per Plaza i Janés.

<sup>329</sup> El setmanari català, dirigit per Andreu Avel·lí Artís, publica durant aquests anys contes signats per Domènec Guansé, Pere Calders. Manuel de Pedrolo, Xavier Benguerel o Mercè Rodoreda, entre d'altres.

<sup>330</sup> Convocat l'any 1966, el Concurso de cuentos «Caja de Ahorros» Hucha de Oro comptà amb la participació tant d'escriptors reconeguts com d'escriptors novells. Es presentaren 3802 contes, dels quals els trenta primers foren publicats en un recull. José María Sanjuán fou el guanyador, amb el conte «Una nueva luz». La narració d'Arbó fou seleccionada i publicada al costat de la d'altres autors com ara Francisco Umbral, Susana March, Tomás Salvador, Juan Antonio de Zunzunegui o Pedro Crespo (*Una nueva luz y 29 cuentos más* 1966: 8).

<sup>331</sup> 1969. Barcelona: Editorial Edisvensa.

noble, rara y valerosa independencia», capaç d'emetre «juicios históricos [...]; literarios [...]; artísticos» que tenen com a punt de partida «el amor a la verdad» (V[ázquez] D[dodero] 1969: 76).<sup>332</sup>

Durant la dècada dels 60, Arbó consolida la seva presència en la literatura castellana.<sup>333</sup> Així ho confirmen l'obtenció dels premis Miguel de Unamuno i Blasco Ibáñez, i la declaració epistolar de Vázquez Dodero:

[...] te considero uno de los novelistas más auténticos de la España actual. Como a tal te he citado hace dos lustros, poco más o menos, en Londres, París, Nápoles, Roma, Múnich, Oxford, Bruselas, Amberes y diez o doce provincias españolas (23-XI-1968; Fons Sebastià Juan Arbó).<sup>334</sup>

Al marge d'aquestes constatacions, l'obra d'Arbó no aconsegueix la recuperació i el reconeixement d'un espai propi en l'àmbit literari català. La publicació de l'*Obra Catalana Completa*, que inicialment neix com un bon auguri, no assolirà la repercussió desitjada entre els lectors catalans, ben bé com succeirà amb *L'espera*.<sup>335</sup> Davant la manca d'un mercat literari autòcton prou solvent, l'escriptor veu reforçada i, alhora justificada, la necessitat de continuar escrivint en castellà. Durant aquests anys publica noves biografies d'insignes literats, com Oscar Wilde i Pío Baroja, i es visibilitza a través de la seva tribuna d'opinió a *La Vanguardia*, des d'on practica un discurs de to subjectiu i reaccionari. Paral·lelament, se succeeixen les reedicions de les seves obres, així com les autotraduccions, sempre del català al castellà, mai a la inversa. Altrament, l'escriptor s'inicia en la narrativa autobiogràfica, indicadora d'un punt d'inflexió vital

---

<sup>332</sup> En la carta on li notifica la tramesa personal d'aquesta ressenya «demasiado breve, pero comprensiva», el crític addueix que els articles que confegeixen el llibre «se leen muy bien porque siempre sale el verdadero escritor que tú eres; y además abrumado de cultura y sobre todo de verdad y de admirable independencia. Eres un valiente» (31-I-1969; Fons Sebastià Juan Arbó, AMR). Per a la transcripció íntegra de la carta, vegeu Annex 12.

<sup>333</sup> Per entendre la consideració d'Arbó dins la literatura espanyola, em remeto a una carta del 18-X-1971 (Fons Sebastià Juan Arbó, AMR) a través de la qual ens assabentem que en un acte d'homenatge al centenari del naixement de Pío Baroja, organitzat per l'Associació d'Escriptors Guipuscoans, Arbó fou requerit «por el valor que su nombre supone en la novela del s.XX y, después, porque es inolvidable su gran aportación a Baroja en la documentadísima y—lo que es mejor— sentida biografía a la figura entrañable de Don Pío». Per aquest motiu es reclamà la seva presència i la seva intervenció en una comunicació on Arbó, juntament amb Miguel Pérez Ferrero —autor també de la biografia *Vida de Pío Baroja* (1961)—, fou convidat a elaborar una presentació d'extensió i durada doble a la dels altres ponents, atesa la seva rellevància com a biògraf de l'escriptor homenatjat. Les jornades es portaren a terme del 17 al 22 de gener de 1972, a San Sebastià, i participaren en l'obertura i en la cloenda, Julio Caro Baroja i Camilo José Cela, respectivament. Amb data 5-I-1972, Arbó respongué i agraií la invitació per l'oportunitat que significava de relacionar-se amb altres intel·lectuals i de poder conèixer la capital guipuscoana, però adduí motius rellevants que li impedièren traslladar-s'hi (Fons Sebastià Juan Arbó, AMR).

<sup>334</sup> Per a la transcripció íntegra de la carta, vegeu Annex 13.

<sup>335</sup> En la una entrevista per a *Destino* l'any 1972, Arbó es dol del poc èxit de vendes que ha aconseguit la seva *Obra Catalana Completa* (vegeu Saladrigas 2014: 194).

que trasllueix un retorn, cap a les terres de la seva infantesa. I més enllà de la creació pròpia, Arbó actua com a jurat de diversos premis, ara de caràcter nacional, ara de caràcter local, que li permeten perpetuar la seva presència i el seu nom. Tot plegat evidencia un cop més, l'esforç ingent, la tasca constant que porta a terme i que el manté en la seva línia de continuïtat, caracteritzada per una fèrria vocació literària i la consolidació d'un públic que, ja sigui des de la seva línia periodística, biogràfica o narrativa, actua com a resposta fidel a aquesta vocació.

#### 6.4. Els anys 70 i 80: l'esforç final

Durant l'any 1970 encara són vigents i reclamades dues de les seves biografies més discutides: la de Cervantes, ara traduïda al txec ([S/s 1971: 55),<sup>336</sup> i la de Verdaguer, en una nova edició en català i en castellà.<sup>337</sup> Respecte a aquesta última obra, Miquel Dolç considera que Arbó «era el escritor innatamente preparado, idóneo como pocos, para hurgar, escudriñar y pronunciarse, siempre ágil y fresco» (Dolç 1970: 45). A tall d'exemple n'assenyala la seva prosa amena i una recerca exhaustiva que es fusionen amb un resultat desigual, atès que «extraño por temperamento a los procedimientos del erudito, el escritor oculta todo su esfuerzo extrínseco bajo la “risorce” del arte narrativo». És a dir, l'absència de notes bibliogràfiques i la inconcreció de les dades transmet un caràcter de poca rigorositat que, de fet, es convertí en motiu de crítica en la seva primera edició.<sup>338</sup> Amb tot, Dolç recorda també que Martí de Riquer, des del

---

<sup>336</sup> 1970. Praga: Odeon (traducció de Vit Urban). Un article a *La Estafeta Literaria*, signat per Pavel Štěpánek (1971: 57), demostra com la biografia d'Arbó constituí un gran atractiu per als lectors txecs perquè els permeté apropar-se a la figura de Cervantes, més enllà del *Quixot*. També informa que el llibre és a punt d'exhaurir-se.

<sup>337</sup> (1970) *La vida trágica de mosén Jacinto Verdaguer*. Barcelona: Editorial Planeta (traducció de Joan Fuster). Quant a l'edició en català, (1970) *La vida trágica de mossèn Jacint Verdaguer*. Barcelona: Editorial Aedos. En aquesta segona edició, cal remarcar el canvi que es produeix en el títol original: *Verdaguer: el poeta, el sacerdot, el món*.

<sup>338</sup> La correspondència que Arbó manté amb l'editorial Selecta, concretament amb Maria Borràs —al capdavant de l'editorial després de la mort del seu marit, Josep Maria Cruzet, l'any 1962— demostra la voluntat de l'escriptor per reeditar l'obra el 1966. En una carta sense datar d'aquest mateix any, Arbó és conscient que a l'hora de reeditar la biografia «hi haurà un treball immens de correccions i modificacions», per la qual cosa proposa que «deixem dormir l'assumpte de moment» (Fons Cruzet-Selecta, BC). Abans de finalitzar l'any, però, torna a proposar-ho, tot i que Maria Borràs admet que per a ella «representa un problema». Arbó no vol cedir els drets a una altra editorial i es compromet en la reedició. En la mateixa carta, l'editora l'anima a iniciar la revisió del llibre «de cara a netejar-lo d'errors i d'inexactituds, i posant-la, a més, com diu vostè, en mans d'un expert en obres verdaguerianes que podríem inclús triar de comú acord», alhora que li recorda la conveniència d'abreujar l'obra (8-X-1966; Fons Cruzet-Selecta, BC). És evident, doncs, que Arbó és conscient de les errades comeses en la primera edició de la biografia i per això proposa la intervenció d'un estudiós extern per resoldre-les. Mossèn Bonet i Baltà fou l'escollit tal com es desprèn de la correspondència entre Arbó i Selecta (19-VI-1967; Fons Cruzet-Selecta, BC) i del pròleg a la segona edició de l'obra (Juan Arbó 1970a). Aquest historiador català, que havia promogut l'edició de les *Obras Completas* de Jacint Verdaguer i n'havia fet el

primer moment, va defensar la reconstrucció dramàtica que el novel·lista havia fet de la biografia verdagueriana. Pel que fa a las «inevitables irancundias provocadas por un dudoso culto al pasado», Dolç adverteix que la reedició de l'obra les farà reviure, atesa l'objectivitat amb què Arbó afronta els episodis més complexos de la vida de Verdaguer.<sup>339</sup> Amb tot, també recorda que, semblantment, es recuperaran molts dels seus encerts.<sup>340</sup> Al seu torn, el crític Antonio Iglesias Laguna, des de *La Estafeta Literaria*, celebra la traducció d'aquesta obra, tot i que palesa la seva preferència per la biografia de Pío Baroja.

Al novelista tarraconense le van mejor las vidas sombrías, oscuras, donde al parecer, no pasa nada. Biografías mucho más difíciles de escribir, por falta del elemento externo, anecdótico, brillante (Iglesias Laguna 1970: 41).

Quant a l'objectivisme prioritzat per Arbó, constata que «aquí reside el arte de Arbó: en su reconstrucción fiel, paso a paso, imparcial en todo, sin disculpar a la víc-

---

pròleg, ja s'havia referit l'any 1952 als errors comesos en les biografies de Sebastià Juan Arbó i de Josep Miracle (Soldevila Balart 2012: 181-182, 186). Amb tot, Arbó volgué supervisar-ne el resultat final, com es desprèn de la correspondència mantinguda amb Tomàs Tebé. La biografia castellana, però, traduïda per Joan Fuster, no va comptar, en un primer moment, amb la intervenció de l'historiador atès que aquest encara no havia finalitzat les correccions de la biografia original en català. Arbó ho explica en una carta a Tomàs Tebé: «M'hauria agradat veure l'exemplar corregit per Mossèn Bonet, però no crec que sigui imprescindible; en les crítiques m'assenyalaven els errors —i massa!—, de manera que he pogut, crec, corregir-los tots; he fet bastantes supressions i l'he millorada en molts sentits» (10-VIII-1968; Fons Cruzet-Selecta, BC). El fet que l'obra no es publicués fins al 1970 ens fa creure que possiblement s'introduïren les correccions de Mossèn Bonet a la primera versió castellana. Cal apuntar, a més, per tal de mostrar el nivell d'exigència i perfecció que Arbó volia aconseguir amb la reedició, i que confirma un cop més el seu vessant més erudit, que l'escriptor sol·licita a l'editorial les dues obres que Josep Maria de Casacuberta havia publicat posteriorment a la publicació de la seva biografia verdagueriana: *Escrits inèdits de Jacint Verdaguer* (1958) i *l'Epistolari de Jacint Verdaguer* (1959) (2-VI-1969, Fons Cruzet-Selecta, BC). En el pròleg a l'edició del 1970, Arbó fa referència a aquesta nova documentació consultada, malgrat confirmar que «la lectura de estos documentos no ha hecho más que afirmarme en mi opinión» (Juan Arbó 1970a: 34). L'escriptor al·ludeix als dubtes sobre la veritable vocació religiosa de Verdaguer, opinió represa per Mossèn Bonet en la primera edició.

<sup>339</sup> Més enllà de les referències a la manera de biografiar d'Arbó, i sobretot per entendre les susceptibilitats i les controvèrsies que havia arrossegat la publicació de la biografia verdagueriana, cito l'article de Juan Aparicio publicat el 1970 a *La Hoja del Lunes*. Aquest escriptor i polític espanyol que, paradoxalment, fou el responsable d'exercir la censura en la premsa de l'època, explica que en la seva etapa com a director del setmanari *El Español* inicià la publicació d'un manuscrit que li havien facilitat uns monjos franciscans, on es feia referència a les jornades més crítiques de mossèn Verdaguer. El document confirmava els arguments i la tesi que Arbó defensava en el seu llibre i pels quals fou atacat a partir de la publicació de la biografia, l'any 1952. El text s'edità per entregues fins que patí directament la reprovació dels religiosos de l'Escorial, fet que aturà la publicació. En aquest sentit, Aparicio destaca la perseverança d'Arbó, demostrada en la voluntat de publicar la segona edició de la biografia en català i la primera en castellà (Aparicio 1979: 3).

<sup>340</sup> Amb data 2-X-1970, Dolç li envia a Arbó una còpia d'aquest article publicat a *La Vanguardia* i li escriu una carta on considera que el seu estudi verdaguerià «és el que deixa més en clar moltes zones obscures, les més obscures, de la vida del nostre gran poeta». És per això que no comprèn «la sèrie de silencis, incomprensions i gestos d'escepticisme que suscità, al seu temps, la primera edició». I conclou: «el nostre país, ben cert, és molt sovint de mal rosegar (com diuen a Mallorca). ¿És que encara som, tot plegat, massa verds?» (Fons Sebastià Juan Arbó, AMR).

tima cuando está comete errores, sin ennegrecer a sus victimarios cuando les asiste la razón». Per la seva banda, Vázquez Doderó, tot i no compartir alguns punts de vista expressats en el llibre, subratlla també aquest afany de veritat que preval en Arbó i la capacitat que té d'atreure el lector a través d'un llenguatge «llano y no atildado», i un estil senzill, però no mancat d'energia. En poques paraules: «pocos españoles pueden hoy competir con Arbó en el arte biográfico» (Vázquez Doderó 1970: 6). A l'altre extrem, Joaquín de Entrambasaguas es mostra molt crític amb aquesta i amb la resta de les biografies arbonianes. Les considera fallides a conseqüència d'un seguit d'errades, inexactituds i exageracions que les allunyen, fins a oposar-les, al concepte biogràfic reivindicat per Stefan Zweig, Emil Ludwig o Ramón Gómez de la Serna (Entrambasaguas 1966: 11). Paradoxalment, Espriu, en una carta a Arbó, considera la biografia de Verdaguer «comparable als llibres d'un Zweig o d'un Ludwig, per exemple, dintre d'una manera del tot personal» i en remarca el seu caràcter universal, diguem-ne així, en ser «la primera biografia en català que permet establir un paral·lelisme amb les de fora, sense necessitat de recórrer al peu forçat de l'exaltació pairalística i sense por de tornar-te vermell» (4-11-1952, Ramis 2014: 70).<sup>341</sup> En aquest sentit, Soldevila Balart confirmarà, anys més tard, que «el model de la biografia novel·lada a l'estil de Ludwig o Maurois té l'expressió més depurada entre nosaltres en la biografia sobre Verdaguer de Sebastià Juan Arbó» (Soldevila Balart 2015: 72). Amb tot, i per acabar, les paraules del mateix escriptor confirmen que Arbó, en certa manera, sí que es deixà temptar pel marge de creativitat que permet el gènere biogràfic:

Siguiendo la vida de un personaje, se hace, en realidad, novela. En ésta, los personajes son más o menos imaginarios. En la biografía tienen que ser forzosamente reales, pero también aparecen bajo la interpretación personal y la creación del autor (Huertas 1975: 17).

Més enllà de les seves col·laboracions assídues a *La Vanguardia*, Arbó incrementa les seves publicacions com a articulista d'opinió a *ABC* a partir del 1972. Aquest mateix any, l'obra inèdita *Los desterrados* queda finalista al Premi Ciudad de Murcia ([S/s] 1972: 8)<sup>342</sup> i l'any 1975 apareix *La tempestad*,<sup>343</sup> novel·la que continua la trilogia al

---

<sup>341</sup> Espriu destacava els llibres de Pla, dins d'aquesta línia.

<sup>342</sup> En el Fons Sebastià Juan Arbó (AMR) es troba una nota sense datar en què R. Rojas de Bielsa deixa constància que ha rebut de Juan Arbó la quantitat de 1160 ptes per mecanografiar 75 pàgines (original i còpia) de *Los desterrados*.

<sup>343</sup> 1975. Barcelona: Plaza i Janés.

voltant de l'Ebre, iniciada amb *Entre la tierra y el mar*.<sup>344</sup> En la seva crítica a *Blanco y Negro*, Vázquez Doderó fa notar que, a banda de la diversitat de personatges i de la presència dels pobles ebrencs, en aquesta última obra és el paisatge el que actua com a protagonista, desdoblant entre la terra i el mar. Entremig, palesa la manca de literaturització utilitzada per Arbó a l'hora de descriure els seus personatges:

El drama, la truculencia y la amargura no son, per desgracia, gratuitos. Los cuadros que pinta son reales, y si las pinceladas resultan duras es porque la existencia de las gentes que retrata es dura también. No hay falsedad (Vázquez Doderó 1975: 59).

En aquesta recreació d'ambients i personatges, forjats per un incessant «realismo, con altas dosis de lirismo», el crític hi detecta un excés de «retórica, prolijidad, reiteración acaso excesivas» que justifica tot seguit en tractar-se d'«una fórmula perfectamente lícita para conseguir los propósitos a que el autor aspira: entretener y aleccionar al lector». Fet i fet, per a Vázquez Doderó, la lectura *La tempestad* reflecteix un esforç continuat, un afany de lluita literària que cal interpretar més enllà del temps i de l'obra produïda:

Jamás, y mucho menos en la novela que me ocupa, Sebastián Juan Arbó se contentó con lo fácil; antes al contrario. Aquí parece ir buscando la dificultad por el mero placer de domeñarla, por el ardoroso deseo de darnos una prueba fehaciente de su valía como novelista a lo clásico, que es tanto como decir de auténtico novelista.

En aquest sentit, Antonio Valencia, des de *La Vanguardia*, coincideix que, amb aquesta obra, Arbó «revalida una vez más su calidad de novelista entero, tan tradicional como individual, erguido en su valía, solitaria a sus costados, unida al hilo de la gran tradición de la novela» (Valencia 1975: 43). Amb aquesta novel·la, doncs, Arbó aconsegueix la fixació d'un «self-made style» que té en l'ús d'un naturalisme estilizado» la prova més evident de la rellevància de la novel·lística vuitcentista en l'autor.

Aquest mateix any, es publica *La masía*,<sup>345</sup> obra amb què Arbó havia guanyat el Premi Inmortal Ciudad de Gerona 1974,<sup>346</sup> i que l'autor presenta com una «obra rural

---

<sup>344</sup> Entre les obres manuscrites que es troben en el Fons Sebastià Juan Arbó (ACM), hi ha una carpeta amb dos títols que es repeteixen en el primer full del manuscrit: *Entre la tierra y el mar* i *Los desterrados*. El text del manuscrit, però, coincideix amb el de *La tempestad*. Això ens porta a concloure que *Los desterrados* i *La tempestad* eren mateixa novel·la. La raó del canvi de títol cal cercar-la, a tall d'hipòtesi, en el fet que *Los desterrados* ja havia estat premiada i això podia comportar dificultats a l'hora de publicar-la.

<sup>345</sup> 1975. Barcelona: Editorial Selecta.

<sup>346</sup> Aquell mateix any, Mercè Rodoreda s'hi havia presentat amb *Mirall trencat*, novel·la que ni tan sols quedà finalista. Joan Sales, com a editor, en una carta amb data 1-XI-1974, demostrà a l'escriptora el seu desconcert i el seu enuig de manera inequívoca: «Acabo de veure la incomprendible pasterada. [...]

que pertenece a un ciclo que comencé a escribir a los dieciocho años. Indistintamente en castellano y catalán» (F.M. 1974: 61). En la columna literària de *La Vanguardia*, Miquel Dolç insinua una línia coherent i cohesionadora que vertebrada el conjunt de l'obra arboniana, independentment de la llengua emprada, i constata en *La masia* l'agonia d'un món que declina i «que nos llega con el valor frío, casi desesperado, por su irradiación, del documento histórico», malgrat el seu argument melodramàtic (Dolç 1976: 51). L'any 1977 se'n publica una autotraducció en castellà i, tot i que també té una minsa acollida, l'escriptor recull encara alguna valoració entusiasta entre els seus crítics més fidels de *La Vanguardia*, que afirmen trobar-se davant d'«una novela significativa por sí en cuanto continúa la exploración rememorativa de un mundo y sus personajes y en cuanto, como en los cuadros de los viejos maestros, admite un autorretrato del autor dentro del mismo o en relación con él» (Valencia 1977: 53) i, fins i tot la consideren «el regalo de una obra de arte completa y profunda» (Vila-San-Juan 1978: 40). Ara bé, no deixa d'ésser significativa la poca resposta que genera la publicació d'aquesta novel·la, sobretot si tenim en compte que força anys més tard, Emili Rosales afirmà que amb *La masia*, Arbó «assoleix un nivell semblant al de les seves millors novel·les de joventut gràcies a la intensitat de les descripcions i al manteniment del ritme narratiu» (Rosales 1992: 30).

La poca difusió d'aquestes novel·les, semblantment a les dues anteriors que formen la trilogia, indiquen un desinterès creixent cap a la narrativa arboniana, tant per part de la crítica com dels lectors. Mentrestant es reediten *Tierras del Ebro* i *La espera*,<sup>347</sup> aquesta última obra en una versió revisada per ell mateix, tot i que «era ya una gran novela bien trabajada, y sigue siéndolo, quizá un poco más perfecta por los retoques de estilo» (Cerezales 1978: 24). El crític d'*ABC* n'assenyala la seva condició «fibrosa, áspera, de poderosa estructura orgánica, escrita en lenguaje seco y preciso que parece la emanación de la materia que el escritor maneja. Un lenguaje directo, antirretórico, [...], enemigo de toda afectación» (Cerezales 1978: 24).

Com ja havia succeït durant la dècada anterior continuen encara els contactes per adaptar a la televisió i a la ràdio algunes de les novel·les d'Arbó. Així, l'any 1977

---

A penes dono crèdit als meus ulls. [...] El vostre sol nom havia de cridar poderosament l'atenció del jurat. No arribo a entendre què ha pogut passar, fora que hagin pesat consideracions polítiques. No conec la novel·la finalista, però es dona el cas que conec la guanyadora: es tracta d'una novel·la que Arbó ens oferí per publicar-la ja fa uns anys, potser tres o quatre, i que haguérem de refusar perquè era simplement il·legible. Si es publica (si algú s'hi veu amb cor) ja ho veureu; una mena de novel·la-pasterada que t'hi perds totalment com en un mar d'ensopiments sense límits. [...] Potser han donat el premi a l'Arbó per motius de beneficiència [...]» (Casals 2008: 570).

<sup>347</sup> 1977. Barcelona: Plaza i Janés.



s'emeten l'adaptació televisiva de *L'espera* i la versió radiofònica de *La masia*.<sup>348</sup> Un any més tard, la televisió japonesa adapta la biografia de Cervantes i també RTVE fa una adaptació radiofònica del *Tino Costa* ([S/s] 1979a: 35).<sup>349</sup> És així com l'obra d'Arbó es difon a través de mitjans audiovisuals i radiofònics que representen la màxima difusió per a un públic allunyat de l'exercici lector, però consumidor al cap i a la fi d'aquesta literatura feta de paraula i d'imatge. Durant aquesta dècada, cal no oblidar la seva tasca com a articulista de *La Vanguardia* i d'*ABC*, malgrat que es produeix una minva considerable en el nombre d'articles publicats.

A banda d'aquesta disminució que s'observa en la producció literària d'Arbó i en la seva recepció durant els anys setanta, es fa també evident un procés d'allunyament físic de l'autor pel que fa al seu entorn cultural i social.<sup>350</sup> Així i tot, en-

---

<sup>348</sup> *La espera*, distribuïda en cinc capítols, fou emesa durant la setmana del 23 al 27 de maig, segons s'anunciava en la secció de «Programas de radio i TV» de *La Vanguardia*. La sèrie, dividida en cinc capítols de mitja hora cadascun, es va emetre al vespre, tot just abans del «Telediario», en un espai destacat, doncs, dins la graella televisiva. També *La Vanguardia* es fa ressò del fet que l'emissora barcelonina Radio Peninsular emet des de 1975, dins l'espai «Novel·la» de freqüència diària, adaptacions radiofòniques de les novel·les més destacades dins la literatura catalana, entre les quals es troben *Pilar Prim*, de Narcís Oller; *Solitud*, de Víctor Català; *Felicitat, jo soc una dona*, de Maria Aurèlia Capmany; *El carrer de les Camèlies*, de Mercè Rodoreda o *La masia*, de Juan Arbó (M[asoliver] 1977: 39). Aquestes dues últimes s'anuncien per a la nova temporada que començava a partir de la tardor d'aquell any i, de fet, amb data 25 de gener de 1978, Lluís Quinquer, guionista radiofònic, escriu a Arbó per confirmar-li l'èxit que pot suposar l'adaptació de *La masia*: «estic absoluta i completament convençut que aquesta obra esdevindrà un sorollós èxit [...]. La novel·la és impressionant. M'ha emocionat, de veritat. [...] Com es pot escriure tan bé?». Quinquer li demana el seu vot de confiança per poder enregistrar els capítols sense que els hagi prèviament revisat, a causa de la manca de temps de què disposen fins a l'emissió (Fons Sebastià Juan Arbó, AMR). En una altra carta, Quinquer agraeix la felicitació d'Arbó respecte del resultat final: «si l'adaptació li ha agradat, és senzillament perquè a la novel·la hi havia l'element essencial: la humanitat, la sinceritat, el verisme de tots els ambients, situacions i personatges que vostè hi va pintar». El guionista es mostra interessat a realitzar una adaptació televisiva — «S'imagina que aquesta novel·la es pogués fer per a la Televisió, en color? Estick absolutament convençut que tindria molt més èxit que "Cañas y barro" de Blasco Ibáñez» — que, segons sembla, Arbó ja ha començat a gestionar amb un directiu de la televisió de Madrid (14-V-1978; Fons Sebastià Juan Arbó, AMR). Uns mesos més tard, amb data 29 -XII-1978, a *La Vanguardia* s'anuncia l'adaptació radiofònica de *Tino Costa*, adaptada per Lluís Quinquer, després de l'èxit aconseguit amb *La masia*, emesa l'any anterior, detall que ha de ser un error si ens atenem a la carta de Quinquer a Arbó, datada del mateix 1978.

<sup>349</sup> *La Vanguardia* ([S/s] 1978: 29) es fa ressò d'aquesta traducció i adaptació televisiva al japonès de la biografia cervantina d'Arbó, traduïda i adaptada per Nobuaki Ushijima, professor de la Universitat Waseda de Tòquio que, l'any 1999, traduirà el *Quixot* al japonès i publicarà diversos estudis sobre aquesta obra de Cervantes. Ara bé, en el Fons Sebastià Juan Arbó (AMR) es conserva una carta d'Ushijima on exposa a Arbó la voluntat d'utilitzar la seva biografia per fer una lectura en un programa de ràdio educatiu de la ràdio-televisió japonesa adreçat a l'aprenentatge de l'espanyol. Malgrat que la carta no està datada, la resposta d'Arbó accedint a la proposta, és amb data 20-II-1978 (Fons Sebastià Juan Arbó, AMR) i, per tant, no sembla agosarat afirmar que no es va tractar d'una adaptació televisiva sinó d'una emissió radiofònica. A més, si tenim en compte la finalitat lingüística del programa, sembla obvi concloure que no es tracta d'una traducció com afirma *La Vanguardia*, sinó més aviat d'una lectura de Pobra original. Quant al *Tino Costa*, amb data 18-I-1979 (Fons Sebastià Juan Arbó, AMR), Lluís Quinquer notifica a Arbó que el guió radiofònic ja està enllestit i en una carta posterior li confirma que l'enregistrament s'iniciarà el 3 d'abril (19-III-1979; Fons Sebastià Juan Arbó, AMR).

<sup>350</sup> En la relació epistolar mantinguda amb l'editor Joan Sales es percep la poca predisposició d'Arbó a assistir a reunions o actes socials, actitud que si bé ja havia manifestat amb anterioritat ara s'agreuja

cara es reclama la seva presència en diferents esdeveniments de l'època. En són un exemple la seva participació com a jurat en els Jocs Florals de Barcelona ([S/s] 1976: 32)<sup>351</sup> i en el I Premi de Periodisme de Sant Carles de la Ràpita, al costat de Sáenz Guerrero —director de *La Vanguardia*—, el periodista Vidal Llisterra i Lucas Beltran ([S/s] 1979b: 23). Quant a la seva col·laboració en projectes literaris col·lectius, d'una banda, participa a *Maravillas de la Península Ibérica* ([S/s] 1975: 58), juntament amb Baltasar Porcel, Álvaro Cunqueiro, Néstor Luján, José Luis Acquaroni o Francisco García Pavón,<sup>352</sup> de l'altra, en el llibre *Viatge poètic per Catalunya* on, sota la coordinació de Joaquim Molas i la il·lustració de Roser Capdevila, poetes i escriptors descriuen diferents paisatges catalans (V[entalló] 1982: 38).

L'any 1977, l'Ajuntament de Barcelona entrega a Arbó la «Clau de la Ciutat» com a reconeixement explícit als premis obtinguts durant la seva trajectòria literària ([S/s] 1977: 24). Per la seva banda, l'escriptor Robert Saladrigas en fa un retrat humà i literari en el programa televisiu «Signes» (J.M. B.H 1981: 30).<sup>353</sup>

Els dos últims llibres d'Arbó, *El segundo del Apocalipsis* i *Memorias. Los hombres de la ciudad*, quasi bé passen desapercebuts tot i que aquest últim provocarà força polèmica en els ambients literaris de l'època.<sup>354</sup> Per al crític de *La Vanguardia*, Tarín-Iglesias, *El segundo del Apocalipsi* és una novel·la total que només presenta com a desencert «el abuso de referencias a las anteriores obras sobre el Delta, en especial a *La Masía*», referències completament prescindibles atès que com a novel·la té una sòlida entitat pròpia. Centrada en la Guerra Civil —«la riqueza y veracidad de los hechos es

---

amb el pas del anys. Un exemple el trobem en la invitació de Sales per compartir un dinar —«per veure's, xerrar, passar-s'ho bé»— amb Joan Fuster, Miquel Dolç, Ferran de Pol, Mercè Rodoreda, Miquel Tarradell, Ramon Folch i Camarasa i Martí Farreras (Ramis 2018: 90). Arbó, en una mostra de sinceritat, respon: «[...] no em va gens bé assistir-hi. No és que la reunió, les persones, no em siguin simpàtiques, o no em vagin bé; individualment em són totes simpatiquíssimes, els considero i els tinc agraït, i passaria una estona agradabilíssima amb qualsevol d'ells, ja no parlo de vosaltres; però les reunions en conjunt no m'agraden gens. Fa temps que hi he renunciat, car passo sempre i em pots ben creure una mala estona. (4-XII-1967, Ramis 2018: 91). Encara en una altra carta, per excusar la seva absència, afegeix: «[...] és més fort que jo i cada vegada em pesa més. Arribaré, entre la gent, a ésser un pur i autèntic ós» (10-XII-1967, Ramis 2018: 93).

<sup>351</sup> En una carta del 14-XI-1975, Octavi Saltor li comunica que ha estat proposat per formar part del jurat dels Jocs Florals de 1976 i per pronunciar el discurs inicial d'agraïment. Concretament, Saltor li demana l'acceptació en qualitat de guanyador del Premi Concepció Rabell, tot i que la menció ha de ser una confusió perquè Arbó no guanyà aquest premi sinó el Premi Fastenrath l'any 1934 (Fons Sebastià Juan Arbó, AMR). Quant als jurats dels Jocs Florals, Arbó en forma part al costat Josep Serra i Janer, Esteve Fàbregas, Dídac Parellada, Octavi Saltor, Pere Vives, i Josep M. Pi i Sunyer.

<sup>352</sup> 1975. Madrid: Selecciones del «Reader's Digest».

<sup>353</sup> «Signes» fou un programa d'arts i lletres, dirigit i presentat per Robert Saladrigas, que s'emeté pel circuit català de TVE del 1978 al 1984.

<sup>354</sup> 1981. *El segundo del Apocalipsis*. Barcelona: Plaza i Janés i 1982. *Memorias. Los hombres de la ciudad*. Barcelona: Ed. Planeta. Aquesta última obra fou presentada el 23 de desembre de 1983 per Josep Maria Castellet, al costat de l'editor José Manuel Lara i amb la presència del president Josep Tarradellas (Gomis 1982: 6).

impresionante»—, és catalogada com «una novel·la de protesta», condició que, segons el crític, la pot condemnar al silenci (Tarin-Iglesias 1981: 28).

Pel que fa a la segona part de la seva autobiografia, *Memorias. Los hombres de la ciudad*, és una crònica dels esdeveniments històrics, socials i literaris que tenen com a punt de partida els anys trenta, sempre sota l'òptica vital i moral de l'escriptor. Saladrigas posa èmfasi en l'ús d'una prosa austera que actua com a eina eficaç per elaborar un relat que no admet concessions:

Su prosa se desprende de todo ropaje literario, estrictamente se desnuda para hacerse directa, rehuye los sobreentendidos, no admite otros niveles de lectura que aquel primero en el que la frase dice exactamente lo que el escritor ha deseado expresar sin circunloquios, y en definitiva se coloca al servicio de la eficacia. [...] una forma de expresión que me atrevería a calificar de “espontánea” y coherente con su propia manera de ser (Saladrigas 1983: 32).

Per a Saladrigas, Arbó actua amb coherència, fidel a la veritat que ha reclamat com a eix vertebrador de la seva vida i de la seva obra, i que vol fer extensiva als seus lectors. Però en aquest «irreductible amor a la verdad», el crític li retreu que «la verdad absoluta, la verdad objetiva es pura figura retórica. La verdad de uno puede no ser —contadas veces lo es— la del interlocutor o la del antagonista que, por otra parte, posee también “su” verdad y es igualmente válida». D'aquí la polèmica suscitada pel testimoniatge i les afirmacions que es recullen en el llibre d'Arbó. Amb tot, Saladrigas subratlla com a veritablement valuós el testimoni de l'home i de l'escriptor, la seva tenacitat i el seu orgull per una obra que l'avalua i que reclama respecte i comprensió. Potser per això «lo que tienen en común Baroja i Arbó es el dolor compartido de la soledad al aproximarse al final del cabo» (Saladrigas 1983: 32).<sup>355</sup>

Com a apunt final de tot aquest llarg buidatge cronològic entorn de la vida literària de l'escriptor ebrenc, l'any 1983 es publica la versió definitiva d'*Hores en blanc*, paradoxalment la segona novel·la amb què va irrompre en el món literari català.<sup>356</sup>

---

<sup>355</sup> Arbó considerava que *Memorias. Los hombres de la ciudad* «más que un libro de memorias puede calificarse de testamento. En él, en efecto, hago un reparto de bienes y males, según fue mi trato con la gente de letras» (Badosa 1983: 18).

<sup>356</sup>1983. Barcelona: Laia. Amb motiu de la celebració del centenari del naixement de Juan Arbó, la companyia teatral gallega Balea Branca va adaptar aquesta obra al teatre amb el títol *Notas dun estudante que morrean tolo*. La traducció, la dramaturgia i la direcció van anar a càrrec de Damián Contreras, el qual també va fer d'intèrpret al costat d'Álex Delgado. L'obra es va estrenar el 6 de març de 2001 al Teatro Galán de Santiago de Compostela, dins la Feira de Teatro de Galícia. Contreras va remarcar el gran esforç de dramaturgia que s'havia fet per adaptar el text «xa que ó tratarse dunha novela tan complexa resultou difícil, aínda que conseguimos unha montaxe cunha grande presencia escénica e con elemen-

La mort de Sebastià Juan Arbó, en començar l'any 1984, inicia la publicació d'un bon nombre d'articles dedicats a la seva personalitat i a la seva obra, els quals s'allargaran fins ben bé entrat el segle XXI. Llorenç Gomis, en un dels primers articles escrits pocs dies després del traspàs de l'escriptor, el presenta immers en un continu combat literari i vital:

Un novelista que no se desprendía nunca de su condición» y que «se identificaba con los luchadores, con los solitarios, con los perseguidos, porque él mismo se sentía parte de una obra que alguien debía de estar escribiendo, en la que él aparecía como un luchador, un solitario, un perseguido (Gomis 1984: 19).

Per tot plegat, cal concloure que Arbó va viure dedicat a l'escriptura, lluitant amb un destí «que en definitiva no fue malo, pero que como a todo personaje apasionado en una novela apasionante tenía que hacerle sufrir. Claro que de ese sufrimiento se nutría el vigor de la obra» (Gomis 1984: 19).

## 6.5. Darreres consideracions

Aquest patiment d'Arbó, que es tradueix en una incansable lluita pel reconeixement de la seva obra, enllaça també amb un evident desig de supervivència. Arbó es forja així un camí d'aprenentatge i de superació que anirà supeditant a les diferents vicissituds polítiques, socials i literàries sorgides en el decurs del seu trajecte vital i professional. En aquest sentint, és rellevant, i aquí enllaço amb la seva trajectòria dels anys trenta, el punt d'inflexió que inicia l'any 1937, amb la traducció al castellà de *Camins de nit*. Si bé és veritat que es tracta d'una inflexió més metafòrica que real, no és menys cert que aquesta curiositat inicial de la crítica espanyola envers la seva obra li facilita, a partir de la postguerra, l'accés a l'únic espai literari que li ofereix unes possibilitats de projecció viables per a un futur immediat com a escriptor. Des del primer moment, Arbó sabrà quin és el camí a seguir a fi de poder subsistir econòmicament mitjançant la literatura i de perpetuar-se en la seva tasca literària.

Ara bé: canvi de llengua, canvi d'hàbits i canvi de relacions són les conseqüències d'aquesta decisió que, afegides a l'experiència del conflicte bèl·lic, deixaran una empremta evident en el seu tarannà i en la seva narrativa posterior: «los horrores de la guerra civil [...] me señalaron para siempre; determinaron para siempre mi actitud»

---

tos teatrais moi fortes» (extret de [https://www.lavozdegalicia.es/noticia/ourense/2002/02/06/balea-branca-amosa-sua-montaxe-notas-dun-estudiante-morreu-tolo/0003\\_949585.htm](https://www.lavozdegalicia.es/noticia/ourense/2002/02/06/balea-branca-amosa-sua-montaxe-notas-dun-estudiante-morreu-tolo/0003_949585.htm)).

(Juan Arbó 1982: 181).<sup>357</sup> Amb tot, no renunciarà mai a la llengua catalana ni en renegarà. Un estricte sentit de la justícia i una ferma creença en la veritat com a norma de vida impulsen Arbó a viure d'acord amb una decisió presa com a mesura de subsistència. D'aquí el convenciment de la seva actuació i l'inici o continuació d'unes relacions literàries que possibiliten l'accés al món literari castellà. I el cert és que s'hi endinsa sense estridències, gradualment, a través de les traduccions de les novel·les catalanes, però també de les biografies i de les obres escrites originàriament en castellà. Al seu torn, la crítica espanyola judica amb rigor, però sense amagar una certa benevolença, les seves publicacions, mentre les traduccions de bona part de les seves novel·les i biografies —concretament la de Cervantes— a altres llengües s'intensifiquen a partir dels anys 50 i evidencien un ressò exterior que assenyalava la validesa i l'interès de la seva narrativa. Paral·lelament, la presència d'Arbó —tot i el seu caràcter introvertit i poc aficionat als actes públics— esdevé freqüent en els esdeveniments literaris més importants del país (jurat del Premi Nadal, del Premi Planeta, membre de la junta de l'Ateneu, sopars-homenatge...). Arbó necessita participar d'aquest ambient a fi d'assegurar i fer visible la seva presència en el món literari espanyol, malgrat que això impliqui la seva vinculació amb personatges afins al règim franquista. Les reticències anteriors s'accentuen i el canvi de llengua es considera un senyal inequívoc del seu posicionament polític, corroborat per la seva participació en la premsa del règim: *La Vanguardia Española*, *ABC*, *Solidaridad Nacional*, *Destino*. No cal dir que en el món literari català —amb els seus representants situats a l'exili o en un silenci forçós dins el país—, rebutja la seva opció vital i lingüística, i es desentén de la seva producció posterior, fins i tot, quant retorna al català. Tot plegat es reflecteix en un distanciament de la cultura catalana que sembla escurçar-se a mesura que avancen els anys seixanta, coincidint amb una mínima obertura cultural i amb la difusió de noves veus: Josep Maria Espinàs, Albert Manent, Robert Saladrigas, Joaquim Molas, Ricard Salvat, Gerard Vergés i Joan Fuster, principalment. Arbó coincideix amb aquesta generació que s'inicia amb la lectura de les seves primeres obres, sovint en castellà, que en queda impressionada i que no arrossega cap dels prejudicis lingüístics i polítics que sovintegen entre els seus companys de generació, en especial els exiliats.<sup>358</sup>

---

<sup>357</sup> Eduard Sánchez, familiar pròxim d'Arbó i amb qui tingué una relació estreta durant els estiuers a Sant Carles de la Ràpita— coincideix que Arbó va quedar molt marcat per la guerra, concretament, recalca que l'experiència el deixà “amargat” (Sánchez, comunicació personal, 20 maig 2017).

<sup>358</sup> Saladrigas escriu: «Para mí Sebastián Juan Arbó ha sido y sigue siendo el autor de un puñado de obras que leí muy de joven e hicieron mella en mi sensibilidad de esponja» (Saladrigas 1983: 32). Tam-

Així, doncs, si bé hi ha un interès per la producció literària posterior als anys quaranta, tant novel·lística com biogràfica, es confirma que són les primeres obres ebrenques les que aconsegueixen recuperar i fer visible un món propi narratiu que ja destacà en la literatura catalana dels anys trenta. D'aquí l'interès per la publicació de la seva obra completa, centrada exclusivament en la primera etapa novel·lística, escrita en català abans de la guerra. En aquest sentit, veus tan destacades com Josep Pla i Baltasar Porcel també confirmen aquesta identificació reiterada d'Arbó amb la seva primera narrativa:

Arribarem a Sant Carles de la Ràpita. [...] L'Arbó ha descrit meravellosament el paisatge del Baix Ebre —que és el seu país. En alguns aspectes, la seva descripció és tan perfecta, tan admirable, que m'ha semblat que arribava a un indret conegut (Pla 2004: 1108).

Arbó es un autor poco menos que olvidado, que en varias obras en catalán —*Terres de l'Ebre*, *Tino Costa*— logró una ambientación recia y fatalista, como una Víctor Català del sur, pero con la larga posguerra y el castellano se desorientó derivando hacia un ruralismo de receta y unas biografías de Cervantes, de Baroja, de deprimida entidad. Pero sus páginas sobre el mundo hermético del delta, las aves, el torvo destino de los seres, son formidables (Porcel 2001: 23).

En relació al domini de la llengua castellana, se li retreu, sobretot en les seves primeres temptatives, un domini poc fluid que anirà perfeccionant. Llevat de *Martín de Caretas*, per als escriptors i crítics catalans, no assoleix la ductilitat i l'espontaneïtat suficients en la seva escriptura en castellà.<sup>359</sup>

Cal subratllar, doncs, que les conseqüències de la Guerra Civil estronquen les possibilitats de continuar i fixar un conjunt novel·lístic sòlid i reconegut en la pròpia llengua i que, posteriorment, malgrat l'atenció de la crítica a les novel·les publicades a partir dels anys cinquanta, és evident que es produeix una devaluació gradual de la seva producció literària. Perquè Arbó, erigit com una promesa de la literatura espanyola de la postguerra arran, sobretot, de la traducció de les seves obres catalanes, s'inicia en la producció d'una novel·lística ciutadana que no li permet superar les expectatives inicials insinuades. Les causes cal buscar-les en una repetició temàtica i estilística que es perpetua en una tradició literària vuitcentista i que no aporta canvis

---

bé Ricard Salvat confessà sempre la seva admiració pel novel·lista a qui conegué sent molt jove i els consells del qual «van arribar a ser un revulsiu molt important en la seua carrera que mai va oblidar» (Sánchez 2016: 32).

<sup>359</sup> Les paraules de Massip (1955: 10), a la revista *Géminis*, són prou significatives: «Sí, queremos destacar que Arbó nos ha maravillado siempre que escribió en catalán [...], pero pocas veces cuando lo hizo en castellano. [...] Puede gustarnos, nos gusta Arbó cuando escribe en castellano, pero no nos maravilla» (Massip 1955: 10).

substancials a una narrativa catalana i espanyola que, a partir dels anys seixanta, avança cap a noves propostes i cap a noves realitats.<sup>360</sup>

---

<sup>360</sup> L'anàlisi literària de les obres publicades a partir de la postguerra, desenvolupada en l'última part d'aquest treball, ajudarà a destriar els motius d'aquesta davallada progressiva en la valoració de l'obra d'Arbó.

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI  
SEBASTIÀ JUAN ARBÓ: DE LA REALITAT VISCUDA  
A LA FICCIÓ NARRATIVA. ANÀLISI D'UN DESARRELAMENT  
EN LA LITERATURA CATALANA  
Marta Matas Roca



UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI  
SEBASTIÀ JUAN ARBÓ: DE LA REALITAT VISCUDA  
A LA FICCIÓ NARRATIVA. ANÀLISI D'UN DESARRELAMENT  
EN LA LITERATURA CATALANA  
Marta Matas Roca

# L'OFICI D'ESCRIPTOR

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI  
SEBASTIÀ JUAN ARBÓ: DE LA REALITAT VISCUDA  
A LA FICCIÓ NARRATIVA. ANÀLISI D'UN DESARRELAMENT  
EN LA LITERATURA CATALANA  
Marta Matas Roca

## 1. VIURE PER ESCRIURE: L'AFANY DE PROFESSIONALITZACIÓ

Quan Arbó arriba a Barcelona, a començament dels anys trenta, el seu objectiu prioritari és presentar *L'inútil combat* en els cercles editorials a fi de veure complert el seu somni: la publicació d'una obra pròpia. Un cop aconseguida aquesta fita, inicia el camí cap a una estabilitat laboral que li permeti continuar la seva vida a la ciutat. Val a dir que concep aquesta solució com a mesura de subsistència i que el món laboral, en el qual s'havia iniciat en una prompta edat, li suposa una tasca feixuga, imposada només per una necessitat econòmica. Segons ell mateix afirma:

No era, no lo he sido nunca hombre para someterme a una disciplina, firmar cada día a la entrada, y firmar a la salida, según un horario. No, no había nacido para pájaro de jaula, y se repetían aquí las horas negras del despacho del pueblo (Juan Arbó 1982: 122).

Cal entendre, doncs, que l'ofec inicial que experimenta en el seu ofici com a aprenent de despatx s'estén més enllà de l'àmbit físic i geogràfic, i es repeteix durant el període en què desenvolupa la seva tasca en el departament de Cultura de la Generalitat, del 1932 al 1939. Al capdavant, uns anys abans, ja havia manifestat:

No hagués volgut gens la vida que tinc. Estimo la llibertat amb folia, per allò que la llibertat vol dir de retrobament i plenitud, i fora d'aquestes obligacions extraliteràries —i no expresso bé el pensament perquè hi ha el temps de l'estudi i de la reflexió—, obligacions que m'imposa la necessitat i que ataquen aquest sentit tan viu del meu esperit, no temo res, sinó que aquestes obligacions són el pes més feixuc de la meva vida i el drama meu més dolorós (Juan Arbó 1933f: 206).

A tall d'anècdota, i de manera simptomàtica, la primera referència que Artur Bladé i Desumvila rep de l'obra d'Arbó li arriba a través de Rafael Tasis quan aquest li defineix l'escriptor ebrenc com «un home que des de molt jove havia agombolat el somni de ser escriptor [...], el somni de viure exclusivament de la ploma» (Bladé i Desumvila 1992: 39). L'escriptor i periodista benissenetà, que comparteix també aquest mateix desig, queda sorprès per la determinació d'Arbó.<sup>361</sup>

---

<sup>361</sup> Anys més tard, l'escriptor confirma aquesta incipient vocació: «Desde que a los quince años escribí el primer artículo comarcal, comprendí que era indispensable ir a la ciudad si quería hacer algo» (Vidal 1968: 6). De fet, en un article publicat a *La Vanguardia*, Arbó (1972: 9) recorda que en la seva època d'adolescent va llegir un article d'Ortega y Gasset que «tuvo una influencia decisiva en mi destino». L'assagista espanyol considerava que «la traición a la vocación de uno, en los dominios del espíritu —

Ara bé, aquest afany de professionalització d'Arbó, expressat des dels seus primers tempteigs literaris, entronca amb un debat iniciat a darreries dels anys vint que continua vigent a la dècada dels trenta i que, a grans trets, es desenvolupa entorn de la situació de l'escriptor català, de la seva invisibilitat en la societat del moment i de la manca d'un prestigi absolutament necessari per al manteniment i el desenvolupament de la cultura catalana.<sup>362</sup> En aquest sentit, des d'una incipient crítica literària exercida des de la premsa, s'exhorta a la lectura de novel·les autòctones, al compromís constant de les editorials amb la continuïtat del gènere i a la necessitat d'implicació per part dels escriptors, als quals es demana que s'aboquin en la seva tasca a fi de crear un públic adpte i preparat. Es tracta, principalment, d'assolir unes fites bàsiques per tal d'assegurar la professionalització de l'escriptor com a condició prioritària per bastir una literatura nacional.

Amb tot, la crisi del llibre, detectada i denunciada precisament a l'inici d'aquesta dècada, significa el retrocés de tots aquests plantejaments i en dificulta una execució que quedarà completament segada amb l'esclat de la guerra i la posterior dictadura. De fet, Tasis, ja el 1931, evidencia l'abast de la qüestió exposant com la crisi havia arribat també a la literatura francesa on la feina de l'escriptor s'havia convertit en un segon ofici. Aquesta constatació, que deixa «esbalaïts molts autors catalans que somnien en un estat més digne per a la nostra literatura», porta el crític literari a anunciar taxativament que «a Catalunya, mentre segueixi l'estat anèmic i intermitent de la producció literària i de l'edició comercial o *amateur*, serà ben difícil resoldre aquest problema i caldrà resignar-se a la modèstia anti-romàntica; però, en canvi, més remuneradora i segura, del segon ofici» (Tasis 1931b: 4).<sup>363</sup> Dos anys més tard, amb un to absolutament derrotat, Domènec Guansé proclama la desaparició de la crisi, atès que «el llibre català ja no existeix», i reivindica la necessitat urgent que els escriptors exerceixin la seva tasca seriosament a fi d'exercitar llur intel·ligència i solucionar «l'enorme buidor espiritual que avui hi ha a Catalunya» (Guansé 1933b: 2).

---

en el creador—, no se justifica nunca y es la que más cara se paga». Arbó confirma que «aquel día me encontré a mí mismo y con mi destino; se desvanecieron dentro de mí las dudas y me prometí firme y decididamente no apartarme nunca de aquel camino» (Arbó 1972: 9).

<sup>362</sup> L'aparició de la possibilitat de professionalització de l'escriptor català s'inicia durant el Modernisme, tot i les paradoxes que es manifesten durant aquest període, i se'n pren consciència a partir dels primers anys vint. Per a més informació entorn d'aquest tema, vegeu Castellanos (1996, 2005) i Corretger (2007, 2008).

<sup>363</sup> Albert Manent ja constata la generalització d'aquest «segon ofici» quan detalla que la col·lecció «A Tot Ven» d'Edicions Proa, pagava cinc-cents pessetes per cada original presentat i «com que la majoria d'autors es guanyaven la vida en d'altres professions, no sentien cap afany lucratiu, tot i que la consciència d'un professionalisme, encara utòpic, devia agrair el fet que l'editor remunerés els originals» (Manent 1984: 193).

Si fem cas dels diferents testimoniats del moment, s'hi troba latent la situació de precarietat i isolament en què viu immers l'escriptor català. Precarietat davant una remuneració econòmica intermitent i, a la llarga, insostenible; isolament, molts cops produït per aquesta situació econòmica que menysté, en conseqüència, la dignitat d'aquests escriptors.<sup>364</sup> En paraules també d'Agustí Esclasans i Domènec Guansé:

La Barcelona d'aquell temps no permetia als literats viure de les tasques editorials. Eren les feines més mal pagades: menys valorades en què podia llogar la ploma un escriptor famèlic. Eren encara més mal pagades que les d'un periodista o professor, que ja és tot el que es pot dir. Després de tot, en castellà encara hi havia una mica de defensa. En català, equivalia a demanar peres a l'om. Es feien traduccions "per patriotisme"; i no es cobraven, o es cobraven quan es cobraven, cent, dues-centes, tres-centes pessetes (Esclasans 1957: 222).

Ser escriptor esdevenia una professió com la de metge, advocat o pintor. És clar que els guanys resultaven bastant inferiors als que obtenien aquests altres professionals, i per això els escriptors, en certs ambients, si bé se'ls admirava força, no sempre resultaven socialment massa considerats [...] Tanmateix hom s'esforçava, i l'ambient hi anava contribuint, que la professió esdevingués remunerada (Guansé 1994: 21).

Per això, el crític tarragoní felicita la iniciativa d'homenatjar Martínez Ferrando i Juan Arbó, l'any 1936, mereixedors del Premi Crexells i del Premi Club dels Novel·listes, respectivament, pel fet que significa un reconeixement literari amb ressons evidents de projecció social:

I el cert és que a Catalunya l'escriptor, sovint massa perennement isolat, no té la influència ni el prestigi que caldria, ni de vegades recull prou bé, per culpa d'aquest isolament totes les palpitations de la vida catalana. L'escriptor, reduït a solitud, l'escriptor que no troba un ressò per la seva obra, l'escriptor que no pot recollir les vibracions de la gent que el volta, fins pot convertir-se en una mena de monstre, pot esdevenir una mena de Prometeum vivint de les pròpies entranyes, que acabi per no interessar a ningú (Guansé 1936f: 2).

En aquesta línia, l'any 1934, en una entrevista per a *Clarisme*, Josep Janés reclama la necessitat que els diaris catalans millorin les condicions econòmiques dels periodistes i dels escriptors, i alerta de la dificultat de professionalitzar-se mitjançant l'ús

---

<sup>364</sup> Alfons Maseras fou un d'aquests escriptors que demostrà una voluntat tenaç de professionalització. Així, al marge de la seva tasca com a periodista cultural i com a traductor, es va veure obligat a acceptar múltiples encàrrecs editorials, desvinculats de la creació literària. Josep Pla en destacà aquesta activitat «a preu fe» al seu *Quadern gris* i el mateix Maseras, en una entrevista a *Clarisme*, l'any 1934, confessava a Mercè Rodoreda els sacrificis a què l'havia conduït aquest «esclavatge professional» (Corretger 1995: 181).

exclusiu del català (Plana 1934a: 1). També Francesc Trabal manifesta que l'única solució per acabar amb un panorama literari que es ressenteix de l'emergència de nous talents prometedors és «no abandonar els nostres escriptors» (Trabal 1935b: 4). En aquest sentit, reivindica l'interès patriòtic amb què cal defensar la literatura, «de la mateixa manera que hi hauria un interès patriòtic per a defensar la indústria tèxtil, o la nostra agricultura si fossin amenaçades» (1935b: 4). Per fer-ho, tan sols hi ha dues vies complementàries: la professionalització de l'escriptor i un mercat editorial rendible. Primerament, quant als escriptors, Trabal requereix la urgència d'alliberar-los «dels medis industrials, buròcrates, obrers entre els quals ara viuen», reclama abandonar el costum «d'encastar-los en una redacció de diari» i nega l'eficàcia de la creació de premis literaris, que «lluny d'ésser una solució és una pertorbació» (1935b: 4). Aleshores, afirma, «quedarem sorpresos del canvi que sofrirà tot d'una el nostre panorama intel·lectual i podrà endegar-se la crisi editorial a través de l'augment de la publicació de llibres i de la seva posterior venda» (1935b: 4). Trabal exposa, doncs, tota una estratègia política i econòmica per aconseguir la professionalització dels escriptors, l'única sortida que considera viable per salvar la literatura catalana:

El dia que a Catalunya es publiquessin mitja dotzena de llibres diaris, voldria dir que hi hauria un lot suficient d'escriptors per a nodrir l'avidesa de lectura i estudi dels catalans, i voldria dir que aquests catalans mantindrien per ells sols la cultura catalana i l'esforç econòmic inicial que els organismes oficials haurien d'haver fet ja no fora necessari (Trabal 1935b: 4).

Ara bé, la situació s'agreuja durant la postguerra. Als factors esmentats anteriorment cal sumar-hi la impossibilitat d'expressar-se en català i, per extensió, la presència d'uns mitjans de comunicació que, reduïts a l'àmbit lingüístic castellà, manifesten un total desinterès per l'activitat literària catalana, excepte algunes revistes de caire més liberal, com ara *Ínsula*. Així ho evidencia, des d'aquesta publicació, Josep Maria Castellet quan denuncia la situació crítica de l'escriptor català tant des de la perspectiva sociolingüística —«de falta, pues, al escritor catalán un ámbito cultural, un mundo circundante en el que todas sus dimensiones sean expresas y directamente aprehensibles en catalán»— com des de la perspectiva econòmica, atès que «no puede ponerse el escritor catalán en igualdad de condiciones con ningún otro escritor peninsular». I conclou: «Exceptuando un par o tres de casos muy singulares, el escritor catalán no puede vivir de lo que escribe en su lengua» (Castellet 1953: 10).

Anys més tard, Albert Manent recupera un article, publicat a *Destino* l'any 1969, on Josep Pla afirmava que l'ofici d'escriptor és una professió «dolorosa y sangrienta» i que, en conseqüència, «uno había tenido que hacer muchas cosas en la vida, cosas que a menudo no han salido de la propia voluntad y que aún habiéndolas llevado a cabo con el máximo espíritu disponible no han llegado al resultado que de ellas uno no se había prometido...» (Manent 1969: 47). Amb tot, Pla reconeixia que «la profesionalización tiene, sin embargo, una cosa buena: y es que permite, por continuación, por el proceso sucesivo del fracaso mismo que, a veces, raramente y en definitiva por casualidad, se produzcan unas líneas discretas». En aquest sentit, Manent considera Pla com el «máximo profesional en Cataluña» i cita, de manera complementària, Sagarra, Gironella i Arbó, «que ha hecho trabajos tan heterogéneos para vivir de la pluma». I conclou que «casi podría darse como axioma el hecho de que los auténticos profesionales necesitan la tribuna del diario o de la revista» (Manent 1969: 47).<sup>365</sup>

És per tot això que es fa palesa la dificultat d'exercir com a escriptor professional. Així, el cas d'Arbó és, certament, paradoxal: els canvis polítics i culturals imposats durant la postguerra faciliten el seu desig vocacional, atès que, abolida la Generalitat amb la instauració del règim franquista, l'escriptor, com la resta de funcionaris de l'època, queda sense aixopluc laboral i això li permet recloure's definitivament en l'àmbit de l'escriptura i fer-ne la seva professió. Cal evidenciar que potser no succeeix tal com havia desitjat des de les seves terres ebrenques però, atenant-nos a la seva actitud, sembla clar que no té opció de triar. A partir d'aquest moment es dedicarà exclusivament al món de l'escriptura, tot alternant les publicacions pròpies amb les correccions i altres tasques editorials. Tot plegat implica acceptar l'escassa consideració de l'ofici d'escriptor i les estretors econòmiques que se'n deriven. Val a dir, però, que Arbó es reafirmà sempre en la seva decisió:

Volví a la pluma cada vez y proseguí en ella —era lo mío—, proseguí en ella porque si no me daba para vivir bien, a cubierto de necesidades, [...], me ha dado en lo espiritual muchas satisfacciones, sin contar con el gozo —gozo y sufrimiento— de la creación por la creación, que me ha compensado de todo (Juan Arbó 1982: 268).<sup>366</sup>

---

<sup>365</sup> També Agustí Esclasans parla àmpliament de la incapacitat de professionalitzar-se com a escriptor (vegeu Esclasans 1957).

<sup>366</sup> Amb relació a la situació de l'escriptor a la dècada dels trenta, Arbó exposa al pròleg de *Nausica* la importància de publicar aquest text teatral, ja que així «sempre em quedaria aquella pura delectança amb què fou escrit i l'emoció que em recompensa plenament del treball, i de la qual voldria que arribés al lector una ínfima part, perquè em sentís i tot i satisfet i més que pagat, comptant que a Catalunya és l'únic pagament a què es pot aspirar» (Juan Arbó 1937: 6). Anys més tard, en una enquesta sobre la

D'aquesta manera, Sebastià Juan Arbó es converteix ben bé en un capdavanter de la professionalització de l'escriptor pel fet que, malgrat la manca de reconeixement en els àmbits social i col·legial, opta per assolir l'ascendent com a literat a través d'un esforç intel·lectual continuat i perseverant que el situa en la línia dels escriptors europeus coetanis. De la seva obstinació i dels entrebancs que en sorgiren, en donen mostra les anècdotes explicades en primera persona, ja sigui directament o indirecta, que apropen a la realitat trontollant a què s'havia d'enfrontar. Així per exemple, narra com durant la Guerra Civil va haver de demanar un permís a Carles Pi i Sunyer, sota les ordres del qual estava treballant, per un motiu relacionat amb el seu ofici d'escriptor. Aquest li denegà el permís i li recordà la seva condició de funcionari. La reflexió d'Arbó és contundent i peca, fins i tot, d'una certa ingenuïtat, que pot ser titllada de pretensió: «Creí que era també un escriptor, que era, sobre todo, un escriptor» (Juan Arbó 1982: 184). També Gomis relata com Arbó, en certa ocasió, li explicà els dubtes constants que tenia per definir la seva professió, des d'un punt de vista burocràtic:

Professió», ¿Professió? Ell era escriptor. Però potser els conserges dels hotels, tant els corpulents, tan alts, tan dignes, pensarien que això d'escriptor no és una professió. També podia posar «periodista», explicava. Es veu que tenia el carnet de periodista. Podia posar doncs «periodista». Però de fet ell no era ben bé periodista. Era més aviat col·laborador de premsa. Un escriptor que col·laborava als diaris. Vet aquí el que era. Podia posar «escriptor». Podia posar «periodista». Arronsava les espatlles, indecís. I m'explicava els seus dubtes amb senzillesa. No era un home pretensions (Gomis 1992: 28).

En definitiva, Arbó mostra sempre una convicció absoluta, innata en ell des dels inicis de les seves creacions literàries a Amposta, de ser un escriptor en compliment d'una vocació a la qual ofereix la vida.<sup>367</sup> Per això, des de la plenitud aconseguir

---

situació de l'escriptor proposada a Pío Baroja, Azorín o Camilo José Cela, entre d'altres, l'escriptor afirmà: «soy muy escéptico, casi completamente escéptico en cuanto a las soluciones que puedan darse al problema del escritor. Triste es, ciertamente, ver casi en la indigencia al autor de valor y obligado a ocuparse en bajos menesteres indignos de su talento y de su genio y a ser juguete de estúpidos, de ladrones y desvergonzados, aun después de habernos dado pruebas de lo que vale, pero no veo como se puede solucionar» ([S/s] 1943b: 17).

<sup>367</sup> Arbó manifestà que l'aïllament i les dificultats que sofrí durant la infantesa l'empenyeren a trobar en la creació literària un alliberament i, en conseqüència, el naixement de la seva vocació per a les lletres: «Jo vaig començar a escriure per una necessitat interna sentida de manera irrefrenable» (López Albiol 1992: 19). Tot just iniciada la seva trajectòria, l'any 1932, preguntat per la dificultat d'encaminar la seva vocació, Arbó responia: «Encarrilar la meua vocació m'ha estat la cosa més dolorosa; és una lluita renovada cada dia i de la qual porto una gran fatiga a l'esperit, i que no voldria recordar» ([S/s] 1932b: 6).



da, declara: «Esta es mi profesión de fe, mi gozo en este momento de gozo, en que puedo gritar: “¡Soy un hombre libre!”» (Juan Arbó 1982: 275). I és per la consecució d'aquest perfil d'intel·lectual autònom que Espinàs li agraeix que «en un país donde se suele escribir de siete a nueve, mantenga encendida la antorcha del escritor-escritor, del hombre que vive de lo que escribe». Amb tot, de manera significativa, afegeix: «Lástima que las letras catalanas no le den para vivir. Porque [...] Cataluña necesita, sobre todo, de un “escritor”<sup>368</sup> que nos dé abnegadamente dos libros al año» (Espinàs 1954a: 3). En aquesta sentit, Arbó esdevé l'exemple del perfil d'escriptor professional reclamat per Espinàs, si ens atenem al fet que alguns dels seus llibres neixen com a encàrrecs editorials o bé són contractats quan encara es troben en una fase molt inicial de la seva redacció. Així, l'any 1965, Arbó signa el contracte de *L'espera* amb el Club dels Novel·listes i el de *La masia*, amb l'editorial Selecta, tot i que ambdues no es publicaran fins al cap d'uns anys (Manent 1965: 55).<sup>369</sup>

Amb tot, si bé Arbó és força prolífic en la creació de nous projectes novel·lístics —en les entrevistes acostuma a citar sempre diverses obres en procés d'escriptura—, és lent en la realització i això provoca l'exasperació dels editors.<sup>370</sup> Ell mateix, en una carta a l'editorial Selecta ho reconeix quan afirma: «la qüestió econòmica és [...] la veritable causa, en el fons, dels meus incompliments» (24-IX-1949; Fons Cruzet-Selecta, BC). És evident, doncs, que la precarietat derivada de l'ofici d'escriptor l'obliga a adquirir altres compromisos que posposen alguns dels projectes emparaulats prèviament i allarga el procés de redacció d'algunes de les seves

---

Anys més tard, referint-se a Barcelona, afirmà: «Aquí me hice escritor, encontré mi vocación, que es lo más importante de la vida de un hombre» ([S/s] 1957a: 39).

<sup>368</sup> Les cometes són d'Espinàs i remarquen la manca d'escriptors professionals en la literatura catalana del moment.

<sup>369</sup> *L'espera* es publicà l'any 1967 i *La masia*, l'any 1975. En la mateixa entrevista, Arbó esmenta també *Els matuters*, una obra que el Club dels Novel·listes havia contractat prèviament a *L'espera*, però que Arbó no havia aconseguit enllestir (vegeu nota 319). Un altre exemple d'aquests encàrrecs editorials que el novel·lista rep durant aquests anys és el que li fa Joan Oliver, com a director literari de l'editorial Aymà quan, amb data 30-VII-1971, li demana una obra inèdita per a la col·lecció «A Tot Vent», amb la possibilitat de publicar-la immediatament al castellà. Oliver destaca la importància de la seva proposta: «aquestes ratlles són un senyal de vida, però, en primer lloc, són una demanda que et faig molt seriosament». Arbó ja havia rebut aquesta petició anys enrere, però l'havia rebutjat davant la urgència d'altres compromisos; amb tot, proposà a l'editorial la publicació de la versió definitiva de *L'inútil combat*, publicada el 1969. Oliver, aquesta vegada, insisteix: «Decideix-te i digues que sí. Ja sé que no cal que et suggereixi res, però penso que podries fer una cosa forta, un mirall que reflectís la terbolesa de les circumstàncies que ens sacsegen, un contrapunt que sobreposés i entrelligués els diversos corrents d'una societat en crisi, etc, etc» (Fons Sebastià Juan Arbó, AMR). La proposta, però, no tingué continuïtat. Per a la transcripció íntegra de la carta de Joan Oliver, vegeu Annex 14.

<sup>370</sup> N'és un clar exemple la correspondència mantinguda amb els editors Josep Maria Cruzet i Joan Sales (vegeu Ramis 2018). Després de la mort de Cruzet, aquesta relació professional continuà amb la seva vídua, Maria Borràs, i el director literari de l'editorial, Tomàs Tebé (Fons Sebastià Juan Arbó, AMR).

obres.<sup>371</sup> Fet i fet, les paraules d'Arbó a l'editora Maria Borràs, ho exemplifiquen prou bé: «Tota la meva vida —i per desgràcia— he escrit a base de compromisos concrets» (12-VII-1966; Fons Cruzet-Selecta, BC).

Al marge de la pressió que comporta el compliment d'aquests acords literaris, cal afegir la tasca de revisió constant que Arbó realitza en aquells llibres que han de ser reeditats o traduïts al castellà, o bé a altres llengües. Som davant d'un tret recurrent en Arbó, una manera d'enfocar el procés de redacció com una via de perfecció que delata, si més no, un caràcter rigorós, però alhora permanentment en dubte i insatisfet.<sup>372</sup> En aquest sentit, l'editor Josep Maria Cruzet, apressant-lo per a l'entrega de la biografia de Verdaguier, li aconsella:

Em permeto fer-vos una amical indicació en el sentit que no apureu en excés els retocs en el vostre original. Jo que soc un home que peço per minucios, us dono aquest diguem-ne consell, —que no he donat mai a ningú—, puix crec que vós també pequeu més per excés que per defecte (2-IX-1950; Fons Cruzet-Selecta, BC).

En un altre ordre, i lligat estretament a aquesta voluntat de professionalització, cal parlar del prestigi. Maurici Serrahima en parla molt encertadament en els seus dietaris:

Avui, a *Destino*, en Jaume Vicens Vives defensa la nostra generació —la meva—, que no ha pogut ocupar el lloc que li pertocava en el món intel·lectual i en la consideració pública. Les circumstàncies han fet que el segueixin ocupant els que ja eren prestigiosos quan nosaltres érem joves, i que el comencin a envair els joves d'ara, gairebé excessivament afalagats pel que representen de senyals evidents d'una continuïtat que ens havia tingut una mica intranquils. Nosaltres no som ni joves ni vells, i no comptem. [...] sovint,

---

<sup>371</sup> És el cas, per exemple, de *La masia*, ja esmentat al text anteriorment. La relació epistolar entre Arbó i Cruzet permet afirmar que el setembre de 1949 ja s'havia signat el contracte i que l'obra es trobava en una fase de «procés molt avançat», fet que possibilita a Arbó anunciar el títol i proposar que s'anuncïés com a novetat editorial (24-IX-1949, Fons Sebastià Juan Arbó, AMR). L'obra no fou, però, publicada fins al 1975, amb el corresponent enuig de Maria Borràs que l'agost de 1968 li anuncià la voluntat de portar l'incompliment del contracte per via judicial (1-VIII-1968; Fons Sebastià Juan Arbó, AMR). Amb tot, no hi ha constància que l'amenaça es portés a terme, probablement a causa de les constants intercessions de Tomàs Tebé, el qual esperonava sense èxit l'escriptor perquè acabés la seva novel·la. La biografia de Pío Baroja n'és un altre exemple. La mort de l'escriptor basc, l'any 1956, augmentà l'interès per la seva figura i la seva obra, i Arbó no dubtà a aprofitar l'avinentesa per reprendre la biografia del novel·lista, ja iniciada a principis dels cinquanta. De fet, quan Cruzet li retreu en una carta, amb data 22-VII-1957, que hagi donat prioritat a altres compromisos editorials, en detriment de la *La masia*, al·ludeix, de manera implícita, a la redacció d'aquesta obra (Fons Sebastià Juan Arbó, AMR).

<sup>372</sup> Aquest afany perfeccionista comprèn de vegades canvis mínims en les diferents versions publicades d'una mateixa novel·la, petites modificacions que si bé afecten sobretot la redacció del text —a nivell d'estructura sintagmàtica o d'adjectivació— reflecteixen aquest procés acurat que Arbó dedica als seus textos, fins i tot als periodístics. Una mostra d'aquest afany de correcció es troba en els articles publicats a *La Vanguardia*, que es conserven al Fons Sebastià Juan Arbó (AMR). Són textos plens de retocs, ratllades al marge, correccions sobreposades que evidencien aquest nivell d'exigència (veure Annex 18).

el prestigi i la consideració —i de vegades, fins l'eficàcia— no venen de la qualitat de l'obra, sinó del ressò que té. Els qui llegeixin, per exemple, una cosa meva i els agradi, em podran tenir en molt bon concepte. Però no el transmetran, i només s'anirà estenent, en tot cas, entres els qui m'aniran llegint. I el prestigi d'un nom no és això. Quan hi ha els mitjans normals d'actuació i de divulgació, són ells els qui escampen aquell bon concepte, i fan el prestigi. Aleshores, és el prestigi admès el que porta la gent a conèixer l'obra. És això el que encara tenen els qui triomfaven abans de la guerra civil, i el que ha mancat a la nostra generació (Serrahima 2004: 281-282).

De fet, Serrahima, tot i pertànyer a la generació d'Arbó, no publicà la seva primera novel·la fins al 1935. Aquest retard justificaria no haver assolit un cert prestigi abans del 1936, contràriament al novel·lista ebrenç, el qual sí que mantingué un reconeixement ampli a partir dels anys quaranta, atès el seu bagatge literari anterior. Amb tot, aquesta necessitat d'implicació dels mitjans de comunicació de l'època, reivindicada per Serrahima com a imprescindible per a l'assoliment d'una reputació literària, enllaça amb el desig d'Arbó d'optar també per aquest reconeixement necessari per portar a terme la seva professionalització. Es tracta, doncs de decantar-se per la subsistència literària, i evidentment econòmica, a través de l'ús de la llengua castellana, que el fa present en els diaris i revistes addictes al règim que, al capdavant, tenen el poder de fer-lo present en l'àmbit socioliterari de l'època. La presentació que *La Vanguardia* fa del novel·lista, a principis dels anys cinquanta, n'és una bona mostra:

Y no acaba aquí el quehacer millonario y constante de este trabajador de la pluma (dicho sea, aquí, en el sentido más noble del término). Qué además del novelista y junto al biógrafo, a vueltas con el ratón de biblioteca, existe también el Arbó metido en tareas editoriales (dictámenes, corrección de estilo y revisiones de todo orden). Existe, sobre todo, el articulista ([S/s] 1953f: 10).<sup>373</sup>

---

<sup>373</sup> L'any 1945, Arbó adreça una carta a Francesc Cambó per sol·licitar-li el seu mecenatge per a la biografia verdagueriana. A tall explicatiu, reproduïxo les paraules del novel·lista perquè corroboren el dèficit econòmic amb què convivia constantment: «vaig pensar que el “Cervantes”, amb aquesta tendència incurable a somiar que patim tots els escriptors, m'hauria fet poc menys que ric i que després podria lliurar-me amb tranquil·litat a la realització d'aquest desig llunyà. Desgraciadament, el “Cervantes”, a desgrat de l'èxit innegable que ha assolit, tant de crítica com de venda, no m'ha fet ric; i no sols no em permet de dedicar-me a aquella obra amb tranquil·litat, sinó que ni tan sols no em permet dedicar-m'hi. Quan vaig acabar-lo tenia, en efecte, cobrada gairebé tota la suma que em corresponia per la primera edició —pensi que hi he treballat cinc anys—. És probable que en fem una segona molt aviat, però no tan aviat com jo voldria i necessitaria, ja que fins aleshores no podré cobrar res, la qual cosa vol dir haver d'ocupar-me de nou en traduccions, correccions, o quan més, en treballs originals en castellà i de rendiment immediat» (citada per Soldevila Balart 2016: 80). La mateixa preocupació econòmica es dibuixa en el plany que adreça a Josep Maria Cruzet mesos abans de publicar la biografia de Verdguer: «la veritat és que biografies així no poden fer-se sinó a base d'un mecenatge desinteressat, com era la meua il·lusió. Vostè —com a editor, no puc dir que es mostrés poc generós, sinó molt

Així, en aquest nou espai creat, és l'Arbó «articulista» qui arriba al lector de postguerra i aquesta projecció a través de la premsa li atorga una visibilitat periòdica que depassa, molts cops, el seu corpus literari.<sup>374</sup> Durant aquests anys, el novel·lista comparteix espai amb escriptors com Pío Baroja, Camilo José Cela, Noel Clarasó, Eugenio d'Ors, Juan Perucho o Baltasar Porcel, entre altres.<sup>375</sup> En aquest sentit, en les seves relacions epistolars hi ha nombroses al·lusions als seus articles, sobretot als de *La Vanguardia*, fet que indica la repercussió mediàtica de les seves columnes. Arbó accedeix, doncs, al món del periodisme a partir dels anys cinquanta, dut per aquest pragmatisme vital i professional que s'adiu amb un caràcter poc donat a fer concessions de cap tipus, ni tan sols al règim franquista.<sup>376</sup> Així, l'any 1954 el fet de negar-se a escriure un article per celebrar la derrota de Barcelona sota les tropes franquistes, el 26 de gener de 1939, li suposa no col·laborar durant un cert temps a *La Vanguardia*.<sup>377</sup> En la carta que adreça el 10 de febrer de 1954 a Luis Martínez de Galinsoga, aleshores director del diari, com a justificació a la seva negativa, expressa el rebuig per les ideologies i la seva confiança en els homes, més enllà d'adscripcions polítiques, i hi declara:

No sé si esto significa mi cese como colaborador de *La Vanguardia*, aunque mucho me lo temo. Si es así, si usted cree que con mis ideas, con mi manera de pensar y sentir, no puedo figurar entre sus colaboradores, no le censuro y acato su decisión. [...] Mi colaboración en *La Vanguardia* ha sido un honor pero también una necesidad. A los honores, hoy por hoy, puedo renunciar fácilmente; no así a la obligación de subvenir a las necesi-

---

al contrari, en avançar-me quantitat, i no obstant, a la meitat de la biografia ja els havia esgotats. Però en fi, no en parlem. Ja que ha hagut de fer-se així, ho hem de fer així» (24-IX-1949; Fons Cruzet-Selecta).

<sup>374</sup> En aquest sentit, el periodista i escriptor Lluís Capdevila considerava que «el periòdic és, per més seguit, un lligam més estret que el llibre o l'obra de teatre entre l'escriptor i el lector. Això ho han sabut bé a Catalunya, l'Eugeni d'Ors del "Glosari" i el Carles Soldevila dels "Fulls de dietari. I a Castella ho han sabut Unamuno i Azorín» (Capdevila 2012: 46).

<sup>375</sup> L'escriptor Robert Saladrigas, que entrevistà Arbó per a *Destino* i per al programa televisiu *Signes*, manté que, durant els anys setanta «a *La Vanguardia* hi escrivia gent molt diferent» I afegeix: «No tinc una especial idea de com era l'Arbó articulista, devia ser bo i per jutjar-lo s'ha de contextualitzar molt bé. La tribuna de *La Vanguardia* era una tribuna d'exposició. Jo me'n recordo que vaig començar l'any setanta escrivint un article sobre la meua àvia, que era de Capafonts. Hi havia llibertat, però la tribuna de *La Vanguardia* no era de combat, era de consagració» (Saladrigas, comunicació personal, 19 febrer 2018).

<sup>376</sup> En la línia d'aquest desig de preservar la seva independència ideològica cal entendre la seva negativa a l'oferta d'una secció estable a *La Vanguardia* al costat de Juan Ramon Masoliver, fet que significava un alleugeriment econòmic important, però que refusà perquè «era demasiado celoso de mi independencia y mi libertad» (Juan Arbó 1982: 210).

<sup>377</sup> Tot i que Arbó afirma haver estat un any sense publicar a *La Vanguardia* (Juan Arbó 1982: 209), el cert és que la recerca que he fet dels articles m'ha permès comprovar que, si bé hi ha un silenci entre el gener i el maig del 1954, a partir del juny d'aquest mateix any, l'escriptor ja reinicia la seva col·laboració amb el diari amb absoluta normalitat pel que fa al nombre d'articles publicats (vegeu Annex 19).

dades de los míos. No obstante, si ello significaba el tener que ir contra mis sentimientos, si era el precio de mi independencia y de mi libertad espiritual, renuncio de antemano a ello, y lamento —se lo digo sinceramente— que estuviésemos engañados en este punto desde el principio. Yo creía que había entrado en *La Vanguardia* por mis méritos como escritor; ya sé que éstos eran humildes, pero tenía buena voluntad y ganas de cumplir y de hacerme digno de la importancia del periódico (Juan Arbó 1982: 325).<sup>378</sup>

D'aquesta manera, si ens atenem a les tres categories establertes per Joan Samsó respecte dels escriptors que romangueren al país, és evident que Arbó pertany al grup de literats que optaren per «mantenir la contínuïtat professional i publicar, encara que fos en llengua manllevada i bandejant l'esperit crític» (Samsó 1994: 28).<sup>379</sup> Al capdavant, doncs, hi preval un gran deler per l'escriptura i un arrelat sentit professional que sobreviu al desencís moral que predomina en la seva personalitat:

Jo soc un complet escèptic, i més, quant al valor dels nostres esforços; ho faig perquè ho sento i perquè crec en el nostre deure, però estic convençut de la completa inutilitat de tot el que fem i que perdem el temps: el corrent és aquest, i tot fa creure que anem al caos, si Déu no hi posa remei, a la barbàrie total. Aquesta és la nostra veritat, el nostre paper és el d'aquell sentinella que va romandre en peu, al seu lloc, amb l'arma a la mà, a l'entrada del campament, mentre li queien a sobre les cendres del volcà i a qui varen tro-

---

<sup>378</sup> Aquesta carta és la resposta d'Arbó a Galinsoga, el qual semblava no entendre les raons que impedi- en el novel·lista a participar en l'efemèride franquista: «no puedo suponer que entre ellas esté la de que usted no sienta el goce del aniversario de una fecha y de un suceso gracias a los cuales usted puede escribir en *La Vanguardia* y en donde quiera y, sobre todo, puede usted sentirse seguro en su honor, en su vida y en su economía de ciudadano español. [...] a sabiendas mías no puede colaborar en *La Vanguardia* persona que no se sienta totalmente identificada con la alegría y la dignidad de lo que se representa el 26 de Enero» (19-I-1954; Fons Sebastià Juan Arbó, AMR). A propòsit de la resposta d'Arbó al director de *La Vanguardia*, Francesc Montero explica que durant un temps atribuï aquest escrit a Manuel Brunet, atès que el polític i advocat Ramon Guardiola i Rovira havia fet arribar a Maria Teresa Brunet Mayor un document mecanografiat, idèntic a la carta que Arbó havia enviat Galinsoga, signat per Brunet mateix. L'errada fou esmenada gràcies a la intervenció del Dr. Francesc Vilanova, el qual aclarí la veritable autoria de l'escrit (Montero 2011: 607-608). Francesc Montero suggereix la possibilitat que la carta formés part d'una campanya d'oposició a Galinsoga amb la intenció de fer-li arribar, per part d'alguns intel·lectuals, aquella renúncia de manera col·lectiva (Montero, comunicació personal, 16 juliol 2018). Amb tot, i sense voluntat de desmerèixer la hipòtesi de Montero, que inclou la possibilitat que l'autor de la carta no fos Arbó, sembla evident que si ens cenyim a la seva autobiografia i a les declaracions de Maria Teresa Arbó, la seva filla, (García 2004: 16) i Damián Contreras, el seu gendre, (Contreras, comunicació personal, 3 maig 2018) —els quals confirmen la negativa de l'escriptor a escriure l'article per a *La Vanguardia* i la posterior sanció que rebé— hem de concloure que Arbó en fou el principal perjudicat i, per tant, ell deuria ser l'autor directe de la carta. Això no exclou, però, que alguns intel·lectuals volguessin donar suport a l'escriptor i enviessin individualment el mateix escrit a Galinsoga, cadascun amb la seva signatura. El que no ofereix cap mena de dubte, però, és que la carta reflecteix l'argumentació pròpia, la sinceritat ingènua i el desig de neutralitat política habituals en Arbó.

<sup>379</sup> Entre aquests escriptors es trobaven Josep Pla, Carles Soldevila, Víctor Català, Joaquim M. de Nadal, o Noel Clarasó. Quant als altres dos grups, estarien formats per aquells que acataren i participaren dels ideals falangistes, entre ells els redactors de *Destino*, i aquells que optaren per un compromís ètic, mitjançant una actitud de renúncia i de silenci, heretat per una nova generació que des de la clandestinitat reivindicà l'ús del català com a tret identitari per assegurar la contínuïtat de la literatura catalana (Joan Triadú, Maria Aurèlia Capmany, Jordi Sarsanedas, entre d'altres) (Samsó 1994: 28, 37).

bar igual dret, amb l'arma a la mà, sota en cendres anys i anys després (10-IV-1973; Fons Sebastià Juan Arbó, AMR).<sup>380</sup>

Al marge dels aspectes prioritzats per arribar a professionalitzar-se com a escriptor —inestabilitat econòmica, ús del castellà, col·laboracions en mitjans afins al règim franquista—, Arbó també ha de renunciar a un espai geogràfic amb el qual es reconcilia i al qual retorna amb assiduitat durant la seva maduresa vital: les terres de l'Ebre, concretament, Sant Carles de la Ràpita. En paraules de Maite Arbó:

Ell era un home de camp i sempre que podia se n'anava al delta. Quan entràvem al poble ja el sentíem xiular i cantar jotes. [...] El meu pare no es va aclimatar mai a Barcelona, i a les memòries ja diu que ell és «un terrós de la nostra terra» (García 2004: 16, 17).

Des d'una percepció més objectiva, Robert Saladrigas coincideix a diagnosticar aquest desarrelament de l'escriptor, percebut a través de la lectura de la primera novel·lística arboniana:

Jo el conec a la ciutat, com un home urbà, malgrat que ell no en té res, d'urbà. Ell prové d'un món que fins i tot hi entra en col·lisió. Què hi fa un home de les terres de l'Ebre a Barcelona i al Saló Rosa? (Saladrigas, comunicació personal, 19 febrer 2018).

És evident que en Arbó hi ha una subordinació dels aspectes prioritaris vitals a la consecució d'una professionalització llargament cobejada i dificultada pel context sociocultural, sorgit a partir de les conseqüències del conflicte bèl·lic i de la dictadura.<sup>381</sup> Amb tot, el novel·lista ebrenc aconsegueix situar l'escriptura en l'eix entorn del qual construeix tot un sistema de vida i de pensament. Joaquín de Entrambasaguas va sintetitzar aquesta perseverança d'Arbó en la seva vocació:

No solo la vida sino la obra misma de Sebastián Juan Arbó, se han regido por una impulsiva vocación literaria y una infatigable labor de escritor, tanto en lengua catalana como en lengua castellana. Pocos autores de nuestras letras habrán sido más fieles, a la inapelable llamada interior, para cultivarlas y a la fe en el trabajo, sin desánimo ni descanso, hasta lograr el puesto de escritor y sobre todo de novelista que hoy ocupa, con toda justicia, en la literatura (Entrambasaguas 1966: 3).

---

<sup>380</sup> Carta adreçada al poeta Joan Arús Colomer. Per a la transcripció completa, vegeu Annex 15.

<sup>381</sup> En una entrevista radiofònica l'any 1967, Arbó va dir que volia ser recordat com un home sincer que havia fet un gran sacrifici per seguir la seva vocació, que és el més important que l'home ha de fer a la vida, i que conscientment, no havia fet mal a ningú («La vida contra reloj». Locució: Manuel del Arco. Ràdio Barcelona, 13 d'octubre de 1967). De fet, ho va aconseguir si tenim en compte la l'afirmació contundent que feia Sergi Beser en definir Arbó com «el perfecte novel·lista professional de la literatura catalana» (Bonet, comunicació personal, 5 octubre 2020).

A banda de les consideracions entorn de la fidelitat vocacional d'Arbó, de la seva consegüent professionalització i del seu reconeixement en el món literari, cal aturar-se en un aspecte que adquireix força rellevància en el món intel·lectual de l'època: la seva imatge de literat forjat amb l'exercici de l'escriptura diària. Perquè a Arbó se'l visualitza i se'l recorda escrivint en diferents cafès com ara el Salón Rosa i l'Oro del Rhin, encara que també al Terminus on coincideix amb Carles Soldevila i amb el periodista i escriptor César González Ruano,<sup>382</sup> el qual es dolia que els literats no es prodiguessin a la ciutat, tot afirmant que «en el café escriben solo Sebastián Juan Arbó y Ricardo Fernández de la Reguera» (González Ruano 1959: 79-80).<sup>383</sup> Aquests indrets esdevenen emblemàtics en la vida personal i professional de l'escriptor ebrenc, així com en la vida social i cultural barcelonina. Arbó els converteix en àmbits essencials per confegir la seva obra i els evocarà, posteriorment, com a espais que permeten

---

<sup>382</sup> Com és ben conegut, González Ruano, degà dels periodistes de Madrid, era un dels grans freqüentadors de cafès, juntament amb altres escriptors, entre ells Francisco Umbral.

<sup>383</sup> En l'article elegíac dedicat a la desaparició del Salón Rosa, «Adios al Salón Rosa», es fa menció de la presència de l'escriptor com a part intrínseca d'aquest espai: «solo en un rincón, presa de su imaginación y sus papeles, Sebastián Juan Arbó, al cual siempre le sobran cuartillas y le faltan ratos» (Barin 1974: 35). Robert Saladrigas el recorda també iniciats els anys setanta: «Jo el conec a Barcelona, al Saló Rosa sempre, i sent figura. Vulguis que no, era una figura de la literatura. Impactava» (Saladrigas, comunicació personal, 19 febrer 2018). També Sempronio descriu com, amb motiu d'un reportatge que s'havia d'emetre per Televisió de Miramar, Arbó fou filmat al Salón Rosa. En paraules del mateix Arbó: «lo llenaron todo de cables, de cámaras y de focos. Yo, en mi mesa, temblaba sintiéndome el blanco de las estupefactas miradas de toda la clientela» (Sempronio 1970: 20). Un altre testimoni de la presència d'Arbó en aquest local, però també de la visites contínues de Fernández de la Reguera, el trobem en l'entrevista realitzada a l'escriptor amb motiu de l'obtenció del Premi Blasco Ibáñez (1966). En el preàmbul, es deixa constància del costum d'Arbó de treballar totes les tardes al Salón Rosa i s'explica com l'escriptor arriba acompanyat de Fernández de la Reguera, tot i que «se han separado. Este se halla en otra mesa, trabajando. Así hacen todos los días. Cada uno ante su mesa y sus papeles» (Tertuliano 1966: 19).

Quant a l'Oro del Rhin, situat a la Gran Via, xamfrà Rambla Catalunya, el novel·lista va escriure: «fue mi oficina durante mucho tiempo, con sus ventanales, con tanta luz, pero también con tanta quietud —era un templo—, en las horas de la mañana, donde recibía de vez en cuando —unas agradables, otras no— muchas visitas» (Juan Arbó 1982: 143). Bladé i Desumvila (1992: 34) recorda que «a Barcelona vaig anar a veure'l dues o tres vegades a l'Oro del Rhin, on solia escriure» i el periodista Josep Maria Lladó explica com als anys trenta en aquest establiment «cada matí, de deu a dues, hi acudia el novel·lista Sebastià Juan Arbó, per escriure. [...]. Li plaïa aquell lloc, on els amics, que respectàvem la seva feina, només anàvem a saludar-lo. A la tarda anava a escriure al Saló Rosa del passeig de Gràcia, on ho podia fer tranquil. I a l'hora de l'aperitiu es reunia en tertúlia amb uns quants amics, gairebé tots escriptors» (article sense datar, trobat al Fons Sebastià Juan Arbó, AMR). L'any 1953, Francesc Català-Roca capta una de les imatges més representatives de l'escriptor mentre escriu al costat d'un dels finestrals de l'Oro del Rhin. També Jesús Massip i Gerard Vergés, creadors de la revista *Géminis* el visitaren durant les seves estades a Barcelona. Vergés (1986: 146) descriu com «totes les tardes, al Terminus, Passeig de Gràcia cantonada a Aragó, davant un got de llet, l'Arbó anava omplint quartilles, mentre la gent entrava i sortia del local [...]. De tant en tant l'escriptor encenia un cigarret negre i el paladejava lentament». Finalment, Candel (1984) afegeix un dels últims escenaris —«els cafès tancaven i Arbó canviava»— on Arbó trobà el seu refugi: la Granja Royal, al carrer Fontanella, davant l'antic edifici de la Telefònica. Lluís Millan, un dels fundadors de la Revista *Ràpita* i bon coneixedor de l'obra i la personalitat arboniana, també coincideix a visitar-lo en aquest local, «una granja del carrer Fontanella, vora la Plaça Catalunya, on ell anava treballant sol a una taula plena de quartilles. Hi anava ell tots els dies i si podia a la mateixa taula. Si m'esperava i havia de sortir deixava l'encàrrec al cambrer que m'assegués a la seva taula que ell vindria tot seguit» (Rosales 1993b: 53).

conservar la connexió amb l'entorn humà de la ciutat. El cafè, doncs, com una finestra al món des d'on aïllar-se, sense deixar de ser present en l'espai social de la ciutat.<sup>384</sup>

El mateix Arbó, en cercar les causes del seu costum quotidià, exposa:

Pienso que el principal motivo de hacerlo aquí es que sentimos la impresión de que no trabajamos, pues miramos la calle, vemos entrar las gentes y recibimos alguna visita, aunque a veces sea una lata. En el fondo, lo que nos pasa es que somos unos magníficos vagos frustrados (Huertas 1975: 16).<sup>385</sup>

En aquest sentit, un article publicat força anys abans a *La Vanguardia* desmentia no tant la frustració com la vagància que adduïa l'escriptor:

No hay quien imagine a Arbó sino escribiendo a la desesperada, sea en la biblioteca del Ateneo, sea en su habitual café de las mañanas. Cuartilla a cuartilla y de hora en hora, los libros de Arbó van creciendo sin pausa, se multiplican, en una lucha a brazo partido que, milagrosamente, no deja el menor rastro del esfuerzo en la página impresa ([S/s] 1953f: 10).

També Artur Llopis —nom amb el qual signava l'escriptor i periodista Artur Llorens i Opisso— recordava els dies en què Arbó escrivia la biografia de Verdaguer a l'Ateneu «en silencio, acodado ante un fajo de cuartillas que llenaba pausadamente y sin titubeo. Cuando no escribía en el Ateneo, a la vera de algunos de algunos de los altos ventanales que recaen en el jardín, lo hacía en el Café de la Rambla» (Llopis 1968: 35). En aquest sentit, doncs, Arbó representa la visualització d'una professió tradicionalment intimista i aquest serà un record en què coincidiran diferents generacions de crítics i escriptors:

---

<sup>384</sup> En les *Memorias. Los hombres de la ciudad*, Arbó relata com durant la seva infantesa i adolescència creix la seva animadversió cap als llocs tancats que impedeixen el contacte amb l'exterior, a conseqüència de la seva experiència laboral viscuda en les oficines dels Carvallo.

<sup>385</sup> Uns anys enrere, Arbó, en un dels seus articles publicats a *Hechos y figuras*—«Escritores de café»—, ja coincidia amb González-Ruano (*Memorias. Mi medio siglo se confiesa a medias*, 1953) en considerar que la permanència en aquest espai «nos da ilusión que no trabajamos», fet que «para los hombres como nosotros no es poca cosa, y aún diría que es lo principal» (Juan Arbó 1968a: 254). En la seva argumentació, esmentava també altres motius que justificaven aquesta inclinació: el costum adquirit, la fugida de la soledat («Creo incluso que ésta es una de las causas que pesan más», Juan Arbó 1968a: 253) i, fins i tot, l'espera inconscient d'un fet inesperat que alterés la rutina establerta. En l'article també constata la desaparició dels escriptors de cafè, atribuïda a la mort de la bohèmia, i afirmava que «en Barcelona, hoy por hoy no creo que haya más que yo; soy el único que me siento todas las mañanas ante las cuartillas en el Oro del Rín, con las grandes ventanas abiertas a la Granvía [sic], como César [González-Ruano] se sienta ante las suyas en Madrid» (Juan Arbó 1968a: 251). Tanmateix, Arbó reflexionava sobre els inconvenients d'aquest costum: la manca de concentració que perjudica la cohesió de l'obra, les interrupcions constants i, consegüentment, una disminució de la productivitat en alentir-se el treball. Per tot això, confessava que havia intentat, sense èxit, un canvi d'ubicació: «Fuera del café no escribo bien en ningún sitio» (Juan Arbó 1968a: 253).



Ajeno a todo, abstraído en su trabajo, en la tercera mesa de la fila que se alinea junto a la pared, Sebastián Juan Arbó, escribe. Es, seguramente, el último escritor de café. Llega sobre las diez. De su cartera a lo “James Bond” extrae notas y cuartillas que agrupa sobre el tablero. Pide café, se cala las gafas y pone manos a la obra. Un par de veces, en la mañana, se levanta, sale a la calle y, al poco rato, vuelve con algún paquetito que guarda en la cartera, enfrascándose de nuevo en el trabajo. Si alguien se le acerca, lo atiende cordialmente, pero procura que la visita sea breve (Huertas 1975: 16).<sup>386</sup>

Al seu torn, Llorenç Gomis recorda com Castellet, en la presentació de *Memo-rias. Los hombres de la ciudad*, evocà «la figura del escritor, por los años cincuenta, a solas entre la multitud en cafés ya desaparecidos —el Oro del Rhin, el Terminus, el Salón Rosa—, como la estampa de un tipo social ya desaparecido, el escritor puro, el hombre que vive de escribir —y de escribir en cafés— nada más y nada menos que esto» (Gomis 1982: 6).<sup>387</sup> Gerard Vergés és qui resumeix més encertadament el lligam entre l'escriptor i un món a punt de desaparèixer: «L'Arbó pertanyia a aquella casta de rares aus literàries, espècie avui extingida, que escrivien a les taules dels cafès. Una mena d'*Archaeopteryx Lithographica*» (Vergés 1986: 145). Així, doncs, més enllà de la constatació d'aquestes ubicacions quotidianes que palesen una actitud vital i literària, cal subratllar la tenacitat d'Arbó per poder fer efectiva aquesta imatge de professionalitat.

Per acabar, no hi ha dubte que el canvi lingüístic possibilita a Arbó l'adopció de l'escriptura com un ofici viable que avança enmig dels diferents compromisos editorials i de la convivència entre la primera narrativa —a través de reedicions i d'autotraduccions—, i les produccions literàries posteriors als anys quaranta. Tal vegada, però, el que contribueix a prestigiar-lo i a popularitzar-lo és la seva tribuna d'opinió a *La Vanguardia*, i de manera més esporàdica a *ABC*, així com la seva participació ininterrompuda com a jurat del Premi Nadal i del Premi Planeta, successivament.<sup>388</sup> Com a afegitó, cal assenyalar la seva presència diària als cafès del centre de la ciutat, en una voluntat de preservar el seu caràcter taciturn, però sobretot de fer visible i d'afermar la seva decisió de convertir l'escriptura en el seu únic ofici.

---

<sup>386</sup> La lectura de la correspondència personal trobada al Fons Sebastià Juan Arbó (AMR) permet confirmar que Arbó utilitzava aquests espais com a lloc d'escriptura i de trobada. Ara bé, també els utilitzava com a adreça on rebia el correu; al capdavant, la presència diària de l'escriptor n'assegurava la recepció. És el cas de les dues postals que Josep Maria Gironella envià a l'Oro del Rhin; l'any 1957, des de Florència i el 1958, des de Bonn (Fons Sebastià Juan Arbó, AMC).

<sup>387</sup> Al seu torn, Roig i Llop (2005: 148) constata: «escrivia sempre en el cafè, sense que mai el destorbés cap soroll».

<sup>388</sup> En relació a les activitats i a les publicacions que portà a terme Arbó des dels anys quaranta en endavant, vegeu la primera part d'aquesta tesi («La recepció a la postguerra i la consolidació literària»).

## 2. L'OPCIÓ LINGÜÍSTICA

En relació als seus inicis literaris, Arbó va manifestar: «Els primers escrits ho foren en castellà. No sé les causes que varen determinar el canvi, ni el moment en el qual s'escaigué, però recordo que, després, els escrits tenien una frescor nova. El fet va venir-me com una revelació i després mai més no he deixat el català» ([S/s 1932b: 6). Si bé allunyats dels corrents catalanistes, els pobles ebrencs veuen aparèixer durant la segona dècada del segle XX tímides manifestacions que s'hi apropen. En són un clar exemple publicacions com *La Ven del Montsià* —revista de Sant Carles de la Ràpita, impulsada per un grup reduït de lletraferits que comença a propagar el català, entre ells Vicenç Garcia, que més tard coincidirà a Barcelona amb l'escriptor— i *El Eco de la Comarca*, setmanari ampostí de caràcter bilingüe, on Arbó a través de la lectura dels articles escrits per Joan Palau entra en contacte amb la llengua catalana: «després el goig que hi vaig trobar i la facilitat varen fer la resta».<sup>389</sup> A desgrat de les influències culturals que rep dins el seu àmbit geogràfic concret —«fins aleshores la influència aragonesa a les nostres comarques era molt forta, baixava Ebre avall» (Manent 1965: 54)—, Arbó s'inclina sense dubtes per l'ús de la llengua autòctona, en íntima correlació amb el paisatge físic i humà que transita des del principi en les seves obres i que es va perfilant fins al 1939, any en què la novel·la *Tino Costa* està pràcticament escrita en català. Aquest fet evidencia la voluntat d'Arbó d'utilitzar la llengua pròpia com a eina d'expressió única fins que les circumstàncies polítiques li ho impediran. Amb tot, tan bon punt es produeixi una certa permissivitat cultural, no dubtarà a publicar aquesta novel·la en la seva llengua original.

---

<sup>389</sup> Encara en relació a la descoberta del català com a llengua literària, Arbó afegeix: «és possible que m'influïren també Lluís Ferré i Tiber Barberà, amb els quals tenia amistat, sobretot amb aquest darrer, que em va deixar algun llibre» (3-X-1964; Fons Artur Bladé i Desumvila, ACRE). El novel·lista escriví aquestes paraules en una carta on responia un qüestionari que Bladé li havia enviat per tal de confeccionar un article que apareixeria a la revista *Serra d'Or* (setembre de 1965).

Quant a l'ús de la llengua, en l'article «Ni catalans ni valencians: tortosins» —publicat a *La Nostra Revista*— Joan Cid i Mulet denunciava la despreocupació absoluta que l'obra políticocultural de la Mancomunitat havia manifestat per la comarca del Baix Ebre i, en conseqüència, per la catalanització dels seus habitants (Cid i Mulet 1947: 229). Podríem afegir-hi, sense anar gaire errats, que per extensió aquesta despreocupació havia de comprendre també la resta de comarques ebrenques, entre elles el Montsià. Cid i Mulet confirma ensems, com ho fa Arbó en l'entrevista a Manent (1965), que el primer ressò catalanista que arribà en aquelles terres es produí durant la dictadura de Primo de Rivera a través de *La Publicitat*, revista que fou acollida per un grup de lectors que fundaren la publicació setmanal *Vida Tortosina*, la qual suposà una significativa tasca de catalanització que iniciaria la incorporació del catalanisme militant al Baix Ebre (Cid i Mulet 1947: 229). Cito l'article perquè la relació de veïnatge entre les comarques del Montsià i del Baix Ebre ens permet copsar l'isolament sofert respecte de l'àrea barcelonina i les repercussions que s'hi desencadenaren pel que fa a la implantació d'una sensibilitat catalanista que distava molt de la seva realitat quotidiana, cultural i política, i que no es feu efectiva fins ben entrada la segona meitat dels anys vint.

En aquest sentit, sempre es mostra contundent quan parla de la seva opció lingüística i no sembla subjectivar el sentiment derivat d'aquesta presa de decisió. Des del punt de vista humà es desprèn un dolor pel fet de la guerra, però no s'hi evidencia pas pel canvi de llengua: ans el contrari, el viu com una opció viable, no com una traïció, i així queda palès quan, interrogat sobre la possibilitat d'esdevenir un autor bilingüe sense les circumstàncies bèl·liques, Arbó respon: «No ho crec pas. Les dificultats per viure m'empenyeren a escriure la biografia de Cervantes, el meu primer llibre en castellà» (Manent 1965: 55).<sup>390</sup> Cal no oblidar, però, que tot just abans d'iniciar-se la Guerra Civil es tradueix per primer cop una obra seva en castellà, *Caminos de noche*, fet que obre una escletxa cap a un nou mercat de lectors, amb una difusió més àmplia que valida l'afirmació de Jordi Castellanos: «Si alguna força pot tenir l'escriptor és la que obté del públic: perquè la seva literatura interessa» (Castellanos 2005: 14). De fet, en la mateixa línia s'expressava Carles Riba quan denunciava la doble dificultat a què havien d'enfrontar-se els autors catalans:

Hem parlat del públic. [...] El problema de la vida econòmica de l'autor n'és correlatiu. Un escriptor de raça pot prescindir de la fortuna, però no d'un públic, d'un *seu* públic. [...] El problema fins aquí, és a dir, en principi, és igual per als escriptors de pertot arreu. Però a Catalunya s'agreuja d'una enutjosa qüestió prèvia: la de la consideració en què socialment és tinguda la llengua vernacle (Riba 1938: 474).

I encara, relacionat amb l'existència d'una literatura que des de la Renaixença ha anat lligada a les reivindicacions polítiques i a unes directrius culturals estrictament necessàries per a la «salvació de la pàtria», el poeta reclama el compromís ferm i ineludible dels escriptors:

És en aquest sentit profund que l'escriptor ha d'haver pres partit, que ha de tenir consciència clara de quin és, dins l'ordenament de la col·lectivitat cap a la seva realització ideal, el lloc que li pertany individualment segons el seu «ofici» d'escriptor —etimològicament, no s'oblidi, el seu «deure» d'escriptor— i segons les seves facultats. Ha de formar grup, en suma, corresponsable amb altres grups, però distint d'ells. Ha de formar-lo en efecte, no per a isolar-se en els goigs del seu art, per a inhibir-se del destí

---

<sup>390</sup> En la carta que Arbó adreçà a Francesc Cambó l'any 1945 per sol·licitar el seu mecenatge, a través de l'editorial Alpha, en la confecció i edició de la biografia de mossèn Verdaguer, li fa una breu relació de l'obra anterior publicada i justifica l'escriptura de la seva biografia cervantina en castellà per «circumstàncies especials de la meua vida lligades amb els esdeveniments nacionals [...]». De totes maneres no n'estic descontent, i ara crec inclús que ha estat per a mi una mena de fet providencial» (cito de Soldevila Balart 2016: 79).

comú en una iniciació de secta, sinó al contrari, per tal d'exercir la seva acció salvadora sobre la col·lectivitat (Riba 1938: 482).

La confrontació bèl·lica inicia, doncs, tot un seguit de dissertacions ideològiques i lingüístiques en què l'escriptor esdevé objecte central d'atenció. Diverses veus alerten d'una situació pendular que pot resultar catastròfica per a la llengua i per a la cultura catalanes. Així, Carme Montoriol, des de *Mirador*, ja avançava l'estricta fidelitat que havia d'emanar de l'escriptor per tal d'edificar una obra eficaç, basada en uns principis bàsics dels quals depenia la salvació de la societat en uns moments crucials per a la història de Catalunya. En aquest sentit, es mostrava contundent en les seves afirmacions:

El vehicle de què se serveix l'escriptor per a comunicar-se amb nosaltres és la llengua. Com més dominarà la seva llengua, doncs, més fàcil li serà de fer-nos entrar al sagrari de la seva ànima. [...] El que es passarà la vida provant aquest i l'altre; el que renunciarà al propi per a adoptar-ne un d'estrany (perquè és d'acceptació més extensa o de darrer model), no farà mai res ni arribarà mai enlloc. Després de tot, el que compta, veritablement d'un escriptor, és l'obra (Montoriol 1937: 5).

I també Antoni Rovira i Virgili posiciona el públic d'esquerres, molt més catalanitzat i favorable a les reivindicacions catalanes, enfront d'un públic de dretes que es mostra «hostil a l'obra nacionalitzadora de la cultura catalana» i opta pel castellà «com a idioma de llurs periòdics i de llurs associacions» (Rovira i Virgili 1936: 1). En aquest sentit, declara:

El màxim senyal de la catalanitat és la llengua nadiua, mare de la nació, ànima de la raça. I així el grau de catalanització dels homes i dels partits de Catalunya ens els dona, més que res, l'ús que fan de l'idioma nacional. ¿Quins són, doncs, els homes i els partits més catalans? Són els que han dut a un major grau la pròpia catalanització lingüística. Més que els programes polítics i que els principis dogmàtics, val la fidelitat a l'idioma. [...] Pel senyal de la llengua coneixereu els amics i els enemics de Catalunya (Rovira i Virgili 1936: 1).

Anys després, i ja en plena dictadura, tot fent esment de les publicacions en llengua catalana en la Catalunya dels anys quaranta, alerta que «cap poble no pot fer dejuni de la literatura en llengua pròpia sense exposar-se al bastardejament i àdhuc a la pèrdua de la seva personalitat» (Rovira i Virgili 1947: 310-311). Mercè Rodoreda, des de l'exili i en la seva relació epistolar amb Rafael Tasis, també es posiciona clarament sobre l'opció presa per determinats escriptors:

Que saps alguna cosa de les germanes Brönte? Vull dir els Gotysolos? I de Castellet? És a dir, d'aquests catalans tan infeliços que escriuen en castellà perquè es pensen que la fama els vindrà per la banda de Madrid. Cap d'aquests catalans que escriuen en castellà no arriba ni a la sola de la sabata d'un castellà de debò. Perquè l'escriure és una qüestió d'estil. [...] No sé perquè m'embranco amb tot això. No val ni saliva ni paper (25-XI-1959 dins Camps i Arbós 2016: 178).

Encara entrada la dècada dels setanta, Xavier Benguerel rebutja qualsevol argument que suposi l'afebliment del català i es referma en la seva posició compromesa:

Un dels problemes socials més greus que els nostres escriptors hauran de plantejar-se avui i, possiblement, durant uns quants anys, sospito que serà el de mantenir fins als límits que calgui l'ús de la llengua. Si per necessitat —la que sigui, les que siguin—, n'hi ha que sucumbeixen, entenc que és preferible, com si cometessin adulteri, que no ho pregonin, que no es defensin, i menys encara que s'entossudeixin a justificar-se. Prevaricadors i trànsfugues, especialment en les actuals circumstàncies, són un galdós exemple, i els arguments en defensa del seu bilingüisme, insisteixo, estratagemes de la vanitat, de la perdonable però trista vanitat de l'home.

Comptat i debatut, no és mal negoci viure convençut de no haver traït, ni d'haver traït, ni d'haver canviat astutament de camisa, ni de maniobrar segons les conveniències, i de contribuir constantment, sense reserves, a l'art d'aprendre i d'escriure en la nostra llengua, única manera d'estimular les generacions que puguen (Benguerel 2008: 327).

És clar, doncs, que la llengua esdevé un senyal inequívoc de catalanitat i se'n reclama una fidelitat a ultrança davant del risc de perdre la identitat individual, cultural i política. Aquest debat s'inicia amb l'esclat de la guerra i es fa més incisiu durant els anys posteriors. Per als exiliats catalans, l'opció de l'escriptura en castellà i l'adequació a un nou estatus literari que entronca amb l'acceptació plena de la llengua oficial suposa una traïció al català. Els límits d'aquesta traïció, però, no són clars: «Els escriptors que viuen a Catalunya però que no escriuen en català poden ser clarament falangistes capgirats, com l'Ignasi Agustí, o poden ser antifranquistes convençuts, com una part molt important del grup "Laye" i de l'Escola de Barcelona» (Riera 1998: 107). Amb tot, més enllà d'un explícit posicionament polític, l'assimilació de la llengua dels vencedors o la participació en qualsevol nova proposta cultural iniciada pel règim significa un acatament que des del compromís intel·lectual es rebutja categòricament i es fa evident en el relat dels esdeveniments culturals que se succeeixen en la Barcelona franquista. Un exemple n'és la participació al Premi Nadal, acollit amb «una indiferència general entre els [escriptors] de llengua catalana, la gran majoria dels quals, sortosament, no es decideixen al cultiu literari de la llengua de Cervantes i es mantenen

fidels a la de Ramon Llull» (Q 1948: 74). També en són una mostra les reticències a concórrer als premis Ciudad de Barcelona com a condemna implícita i militant atès que, darrere l'acceptació d'originals en català, s'hi endevinava la intenció d'establir un bilingüisme literari que contrarestés la inevitable reparició pública de la literatura catalana (Samsó 1994: 122).<sup>391</sup> Al marge d'objeccions de caire reivindicatiu i estratègies polítiques, Arbó opta per presentar-se, sense èxit, en dues convocatòries d'aquest premi: la primera, l'any 1953 amb *María Molinari*; la segona, l'any 1955, amb *Martín de Caretas*. I ho fa, evidentment, en castellà per eixamplar les seves possibilitats d'accedir-hi.<sup>392</sup> Val a dir que aquesta actitud de participació en la cultura oficial i, com a conseqüència, el seu abandonament del català com a llengua literària, si més no de primer ús, significaran per a Arbó el rebuig de bona part d'aquella intel·lectualitat barcelonina que fins aleshores l'havia embolcallat i que, davant la posició que adopta, el sotmetrà a una mena d'aïllament que forçosament incidirà en la seva personalitat i en la seva producció literària. Amb tot, i paradoxalment, cal parlar d'un aïllament de caire extern perquè, pel que fa a contactes interns, si ens atenem al testimoniatge de les relacions epistolars,<sup>393</sup> demostren que, tot i l'eventualitat amb què es produeixen, hi ha una voluntat ferma de mantenir aquests lligams per ambdues bandes. Aquest fet evidencia que les relacions entre molts dels escriptors catalans, més enllà de les seves ideologies, no es van abandonar.

Això no obvia, però, la davallada d'Arbó en la consideració dels seus coetanis exiliats. A tall d'exemple en destaquem el to contundent i mordaç que, des de Mèxic, i a través de *La Nostra Revista*, s'utilitza per explicar les seves últimes publicacions:

---

<sup>391</sup> El premi de novel·la Ciudad de Barcelona, patrocinat i finançat per l'Ajuntament de Barcelona, fou un exemple de dirigisme cultural, però també d'afany comercial ja que un dels seus impulsors fou l'editor Lluís de Caralt, aleshores també tinent d'alcalde (Marfany 1976: 48). Malgrat la possibilitat d'accedir a aquest premi amb obres en català, les novel·les guanyadores sempre foren en castellà. L'any 1951 fou creat un premi específic de poesia catalana, amb la qual cosa s'interpretava que el català només era apte com a llengua poètica.

<sup>392</sup> Amb tot, Arbó, molt crític sempre amb els impulsos que provoquen la participació als premis literaris, manifestà haver-ho fet exclusivament per necessitats econòmiques: «Yo he acudido a los premios, siempre mirando a lo material» (Juan Arbó 1982: 220). Quant a la participació de l'escriptor com a jurat de diversos premis de l'època, Damián Contreras —vidu de Maite Juan Bes, filla d'Arbó, i que tractà l'escriptor des de l'any 1976 fins al 1984, any de la seva mort— justifica que «su relevancia social y literaria como jurado de muchos premios obedece más a una necesidad de estar en el medio que le apasiona y que ama: la literatura. Evidentemente tiene que pagar un precio en detrimento de su libertad. Son tributos que tuvo que pagar para reivindicarse como escritor y para sobrevivir en un mundo complicado» (Contreras, comunicació personal, 3 maig 2018).

<sup>393</sup> En la primera part del treball ja s'han exemplificat algunes d'aquestes relacions: el desig de Mercè Rodoreda d'adreçar-se Arbó, els contactes del novel·lista amb Rafael Tasis, Xavier Benguerel o Salvador Espriu, amb qui mantingué una breu correspondència, i també amb en Joan Oliver, abans i durant la seva tasca com a director literari d'Edicions Aymà i Proa.

El mes corrent s'haurà celebrat a Barcelona una Setmana Sebastián Juan Arbó. Tot fa creure que l'home primitiu del Montsià s'ha civilitzat sota el règim *nacional*, a desgrat que encara li plagui de fer-se retratar a la selva, amb els cabells esborrifats, la camisa espitregada i ensenyant un pam de pell pilosa. Però sembla que és pura posa. Perquè per als dies de la seva «Semana» ha contret el compromís d'escriure dedicatòries amables a tots els llibres que li comprin i àdhuc a donar conferències a l'Ateneu Barcelonès. Per cert, el propi Arbó s'ha significat donant una novel·la inèdita, escrita en català, per a la col·lecció que edita Destino, enfrontant-se a d'altres que en la nostra llengua publiquen alguns editors que per ara s'hi miren a intercal·lar noms de declarats botiflers en les sèries que treuen ([S/s] 1947f: 246).<sup>394</sup>

A través de les publicacions periòdiques de l'exili, els intel·lectuals catalans es mostren intransigents amb aquells escriptors que havien generat unes expectatives abans de la guerra i hi mantenen una actitud de rebuig que anirà diluint-se amb el temps. Al capdavall, «el plantejament “ètico-polític” que demanava a tothom la fidelitat estricta a l'idioma, en nombrosos casos, era de difícil aplicació [...] i alguns s'adonaren que determinades actituds no eren tan perverses» (Samsó 1994: 81).<sup>395</sup>

---

<sup>394</sup> L'obra inèdita a què es fa referència és *Tino Costa* dins la col·lecció «El Dofí» de l'editorial Àncora. (vegeu nota 198). L'aparició d'aquesta col·lecció, sota la direcció de Josep Pla, destinada a publicar obres en català, provocà una reacció immediata, sobretot entre els exiliats catalans que coincidiren a pensar que es tractava d'una estratègia dels dirigents de *Destino* —«grupet de periodistes i escriptors catalans i ex-catalanistes»— dirigida als autors catalans «per lligar-los millor al carro del règim» (Tasis 1947: 235, 236). Des de l'opinió fonamentada en el rebuig a aprofitar qualsevol escaleta iniciada pel govern franquista per publicar llibres en català, adduint que haurien de passar pel filtre de la censura, fins a l'acceptació d'una certa evolució en la revista *Destino*, que explicaria la creació d'una col·lecció en català, en nom d'una futura reconciliació entre els intel·lectuals catalans d'ambdós bàndols, trobem la posició compromesa, però alhora condescendent per una qüestió únicament pragmàtica, de Tasis. Des de París, el crític denuncia que «l'operació de Franco, a la qual els botiflers duen llur entusiasta col·laboració, consisteix a treure —o intentar treure— la cultura i la llengua catalana d'aquest camp dels perseguïts, i a transportar-la, per una maniobra maquiavèlica, al costat dels que manen» (Tasis 1947: 236). I arremet contra alguns d'aquests senyals com ara la festa d'entronització de la Mare de Déu de Montserrat, celebrada l'abril del 1947, on es va viure «un cert esperit de concòrdia i reconciliació» (Samsó 1994: 81). En aquest sentit, Tasis es qüestiona: «¿Totes les manifestacions montserratinas, i àdhuc la constitució de la famosa Comissió Abat Oliva, no ajuden a tornar un caràcter exclusivament clerical i dretà a les úniques expressions tolerades del catalanisme? ¿No va això destinat a separar-lo totalment de les masses obreres, de l'oposició liberal, i a fomentar, per oposició un neo-lerrouxisme?» (Tasis 1947: 236). Per tant, tot indica la necessitat d'ignorar aquesta obertura iniciada pel règim; amb tot, reivindica l'existència d'un públic català fidel que, impossibilitat de consumir cultura autòctona, «ha oblidat la qualitat de literària de l'idioma i està degradant-lo i convertint-lo en una bordissenca barreja de sintaxi i vocabulari forasters. I aquest públic, i sobretot la joventut, necessita llibres en català» (Tasis 1947: 236). Davant, doncs, d'aquesta urgent necessitat de publicar en llengua pròpia i de la inviabilitat de fer accessibles les publicacions clandestines o produïdes a l'exili, «la publicació de llibres allà baix, aprofitant totes les possibilitats que permetin les circumstàncies, és indispensable. [...] Tant se val, doncs, que es comenci des d'ara» (Tasis 1947: 237).

<sup>395</sup> Cito des de Samsó (1994: 122) l'exemple de Joan Perucho. L'escriptor va sol·licitar el criteri de Riba i va obtenir el seu «consentiment» per participar al Premi Ciudad de Barcelona, en la categoria de poesia en català: «Miri, Perucho, és molt senzill; presenti's al Premi, que no deixa d'ésser el d'un consistori tan important com el de Barcelona. Hem d'aprofitar totes les oportunitats sense agrair-les». Després de guanyar amb l'obra *El mèdiom* va demanar la redacció del pròleg a Joan Triadú i aquest s'hi va negar.

Tasis, però, deixant de banda «l'aplicació contra llurs col·legues botiflers de cap sanció irreparable i àdhuc de cap punició judicial», no assegura la impunitat «per als que traïren» (Tasis 1947: 235) i anuncia el rebuig a què es veuran sotmesos en un futur:

Si la societat no els demana comptes, d'una manera contundent, l'ostracisme en el qual hauran de mantenir-los els escriptors catalans que, a dintre i a fora de la Pàtria, s'han mantingut fidels a l'idioma i a l'ideal nacional, serà una sanció moral que ningú no podrà mai llevar-los (Tasis 1947: 235-236).

Mentrestant, Manuel Valldeperes, també des de l'exili, recorda als intel·lectuals catalans que el seu deure és «servir —sense perdre la independència, és clar!— els interessos morals i espirituals de la pàtria» i «no deixar de fer obra de cultura catalana —a Catalunya i fora d'ella» a risc de contreure «una inexcusable responsabilitat. Responsabilitat que, en certa manera, hauria de considerar-se com una deserció» (Valldeperes 1947: 11-12).

I és que, fet i fet, entrada la dècada dels quaranta, la impossibilitat de conciliar qualsevol estratègia política amb el redreçament de la cultura catalana porta a «substituir la dimensió política de la lluita per un concepte ètic: la fidelitat al poble i a la missió de l'escriptor. Això es tradueix en una actitud pública que no admet cap mena de claudicació en l'intel·lectual conseqüent, tant en la llengua com en la seva actuació civil. S'exigeix, doncs, una estricta fidelitat al català i tota desviació bilingüe, siguin quins siguin els motius que la provoquin, és anatematitzada» (Castellanos 2013: 259).<sup>396</sup> Anys més tard, Joan Fuster respondrà contundentment a aquesta estigmatització tot afirmant:

Tanmateix, els retrets solament eren adreçats als escriptors «bilingües». Els no-escriptors no es consideraven tan obligats a la lleialtat [...] i sembla que no es posaven cap pedra al fetge per això. Era com si l'honor lingüístic del país descansés únicament sobre l'esquema dels literats —sobre la seva ploma (Fuster 1970b: 47).<sup>397</sup>

---

Em sembla interessant com a referent per entendre, o almenys albirar, els diferents posicionaments que adoptaren els intel·lectuals de l'època.

<sup>396</sup> Com a exemple, cal recordar, en el cas d'Arbó, l'article de Xammar (1966: 22), ja citat en la primera part d'aquest estudi, o els comentaris epistolars entre Joan Oliver i Xavier Benguerel, també esmentats anteriorment. Al capdavant, però, cal tenir present que Josep Maria de Sagarra tampoc no s'escapà d'aquesta escomesa quan, amb motiu de la seva participació com a jurat al Premi Ciudad de Barcelona, a partir del 1951, Tasis deplorà «com alguns catalans perden tot el sentit de la dignitat, davant la més petita coacció» (citada des de Samsó 1994: 120).

<sup>397</sup> En aquest sentit, Tasis, exemplificant la dissort que patiren els intel·lectuals francesos que es posicionaren en favor de la ideologia nazi, havia justificat la duresa en el judici dels seus actes, tot i distanciar-se de qualsevol aplicació semblant als intel·lectuals catalans, com «un signe dels temps: homenatge



És davant aquest posicionament que Guansé, preveient un estret marge d'acció, necessita justificar la inclusió de certs autors com Arbó en la seva galeria de retrats literaris de l'any 1947 tot dient:

Possiblement sorprendrà alguns exiliats que hagi acollit en aquesta galeria figures que ells execren. I potser tenen raó en les execracions. Però jo, en descriure-les, he procurat superar tota rancúnia. He volgut, en canvi, donar importància a tot el que té nacionalment un valor. Un artista i un escriptor, no deixa mai de ser català encara que ell hi renunciï deliberadament. L'apostasia i l'anatema són carents biològicament de valor (Guansé 1994: 23).<sup>398</sup>

Des de l'interior, al seu torn, l'escriptor Guillermo Díaz-Plaja reivindica l'esperit que domina l'escriptor com a factor essencial i definitori per damunt de la llengua emprada i exclama que «ante la cerrada incomprensión de tantos, yo proclamo que la condición de escritor catalán no se define necesariamente por el factor lingüístico» (Díaz-Plaja 1978b: 6) ja que, per a ell, el que defineix la seva catalanitat és la temàtica i l'esperit que vertebrava l'obra. I en aquest sentit afirma que «quien no sepa advertir, por ejemplo, la profunda catalanidad de los relatos castellanos de Sebastián Juan Arbó o de J. M. Gironella mutila una parte importante del patrimonio cultural de Cataluña» (Díaz-Plaja 1978b: 6). Aquesta dialèctica sobre la pertinença cultural a partir de l'ús d'una o altra llengua es mantindrà ben bé fins al final dels anys setanta i protagonitzarà bona part de les discussions dels cenacles literaris a l'hora de judicar la identitat de les obres produïdes.

Efectivament, si la qüestió del canvi de llengua va ser motiu de polèmica entre els escriptors i intel·lectuals coetanis d'Arbó, en el seu cas concret, ha perdurat ben bé fins a l'actualitat. Bladé i Desumvila, en el seu article d'homenatge a l'escriptor, afirma: «Hi ha qui no li perdona la seva utilització d'una llengua que no era la seva. Jo

---

a la força de l'arma que esgrimeixen, [...] una demostració que, en el segle present, la neutralitat i la indiferència de la *torra de vorí* els són defeses, perquè els vaivens de la política sabran prou anar-los a treure d'aquest recer il·lusori» (Tasis 1947: 235).

<sup>398</sup> En aquest sentit, Guansé va fer bé de reivindicar la seva llibertat d'elecció quant als retrats publicats per apaivagar possibles suspicàcies o actituds intransigents. Tot i l'acollida obertament favorable de què va gaudir el llibre, un exemple del que Guansé hauria volgut evitar el trobem en les línies finals de la ressenya que Xavier Benguerel feu per a *La Nostra Revista*: «Potser per acabar hauria de dir alguna cosa sobre un retrat que Domènec Guansé ha transigit amablement a incloure en el seu llibre. D'aquest excés de benvolença i dels seus resultats, el lector ja es farà càrrec que no en parli ací i que em reservi els meus comentaris per a un diàleg que hauré de sostenir confidencialment amb l'autor» (Benguerel 1947: 96). Darrere la fina ironia, es fa difícil esbrinar quin és el personatge retratat a qui es refereix. És clar que sortirien diferents noms; entre ells, caldria no descartar el d'Arbó. En relació als canvis posteriors que es produeixen a la presentació dels retrats a *Abans d'ara* (1966), sobretot quant a supressió o reducció d'alguns dels personatges escollits a *Retrats literaris*, vegeu nota 58.

penso que s'havia de guanyar la vida. Deixem-ho» (Bladé 1992: 41). Al seu torn, un escriptor com Paco Candel, aliè per generació al món literari de la preguerra i, per tant, més distanciat d'aquesta controvèrsia lingüística, es mostra prou contundent en les seves afirmacions:

Si volia viure del seu ofici no li quedava més remei que fer-ho així. Això va ser pedra d'escàndol entre les capelletes catalanes de les catacumbes. I això a Arbó, no li ho han perdonat, o han tardat molt a perdonar-li-ho (Candel 1992: 31).<sup>399</sup>

De fet, arran de l'obtenció del Premi Blasco Ibáñez l'any 1966, amb l'obra *Entre la tierra y el mar*, Arbó, en una carta a Maria Borràs —aleshores al capdavant de l'editorial Selecta—, confirma que el fet d'escriure en castellà respon a motius econòmics, alhora que denuncia la seva invisibilitat en la novel·lística catalana del moment:

Ja fa temps havia tingut la intenció [...] de publicar les dues primeres en castellà ja que no podia prescindir de les pessetes que em procuraven i que són, com vostè sap, el meu medi de vida. [...] Vaig provar, però, el premi [Sant Jordi], i en vista de l'escassa consideració que se'm tenia, repetida amb les *Narracions del Delta*, vaig afirmar-me en la decisió anterior. Per això no crec que sigui d'estranyar que quan un amic de València va escriure'm dient que hi havia possibilitats, em decidís d'enviar-la al premi sense vacil·lar [...]. Crec que després del que succeí, hagués estat una insigne ximpleria tenir escrúpols en aquest sentit (juliol 1966; Fons Cruzet-Selecta, BC).

De fet, Arbó en una entrevista a *Destino* l'any 1972, es mostra poc capficat per la seva etiqueta d'escriptor bilingüe que, al capdavall, li ha permès fer-se present i subsistir en la seva vocació d'escriptor en un temps que «el qui vulgui escriure en català ha de viure de renda o preparar-se per a la misèria» (Saladrigas 2014: 194).<sup>400</sup>

No hi ha dubte que Arbó insisteix, així que pot, a tornar a l'escriptura en català, però demana a canvi una atenció que, al seu parer, no rep i que invalida el seu esforç per canviar de llengua. Les seves paraules reafirmen, un cop més, una actitud que no entén d'identitat lingüística a l'hora de projectar-se com a escriptor i una necessitat

---

<sup>399</sup> Samsó considera que cal ser curós a establir judicis sobre aquells escriptors que adoptaren la llengua castellana i diferencia entre el bàndol capitanejat per Ignasi Agustí i un altre bàndol, força divers, que no renuncià a les seves conviccions ni a l'ús d'utilitzar el català en l'àmbit privat, però que es decantà per una llengua manlevada en l'àmbit estrictament literari per motius de subsistència econòmica, tot i que amb la seva actitud afavoriren la implantació de la política uniformista (Samsó 1994: 78).

<sup>400</sup> L'article original es va publicar l'any 1972 a *Destino* (núm. 1792, 5-II, 22-24), però anys més tard Saladrigas va recollir aquest i altres articles a *Paraules d'escriptors. Monòlegs amb creadors catalans dels setanta*, publicació a partir de la qual cito.

evident de continuar pel camí traçat des de l'inici de la postguerra. Tornant, però, a l'òptica històrica, i també pragmàtica, Joan Fuster sintetitza la realitat a què optaren els escriptors que restaren a Catalunya:

Però l'exili era un episodi destinat a desaparèixer amb els anys. I el públic real o virtual del llibre català es trobava a l'interior: dins dels Països Catalans. És ací on els escriptors havien d'escriure i de publicar [...]. Una altra forma, doncs, de «diàspora» se'ls imposava, en el seu ofici: el bilingüisme. En realitat, tant els escriptors de l'interior com els de l'exili s'han vist obligats a ser bilingües, si han volgut viure de la ploma [...]. Als Països Catalans, l'ús del castellà pels literats catalans, quan es produeix, respon fonamentalment a motius econòmics. La col·laboració periodística, necessàriament en aquest idioma, fa que Josep Pla, Carles Soldevila, Manuel Brunet, Josep M. de Sagarra, Joan Oliver, i molts més, s'hi resignin. Més estrany és que accedeixin al llibre amb una redacció original en castellà: ho han fet Pla, Carles Soldevila, Sebastià Juan Arbó, Agustí Esclasans, Joan Estelrich. Pot dir-se que tots els escriptors professionals caigueren poc o molt en el bilingüisme. Els que tenen la literatura com un exercici de «luxe», o bé obtenen els seus ingressos en activitats intel·lectuals no pròpiament lligades a la publicació d'obra personal —ensenyament, feines editorials, etc—, poden permetre's de mantenir-se exclusivament en l'àrea del català: J. M. López-Picó, Carles Riba, J. V. Foix, Tomàs Garcés, Maurici Serrahima, Rafael Tasis, Xavier Benguerel, Joan Sales, Ferran de Pol, Salvador Espriu, Pere Calders, Manuel de Pedrolo, etc. Pel contrari, l'abandó absolut del català com a llengua literària és més aviat insòlit (Fuster 1988: 327-328).

Immergit en el context analitzat, Castellet hi aporta una mirada lúcida que confirma les paraules de Fuster respecte dels escriptors catalans que romangueren al país i hi afegeix el marge de perillositat que significa l'ús alternat de dues llengües en un mateix àmbit literari:

Para ellos no existen periódicos, ni revistas, radio, cine o traducciones a los que acudir. El escritor catalán, pues, si no quiere perder contacto con su oficio y a la vez subsistir de él, habrá de escribir en castellano. Y, entonces, se le presentarán los problemas que acosan a los que escriben en dos lenguas. Lo más probable será que, en fin de cuentas, no escriba bien en ninguna de las dos: el espíritu de la lengua no admite duplicaciones. (Esto lo acusa bien el lenguaje de los escritores bilingües, seanlo por gusto —los menos— o por necesidad —los más.) (Castellet 1953: 10).<sup>401</sup>

---

<sup>401</sup> En aquest sentit, anys més tard, Miquel Arimany, en una ponència sobre la literatura catalana a Sant Sebastià, exposarà «la transformació de l'estil d'Arbó a major maduresa i a pèrdua de força lírica per la influència de l'ús simultani del castellà» (Arimany 1968: 19).

Plantejat el concepte del bilingüisme literari, cal endinsar-nos en les diferents aportacions relacionades amb l'origen i les motivacions que el generen. Per a Francesc Vallverdú una situació de bilingüisme ambiental no implica la tria d'una llengua per part de l'escriptor, ja que aquest es troba empès a utilitzar la seva llengua d'ús habitual (Vallverdú 1968: 56). Amb tot, si aquesta tria es produeix en benefici de la segona llengua respon a motius aliens a les implicacions literàries o lingüístiques que se'n derivaran i aleshores es pot parlar de factors subjectius (psicològics, emocionals, etc) o subjectivats (socials, polítics, educacionals, religiosos, etc), sense oblidar els factors objectius (importància real de la tradició cultural i literària de cada llengua, eficàcia en el seu ús quotidià, etc) (Vallverdú 1968: 57). Vallverdú, però, reivindica que «el dret d'escollir una llengua (i una cultura) per a la pròpia realització és, en l'escriptor, un dret que cal respectar en benefici d'una convivència fructífera», tot i que afegeix: «tot-hom té el dret a equivocar-se. [...] en triar, l'escriptor ha d'ésser plenament conscient de l'abast del seu acte» (Vallverdú 1968: 72). I ho rebla amb les paraules de Badia que confirmen la seva afirmació: «Tot és lícit i correcte [...], ningú no pot ésser blasmat per haver optat per incorporar-se a la cultura espanyola o a la cultura catalana. El que cal és que hom ho resolgui en consciència» (Vallverdú 1968: 72).<sup>402</sup>

Entrant de ple, doncs, en el bilingüisme i en la seva repercussió en els autors catalans, Vallverdú accepta només la designació del concepte per a aquells escriptors que escriuen alternadament en castellà i en català, o bé per als escriptors que en dues èpoques successives han escrit en català i en castellà, però no pas simultàniament. Al marge de les consideracions dels obstacles que pot comportar l'ús del bilingüisme per a la creació literària —calcs lingüístics, estilístics i «espirituals», segons Badia—, Vallverdú (1968: 84-85) considera autors bilingües Sebastià Juan Arbó i Llorenç de Villalonga, en tant que s'acolliren a la primera definició abans exposada, amb la particularitat que Arbó exemplifica l'anomalia que suposà l'opció del bilingüisme literari.<sup>403</sup> En aquest ús indistint i normal del castellà i del català en obres de creació,

---

<sup>402</sup> En les al·lusions a Badia i Margarit, Vallverdú fa referència a *Llengua i Cultura als Països Catalans* (1964).

<sup>403</sup> Vallverdú es refereix al fet que Arbó, entrevistat per Albert Manent (1965), confessà que la Guerra Civil fou un factor decisiu en el seu canvi de llengua, tot i que era conscient que el castellà no transcribia fidelment l'ambient i els diàlegs de les seves novel·les ambientades en les terres de l'Ebre. Retornant al concepte de bilingüisme, Josep Pla va argumentar que la diferència abismal entre saber una llengua i conèixer-la impossibilita el fet de ser un escriptor bilingüe i, des de la pròpia experiència, constata que el bilingüisme «es una tragedia indescriptible, frente a la cual yo postulo la necesidad —la necesidad absoluta— de que la gente (quien sea) escriba de acuerdo con sus necesidades de grupo, de clan, de tribu, de nación, de Estado, de lo que sea. [...] Que todo el mundo escriba con la lengua que Dios le ha dado —que ya es bastante difícil, arduo, escribir» (Pla 1957: 23).

Samsó (1994: 124) coincideix a citar Arbó com a exemple principal, al costat de Noel Clarasó, en la mesura que l'escriptor ebrenc accepta el bilingüisme per al reconeixement públic, tant en l'àmbit de l'assaig com en el de la ficció literària. De fet, Arbó creia innecessari justificar la seva actitud lingüística i així s'entrevia a les diferents respostes que donà per raonar la qüestió del seu bilingüisme literari:

Ésta es una cuestión que realmente me ha preocupado muy poco. A mi me va mucho mejor el catalán para mis novelas rurales, porque puedo expresar perfectamente el mundo campesino, la forma en que dicen los tacos, cosa que desconozco en el panorama lingüístico castellano. En cambio, para las biografías y los temas de ciudad el catalán me limita mucho el campo expresivo y al mismo tiempo me supone un público más amplio, que es cuestión importante alguien que vive de lo que escribe, como yo. Por ejemplo, mi Cervantes, de no haberlo escrito en castellano, no hubiese tenido la proyección que ha tenido: esto es indudable (F.M. 1974: 61).

En cuanto a la lengua, no me ha importado que se escribiera en catalán o en castellano. Nuestros escritores, nuestros poetas más grandes han usado indistintamente las dos lenguas. [...] Son muchos los catalanes, de espíritu abierto y liberal, que me han leído en las dos lenguas y en las dos me han elogiado. [...] Yo he escrito en catalán cuando la obra lo reclamaba, cuando ganaba calidades, como el *Verdaguer* y he escrito en castellano, cuando la obra lo exigía el castellano, como el *Cervantes* o el *Martín de Caretas* (Juan Arbó 1982: 275).<sup>404</sup>

Aquesta actitud lingüística expressada a *Memorias. Los hombres de la ciudad* no és conseqüència d'una justificació pal·liativa, sinó que és plenament coherent amb la posició adoptada des de finals del conflicte bèl·lic. Així, l'any 1949, en la carta a Francesc Cambó, on li demana el seu mecenatge per a la biografia de Jacint Verdaguer<sup>405</sup> admet que, si bé aquesta proposta narrativa en català presenta problemes de finançament, hi ha un editor —no en cita el nom— interessat a publicar-la en castellà, per la qual cosa escriu:

Considero inaceptable la proposició; considero en efecte, que així com la biografia de Cervantes era forçós escriure-la en castellà, per les mateixes raons i per altres encara de més pes, ha d'ésser escrita en català la de Mossèn Cinto (Soldevila Balart 2016: 82).

---

<sup>404</sup> Ja en aquesta línia, en una entrevista realitzada l'any 1968, manifestava: «*L'espera* se escribió en catalán porque —aunque soy un hombre en cuya formación han intervenido por igual los elementos culturales catalanes y los castellanos—, la acción transcurre en Amposta y yo sé muy bien como hablan los campesinos del delta del Ebro y puedo reproducir su lenguaje con toda su verdad y con toda frescura. Pero si ese lenguaje lo quiero verter al castellano pierde toda su gracia, entre otras cosas porque no sé como hablan los campesinos en castellano» (Vidal 1968: 6).

<sup>405</sup> Per ampliar informació sobre aquesta carta, vegeu notes 218, 373 i 390.

I afegeix, encara, que si no troba finançament haurà de tornar a traduir, a corregir o escriure «treballs originals en castellà de rendiment immediat» (Soldevila Balart 2016: 82). Anys més tard, i arran l'interès que demostra l'editorial Aymà per publicar-li una obra inèdita, Arbó ofereix a Joan Oliver dues obres redactades en castellà, però escrites originàriament en català. Les raons l'escriptor són prou explícites:

A mi, [...], m'illusionaria molt publicar-les a la vostra col·lecció, primer perquè l'obra queda molt millor —i ho veuràs— en català i també perquè, si no les faig amb vosaltres, em penso molt que no les faré en català, fora del darrer volum *La masia* que estic acabant per a la Selecta, això sense parlar de l'aspecte sentimental, també molt important (3-IV-1973; Fons Sebastià Juan Arbó, AMR).<sup>406</sup>

Contràriament, però, Josep Miquel Ramis considera que l'actitud d'Arbó no respon al perfil d'escriptor bilingüe, sinó que la seva actuació el situa en la línia de l'escriptor diglòssic si ens atenem a una constant basada en la immediata autotraducció al castellà de les seves obres publicades en català a partir de la postguerra (Ramis 2010: 4). En el seu estudi, Ramis considera que aquesta incorporació paral·lela de les seves obres en llengua autòctona a la literatura espanyola va més enllà de les circumstàncies imposades per la postguerra i que, per tant, respon a una voluntat clara i decidida d'actuació en l'autor que cal considerar com a «part imprescindible del seu cabal literari» (Ramis 2010: 4).

Al marge d'aquestes consideracions, Sergi Beser ja havia afirmat objectivament que l'ús del castellà com a alternativa responia només a la professionalitat d'Arbó i a la situació cultural catalana durant uns anys en què no era viable accedir a aquesta professionalització fora de l'ús de llengua oficial (Beser 1966: 8-9). Ramis hi coincideix quan afirma: «l'autotraducció en Sebastià Juan Arbó no es produeix d'una manera explícitament volguda. S'autotradueix per introduir-se al mercat espanyol, en la literatura espanyola, en un moment de necessitat, per guanyar-se la vida» (Ramis 2010: 2). És a dir, l'autotraducció que fa Arbó de les seves obres catalanes, publicades durant la dècada dels trenta o posteriorment, respon a la voluntat de recerca d'un mercat més ampli de lectors, però també a la voluntat de recerca d'un mercat literari perquè la literatura catalana havia estat escapçada, abocada a la desaparició.<sup>407</sup>

---

<sup>406</sup> Carta citada anteriorment (vegeu Annex 10).

<sup>407</sup> En aquest sentit, l'aparició al castellà de *Terres de l'Ebre* és presentada com l'assoliment «en ansias nobles y justísimas de una expansión adecuada a su categoría. El libro ganará en universalidad y Sebastián Juan Arbó, por derechos propios, ocupará el lugar que le corresponde en nuestra novelística» (Climent 1940: 3). Anys més tard, s'iniciaria un debat sobre la necessitat de traduir obres catalanes com

Quant a la percepció d'aquest bilingüisme cultural, es concreta en un article de Néstor Luján publicat a *Blanco y Negro*. El periodista considera que «la vida literaria barcelonesa es importantísima, aunque tiene pocos signos externos y superficiales» i remarca la creació de dos moviments literaris «de extraordinaria pujanza» que es distingeixen únicament per la llengua emprada (Luján 1958: 126). Així, la literatura catalana, immersa «en una etapa de renovada vitalidad», presenta juntament amb els escriptors consagrats —Josep Maria de Sagarra, Carles Riba, Josep Pla, J.V. Foix, Miquel Llor— una generació formada per Salvador Espriu, Joan Oliver, Sebastià Juan Arbó, Xavier Benguerel, Rafael Tasis, Joan Teixidor, el quals conflueixen amb una generació incipient que inclou noms com Joan Perucho, Maria Aurèlia Capmany, Josep Maria Espinàs, Manuel de Pedrolo, Jordi Sarsanedas i Ramon Folch. Davant d'aquesta encoratjadora perspectiva, reclama la traducció al castellà d'aquesta literatura, tan consolidada com emergent, «pues tiene personalidad propia y una autenticidad impresionante» (Luján 1958: 126). En aquest context, però, cal no oblidar la literatura castellana que inclou tant escriptors castellans que resideixen a Barcelona com escriptors catalans que utilitzen el castellà com a llengua literària. Amb una assajada percepció de naturalitat, respecte a la majoria dels autors citats anteriorment, assenyala:

escriben indistintamente en ambos idiomas, sobretodo los que tienen su vehículo natural en las publicaciones diarias o periódicas. Así, Josep Pla, el maestro de la prosa catalana, es uno de los más agudos periodistas castellanos. Algo parecido pasa con Carlos Soldevila, con Sebastián Juan Arbó y con tantos otros escritores que dominan ambas lenguas con gran brillantez (Luján 1958: 126).

Encara distingeix, dins aquest grup de literats en llengua castellana, aquells escriptors catalans que han obtingut el seu reconeixement a través d'una obra escrita en castellà: Josep Maria Gironella, Ana Maria Matute, Mercedes Salisachs, Ignasi Agustí, Juan Goytisolo, Mario Lacruz. El fet que Luján no inclogui Arbó en aquest últim grup, confirma la seva consideració d'autor bilingüe per tot un sector generacional

---

«una vía de paso a lo universal, atendiendo a la exigencia lógica de “ser algo” en el mundo» (Díaz-Plaja 1975: 13). Apel·lant al seny català i a una coexistència lingüística i literària de cinc segles, l'escriptor i crític literari es pregunta si ens podem permetre obviar «lo que el castellano nos ofrece como vía de proyección de los valores estrictos de la cultura catalana?». Per a ell, la millor opció l'ofereix l'autor capaç d'autotraduir la seva pròpia obra al castellà i ho exemplifica amb el cas d'Arbó i també de Xavier Benguerel, amb l'obra *Icaria, Icaria...* No defuig, amb tot, la discussió originada per aquells que neguen la capacitat de l'escriptor català per escriure en una altra llengua que no sigui la seva, però conclou que aquest no ha de ser un obstacle per a la difusió de la literatura catalana. De fet, Díaz-Plaja va defensar el bilingüisme com una solució positiva i enriquidora fins al punt que «solo entonces el “castellano” es de veras “español” [...]. Para la cultura, es decir para el espíritu, no hay compartimentos» (Díaz-Plaja 1973: 15).

que, com ell, havia crescut literàriament en la postguerra i havia exercit la seva tasca periodística i literària a *Destino*.

Aquesta idiosincràsia idiomàtica que singularitza Arbó queda confirmada en la carta que Salvador Espriu envia a Ricard Salvat responent la demanda de propostes literàries que aquest li sol·licita per a la seva docència universitària. Entre l'extensíssima llista d'autors que li suggereix Espriu, cal subratllar la següent proposta: «I per què no estudiar els castellans que escriuen aquí i els catalans que simultanegen les dues llengües? Potser fora bo estudiar en Sebastià Juan Arbó (í més vostè que és del seu país)» (10-XI-1969, Espriu 1995: 120).<sup>408</sup> De fet, en la proposta d'Espriu es trasllueix la manca de reconeixement explícit cap a l'obra arboniana de postguerra, greuge que es produïa en els dos àmbits literaris a través dels quals l'autor es manifestava lingüísticament. Aquesta desatenció provocà en Arbó un desencís constant. Un exemple el trobem en l'escàs ressò que sembla que obtingué la biografia de Cervantes a finals dels anys quaranta, en el món literari madrileny. L'escriptor així ho devia expressar a Rafael Ferreres, en la seva relació epistolar. Si bé no s'ha conservat la carta d'Arbó, ens atenem a la resposta del literat valencià:

La culpa, en parte, la tiene V. por querer bailar un paso de danza cuando toca la música otro bien distinto. Me explicaré: es imposible abrirse camino en Madrid viviendo en provincias y menos en Barcelona donde hay recelo madrileño y viceversa. Repase V., someramente, la lista de autores que han nutrido y nutren el mundo literario madrileño y comprobará mi aserto. Además, en el caso de V., hay que tener en cuenta que es rival temible para los escritores asentados en Madrid y en el gremio literario —V. lo sabe bien— no existen nobleza apenas cuando se trata de reconocer la valía auténtica de un buen escritor. Es lástima que V. no viva en Madrid y es lástima que no haya empezado antes a publicar en español. El catalán es delicioso, es una lengua que para mí habla con una ternura que no hallo en otra pero, desengañémonos, el porvenir está en el español, son muchos los que lo hablan; cada día hay mayor interés por él y es un idioma bellísimo con una literatura de las más grandes y gloriosas del mundo. Yo, a mi madre, le hablo siempre en valenciano pero he dedicado mi entusiasmo —y no digo mi inteligencia porque es muy corta— al español y a su enseñanza. Debe V. ir a la conquista de Madrid que es, sin duda, la conquista de España y del mundo hispánico. Tengo la seguridad que tras los primeros codazos que recibiría, tras las oposiciones e inconvenientes que le opondrían algunos, su triunfo sería completo. A V. se le hará justicia, pero le aconsejo la

---

<sup>408</sup> Anys més tard, Montserrat Palau es congratularà de l'edició d'*Hores en blanc* que Editorial 62 publicarà en la seva col·lecció didàctica («El Garbell»), destinada als estudiants preuniversitaris, tot i que reclamarà la necessitat que aquest descobriment d'Arbó es realitzi també a partir d'«altres obres més definitòries», fent referència al conjunt de la seva primera narrativa ebreca (Palau 1991: 45).



logre en vida; y esto solo se consigue saliendo de una provincia, por muy bella que sea, como es Barcelona (18-I-194; Fons Sebastià Juan Arbó, AMR).

L'acceptació i l'enaltiment d'una ideologia diglòssica que s'intueix en l'àmbit lingüístic però també en el cultural i que, de fet, és reiterativa en les relacions entre els literats espanyols i catalans —recordem els intents infructuosos de Benito Pérez Galdós per convèncer Narcís Oller d'escriure en castellà— exemplifica la situació conjuntural que envolta Arbó. Si l'espai i la llengua determinen —segons el judici emès per Ferreres en la seva carta i compartit en bona mesura per altres intel·lectuals coetanis— la consecució d'un èxit i una acollida que Arbó considerava primordial en la recepció de la seva obra, la solució és òbvia i fàcilment aplicable. Amb tot, l'escriptor es mantindrà fidel a la seva ciutat literària i no renunciarà mai a una llengua pròpia que, si bé no utilitzarà com a única i principal, vehicularà bona part de la seva producció novel·lística de postguerra. I amb la publicació de *Tino Costa* tenim una primera mostra conclouent —a la qual seguiren reedicions de novel·les anteriors i noves publicacions en català— d'aquesta voluntat d'exercir com a escriptor català, més enllà de les repercussions que li podia reportar en el panorama literari espanyol on s'havia incorporat. No es pot obviar que la decisió de publicar una obra escrita prèviament al desenllaç del conflicte bèl·lic implica una aposta contundent a continuar expressant-se també en llengua catalana. Així, doncs, l'actitud bilingüe serà una constant que aplicarà en la seva producció, en la mesura que es vagin flexibilitzant les mesures culturals del govern franquista. No es tracta d'una actitud diglòssica com la de Ferreres, que considera el català com una llengua abocada exclusivament a un ús col·loquial restringit. Per a Arbó, el català és una llengua d'abast literari, com ja havia demostrat i ho continuarà fent amb la publicació de les seves obres. No es percep en ell un sentiment d'inferioritat en la tria d'una llengua en favor d'una altra, sinó que es tracta d'una qüestió de supervivència i d'adequació. És en aquest sentit que si escriu la biografia de Cervantes en castellà ho fa per motius econòmics, però també perquè el tema així ho requereix per a una major interpretació i difusió, mentre que utilitza el català per a l'estudi biogràfic de Jacint Verdager, tot i que després en faci la corresponent versió en castellà que respon clarament a aquest permanent desig de visibilitat i d'expansió.<sup>409</sup> Per tant, cal parlar d'actitud literària diglòssica o d'actitud literària bilin-

---

<sup>409</sup> A propòsit de la distinció establerta entre autotraducció intraestatal i autotraducció interestatal, i en la qual Arbó s'inclouria en el primer grup, Ramis argumenta sobre la «tensió» que en ambdós casos provoca haver d'escollir entre opcions lingüístiques diferenciades, tant si l'autotraducció respon a la

güe? Si bé és certa aquesta duplicitat lingüística que aplica a les obres escrites originalment en català, no és menys cert que no es regeix per criteris d'inferioritat o superioritat, sinó per raons estrictes d'extensió i projecció. Mai Arbó no considerarà la llengua catalana una llengua regional o localista, ni mai no en renegarà d'una manera absoluta en favor de la llengua dels vencedors, ans la continuarà utilitzant en la mesura que les condicions socials i polítiques li ho faran possible. Això em permet concloure que la duplicitat lingüística d'Arbó no ve regida per una actitud diglòssica.

Si Narcís Oller manifestava la impossibilitat de transcriure al castellà tot allò que afectava la seva terra i els personatges que hi habitaven, Arbó supera aquestes restriccions i mostra un domini de la llengua castellana que li permetrà autotraduir les pròpies obres. De fet, aquesta capacitat de bolcar la seva novel·lística a una altra llengua i salvar-ne l'essència és una mostra més del caràcter universal que les impregna i les caracteritza.

Paral·lelament, i per acabar, lligat amb l'existència del bilingüisme literari, en la dècada dels cinquanta, l'àmbit periodístic experimenta un punt d'inflexió en entendre els seus màxims opositors que era l'única via factible per arribar al gran públic i influir-hi. De fet, només aquells que escriuen i publiquen, també des de les tribunes periodístiques, són percebuts com els representants del moment. Es tracta, doncs, en alguns casos, com el d'Arbó, de donar sortida a una qüestió econòmica, però per damunt de tot és una qüestió de visibilitat, de ser present en un únic espai cultural permès que, si bé foragita l'expressió en la llengua autòctona, possibilita formar part i establir contacte amb una col·lectivitat lectora que, fet i fet, en la seva major part, ha quedat òrfena d'espais literaris en llengua pròpia.

### **3. SITUACIÓ EN EL CONTEXT POLÍTIC I ADSCRIPCIÓ LITERÀRIA**

Partint de l'ús d'una base idiomàtica que vehicula tota la producció literària inicial de preguerra, Arbó construeix bona part de la seva obra posterior en castellà i l'inclou en el propi corpus literari, sense renunciar-hi mai, com una continuació de la seva tasca d'escriptor, si bé reconduïda a través d'una altra llengua. En la nova construcció cul-

---

voluntat d'expandir-se cap a una cultura més reconeguda, amb un públic més ampli, com si respon a la voluntat d'integrar-se a un grup més nombrós (Ramis 2013: 99-100).

tural que imposa el govern franquista, l'adscripció d'Arbó és acollida amb complaença perquè s'adiu amb la voluntat d'absorbir i presentar la literatura catalana com una manifestació cultural subjugada a la literatura espanyola, des d'una perspectiva volguement regional. Aquesta és la realitat projectada des del sector oficial i refusada per la resistència cultural catalana. I Arbó, entremig, es manté coherent amb una opció de vida que es vertebrava a través de la seva fidelitat a la terra i a la seva vocació. Per a ell, l'opció d'una altra llengua és una conseqüència que accepta com a moneda de bescanvi, com una solució lògica davant una realitat que impossibilita d'arrel la continuïtat del seu projecte literari. La instrumentalització que fa del castellà genera el rebuig i el recel d'aquells que volen preservar la pròpia identitat a través de la llengua i, alhora, construeix un mur d'incomprensió i d'aïllament entorn del mateix autor. En aquest sentit, el crític literari Ignacio Soldevila inclou Arbó en el grup de «los perdedores en el conflicto que permanecieron en el país» i afegeix que «cuando sobrevivieron a la represión, sufrirían marginaciones nunca superadas» (Soldevila Durante 2001: 390). Quant a l'ús de la llengua castellana, afirma que «hace de él [Arbó] un compañero literario —aunque no ideológico, por supuesto— de jóvenes falangistas de la generación del 36, como Ignacio Agustí, su mejor amigo y protector en la posguerra» (Soldevila Durante 2001: 390). Són també significatius els mots acusadors de Maite Arbó quan recorda els greuges que patí l'escriptor arran de la publicació dels seus articles a *La Vanguardia*:

Recordo que a casa ho contava, en el sentit de dir què volien que fes en aquella època dels anys cinquanta si només servia per escriure [...]. El cas és que després, i com a protesta per aquelles crítiques que creia injustes, ja va fer gairebé tota l'obra en castellà. No és que fos castellanista o franquista, és que va prendre-s'ho molt malament, pensa que fins i tot van dir-li que si no podia escriure en català el que hauria hagut de fer era marxar d'Espanya o deixar d'escriure» (Garcia 2004: 15-16).

Al seu torn, Ricard Salvat, que no dubta a definir Arbó com «un novel·lista com una casa, un novel·lista de raça» (Salvat 2015: 484), explica que durant una conversa mantinguda l'any 1968 amb l'escriptor, aquest es lamentava de «la manca de generositat del nostre món intel·lectual» i palesava que es trobava «molt desencantat amb els seus col·legues catalans de Barcelona» (Salvat 2015: 484). En paraules del mateix Arbó:

Pobre de tu que et passis un any sense publicar i no dir res. Quan tornes a sortir és com si comencessin de nou la teva carrera. En aquest país sempre comences de nou, sempre parteixes de zero (Salvat 2015: 484).<sup>410</sup>

Arbó mantindrà sempre una actitud que, si bé sembla ambivalent, es fonamenta, segons ell, en el respecte i la independència de qualsevol lligam ideològic. En aquest sentit, cal recordar la sanció que li comportà la negativa a escriure un article per a *La Vanguardia Española* enaltint l'entrada dels nacionals a Barcelona o la seva ruptura amb l'editorial Planeta en no voler rectificar un article on expressava la seva disconformitat amb la novel·la que aquell any havia guanyat el Premi Planeta i a la qual, ell com a jurat, havia aportat un vot negatiu.<sup>411</sup> Un altre exemple fou la seva entrevista amb Albert Manent (1965), en la qual l'al·lusió al president Josep Tarradellas i a Pere Coromines, a qui agraiïa les diligències per situar-lo laboralment tot just arribat a Barcelona, va provocar-li un "càstig" —no s'especifica quin— per part de Manuel Fraga Iribarne, ministre d'Informació i Turisme (Juan Arbó 1982: 122).<sup>412</sup> La incom-

---

<sup>410</sup> En una carta que Ricard Salvat escriu a Arbó, amb data 21-XI-1977, l'escriptor i director teatral li agraeix l'enviament de *La masia* i s'excusa per no haver-la pogut llegir encara. Amb tot, li comenta que el pròleg li ha agradat «moltíssim [...] perquè m'ha fet veure alguns aspectes de la creació literària que a mi em resultaven obscurs». La carta trasllueix l'amistat que hi havia entre els dos literats, però sobretot l'admiració de Salvat cap a Arbó, a bastament esmentada durant el treball. Per a la transcripció íntegra de la carta, vegeu Annex 16.

<sup>411</sup> Pel que fa a la seva ruptura amb José Manuel Lara i la seva editorial, tot sembla indicar que l'episodi succeí l'any 1971 perquè aquesta fou l'última convocatòria del Premi Planeta en què Arbó participà. Maria Teresa Arbó no fa explícit en cap moment de l'entrevista el nom de l'escriptor guardonat, però sí diu que es tractava d'un novel·lista català molt conegut (Garcia 2004). Aquell any la novel·la guanyadora havia estat *Condenados a vivir* de Josep Maria Gironella. José Manuel Lara demanà a Arbó que rectificés la crítica negativa que havia escrit i que, indubtablement, perjudicava els interessos econòmics de l'editorial, però Arbó s'hi negà i ell mateix s'acomiadà de l'empresa sense percebre, per tant, cap compensació econòmica. Amb tot, anys més tard, va reprendre la seva amistat amb Lara (Contreras, comunicació personal, 15 maig 2018). Quant a l'article, sí que Arbó publicà a ABC «Reflexiones de un jurado» on considerava desafortunada l'obra de Gironella: «Es una obra desordenada, con partes recargadas, con fallos graves e inverosimilitudes; tampoco creo que como documento de la época, que es sobre todo lo que pretende ser, alcance muy alto valor». Arbó plantejava les controvèrsies que genera la presentació d'autors consagrats en aquests certàmens i reivindicava la responsabilitat del jurat en la seva actuació i decisió final: «lo primero que debe, en todo momento, hacer un jurado es leer las obras; [...] en general se lee con prisas o no se lee. No obstante, en mi larga experiencia de jurado, he reparado en un hecho curioso, y es que aquellos que leen menos son infaliblemente los que más discuten sobre las obras y protestan más. La cosa no deja de tener gracia» (Juan Arbó 1971: 130-131). En el relat de l'anècdota, Maite Arbó deixa entreveure que la votació fou fraudulenta ja que afirma que el seu pare, juntament amb altres dos membres del jurat, va votar en contra de la novel·la guanyadora; per tant, si tenim en compte que en aquell època el jurat el formaven sis components, és clar que la decisió fou arbitrària.

<sup>412</sup> En un article a *La Vanguardia Española*, Arbó manifestava que havia pogut comprovar com el seu nom havia estat vetat en el món de la televisió, possiblement per «una especie de castigo, por algo escrito, o dicho, por mí» (Juan Arbó 1970c: 11). Amb tot, es resistia a creure-ho, sobretot perquè no entenia que «la televisión, que debería ser una cosa sagrada y para todos, se convierta en un instrumento de castigo» (Juan Arbó 1970c: 11). Concretament, en l'article feia explícits els entrebancs amb què s'havia trobat. En primer lloc, denunciava la manca d'informació referent a l'adaptació televisiva de *Sobre las piedras grises*, després que ell hagués signat l'autorització del guió i se n'hagués anunciat la seva

premsió que mostra Arbó davant d'aquest últim fet, explica en certa manera la seva ingenuïtat, la seva capacitat de ser lleial, per damunt de les circumstàncies històriques i polítiques, i el seu compromís amb la veritat. De fet, a *Memorias. Los hombres de la ciudad*, per on transiten tot de personatges coetanis amb diferents posicionaments polítics, hi ha a tothora una voluntat d'explicitar i deixar constància d'aquest tarannà conciliador, fruit del respecte a les conviccions nascudes de la coherència i de la sinceritat. És així com ho farà sempre a través dels seus articles periodístics i també, encara que indirectament, a l'hora d'escollir els personatges de les seves biografies.

Siempre he respetado las ideas de uno, o sus creencias; he pedido solo que respetaran las mías, cosa en verdad difícil en esta época, y en esta España de odios y dogmatismos. He podido relacionarme con todos, y hasta tener amistad, pensarán como pensarán, y por opuestas que sus ideas fueran a las mías. He tenido enemigos furibundos, catalanistas defensores del catalanismo, los “patrioterros” de Millet, que amargaron los últimos años de Pla —yo no lo he sido—, socialistas —no me agradan— y hasta comunistas, en mi opinión lo peor, y aunque un día simpatice con la ideología.

Lo importante, para mí, es que lo sientan, que sean honrados y sinceros, pues todas las creencias se pueden sustentar —y se sustentan— entre los hombres, y no es tarea fácil decidir dónde está la razón y la verdad, quien acierta y quien se equivoca (Juan Arbó 1982: 112).

La seva decisió inicial de quedar-se al país, d'adaptar-se a una llengua manlleuada, de desvincular-se de qualsevol opció ideològica entronca amb un desencís gradual envers la política que s'inicia amb la seva arribada a Barcelona i que, lluny d'apaivagar-se, s'anirà confirmant al llarg de la seva vida:

Conocer de cerca a los hombres a los que admiraba, y casi veneraba, desde el pueblo, fue para mí —en lo político— una tremenda decepción, y me prometí a mí mismo consagrarme de lleno a mi vocación [...] y apartarme de toda otra actividad, y sobre todo de la política (Juan Arbó 1982: 119).

---

emissió. En segon lloc, mostrava el seu desconcert perquè no s'havia emès un reportatge que un equip de realitzadors de Madrid li havia fet per diferents indrets de Barcelona, suposadament per al programa *Autores invitados* on fou convidat l'any 1966 (Fernández 2014: 178). Finalment, Arbó assenyalava que la proposta de Carlos Martínez Barbeito, director de l'espai literari *Ateneo*, de dedicar un programa al seu llibre *Hechos y figuras* tampoc no s'havia portat a terme. Atenent-nos, doncs, al «càstig» que esmenta haver sofert per part de Fraga Iribarne, cal suposar que aquestes en foren les conseqüències. També en la seva relació epistolar amb Josep Tarradellas, l'escriptor fa al·lusió a aquesta represàlia quan li recorda que, en l'article publicat a *Serra d'Or* (Manent 1965), va esmentar el seu nom «quan ningú, o molt pocs, gosaven anomenar-lo per a dir-ne bé. El fet va portar-me una preciosa carta de vostè, des de França, que em va alegrar de veritat, però em va portar un disgust dels d'aquí dintre» (7-XII-1978; Fons President Josep Tarradellas, AMTM). La carta a què fa referència Arbó, datada del 21-II-1968 i escrita des de l'exili, es troba publicada en la seva autobiografia *Memorias. Los hombres de la ciudad*.

Si bé el seu refús cap a la política s'inicia poc després de l'arribada a Barcelona, aquests primers anys seran decisius en la conformació d'un ideari propi, basat en un compromís individual, fidel a una ètica personal forjada en uns principis universals de sinceritat i de respecte.<sup>413</sup> Perquè, al capdavall, Arbó, que abans de la guerra s'havia definit com a «republicano de “toda la vida”» (Juan Arbó 1982: 193), fou testimoni de la proclamació de la República: «yo he descrito, sí, aquella fiesta de confraternidad y de gozo en Barcelona, en la que me mezclé» (Juan Arbó 1982: 165). Ara bé, de manera simptomàtica, l'any 1937, en el pròleg a *Nausica*, evoca l'emoció latent en l'obra «per aquell sentiment d'un amor pur a Catalunya que s'hi respira en certs moments» i manifesta que «és la cosa que em fa més tristesa per haver-se'm malmès, en ella, entre les mans de polítics sense escrúpols, sense dignitat i sense amor, que l'agafaren per bandera de les seves concupiscències» (Juan Arbó 1937). Cal tenir present que, allunyat de les primeres inquietuds polítiques de joventut, després de conèixer el funcionament ideològic dins l'àmbit literari i social en què es mou, Arbó es mostra, ja abans de la imposició franquista, força desencisat dels viaranys de la política catalana. Aquesta decepció, entroncada amb el sentiment decebedor que es reflecteix en la seva relació amb els altres, el porta a la inhibició política, però també a una posició intermèdia que, si bé li permetran subsistir, iniciaran indefinidament el debat de la seva pertinença ideològica. I és que si Arbó presència l'eufòria republicana, també, vuit anys més tard, viurà l'entrada de les tropes nacionals a la ciutat: «aquella noche, mientras los cantos de los soldados crecían por el lado de la Diagonal, yo sentía una honda tristeza, y unas ganas inmensas de llorar» (Juan Arbó 1982: 193). Anys més tard, arran d'una entrevista a *Destino*, Arbó es declara desencisat amb la política, preocupat pel futur d'Espanya i profundament marcat per la Guerra Civil. En aquest sentit, l'escriptor expressa el temor a revifar «el record de la tragèdia passada, amb l'horror dels fets viscuts, i la por que es pugui repetir» i sentència: «abans que això passés, jo preferiria morir-me» (Saladrigas 2014: 192-193). Així, doncs, durant la dictadura, Arbó opta per eludir qualsevol responsabilitat a ulls dels vençuts, tot i que mantindrà sempre una actitud de compromís vers els seus companys, més enllà de les ideologies

---

<sup>413</sup> Quan l'any 1936 fou requisada la biblioteca de l'Ateneu per la FAI, Arbó continuà freqüentant-lo, tot i que molts dels seus socis eren a l'exili o a la presó, segons explica ell mateix. Requerit pel Comitè, fou acusat de simpatitzar amb la dreta i de tenir contactes amb persones sospitoses. Davant aquestes afirmacions, l'escriptor s'indignà: «des dije que tenía relaciones y amistad con muchas personas de todas las tendencias; que no me había preocupado nunca de saber cómo pensaban; que escogía mis amigos no porque fueran rojos o blancos —esto no me interesaba— sino porque fuesen, como personas, dignas y honradas; que mi oficio era escribir [...] pues era mi vocación y no pensaba dejarlo por nada y aunque me costase» (Juan Arbó 1982: 190).

manifestades. Així, ell mateix relata com, juntament amb l'editor Josep Janés i l'escriptor falangista Fèlix Ros, visità Luys de Santa Marina per demanar-li que intercedís a favor d'Agustí Esclasans a qui el govern franquista havia empresonat. Arbó, però, també recorda que, paradoxalment, un temps abans, Esclasans i ell havien demanat l'alliberament de Santa Marina, personatge que, malgrat la seva adscripció clarament falangista, segons afirma l'escriptor, va salvar molts escriptors catalans de la mort i de la persecució (Juan Arbó 1982: 195).<sup>414</sup> Un altre exemple, tot i que de diferent índole, el trobem en l'oferiment que l'any 1954 Arbó fa a Xavier Benguerel, tot just arribat de l'exili, a fi d'intercedir en els tràmits per a la publicació del recull de contes *El desaparegut* que Selecta acabava d'enviar al comitè de censura. El novel·lista no dubta a aprofitar la seva coneixença amb Florentino Pérez Embid per recomanar la tramitació del llibre de Benguerel (8-XI-1954; Fons Cruzet-Selecta, BC).<sup>415</sup>

Aquesta desvinculació, cronològicament iniciada en els primers anys trenta, permet parlar d'una presa de decisió ideològica que perseverarà amb els anys i les vicissituds històriques, i que es farà visible fins i tot en els comportaments més íntims i quotidians: «Me repugnaba hablar de política, de partidos y de ideologías, [...], en cuyos temas yo no coincidía ya con nadie» (Juan Arbó 1982: 172). Es tracta de sobreviure en un mitjà inhòspit, en una ciutat deserta d'amistats i amb una professió altre cop incerta:

La suerte del escritor independiente, consagrado a su vocación y que no se ha inclinado, en política, por ninguno de los dos lados, es ser perseguido por los dos. [...] El oficio de escribir, de ser sincero con su pluma, se iba convirtiendo en el peor (Juan Arbó 1982: 199).

Així, doncs, cal reivindicar dins del periple vital arbonià, no exempt d'incomprensió i previsiblement desubicat en el seu context més proper, la vivència d'un exili interior forçós, sense que això signifiqui un greuge per als escriptors catalans que tradicionalment s'han agrupat en aquest concepte i que hi havien optat «voluntàriament». <sup>416</sup> Un exili viscut des d'un cert sentiment de marginalitat, com a

---

<sup>414</sup> Com apunta Albert Manent (2008: 23), Luys de Santa Marina «durant la Guerra Civil fou condemnat a mort dues vegades i indultat gràcies a cartes col·lectives que signaren escriptors catalans, entre els quals Fabra i entre els joves Josep Janés. Santa Marina el 1939 avalà, entre altres, Carles Riba».

<sup>415</sup> L'obra fou publicada a Selecta el 1955.

<sup>416</sup> Així, el final de la guerra no s'albira com un alliberament tal com ens descriu Arbó la sortida d'Esclasans de la presó: «La guerra había, sí, terminado; él, Esclasans [...] había salido de la cárcel, pero había entrado en la cárcel mayor que sería para nosotros la ciudad, cuando mil veces, como Cervantes, veríamos que el cielo “se hacía de bronce” (Juan Arbó 1982: 197).

conseqüència d'una perseverant determinació vital, professional i lingüística que el caracteritzarà i l'afligirà fins al final.

En aquest sentit, Arbó descriu com experimentà per part d'aquells que roman- gueren a l'interior del país, però també per part dels exiliats que retornaren, actituds de rancúnia que ell atribueix a «unos por mi conducta, otros por no haber escrito siempre en catalán». Entre els canvis d'actitud negatius cap a ell destaquen els dels germans Coromines, fills de Pere Coromines, el de Jordi Pujol i, en menor grau, el de Josep Tarradellas al seu retorn a Catalunya: «des habían instruído sobre mi filiación» (Juan Arbó 1982: 273). També Damián Contreras, des del seu contacte personal amb l'escriptor, recorda com aquest visqué la seva relació amb el món cultural i polític a partir de mitjan anys setanta:

No se sentía bien tratado por los políticos e intelectuales catalanes y sí es verdad que se sentía marginado y en este sentido, a pesar de vivir en su espacio vital y cultural, es muy posible que le acompañase esa sensación de exilio interior, más doloroso si cabe al tratarse de su propia tierra.

Su colaboración como articulista en los medios periodísticos le creó muchas enemis- tades en ambos lados políticos. Muchos le criticaron por escribir en castellano en pe- riódicos afines al nuevo régimen y otros le criticaron por ser un funcionario de la Generalitat en la república. [...] En ningún sitio se sintió realmente a gusto: para los ca- talanes, un renegado y para los españoles, un escritor sospechoso de su catalanismo. Toda esta situación incómoda la vivía con resignación y amargura (Contreras, comuni- cació personal, 3 maig 2018).

La confirmació d'aquestes paraules la trobem en el consell que Tomàs Tebé ofereix a Arbó, després de proposar-li una ressenya a *La Vanguardia* a propòsit de la publicació de la *Història de Catalunya* de Valls-Taberner i Ferran Soldevila: «No sola- ment afavorirà el llibre, sinó que també a vós, que veig que sou titllat, de vegades, de poc catalanesc —i em dol— per alguns d'aquests articles» (4-VI-1969; Fons Cruzet- Selecta, BC). És en aquest sentit, i des d'un vessat espiritual, que les paraules de Xavi- er Benguerel —«un exili no acaba mai. Et trobes perdut en la teva soledat, el teu es- cepticisme» (Benguerel 2008: 16)— prenen sentit també per a Arbó en aquest recorregut contradictori que visqué durant la postguerra. S'hi afegeixen, a més, la in- comprensió i l'escepticisme davant del panorama social, polític i cultural, que roman- dran en ell fins al final.

Paral·lelament, però, i des d'una projecció externa, la seva amistat prèvia amb els artífexs de *Destino* —malgrat no vincular-s'hi estretament—, la seva obra d'assaig



sobre Cervantes, l'obtenció del Premi Nadal i la seva posterior participació com a jurat en aquest premi, entre altres esdeveniments culturals i socials, situen Arbó en una posició socialment còmoda i, fins i tot, afalagadora.<sup>417</sup> Procedent de la marginalitat de la perifèria, la seva lluita per distingir-se entre els escriptors rellevants de l'època és una fita gairebé aconseguida. En paraules de Candel:

Els novel·listes espanyols famosos d'aquell temps [anys cinquanta] eren Camilo José Cela, Carmen Laforet, Miguel Delibes, Ignacio Agustí, José María Gironella, Bartolomé Sotter, Sebastià Juan Arbó i algun altre. Aquests eren els que em sonaven més (Candel 1992: 29).

Ara bé, aquesta adscripció a la literatura espanyola, ja sigui a través dels autors vinculats directament a Madrid, ja sigui a través dels autors literaris catalans que escriuen en castellà— dificulta i enterboleix la seva imatge i en redueix el reconeixement explícit com a literat a la cruïlla entre dues cultures. Tal com afirma Candel:

A la llarga i de cara a la posteritat, —la posteritat: aquesta inutilitat per al biografiat desaparegut, però aquesta vanagloria per a la cultura que l'acull—, l'ha perjudicat aquesta mena de bifurcació literària, aquesta hibridesa, bilateritat i bilingüisme (Candel 1992: 31).

Un altre tret que l'hauria perjudicat —i com a tall anecdòtic prou significatiu—, en aquesta dualitat identitària, seria l'atribució del primer cognom, Juan, com a nom: «El primer cognom era Juan. Molts, que no ho saben, li catalanitzen el cognom i el converteixen en Sebastià Joan Arbó» (Candel 1992: 31). Plenament d'acord amb aquesta idea es manifesta Robert Saladrigas quan afirma:

Tinc la sensació que a l'Arbó l'ha perjudicat aquest cognom dels dimonis. Hi ha gent que li catalanitzava el cognom i li deia [i li diu] Joan Arbó, i jo crec que aquesta mena de confusió l'ha perjudicat. Hi havia gent que devia tenir la sensació que no el traduïa al català perquè no el volia traduir. Era el seu cognom. Però aquí es creava una mena de confusió que jo crec que no l'ha afavorit gens (Saladrigas, comunicació personal, 19 febrer 2018).<sup>418</sup>

---

<sup>417</sup> Referint-se a aquella època de postguerra, Arbó escriu: «La verdad es que ahora en las reuniones, cenas, sesiones, homenajes, etc., siempre estaba en un lugar preferente; había hecho, en verdad, camino: si miraba allá abajo, de donde había salido, era casi para sentir vértigo» (Juan Arbó 1982: 216).

<sup>418</sup> De fet, en alguns dels articles dels anys trenta, on es fa referència a l'escriptor, la confusió tant entre el nom i els cognoms com la confusió ortogràfica de "Juan" per "Joan" és força evident (vegeu Rodoreda, M. «Agustí Esclasans», *Clarisme*, 18-11-1933, 5; «Correu de les Lletres», *La Nau*, 20-XI-1931, 5, «Homenatge a S. Joan Arbó», *La Veu de Catalunya*, 7-XII-1931, 5, «El "Quadre escènic Mossèn Cinto" estrenarà el dia 11 "Despertar", de S. Joan-Arbó», *L'Instant*, II-I-1936, 6; «Amateurs!», *La Rambla*, 11-1-1936, 8). També en la primera part del treball, en l'al·lusió a les crítiques a l'obra arboniana, es poden

Arribats a aquest punt, cal preguntar, segons el plantejament de Fuster (1970a: 39), el grau de pertinença d'Arbó a la història literària catalana, per la qual cosa, amb independència de l'idioma, cal establir per a qui va escriure, quina va ser la recepció que van tenir els seus escrits en la societat catalana i quina fou la vinculació que mantingué amb la cultura autòctona. És clar que Arbó, iniciada la postguerra i després d'un període de silenci, escriu per a un públic lector que, des d'un vessant ampli i travessant fronteres, pugui assegurar la seva continuïtat com a escriptor i, alhora, demostrar la seva vàlua. Aquest públic també es troba a Catalunya com evidencien les ressenyes i les referències que en fan els crítics i escriptors catalans que, a través de les pàgines periodístiques, segueixen amatents o bé (re)descobreixen l'obra arboniana: Jesús Massip, Josep Maria Cruzet, Maurici Serrahima, Josep Maria Espinàs, Llorenç Gomis, Manuel de Montoliu, Joan Triadú, Rafael Tasis, Gerard Vergés, Joaquim Molas, Antoni Vilanova, Blai Bonet, J. R. Masoliver, Miquel Dolç i Robert Saladrigas. Cal no oblidar tampoc les mostres de fidelitat dels lectors, percebudes a través de les seves relacions epistolars.<sup>419</sup> I, a més, hem de tenir en compte que és l'única literatura produïda en aquests moments; per tant, és lògic afirmar que una part del públic català ha de consumir aquesta literatura escrita en castellà.<sup>420</sup> Altrament, cal tenir present que hi haurà un sector dels seus lectors catalans que prioritzaran la fidelitat per les obres escrites en llengua pròpia a la recerca de l'Arbó més genuí i autòcton. De fet, i com a exemple, Salvat s'hi refereix en el seu dietari, tot descrivint una trobada amb Arbó el 26 d'agost del 1968:

Ara està passant al castellà *L'espera*. Em va dir que no em donava la versió original catalana perquè ell prefereix que conegui la versió castellana. Diu que hi ha fet uns retocs considerables, que ell creia molt necessaris. Jo vaig dir que preferia de llegir-la en català, perquè tenia una altra sensació d'autenticitat. Però no el vaig convèncer (Salvat 2015: 484).

---

entreveure alguns d'aquests exemples de canvis de nom. De la mateixa manera, J. Fernández Méndez, en un article sobre la fugacitat de la fama, posa d'exemple Arbó i el fet que aquest es lamenta, tot i la seva extensa obra, «de ser deficientemente conocido por lectores y críticos literarios empeñados en trabucarle sus verdaderos nombres de Sebastián Juan con las de Juan Sebastián» (Fernández Méndez 1972: 14).

<sup>419</sup> En el Fons Sebastià Juan Arbó (AMR) hi ha un nombre considerable de cartes escrites per lectors anònims, o almenys no significatius aparentment, que demostren el grau d'acceptació que tenien les obres de l'autor. Aquestes mostres d'admiració i de fidelitat es produeixen tant pel que fa a les seves novel·les i biografies, com pels seus articles a la premsa.

<sup>420</sup> Robert Saladrigas afirmà haver llegit les seves primeres obres en castellà (Saladrigas, comunicació personal, 19 de febrer de 2018). També Candel conegué Arbó a través de *Tierras del Ebro*, publicada en castellà. Més endavant llegí la resta de la seva obra tant en castellà com en català i de, vegades, en les dues versions (Candel 1992: 29).

En la resposta i en l'actitud obstinada d'Arbó hi ha implícita la qüestió per la tria de la llengua i és evident que, si bé l'opció del castellà neix d'una imposició inicial que afavoreix la seva difusió com a escriptor, esdevé a la fi una solució lingüística plenament acceptada i resolta que conviurà paral·lelament amb l'ús que fa de la llengua catalana. Al capdavall, aquest ús alternat de les dues llengües és un indicador del domini que n'ha assolit Arbó, si tenim en compte que les obres publicades en català no es ressenten d'aquest bilingüisme literari i es constata que ell se sent còmode amb les dues opcions.<sup>421</sup>

Quant a la vinculació cultural mantinguda amb el país, és obvi que l'opció de romandre a Barcelona és clau en aquesta voluntat de mantenir-s'hi proper, tant físicament com culturalment, tot i que ell manifestés sempre una actitud reticent a fer canvis substancials. Davant la proposta de Xavier Benguerel perquè l'acompanyés en el seu exili, Arbó no vacil·là en la resposta:

Estaba cansado y había decidido quedarme, viniese lo que viniese; además, si el mundo de aquí me daba miedo, más miedo me daba el de fuera. [...] Él no se desanimó [referint-se a Benguerel]; luchador a prueba de todo, y no deja de ser admirable, y sobre todo para un hombre como yo, había preparado el gran salto. No se dejó abatir. [...] Me comunicó su decisión, me insistió vivamente para que me fuera con él. [...] Dije que no y me quedé, que viniera lo que quisiera; yo no saldría de la patria. Si venían días malos —y era seguro que habían de venir— los pasaríamos: en la patria, en la tierra de uno, los malos y los buenos momentos, siempre se pasan mejor, sobre todo, para los hombres como yo (Juan Arbó 1982: 190-191).

Tot amb tot, romandre a la pròpia terra i continuar exercint la vocació d'escriptor implica l'acceptació d'una dictadura que anul·la la pròpia cultura i la redueix a simple anècdota regional. En aquest sentit, Castellanos és taxatiu quan detalla el destí d'aquells que romangueren al país:

Altres —pocs— s'adaptaren a la nova situació amb alguns, sembla que per a ells eren petits, canvis: escriure en castellà i integrar-se —o si més no, assentir tàcitament— als ideals d'«unidad e imperio» que el feixisme exaltava en la seva creació cultural (Castellanos 2013: 251).

---

<sup>421</sup> Triadú, a propòsit de la lectura de *Timo Costa*, reconeix que Arbó «ha après molt d'escriure» i el seu català ha esdevingut «més ple, més sever, més útil», tot i «haver-se deixat temptar pel bilingüisme — recurs tan perillós per a un escriptor sincer com fingir un ideari o explotar un truc» (Triadú 1950: 27). Altrament, Vergés, en relació a l'ús del castellà, afirma: «d'Arbó es perdé en un idioma que no era el seu, i la seva obra se'n va ressentir. I és que la llengua bífida, només la tenen les serps» (Vergés 1986: 146).

Els intel·lectuals que bandegen el seu passat i accepten aquesta imposició que inclou la prohibició de tota obra literària en català es veuen sotmesos, com ja he dit, a la incomprensió i a les reticències dels sectors compromesos culturalment i políticament. Val a dir, però, que tampoc no gaudeixen d'un reconeixement complet per part del règim, que no oblidia la seva procedència ni la seva llengua pròpia que, com en el cas d'Arbó, i malgrat la censura, continuen utilitzant. És a dir, i retornem a la idea abans esbossada, que el seu reconeixement en surt fortament perjudicat: «en Barcelona porque escribíamos en castellano; en Madrid, porque escribíamos en catalán, o simplemente, porque vivimos o nos movemos en Cataluña» (Juan Arbó 1982: 148).

Puig i Ferrer, des de París, defensa aquesta posició bilingüe d'Arbó fins al punt que la polaritza i justifica la pervivència de la identitat catalana mitjançant l'adscripció parcial de la seva obra a la llengua castellana com a vehicle universal, enfront del reduït marge d'acció que permet l'ús de la llengua catalana:

He tingut a les mans el *Cervantes* de Sebastià Juan Arbó. Algú li ha reprovat d'escriure en castellà. Jo he protestat contra tal mania: «Jo li tinc enveja, he dit després a un amic. No enveja de la qualitat del llibre, que no l'he pogut llegir —però potser el compraré, tot i car—, sinó enveja de la capacitat de l'autor d'escriure en castellà. Si jo fos més jove, m'aplicaria a ben escriure el castellà i faria com Arbó». Tal com ho sento, ho dic. I envejo l'Eugeni d'Ors i Josep Pijoan d'haver-se decidit fa temps d'escriure en castellà. Cada dia estic més convençut de la inutilitat del catalanisme i cada dia el veig més petit. Si un gran talent com Arbó es fa un nom europeu i universal en castellà, haurà servit millor Catalunya que nosaltres escrivint en català. Deixo de banda l'ambició personal de fer-se conèixer al món com a escriptor. Deixo encara més de banda els profits materials. És tot el pensament de l'home que hi sortiria guanyant si els catalans escrivíssim en castellà. La nostra llengua gramatical ja és perfecta. Però no és un problema de perfecció gramatical el nostre. És un problema més profund. És d'una estretor local, provincial, regional (que estreny el pensament) de la qual potser només en sortiríem escrivint en castellà per a milions d'homes, per al món, cosa que mai no aconseguirem escrivint en català. És la sensació de la universalitat que em dona el castellà, la que em fa escriure això. El catalanisme, i tota l'ambició catalanista (per molt que la vulguem nacionalista, o per causa del somni nacionalista dels catalans), ens redueix, disminueix, empetiteix, i per molt perfecte que sigui el nostre instrument català, el manegem sota l'íntima, involuntària, inexorable solitud d'homes que no són escoltats pel món, del món. No em puc imaginar cap gran escriptor català sense l'íntima angoixa (potser no confessada) però sentida en el fons del seu ésser que no està en contacte amb el món com l'escriptor francès, anglès, alemany, italià o castellà. Tal és, al meu entendre, el drama de l'escriptor català; estar separat del món a causa d'un instrument que ell s'ha creat amb il·lusió, amor, orgull, tendresa i tenacitat sentimentals. Però ve un dia, una hora en què s'adona que amb l'instrument que

s'ha creat amb tant d'amor, ell mateix s'ha condemnat a la solitud catalana, i que sols serà escoltat per uns pocs catalans, i que com més alt pugi, com més profunds, substancials, delicats i universals siguin el seus pensaments, la seva obra, menys de catalans l'escoltaran, quan amb un altre instrument l'escoltaria el món i, també, els pocs catalans capaços d'interessar-se pel seu pensament.

[...] Tal és la nostra situació davant del món: ésser una curiositat dins Espanya, un fenomen històric, una mica més que un cas folklòric. ¿Què sap el món del nostre Pompeu Fabra? Els llenguadocians vagament. A la Sorbona, a París, gairebé res. ¿Però què saben de Josep Carner, de Carles Riba, tots dos capaços d'interessar al món? Qui al món llegeix el català? ¿En quina Universitat, Acadèmia o Escola s'ensenya el català? El nostre fet literari, el nostre renaixement literari qui el sap? ¿Qui traduirà la dotzena d'obres catalanes que potser interessarien al món? I suposant que fossin traduïdes, ¿una dotzena d'obres constitueixen una literatura que pugui desvetllar l'interès del món? [...] Què és Catalunya davant del món? Un bocí d'Espanya, que té unes certes singularitats, on no es parla el castellà, on alguns escriuen una llengua que no és la castellana. Tal és la nostra situació davant del món. I d'això n'hem fet un problema nacional, que no entén ningú. Si a l'estranger parlen de Verdaguier, Guimerà, Maragall, Carner, Carles Riba, s'aixequen d'espatlles, no en saben res. Si saben que sou un escriptor català, uns diuen: «Com, ¿no escriuiu amb la llengua de Cervantes? Com és possible?» Ja en podeu donar d'explicacions que no us entenen. Llavors comenceu a sentir la solitud de l'escriptor català davant del món (Puig i Ferrer 1981: 195-196).

En aquesta llarga però contundent citació, Puig i Ferrer hi exposa la marginalitat de l'escriptor català foragitat més enllà del seu àmbit propi per l'ús d'una llengua que, paradoxalment, confegeix la seva pròpia identitat, però que l'exclou irremeiablement d'un reconeixement literari extern autòcton. En conseqüència, planteja com a única opció viable l'adopció del castellà com a llengua vehicular al servei de la projecció cultural nacional catalana. És per això que Puig i Ferrer es felicita de l'aposta d'Arbó, més enllà dels motius que impulsen la seva actuació —i que, de fet, no es corresponen amb cap altruisme cultural, però que el singularitzen— perquè el situen més enllà del regionalisme literari català.

Amb tot, no hi ha indicis que assenyalin que el novel·lista ebrenç rebutgi formar part de la cultura catalana coetània que tímidament es construeix al marge de la cultura oficial. El seu nom apareix sense complexos al costat de personatges tan divergents com Ignasi Agustí o Joan Sales, i participa com a jurat del Premi Planeta i del Premi Joanot Martorell. Al seu torn, Arbó forma part de l'extens col·lectiu intel·lectual que confegeix la *Corona literària oferta a la Mare de Déu de Montserrat*, l'any 1957, mentre escriu amb assiduitat per a *La Vanguardia Española*. Rep l'admiració

d'Espriu i l'agraïment etern de Candel,<sup>422</sup> manté l'amistat amb els literats exiliats, més enllà de possibles rancúnies, i també coincideix amb Maria Aurèlia Capmany o Baltasar Porcel en diferents actes i certàmens. Comptat i debatut, Arbó forma part de la cultura catalana, però també de la cultura espanyola, i s'hi manté fidel en la mesura que li ho permeten i sempre que aquesta inclusió no signifiqui un posicionament ideològic compromès. El seu pragmatisme, i també un caràcter cantellut, li permeten forjar un camí unidireccional a força de constància i de treball intel·lectual, no exempt, però, d'una certa davallada literària i d'un aïllament que caldria assenyalar com a producte també d'aquesta actitud tossuda i ferrenya que l'acompanyarà tota la vida i que el determinarà com a escriptor en la seva relació amb els altres.<sup>423</sup>

Qüestions econòmiques, afany de professionalització, recerca de nous horitzons literaris, però també, i no ho oblidem, una inhibició ideològica que se li accentua amb els anys i que repercuteix tàcitament en l'ús que feu del català.

Arbó exercí sempre una praxi literària fonamentada en la recerca d'una àmplia difusió per a la seva obra i això ho dugué a terme a través de la llengua i del seus articles d'opinió:

Perquè contràriament al que pretenen alguns —no allò que pensen—, a mi m'agrada per als meus llibres, la màxima possibilitat de difusió, i això en tots els ordres; mai no he pretès, en efecte, escriure per minories, baldament que, a vegades, ens hi veiem obligats (Juan Arbó 1993a: 301).

---

<sup>422</sup> Quan l'any 1954 Paco Candel va presentar *Hay una juventud que aguarda* al Premi Nadal, Arbó formava part del jurat. Malgrat que l'obra no resultà guanyadora, Candel rebé una carta d'Arbó on l'animava a continuar escrivint i, tot i que no obtingué el premi, el novel·lista intercedí perquè l'editor Josep Janés publicués el seu llibre (Candel 1992: 29-31).

<sup>423</sup> En una carta dirigida a Josep Maria Castellet, Arbó afirma: «Crec vivament en l'obra de cadascú i cada dia tendixo més a l'isolament i, respecte a mi, em sento més gelós de la meua independència en les idees i de la meua llibertat. Cada dia també m'agrada menys el soroll. [...] i per les ambicions literàries que un alimenta li basta i li sobra amb l'afany de cada dia» (10-XI-1960; Fons Sebastià Juan Arbó, AMR).

## 4. L'ARTICULISME

### 4.1. Teoria i crítica literàries (1933)

Si bé Arbó va refusar decantar-se per l'exercici periodístic ja des dels seus inicis literaris, adduint el compromís ideològic que suposadament implicava (Juan Arbó 1982: 119-120), de manera puntual és present —ja sigui a través d'articles signats per ell mateix, ja sigui a través d'entrevistes o qüestionaris en els quals participa— en alguns diaris dels anys trenta. En les seves aportacions sempre aboca una visió aguda i personal del panorama literari coetani, així com una particular teorització del fet literari. Ho fa des d'un vessant erudit —cites i referències a escriptors rellevants— que denota una voluntat de fer extensiva la seva condició d'intel·lectual autodidacte, però també una voluntat de reafirmar i alhora de justificar els arguments exposats. Aquesta incursió periodística cal presentar-la com una breu aportació crítica i teòrica que es desenvoluparà bàsicament durant l'any 1933 i que perfilarà aquest tarannà marcat per posicions irreductibles i categòriques, amb unes idees expressades amb contundència que, de vegades, provoquen discrepàncies entre el sector literari. Potser per això, per aquest poc ressò que troba Arbó entre el cercle de crítics i escriptors capdavanters en aquell moment, els seus articles no tenen continuïtat i caldrà esperar fins als anys cinquanta —en plena dictadura— per retrobar l'escriptor en la seva tasca com a articulista; ara, però, en llengua castellana.

Arbó inicia, doncs, aquestes col·laboracions adreçades a analitzar l'origen de les propostes literàries sorgides a l'Europa d'entreguerres. Des de *L'Opinió*, i mitjançant dos articles estretament relacionats —«Notes sobre literatura» (Juan Arbó 1933b: 8) i «Notes sobre l'Alemanya d'avui» (Juan Arbó 1933c: 9)—, l'escriptor evidencia la diversitat cultural que caracteritza l'època, alhora que manifesta un desinterès evident del públic lector, en un marc de crisi social europea, que convergeix en una recerca desafortunada de noves dreceres per recuperar la pertinença literària perduda.<sup>424</sup> En aquest camí, però, constata un afany —oportunista— fonamentat en el trencament de la moral tradicional i en el paroxisme de la singularització que distingeix les avantguardes d'entreguerres. És en aquest sentit que «des coses més sagrades han estat reba-

---

<sup>424</sup> Josep M. Balaguer exposa que Arbó coincideix amb els seus companys de la «penya de l'Euzkadi» i amb altres escriptors de les generacions anteriors en la constatació d'aquesta diversitat estètica i ideològica que caracteritza les cultures europees de l'època, abocades a una crisi evident davant de la qual cal posicionar-se (Balaguer 1994: 106).

tudes, i els sentiments més sants han estat blasmats en nom d'una renovació i d'un despertar que en molts d'ells no era sinó signe d'impotència» (Juan Arbó 1933b: 8). Tot amb tot —i malgrat evidenciar una certa revifada de serenor i de redreçament provinent de la literatura francesa—, Arbó argumenta, sense arribar a la justificació, aquelles «posicions de més extremada protesta i de rebel·lió latent i furiosa» (Juan Arbó 1933b: 8) que sorgeixen d'una realitat profunda de tragèdia i desesperació, com és el cas alemany arran de la primera guerra mundial, que es tradueix en la pròpia producció novel·lística. És evident que Arbó apel·la a l'efecte mirall de la literatura —«la novel·la és el reflex més viu de l'estat d'un país» (Juan Arbó 1933c: 9—,<sup>425</sup> però també a un determinisme conjuntural que condiciona i capgira la pràctica literària més immediata, suplint el desig convencional d'un final feliç amb una realitat coetània versemblant que aposta per «solucions pessimistes —les no solucions— dures d'empassar» (Juan Arbó 1933c: 9). Amb tot, el novel·lista, coneixedor de la literatura alemanya,<sup>426</sup> n'exclou Thomas Mann pel fet de situar *La muntanya màgica* fora de l'àmbit nacional i reivindica com a clars exponents d'aquesta actualitat literària Alfred Döblin, Kesteu i Kaestuer, les obres dels quals cita com a signe evident de la situació de desesperança que viu el país. De fet, però, Balaguer (1994: 109) argumenta que la publicació d'aquests articles i el reconeixement implícit d'aquests escriptors alemanys li permeten autojustificar la seva, fins aleshores, producció novel·lística —sobretot *L'inútil combat* i *Notes d'un estudiant que va morir boig*—, ja que la insereix en una modernitat i en un model identificables que l'allunyen de la seva adscripció autodidacta, que ha de conviure amb una generació de joves intel·lectuals que conflueixen en una sòlida formació universitària.

En aquesta línia, en l'entrevista per *Avui. Diari de Catalunya*,<sup>427</sup> Arbó aprofita per reivindicar la capacitat artística, la genialitat, com una condició innata que cerca en l'aprenentatge un enriquiment, però mai una condició prioritària per a desenvolupar-

---

<sup>425</sup> Amb tot, l'escriptor no creu que, en la seva construcció, «la novel·la s'hagi de reduir a un còpia de la realitat ni que sigui “un espill passat al llarg d'un camí?”» (Juan Arbó 1933a: 8), a la manera d'Stendhal. L'atribució d'aquest emmirallament en la literatura alemanya contemporània s'ha de llegir, doncs, com una circumstància temporal que respon a una situació extrema de conflicte individual derivada d'un context concret de crisi general.

<sup>426</sup> En l'entrevista que concedí a *Clarisme* a finals d'aquell mateix any declarà: «els russos, amb Dostoievski al davant, i els alemanys, per la seva força i puixança, no em cansaria de llegir-los» (Rodoreda 1933a: 2).

<sup>427</sup> L'entrevista s'havia produït en una de les sessions radiofòniques organitzades per l'editorial L'Ocell de Paper durant el mes de novembre de 1933 i fou transcrita uns dies després, exactament el dia 17 de novembre. En remarco la importància perquè esdevé cabdal per comprendre el pensament creador d'Arbó i el seu convenciment de ser una persona preparada per intervenir en les valoracions d'un món literari del qual feia només dos anys que formava part.



se. En aquest sentit, la formació universitària del literat adquireix per a ell un cert sentit anecdòtic, atès que:

La Universitat és una institució necessària per enlairar el nivell mitjà de la cultura de les masses i per a les formacions professionals, però la Universitat no ha creat cap geni i àdhuc dubto que hagi ajudat a millorar-lo. Aquest em sembla ben bé un afer de Déu (Juan Arbó 1933a: 8).

Consegüentment, no dubta a afirmar que la pretesa incultura universitària atribuïda als escriptors finiseculars —Àngel Guimerà, Santiago Rusiñol o Ignasi Iglésias— no malmetè les seves capacitats literàries:

Jo tinc la convicció que el nivell cultural dels nostres escriptors esmentats estava ben bé al nivell de la seva capacitat de realització de l'obra, o bé que això [la cultura universitària] l'hauria millorada en molt poc (Juan Arbó 1933a: 8).

Amb relació a aquesta infravalorització acadèmica —que entén la Universitat com a graó accidental en la construcció de l'artista—, Arbó assenyala la necessitat de generar un perfil intel·lectual capaç d'equilibrar la vida literària amb la vida real, defugint l'aïllament i l'elitisme del que anomena «intel·lectual pur».<sup>428</sup> Així i tot, fa avinent la necessitat de millorar la formació filosòfica a fi d'incrementar el nivell cultural català, «en el sentit d'una més alta exigència espiritual» (Juan Arbó 1933a: 8). Ara bé, totes aquestes consideracions argumentades en l'entrevista giren al voltant d'ell mateix com a escriptor. Per tant, no fa sinó exposar allò que justament el defineix: l'artista de geni innat, de formació autodidàctica, altament filosòfica i amb un perfil intel·lectual capaç de debatre i interaccionar en els diferents àmbits de la societat.

De la mateixa manera, les seves paraules ens remetent a la seva pròpia actitud com a escriptor quan defensa un concepte novel·lístic fonamentat essencialment en la presència d'una «humanitat transformadora per la ment creadora i ordenada en un ritme de vida al centre del qual l'autor presideixi com un Déu totes les accions i les reaccions dels personatges pel que toca al sentit ideal» (Juan Arbó 1933a: 8). És a dir, sempre que aquest ideal respongui a un sentit concret d'amor i d'«alta humanitat», condicions subjacents a la genialitat d'un artista. Rebutjada, doncs, l'exclusivitat de l'art al servei d'un ideal polític que desvirtua l'essència novel·lística —tot subratllant

---

<sup>428</sup> Com a exemple, Arbó cita Agustí Esclasans: «aquesta és [la intel·lectualitat pura], al meu concepte, un dels defectes capitals a assenyalar a l'obra d'Esclasans. Obra, per altra banda, d'una alta vibració poètica i d'un abrandament victoriós, que posa al seu autor entre els primers dels nostres artistes d'avui» (Juan Arbó 1933a: 8).

l'utilitarisme ideològic «que ha fet estralls en les modernes literatures russa i americana» (Juan Arbó 1933a: 8)—, considera que la novel·la tampoc ha de conformar-se a esdevenir una còpia de la realitat, sinó que ha de seguir els viaranyts marcats al llarg de la història de la humanitat:

L'artista sempre ha transformat la realitat i ha fet coincidir el ritme de les coses en el traçat del seu camí ideal, i fer [sic] moure sempre els seus personatges en un ritme vital que respongui a la seva concepció de l'univers i de la vida (Juan Arbó 1933a: 8).

És clar, doncs, que una altra vegada Arbó autojustifica la seva obra i anticipa els fonaments sobre els quals construirà la seva novel·lística posterior.<sup>429</sup>

Amb tot, però, plantejades les seves conviccions des d'una posició que s'albira ferma i sòlida, Arbó afirma que, malgrat la necessitat d'una major cultura filosòfica, «Catalunya, en el sentit espiritual, està passant per un dels seus millors moments», al marge de la «febre política» que enterboleix el camí:

Hi ha un florit de poetes que pot posar-se al costat de la [cultura filosòfica] de qualsevol país. En novel·la, Màrius Verdaguier, que és un dels homes que se'n ve ocupant amb un interès més sostingut i una de les veus que pot parlar amb més garanties de sinceritat i de bon gust, assegura que la nostra novel·lística travessa un dels moments millors i que en un terme mig és superior al que ofereix la novel·lística castellana d'avui (Juan Arbó 1933a: 8).

Arbó, doncs, constata una realitat prou encoratjadora i ataca sense dilacions l'actitud d'aquells —concretament, la de Rovira i Virgili—que pregonen l'estat de migradesa de la literatura catalana del moment:

[...] i quan una veu com la del senyor Rovira i Virgili s'alça de sobte d'entre la baralla política i les sessions del Parlament, com aquell qui desperta d'un son profund i assegura que la nostra producció literària mai no ha passat per un moment de pobresa com l'actual, tant en qualitat com en quantitat, no n'haurem de fer cas i atribuir-ho a la confusió regnant i a les moltes ocupacions extraliteràries que ocupen el temps del senyor Rovira i Virgili, tot lamentant que homes de la seva vàlua, es llancin a afirmacions tan ariscades, que no tenen fonament, i que tants perjudicis poden causar en el moment actual, contribuint al desordre i a la confusió (Juan Arbó 1933a: 8).

---

<sup>429</sup> De fet, tant la crítica dels anys trenta com la posterior coincidiran en l'alt grau d'humanitat que caracteritza cadascuna de les novel·les que Arbó publicarà; també, i encara d'una manera més evident, en les obres escrites en llengua castellana. De la mateixa manera, la voluntat de no posar-se al servei de cap ideologia, en aquest cas sobretot la dels vencedors, prevaldrà durant tota la seva vida literària.

Molt semblantment, Arbó defensa el gènere novel·lístic en la «Carta oberta a Manuel Brunet» (Juan Arbó 1933j: 6), publicada a *Avui. Diari de Catalunya*, arran de l'article publicat per aquest escriptor, només uns dies abans.<sup>430</sup> Brunet havia mostrat un menyspreu evident per la novel·la —només Dickens, Balzac, Stendhal, Proust, Tolstoi i Dostoievski sobreviuen a la condemna del gènere— i, a més, considerava que si la seva opinió afeblia el mercat lector, la pèrdua no significaria cap trasbals per a aquest. La reacció d'Arbó no es fa esperar i surt en defensa de la novel·la tot contraposant allò que ell considera «veritats (m'ho semblen) a la vostra empenta derrotista que us mena a alçar-vos contra tot sense mirament de cap mena i en una actitud desprovista de grandeses» (Juan Arbó 1933j: 6). Tot i l'admiració que li professa, la sinceritat preval un cop més —«la consideració que [...] m'hagin pogut merèixer les persones, mai no m'ha privat de dir el que penso» (Juan Arbó 1933j: 6)— i l'atac es concentra en la trajectòria professional de Brunet i en la seva posició política conservadora que «no ha estat, sinó un mitjà per a esbravar el vostre esperit d'aquesta fúria rebentadora i derrotista que us mena a girar-vos contra tot, sense cap mirament». Un cop finalitzada l'escomesa personal, Arbó adueix en defensa de la novel·la que la mediocritat ha conviscut sempre al costat de l'excel·lència i això no ha obstaculitzat la proliferació de nous valors, alguns dels quals Brunet, en el seu article, reivindica com a vàlids. Arbó accepta la visió desencisada del seu amic, però no pot tolerar el to alarmista i la intenció d'estrancar les possibilitats dels novel·listes actuals o potencials: cadascú és lliure d'exercir la seva pràctica novel·lística, independentment de la vàlua d'aquesta. Quant al propòsit de descoratjar els lectors de novel·la, apel·lant la minsa qualitat del gènere, Arbó li recorda que allò únicament perdurable per als lectors futurs no seran els seus articles sinó les novel·les que han esdevinguts clàssiques o encara hi han d'esdevenir.

A propòsit de la crisi del llibre,<sup>431</sup> constatada i debatuda durant aquest període, Arbó considera que no és en absolut «perjudicial als interessos de l'esperit, que a la fi i

---

<sup>430</sup> Concretament, Manuel Brunet es dirigia a Josep Pla, que acabava de publicar *Madrid. L'adveniment de la República*, llibre que havia originat un article del crític Ramon Esquerra, segons el qual Pla podia ser el novel·lista que el país esperava (Cf. Malé 2012: 409-410). Brunet, tot i creure en aquesta possibilitat, s'apressava a descoratjar Pla —«per l'amor de Déu, amic Pla, no escriviu novel·les si la vostra vocació no és molt forta»— i n'afegia el motiu: «L'aversion a la novel·la ha augmentat en mi d'una manera que potser creureu alarmant. [...]. Estic desenganyat de les novel·les. [...] Fora de la novel·la, l'exploració literària és molt més agraïda» (Brunet, M. 1933 «Novel·les». *La Ven del vespre*, 17-X. Extret de Malé 2012: 412).

<sup>431</sup> En l'article publicat, la pregunta es refereix concretament a la crisi del teatre, tot i que Arbó es refereix en la seva resposta a la crisi del llibre i així ho continuarà fent durant tota la seva llarga argumentació. Per tant, la referència al gènere teatral havia de ser fruit d'un error.

al cap és allò que compta per a l'artista i per al veritable esperit de la cultura» (Juan Arbó 1933a: 8). Contràriament a les veus d'alerta que s'havien alçat, l'escriptor presenta la crisi com un procés de redreçament altament necessari i prioritari per esborrar el sentit lucratiu de la literatura:

La novel·la en un moment donat, [...] va devintre [sic] un negoci, i aleshores, qualsevol senyor amb un cert talent per a conjuminar quatre escenes, amb una certa traça a interessar l'histerisme de quatre senyores sense ocupació, tots ells desprovistos en absolut de sentit artístic i de responsabilitat literària, sense cap vibració espiritual i amb l'ajut d'un altre comerciant, que era l'editor, varen veure l'ocasió de fer-se un nom i de crear-se una posició (Juan Arbó 1933a: 8).

La crisi, doncs, és reclamada com una oportunitat perquè la literatura recuperi la seva essència creativa i vocacional, allunyada d'un guany immediat i interessat. En aquest sentit, en la teorització d'un art alliberat de qualsevol compromís que no sigui l'acompliment del seu creador, Arbó inicia un relat idealitzat que anys a venir la seva pròpia actuació hauria de desmentir:<sup>432</sup>

Ara, fins que aquests "vividors" de la literatura no siguin rebutjats als seus llocs, que serà fins que la literatura no els ofereixi perspectiva de guany, la crisi del llibre no haurà arribat a la maduresa. Aleshores és possible que es torni com a l'edat mitjana i l'artista, en la impossibilitat de publicar-les, hagi de reunir una colla d'amics de sensibilitat i els llegeixi les seves creacions. Ni la perspectiva d'arribar a això no hauria d'esverar ningú, perquè només aleshores no farien novel·la sinó aquells que en vinguessin amb veritable vocació: el novel·lista que escriuria en el desert; el poeta que llançaria les cançons al vent, perquè Déu l'ha [creat] perquè llanci cançons, i en el seu cantar troba la joia i la recompensa, com tot artista la troba en la veritable joia del crear. Per a ell no hi ha recompensa més alta que aquesta consciència del sentit de la bellesa i la seva realització. És així que només escriurien aquells que veritablement haurien nascut per a això, per a enlairar-nos en el nivell de les nostres misèries diàries, en un ensomni alt de belleses noves i d'emocions; aquells que només en parlessin en nom de Déu; els artistes que no podrien deixar de realitzar el món de belleses que palpita en ells, baldament no tinguessin sinó un íntim de cor a qui comunicar-les, baldament aquest íntim no fos sinó el poeta mateix, que es repetís les paraules i se les escoltés en la vigília, com el reflex llunyà d'un moment d'ensomni i de divina exaltació (Juan Arbó 1933a: 8).

---

<sup>432</sup> Aquest compliment d'un ideal que només ha de satisfer el novel·lista i a Déu —en tant que aquest s'erigeix com el seu creador i, per tant, esdevé la seva raó de ser— quedarà diluït per les circumstàncies històriques i per la possibilitat de realitzar la seva professionalització com a escriptor.

En una altra de les seves intervencions com a articulista, a propòsit de la publicació de *Siete domingos rojos*,<sup>433</sup> Arbó aprofita l'obra de Ramón J. Sender com a simple pretext per parlar de la instrumentalització de la novel·la al servei d'una ideologia concreta, en aquest cas la defensa d'un proletariat que, per a Arbó, en comptes de sorgir del realisme s'alimenta d'un relat fictici «ple de mala fe» (Juan Arbó 1933e: 6) que cerca en la literatura un adoctrinament i una eficàcia que paradoxalment qüestiona la pròpia validesa de l'art. El veritable problema no rau en l'adopció del proletariat com a tema sinó en la nova formulació d'un *modus vivendi* que s'oposa al model establert, atès que impedeix la identitat del proletariat i, en conseqüència, la identitat d'un art proletari. Un cop més, Arbó s'alça contra aquest afany de renovació que implica el trencament d'uns cànons socioculturals vigents sense uns pressupòsits prou justificables. I és que si bé «els pensadors moderns es preocupen de la nova ètica i la fan objecte de profundes meditacions», l'autor fa un toc d'alerta:

En mans d'aquesta gent, però, tot es simplifica i totes les coses esdevenen d'una gran claredat, no pas perquè tinguin el do de simplificar i aclarir, sinó perquè prescindeixen sense escrúpols del que no els convé (Juan Arbó 1933e: 6).

Així, doncs, no es tracta tant de censurar gratuïtament el desig de canvi com de fer constar, per part d'Arbó, que la solució no passa per les solucions banals proposades per aquest tipus de novel·lística proletària, els autors de la qual dubta que es facin partícips, a través de les seves obres, de l'emancipació d'aquest sector de la societat.

Des de *La Revista*, aquest mateix any Josep M. López-Picó adreça un qüestionari a diversos escriptors per commemorar el primer centenari de la Renaixença.<sup>434</sup> Amb la seva participació, una de les més extenses i argumentades, Arbó esbossa l'esperit que guia el seu projecte vital i professional, reivindica la generació noucentista i apunta, en la previsió del futur de Catalunya, una tendència crítica, que amb el temps refermarà, cap a un unívoc i restrictiu sentiment catalanista que, tot i ser subjacent al llarg de la història, havia revifat en la societat d'aquells anys. En l'anàlisi detallada de les respostes al qüestionari es percep un alt grau de sinceritat que denota clarament una aposta per la veritat personal, renunciant a comentaris políticament correctes.

---

<sup>433</sup> La novel·la fou publicada l'any 1932.

<sup>434</sup> Els autors que hi participaren, entre d'altres, foren Ignasi Agustí, Xavier Benguerel, Just Cabot, Salvador Espriu, Maurici Serrahima, Joan Teixidor, Joan Estelrich, Ramon Xuriguera, Manuel Valdeperes i Sebastià Juan Arbó. Les preguntes a què havien de respondre foren les següents: Quin és el vostre ideal vital i professional? Quin concepte us mereix la generació que us ha precedit? Com voldríeu el demà de Catalunya? (vegeu López-Picó 1933: 202-215).

Així, tot resumint, s'extreu el credo literari i personal d'Arbó, segons el qual l'ideal vital i professional conflueixen en l'escriptor, fins al punt que la impossibilitat de dedicar-se plenament a la tasca literària —en aquest sentit parla d'«obligacions extraliteràries [...] que m'imposa la necessitat i [...] que són el pes més feixuc de la meua vida i el drama meu més dolorós» (Juan Arbó 1933f: 206)— esdevé l'únic obstacle per a la consecució d'aquest ideal que, paradoxalment, troba consol en «la força de la consciència i el lenitiu de la conformació reflexiva i potser de l'Art» (Juan Arbó 1933f: 206). Amb tot, Arbó és conscient d'estar immers en una lluita constant: «en un racó de l'esperit porto l'orgull de les meves victòries. M'han costat sang i en tinc totes les joies enverinades» i tanmateix admet:

El dia que em trobo davant de la sofrença d'un home bo, d'un pobre obrer o d'un infant, d'un senzill camperol que porta dignament el seu drama i va lluitant [...], m'avergonyeixo dels meus orgulls. Aleshores gairebé em sento indigne de dir-m'hi semblant (Juan Arbó 1933f: 206).<sup>435</sup>

D'aquí a la defensa contra la injustícia —actitud que s'inicià en la seva joventut— només hi ha un pas, tot i que el convenciment d'un «drama etern que ens segueix a través del temps, per damunt de les nostres lluites i dels nostres odis» (1933f: 206) delimita una visió determinista i la creença segons la qual només Déu és l'únic receptor de l'art: «totes les paraules dels genis van a Déu. Com un desafiament o com una pregària, segons l'esperit de cadascú» (1933f: 206). És clar, doncs, que per a Arbó l'aconentament existeix en la mesura que l'ésser humà aconsegueix confortar les seves angoixes existencials i per això afirma:

Cap època no ha estat més dissortada que la nostra perquè ha estat la més allunyada del món de l'esperit i de l'ideal i ha cercat totes les satisfaccions arran de la terra i a l'abast de la mà. Potser s'acosta el dia d'alçar el cap i començar a pensar que les satisfaccions venen de més alt (Juan Arbó 1933f: 206).

Amb tot, i malgrat aquestes dissertacions crítiques de les quals l'autor no queda al marge, defineix el seu ideal de vida com «una barreja d'entusiasmes i de sentiments» que transcriu en els seus llibres atès que no concep «l'obra que no sigui escrita amb la sang i amb l'esperit i en la qual no s'aboquin totes les palpitations de la nostra humanitat» (Juan Arbó 1933f: 207).

Quant a la generació precedent, Arbó considera que el Noucentisme «amb totes les falles [...] i limitacions de grisor i uniformitat reconegudes [...] ha estat un dels millors moments de Catalunya» per la capacitat «d'ajudar a aclarir l'espectacle de la generació anterior i a posar les coses al seu lloc» i alhora «preparar l'adveniment de l'actual generació, prometedora de coses noves i de més altes direccions» (Juan Arbó 1933f: 207). En aquesta posició d'equilibri que significa el Noucentisme per a la cultura catalana, Arbó reinvidica la figura d'Eugeni d'Ors per haver contribuït a «un sentir universal» fins aleshores desconegut. Finalment, i responent a quin futur desitjaria per a Catalunya, es mostra contundent:

[...] el demà de Catalunya el voldria així: —contraposat a la seva història dels últims temps, reclosa en quatre glòries fictícies i en entusiasmes sense sentit— totes les portes esbatanades als nous corrents i sense cap repar. Els temps de la neteja s'imposen. S'ha de vèncer el drac de totes les mesquineses i alçar l'esguard als amples ideals, amb una mica menys de patriotisme, però amb una mica més de grandesa i de desinterès. Quan hi ha el perill que el patriotisme pugui confondre's amb l'especulació, és l'hora que el patriotisme deixi d'ésser un valor. Que sigui el talent i la bondat dels nostres sentiments envers la humanitat, els valors nostres, perquè aleshores seran nostres i del món, i Catalunya transcendirà. Aquell qui només sigui català, per molt que ho sigui, que no passi d'això, que vol dir tant com ésser castellà o ésser francès. Que Catalunya davalli una mica del soli que li han creat les victòries del present (no per això menys victòries) i que es miri sense por en la seva petitesa perquè el dia que aprengui a saber com és petita, aquell dia començarà a ésser gran. La força dels pobles, com la dels individus, neix de la plena coneixença del seu valor. I en l'avinentesa del moment poden prendre vida totes les possibilitats (Juan Arbó 1933f: 207).

Les paraules d'Arbó són altament significatives i esdevenen una declaració ideològica que és prou coherent amb la posició que adoptarà a mesura que avancin els esdeveniments polítics fins a arribar a la dictadura franquista. És evident, doncs, que ja l'any 1933 Arbó se situa en posicions conservadores, a través d'una argumentació meditada,<sup>436</sup> la solidesa de la qual es demostrarà al llarg dels anys. Amb aquesta resposta, però, s'enceta una polèmica que trobarà continuïtat en dos articles publicats posteriorment i que contribuiran a emmarcar la seva actitud enfront del catalanisme. Ara bé, i seguint l'ordre cronològic, durant l'abril del mateix any, *L'Opinió* publica l'article «Els literats i el públic» que no havia de deixar indiferent a ningú, tampoc a la

---

<sup>436</sup> Les respostes eren enviades a López-Picó i, per tant, els escriptors tenien l'oportunitat d'haver-les pogut reflexionar prèviament.

crítica literària del moment (Juan Arbó 1933d: 7).<sup>437</sup> Arbó adopta aquí una subtil ironia, tret poc freqüent en la seva prosa, per afrontar una inquietud pròpia d'aquests anys. Així, a l'inici de l'article exposa diferents aspectes que s'observen en el món cultural català: l'apatia del món literari, traduïda en la manca d'una plataforma periodística prou vàlida per als seus interessos; la preferència per la cultura europea enfront de la catalana i el costum de prioritzar altres disciplines, sobretot les esportives, per damunt les literàries. Arbó evidencia aquest malestar però no el comparteix, o almenys, no ho fa tenint en compte els mecanismes de funcionament de la cultura catalana. Particularment considera que els diaris han de vetllar per les preferències del públic a qui s'adreça i que les causes de l'allunyament del món literari cal cercar-les en els desinterès dels lectors, però també en la incapacitat dels escriptors per atreure-se'ls. Amb tot, i aquí sorgeix l'Arbó més polèmic, les causes de l'apatia del món literari són conseqüència de l'actuació de la crítica catalana, que es mou per un mecanisme oposat d'interessos o de rancúnies que en limita l'objectivitat essencial:

Salvant la posició d'algun crític solvent i sincer, el que s'ocupa de les coses d'ací, o bé ho fa amb un interès d'amistat, per tornar algun favor rebut en el mateix sentit, i aleshores és exagerat, o bé ho fa per un ressentiment personal, i aleshores és injust. Les plomes, salvant els casos dels crítics esmentats, a penes es mouen per res més, i això fa que la poca part del públic que encara segueix aquests coses amb un cert interès es desconcerti i acabi per cansar-se i no fer cas de res (Juan Arbó 1933d: 7).

Juntament amb aquesta constatació, encara afegeix l'existència de «l'estretor del món intel·lectual d'ací, reduït gairebé a l'existència de dues penyes i de bones relacions» i al·ludeix a «la susceptibilitat dels escriptors, en els quals el retret més petit fet a la seva obra, pot esdevenir una tragèdia» (Juan Arbó 1933d: 7).<sup>438</sup> Confirmats, segons la seva percepció, l'hermetisme de les capelletes literàries dels anys trenta i les afectacions personals que provoquen les crítiques, tot el porta a concloure que la seva vo-

---

<sup>437</sup> La nota que precedeix l'article indica ja la possibilitat de generar reaccions contràries a les afirmacions d'Arbó; per això, la redacció del diari, tot i compartir algun dels raonaments de l'articulista, s'apressa a desvincular-se de la majoria tot justificant l'autor d'una manera força comprensiva: «estem segurs que el senyor Juan Arbó s'ha ensopegat d'escriure'l en un moment agre. Tanmateix, el publiquem amb molt de gust, perquè creiem que els moments agres dels novel·listes són tan interessants com llurs moments dolços» (Juan Arbó 1933d: 7). Davant d'aquestes paraules, l'expectació havia d'estar servida.

<sup>438</sup> És curiós que Arbó critiqui aquesta «susceptibilitat» quan ell mateix, arran de les crítiques generades per algunes de les seves obres, havia publicat cartes obertes per defensar-se públicament de les ofenses que considerava que se li havien fet. En aquest sentit, cal recordar la reacció que li provocà la crítica que Domènec Guansé feu a *L'inútil combat* (vegeu Guansé 1931: 5 i Juan Arbó 1931a: 5, i nota 65) o bé la polèmica que s'originarà més endavant entorn de la concessió del Premi Crexells 1934 (vegeu Bertrana 1935b: 10 i Juan Arbó 1935c: 9).



luntat d'exercir com a escriptor demana «una certa propensió al martiri» ja que és conscient que «les veritats que hi ha a dir, no són d'aquelles que us desperten abraçades» i reclama per a aquest món literari el sorgiment d'«un home amb vocació, que fes la seva glòria de dir les seves veritats i tingués una esquena a prova de tot» (1933d: 7). De fet —i sense obviar un possible rerefons d'ironia— suggereix la possibilitat que aquest «home» sorgeixi a partir del qüestionari de *La Revista*, en el qual ell mateix havia col·laborat uns mesos abans.

És evident que l'enquesta realitzada per López-Picó havia de generar un cert debat entre les files literàries, si tenim en compte que en un nou article, ara a *La Publicitat*, Arbó s'hi refereix amb el terme de «baralla» per definir la polèmica iniciada entorn de la defensa del catalanisme. Un catalanisme que fins aleshores havia defensat un grup nombrós d'intel·lectuals enfront una posició no-patriòtica, reivindicada pel sector més jove. Arran d'haver estat situat al costat d'aquest segon posicionament ideològic, Arbó escriu «Patriotes i no-Patriotes» (Juan Arbó 1933g: 4), no tant per defensar-se sinó per fer comprensible la seva posició. Així, es mostra allunyat del patriotisme dels seus predecessors i destaca el seu esverament per la negació d'aquest concepte en mans dels joves:

Jo que poso les justícies i les admiracions per damunt de la pàtria i, en un cert sentit, em sento més prop d'alguns escriptors espanyols de llengua castellana que de la intel·lectualitat d'aquí (Juan Arbó 1933: 4).

A fi de justificar el seu posicionament, l'escriptor defineix el patriotisme a partir de dues vessants. La primera, més estrictament personal, considera la pàtria com un «fet sentimental» vinculat bàsicament a la llengua i al record de la infantesa; la segona, parteix de la dimensió universal que li atorgaren personatges cèlebres com Dant o Nietzsche, els quals aconseguiren, a partir del coneixement i l'estimació pel seu país, universalitzar aquest amor i esdevenir prioritàriament ciutadans del món. Aquest és el patriotisme que comparteix Arbó i que no es basa, doncs, en una negació de pertinença al país d'origen, sinó en la consciència de pertànyer a una comunitat més àmplia, no tant restrictiva, i en la possibilitat d'aconseguir la pau —en la mesura que no és excloent— en un futur no llunyà. Finalment, assenyala que es tracta d'un patriotisme constructiu i amplificador que, per tant, porta implícita una crítica edificadora, absolutament necessària.

Només uns dies més tard, un nou article —«Fer pàtria per damunt de la Pàtria»— apareix signat per l'escriptor a *La Publicitat*. En la línia de l'escrit anterior, fa

referència al fet que el «localisme i l'estretor» del país no es troben en l'ús d'una llengua determinada sinó en la proliferació de «mesquineses locals», «insinuacions malèvoles» o «equivocacions lamentables» (Juan Arbó 1933h: 4):

Localisme és Pitarra i no l'haver escrit en la nostra llengua. Universalisme és Maragall, tot escrivint en català, i potser més universal per haver escrit en català. La resta són absurditats i buidors de la nostra baralla diària, portada sempre dintre un pou (Juan Arbó 1933h: 4).

Tanmateix, Arbó comparteix l'oposició de les noves generacions al «patriotisme pairal», a les novel·les de Folch i Torres i als «versos *de fer plorar* [sic], que enternien les multituds en les festes dels Jocs Florals, aleshores que Maragall reposava en l'oblit», tot i que en rebutja la «manca de sentiment esglaiadora [dels joves] que ho desvirtua tot» (Juan Arbó 1933h: 4). No cal dir que Arbó no s'alinea amb cap de les dues posicions, però és contundent, un cop més, en l'afirmació d'un patriotisme personal, deslligat de tot sentimentalisme i procliu a una mirada sincera, sense límits geogràfics ni culturals: «Aquesta és la meva posició. Fer pàtria, sí; però de cara a les coses que estan per damunt de la pàtria» (1933h: 4). Ara bé, malgrat reclamar per a Catalunya aquesta visió transcendental d'humanitat que li manca, no s'oblida d'apuntar l'obstacle principal que ho ha impedit fins a l'actualitat:

Potser és prematur i àdhuc arriscat expressar-se en aquest sentit a la Catalunya d'avui, encara lligada en els malentesos d'una unitat estatal que tan nefasta ha estat per a tots, i quan encara queda una tasca tan important a acomplir en el camí de les reivindicacions de Catalunya. En tot cas, el mal vindria d'un malentès semblant a aquell que va ofuscar les intel·ligències d'Ortega i Gasset i Unamuno i de Marañón, que van llançar-se a la baralla, en aquell moment que l'ànima de Catalunya estava en entredit. Aleshores la veu del poeta Gassol, solitària i única, va plorar per Catalunya en el silenci del Parlament d'Espanya, i tot Catalunya vibrava en la veu d'ell, però el cor d'Espanya s'havia clos en els pits dels Ortegues i els Unamunos en un patriotisme fet de mesquineses i d'incomprensions. I el fet s'havia consumat. El fet, però, quedava com una taca damunt la intel·lectualitat d'allà, taca que haurà d'esborrar-se, perquè la justícia del fet entra en l'ordre de les coses humanes i universals (Juan Arbó 1933h: 4).

Tota vegada, en el record d'un episodi concret entre Espanya i Catalunya, Arbó es posiciona obertament a favor de la segona, una defensa que sembla néixer del «fet sentimental» a què adduïa en l'article anterior (Juan Arbó 1933g: 4). Però un cop més, les afirmacions de l'escriptor tornen a sorprendre: «Per acabar, tinc l'absoluta convicció que si fos espanyol, parlaria amb les mateixes paraules. I aquest és també un tret

de la meua posició envers la Pàtria» (Juan Arbó 1933h: 4). No hi ha dubte que, en Arbó, el patriotisme va íntimament lligat a un sentit estricte de la justícia i a un exercici constant de sinceritat que no fa sinó eixamplar les possibilitats d'ennobrir l'espai al qual pertany. Dues qualitats —justícia i sinceritat— que un cop més posa al servei del seu ideal, en aquest cas, polític.

Al marge d'aquestes consideracions, tot i els nexes evidents per a la identificació del seny amb el poble català, publica l'article «Entorn del seny».<sup>439</sup> Arbó hi fa una extensa dissertació —sempre «a la meua manera de sentir i de pensar» (Juan Arbó 1933i: 6)— sobre «el sentit vital i creador» que s'ha d'imposar per damunt del seny, considerat per Arbo destructor dels impulsos de l'ésser humà. En les paraules del novel·lista s'endevina, un cop més, la seva disposició vital regida per l'emotivitat i la passió com a motors necessaris per no reduir els principis d'acció de l'individu. En aquest sentit, la sentència final que clou l'article és prou il·luminadora: «Sòcrates davant de la Mort, té la força de raonar; era el seu ofici, però Goethe, que era més gran, demanava llum» (Juan Arbó 1933i: 6).<sup>440</sup>

Fet i fet, doncs, la irrupció d'Arbó com a articulista en diferents diaris de l'època, així com el seu requeriment com a literat emergent a través de qüestionaris i entrevistes, li permet desplegar un ventall temàtic des del qual vol afermar la seva posició individual. D'aquesta manera, l'interès per la literatura europea d'entreguerres, la fixació —marcadament idealitzada— del concepte de novel·la i la seva aferrissada defensa del gènere, la desaprovació del funcionament intern de la crítica literària, la confrontació entre el seny i l'acció o la necessitat de reivindicar un patriotisme de caire universalista són eixos d'interès que fixen un corpus literari, polític i vital que definiran, més endavant, l'obra i l'actuació biogràfica d'Arbó. En aquesta voluntat de teoritzar i fixar unes directrius sorprèn la seva sinceritat, la seva contundència i la percepció d'humanitat que es desprèn de les seves intervencions. Només fa dos anys que Arbó forma part del món literari català, però ja ha aconseguit publicar amb uns resultats remarcables i això l'autoritza, si més no, a dir la seva. Arbó mostra, sobretot, una

---

<sup>439</sup> L'article anava dedicat a Josep Farran i Mayoral i inaugurava una nova empresa periodística, la del diari *Avui. Diari de Catalunya*, dirigida per Josep Janés i Olivé (vegeu nota 106) a qui implícitament anava també dirigit l'article en representar, a través de la seva actitud emprenedora, els valors que hi defensava. En aquest sentit, cal recordar la figura de Josep Janés, que destacà per la seva incessant activitat editorial, adreçada a introduir els joves escriptors en la vida cultural catalana, sempre dins uns marges no rupturistes. Vegeu, Hurlley (1986) i Mengual (2013).

<sup>440</sup> El debat entre el seny i la raixa ha estat un tema recurrent en la història de la filosofia catalana, però també en l'àmbit literari de finals del segle XIX i durant les primeres dècades del segle XX (vegeu Velásquez 2018: 73-84).

reiterada voluntat de demostrar els seus amplis coneixements literaris que abasten autors de tots els temps. Els articles en són una bona mostra: Èsquil, Sòcrates, Plató, Virgili, Goethe, Huxley, Doblin, Kesteu, Mann, Taine, Ortega Gasset, Mistral, Dant, Nietzsche, Byron i Shopenhauer. Tot ells són citats en aquesta mostra constant d'escriptor docte que s'autocomplau en el seu bagatge cultural, però que també és capaç d'adequar-se a un registre popular, a partir d'al·lusions a la quotidianitat com a recurs didàctic. De fet, Arbó considera que aquest és el camí per vèncer els prejudicis que ha generat la seva procedència geogràfica en els cenacles literaris de l'època.

Per tot el que s'ha dit, és evident que el novel·lista durant aquests primers anys vol crear-se un espai i la publicació d'aquests articles n'és una bona mostra. Ara bé, després del 1933, Arbó no continuarà les seves col·laboracions a la premsa, potser desenganyat d'haver de justificar constantment les seves intervencions o potser perquè les diatribes llançades entorn de la crítica i dels escriptors, recordem el cas de Manuel Brunet, disminueixen el ressò que hauria volgut obtenir dins l'espai literari català. Polèmic, subjectiu, idealista, crític incisiu, íntegre, amb un estricte sentit de la justícia i de la humanitat: així es descobreix Arbó a través d'aquests articles. I així es mantindrà al llarg dels anys, malgrat les vicissituds a què haurà d'enfrontar-se.

#### 4.2. Una visió del món (1952-1984)

No hi ha dubte que una de les conseqüències de la professionalització literària d'Arbó és la seva participació com a articulista en diferents diaris i revistes a partir dels anys cinquanta. S'acosta així a la pràctica d'un gènere que no freqüenta habitualment, tot i els primers intents efectuats durant la dècada dels trenta. El meu propòsit no és pas resseguir l'extens conjunt d'escrits que es deriven d'aquesta nova faceta —al voltant d'un miler, aproximadament— sinó demostrar, d'una manera molt succinta, la rellevància d'aquesta producció a partir de la relació cronològica que he confegit en la recerca dels articles que publica entre els anys 1939 i 1984.<sup>441</sup>

Arbó comença la seva tasca com a articulista l'any 1952. Anteriorment tan sols trobem un article d'opinió al butlletí bibliogràfic *Apolo* i dues narracions a *Destino*. Després d'aquest llarg silenci de més d'una dècada (1940-1952), inicia una trajectòria que si bé és gradual en un inici, més endavant pateix oscil·lacions quant al nombre

---

<sup>441</sup> Vegeu Annex 19. Atès al caràcter general d'aquest apartat, he optat per citar un nombre molt reduït de textos, tot i la gran quantitat d'articles d'interès als quals es podria fer referència. Altrament, cal subratllar que durant el present estudi es fa al·lusió, de manera continuada, a diferents articles que Arbó publica durant aquests anys.

d'articles publicats per any. Més enllà de voler-ne establir una relació exacta, sí que vull advertir de la disminució que es produeix entre el període de 1959 i 1962, com també entre 1976 i 1984, tot i que entremig, l'any 1979, es produeix una lleugera revifalla. L'exemple més rellevant i significatiu és el de *La Vanguardia*: en un primer moment les col·laboracions apareixen amb una peridocitat bimensual; més endavant, a partir del 1964 i fins ben entrat el 1976, els articles esdevenen setmanals i, finalment, a partir dels anys següents, es produeix un descens considerable en la publicació dels articles arbonians. Aquesta constatació palesa que la faceta d'Arbó com a articulista no manté una línia constant, fet que cal atribuir a motius aliens a la seva voluntat literària, ateses les seves preocupacions econòmiques i el seu interès per fer sentir la seva veu d'escriptor encara en actiu.<sup>442</sup>

Si atenem a les publicacions en què col·labora Arbó des dels seus inicis, s'observa que durant l'any 1952 els seus articles apareixen als diaris *Solidaridad Nacional* i *El Noticiero Universal*, així com també a revistes culturals com l'*Ateneo* i *Revista. Semanario de Actualidades, Artes i Letras*. Des d'aquestes pàgines culturals, Arbó aprofita per avançar el seu projecte biogràfic sobre Verdaguier, tot publicant sis episodis relacionats amb diferents aspectes de la vida del poeta (*Solidaridad Nacional*, 1952),<sup>443</sup> així com per fer visible, a través de sis reportatges, el sistema de vida i els costums de les terres ebrenques (*Revista* 1952).<sup>444</sup> Quant als articles d'opinió, Arbó s'inicia en aquest gènere a través d'una breu col·laboració amb *El Noticiero Universal*, que finalitza en convertir-se en articulista assidu de *La Vanguardia Española*.<sup>445</sup> En paral·lel, durant els anys següents, apareixen també escrits del novel·lista a *La estafeta literaria*, *El Pont*, *La Gaceta Ilustrada*, *Blanco y Negro*, *Amigos de la ciudad* i *Tele-Estel*. Són, en el seu conjunt, col·laboracions anecdòtiques i amb una temàtica molt circumstancial: breus narraci-

---

<sup>442</sup> L'any 1974, en una carta a Torcuato Luca de Tena, director d'*ABC*, Arbó expressa el seu desconcert per la davallada que ha patit la publicació dels seus articles. L'escriptor justifica la seva demanda no per una voluntat d'ostentació («tanto tú como yo estamos un poco de vuelta de estas vanidades»), sinó per motius econòmics («Ahora todos mis esfuerzos, o mejor dicho, mis preocupaciones van ligadas a la economía y a la necesidad de contar, en lo posible, con ingresos seguros aunque se trate de sumas pequeñas; un poco de aquí —colaboraciones, libros—, otro poco de allá, uno va salvando el presupuesto», 9-I-1974; Fons Sebastià Juan Arbó, AMR). Anys més tard, en una altra carta a Santiago Arbó, subdirector de l'*ABC*, el novel·lista fa referència als canvis que s'han produït en la redacció del diari i es dol dels escassos articles que li publiquen («Como yo soy el mismo, y creo incluso que he mejorado, he de pensar que, en efecto, el cambio se ha producido en el periódico», 21-XI-1980; Fons Sebastià Juan Arbó, AMR). Si em cenyo als articles publicats durant aquests anys en aquest diari, sempre a partir de la recerca feta per al present estudi, he de concloure que les peticions de l'escriptor no van ser ateses en cap moment.

<sup>443</sup> En relació amb els articles publicats a *Solidaridad Nacional*, vegeu nota 225.

<sup>444</sup> Per a més informació sobre aquests reportatges, vegeu nota 238.

<sup>445</sup> L'any 1939, a conseqüència de la victòria franquista, el diari va haver de canviar la seva capçalera i no va ser fins a l'any 1978 que recuperà el seu nom original, *La Vanguardia*.

ons, valoracions dels resultats del Premi Nadal o el record al seu amic i editor Josep Janés. Finalment, l'any 1962 inicia la seva participació a l'*ABC*, tot i que la publicació dels seus escrits serà força esporàdica i no assolirà la rellevància aconseguida amb els de *La Vanguardia*.

L'acceptació d'Arbó a col·laborar com a articulista s'ha d'entendre com una actitud valenta en la mesura que s'exposa públicament a un gènere amb el qual els seus lectors no el relacionen. Ara bé, és evident que aquesta nova fita li possibilita una projecció molt més àmplia que la proporcionada per la seva condició de novel·lista. De fet, atenent-nos a les destreses narratives que la crítica evidencia en la seva obra ja publicada, no es pot obviar que l'autor s'ha d'ajustar als condicionants formals amb què s'identifica la pràctica de l'article. Em refereixo, sobretot, a la pèrdua de llibertat formal, en favor d'una expressió concisa i depurada, i d'un discurs que prescindeixi d'elements superflus, per bé que també ha de mostrar la seva habilitat per enfrontar-se a una diversitat temàtica molt necessària per mantenir viu l'interès del lector. Fins a quin punt Arbó aconsegueix cenyir-se a aquests dos aspectes és una qüestió que, de manera simptomàtica, es pot endevinar a primer cop d'ull mitjançant la relació d'articles publicats durant aquests anys, però que intentaré escatir tot seguit d'una manera més detallada.

La pràctica de l'articulisme denota que per a Arbó la brevetat és un tret difícil d'assolir. Així, doncs, els seus escrits acostumen a ser d'una extensió considerable, sobretot si els comparem amb els d'altres autors amb qui comparteix pàgina dins del mateix diari. Un senyal inequívoc es produeix en aquells títols que es repeteixen durant dos o més articles perquè l'autor va descabdellant una temàtica d'interès que no pot solucionar amb tan sols l'espai d'una columna. De vegades, ell mateix avisa d'aquesta continuïtat successiva; d'altres, justifica en l'article següent la necessitat de prosseguir amb un aspecte anteriorment iniciat. Tot plegat evidencia que Arbó no està disposat a renunciar a un discurs extens que li permet exposar de manera àmplia i raonada els seus arguments. Per a l'escriptor el contingut és essencial i, tal com ja succeeix en la seva novel·lística, es troba vehiculat a un seguit de referents literaris, filosòfics i també de tradició popular, els quals addueix constantment per validar la seva argumentació. I, de fet, en aquesta tipologia textual Arbó troba el lloc idoni per expressar-se perquè ara, sense la necessitat de plantejar un argument ficcional, pot desenvolupar el que ja s'insinua en la seva novel·lística urbana: la seva manera personal i unívoca de veure el món. En aquest sentit, crea uns textos que són reflexions,

petits soliloquis construïts amb una prosa vigorosa, que, amb freqüència, semblen ser conseqüència d'un únic tema que s'allarga per la potència i el tempo de la prosa que necessita un espai més extens de l'habitual (Igual 1998: 13). Ara bé, la lectura d'aquests articles em porta a advertir que no es tracta tant d'una necessitat d'espai per expressar-se, sinó d'una reiteració temàtica que en Arbó es fa difícil de superar. En aquest sentit, m'interessa fer notar que molts dels temes són un leitmotiv que li inspiren en el món de la narració, però que en recuperar-los en els articles permeten confirmar que l'inquieten personalment, que el preocupen i el mouen cap a una reflexió en forma d'assaig periodístic. És clar que això pot ser interpretat com una limitació temàtica que disminueix i esgota, finalment, les seves possibilitats com a articulista. I això explicaria, juntament amb la percepció d'una actitud reaccionària per part del públic, la davallada sobtada de l'aparició dels seus articles.

Fixem-nos, però, en els recursos que utilitza Arbó en la construcció d'aquests textos d'opinió. En primer lloc, faig referència a un aspecte ja esmentat anteriorment i que esdevé ineludible en parlar del nivell d'erudició de la seva obra: l'al·lusió constant als seus referents literaris. Això el porta a un exercici d'intertextualitat a través de citacions, literals o no, que tot i convertir-se en un senyal d'identitat, a la llarga, emprat de manera sistemàtica, el transforma en un articulista feixuc i repetitiu. Un exemple ben evident el trobem a «Sobre las citas». A propòsit de la recriminació formulada per un amic que l'acusa de mostrar una erudició excessiva que atabala el lector, Arbó aprofita, primer, per mostrar la seva ingenuïtat («me quedé un poco perplejo; no supe qué responder y me separé de él casi preocupado» (Juan Arbó 1953a: 7) i, després, per justificar-se. Per a ell l'ús constant de citacions no és una mostra de vanitat sinó que és un recurs utilitzat per expressar i exemplificar allò que vol dir («lo que me interesa es ayudarme con ellas, a autorizar con su nombre lo que digo» Juan Arbó 1953a: 7). En segon lloc, Arbó acostuma a partir d'anècdotes personals o bé alienes, generalment protagonitzades per figures il·lustres que li serveixen d'excusa per introduir la temàtica escollida per a l'article. Sovint, el detonador és una afirmació feta, generalment a través d'un suposat «amic» o, fins i tot, d'un lector que li ha fet alguna precisió o una suggerència a la qual ell respon. En tercer lloc, l'ús de la ironia és un recurs recurrent en els escrits d'Arbó, que no dubta a mostrar-se incisiu en els seus comentaris, tot fent demostració dels seus criteris taxatius i d'unes afirmacions rotundes. Així, en un article dedicat a l'escriptora Françoise Sagan escriu:

La señorita Sagan empezó saludando a la tristeza, con alegría, en un libro que dio la vuelta al mundo; ahora la tristeza parece haber llegado de verdad: aquí y allá le brota la confesión [...] se siente, sí, invadida por la melancolía, [...] «acababa de divorciarme y me sentía triste», menos mal (Juan Arbó 1969a: 15).

Altrament, també l'escriptor ofereix un vessant més líric en aquells articles d'evocació del paisatge, d'un temps passat o del record d'un amic:

Se ven las quintas diseminadas por el valle, y a un lado de la casa, el alto álamo levantada la copa contra el cielo. Todo se ofrece claro, con una limpidez de cristal. Todo sumido en una vasta calma (Juan Arbó 1953b: 5)

En relació amb els motius d'interès que Arbó exposa en els seus articles durant tots aquests anys, d'una manera generalitzada cal relacionar-los amb l'àmbit literari, social i polític. És evident que allà on es troba més còmode i té més coses a dir és en el món literari. El seu ampli bagatge intel·lectual li permet dissertar i parlar amb coneixement contrastat sobre diferents cultures literàries i sobre els autors que en formen part. Tot i que l'escriptor reivindica sempre uns mateixos referents universals — entre ells Homer, Eurípedes, Shakespeare, Cervantes, Goethe— i reitera la rellevància d'altres com Dostoievski, Kafka o Poe, així com dedica diversos articles als escriptors americans de la Generació Perduda, no dubta a rebutjar les propostes literàries coetànies per considerar-les fruit d'una consciència excessiva de l'obra, fet que el porta a exaltar la «divina inconsciència» amb què treballaven els escriptors/artistes del passat (Juan Arbó 1953c: 7). Amb tot, malgrat declarar-se contrari al pensament filosòfic de Nietzsche, Gide, Sartre o Beauvoir, Arbó, als seus articles, denota un gran coneixement d'aquests autors, la qual cosa augmenta el valor crític d'aquests assajos. De fet, es troba de manera recurrent en aquests articles l'acusació de la manca d'una crítica vàlida, eficient i il·lustrada, molt en la línia de la protesta tradicional dels escriptors en sentir-se incompresos davant dels judicis emesos («éste no: éste ya no lee, ya no hojea, ya no olfatea, y con él, ya se ve, ha entrado en el gremio el crítico sabueso», Juan Arbó 1969b: 15»). Altrament, és força simptomàtic observar com Arbó acostuma a presentar els escriptors escollits per als seus articles des d'una perspectiva biogràfica; és a dir, des del seu vessant més humà per poder entendre'n i justificar-ne el posicionament dins la seva obra. Finalment, en l'ús constant del recurs metaliterari, Arbó ratifica el convenciment que l'escriptor ha de crear una obra fonamentada en la sinceritat i en la seva manera d'entendre el 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 (Juan Arbó 1956a: 5).

Pel que fa a l'àmbit polític, Arbó es mostra molt atent als esdeveniments que succeeixen en els diferents continents i en parla a bastament, amb major profusió a mesura que avancen els anys. Es reitera en l'amenaça que suposa el comunisme en els països asiàtics («no nos engañemos; el comunismo tiene una fuerza real; representa un peligro para la democracia y la libertad», Juan Arbó 1975a: 13) i exposa una visió desencisada i pessimista respecte al futur de la humanitat:

nunca ha habido paz en el mundo, y todo lo hace creer, nunca la habrá, y ya podemos contentarnos con que se vaya manteniendo este estado, en este chalanceo de altura, y no se precipite en el desastre final (Juan Arbó 1980: 6).

En aquests articles, l'escriptor s'atura a analitzar determinats conflictes del moment actual, com ara la guerra de Corea, la guerra de Vietnam, el procés de la Guerra Freda, l'assassinat del polític italià Aldo Moro, entre d'altres. Hi ha també un interès a centrar-se en figures polítiques coetànies (Nixon, Kruschef, el general Mac Arthur, el comandant Giap). En relació als articles dedicats a l'àmbit social, palesa també la seva disconformitat amb els nous costums («Lleva una camisa de hombre —¡O quin sabe ya en este tiempo nuestro de qué es!», Juan Arbó 1969a: 15) i la seva preocupació per les noves directrius en què s'endinsa la societat moderna. El cinema, l'esport, la deshumanització de la ciutat, el maniquisme són alguns dels aspectes que analitza des d'una actitud marcadament conservadora. Altrament són força significatius els articles on evoca episodis vitals que ajuden a ampliar el context cultural en què viu l'escriptor i alguns dels espais més emblemàtics del seu temps.

En definitiva, Arbó aprofita la tribuna periodística per exposar la seva percepció respecte de la realitat que l'envolta, amb un evident compromís personal que manté des de de la seva anunciada i reiterada sinceritat. Si bé això comporta un grau d'intransigència, en alguns aspectes, i una voluntat de no renunciar als seus plantejaments, també és cert que permet fer-ne un retrat complet i confirmar que, tal com ell mateix proclama, els diferents eixos temàtics tractats i el punt de vista des del qual s'analitzen confirmen que l'escriptor aboca en la seva obra la seva visió del món i, per tant, es compleix plenament l'exercici de cohesió que ell mateix reclama per a tota obra artística.

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI  
SEBASTIÀ JUAN ARBÓ: DE LA REALITAT VISCUDA  
A LA FICCIÓ NARRATIVA. ANÀLISI D'UN DESARRELAMENT  
EN LA LITERATURA CATALANA  
Marta Matas Roca

# L'OBRA NARRATIVA D'ARBÓ

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI  
SEBASTIÀ JUAN ARBÓ: DE LA REALITAT VISCUDA  
A LA FICCIÓ NARRATIVA. ANÀLISI D'UN DESARRELAMENT  
EN LA LITERATURA CATALANA  
Marta Matas Roca

## 1. FONTS LITERÀRIES, REFERENTS I AUTOREFLEXIÓ<sup>446</sup>

Des d'una perspectiva transversal, la novel·lística arboniana ofereix, d'una manera profusa i reiterada, una xarxa de connexions literàries que condueix a una recerca aprofundida que intentaré fixar a partir de conceptes teòrics relacionats amb la trans-textualitat —concretament la intertextualitat i la hipertextualitat— i la metaliteratura.<sup>447</sup>

En el següent capítol, em proposo, doncs, analitzar aquest entramat, forjat sobretot a partir de les múltiples lectures que satisfan l'avidesa d'Arbó, però també a partir dels seus coneixements directes i interpersonals. No hi ha dubte que l'escriptor és clarament deutor de tot un seguit de models que converteix en un artifici necessari que l'ajuda a situar-se i a definir-se com a escriptor. En aquest sentit, i malgrat l'obvietat, cal insistir que com a individu és hereu directe de tot un bagatge literari que

---

<sup>446</sup> Les abreviatures utilitzades en les citacions entre parèntesis dels títols de les novel·les corresponents a fragments reproduïts, a enumeracions i a trets o elements comuns exemplificatius seran les següents: *L'inútil combat* (LIC), *Notes d'un estudiant que va morir boig* (NEB), *Hores en blanc* (HB), *Terres de l'Ebre* (TE), *Camins de nit* (CN), *La ciutat maleïda* (LCM), *Nausica* (N), *Tino Costa* (TC), *Febre* (F), *La nit de Sant Joan* (NSJ), *Sobre las piedras grises* (SPG), *Maria Molinari* (MM), *Nocturno de alarmas* (NC), *Narracions del Delta* (ND), *L'espera* (LE), *Entre la terra i el mar* (ETM), *La tempestad* (LT), *La masia* (LM), *El segundo del Apocalipsis* (ESA). 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*, *Febre*, *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 següent manera: *Sobre las piedras grises* (Juan Arbó 1949), *Maria Molinari* (Juan Arbó 1957a), *Nocturno de alarmas* (Juan Arbó 1957b), *La tempestad* (Juan Arbó 1975b) 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 complementar l'estudi de l'edició definitiva (1983), amb el d'*Hores en blanc. Notes d'un estudiant que va morir boig* (1935). No treballar aquesta versió, considerada òptima per Balaguer (1983) i Molas (1961), hauria impedit una visió íntegra del pensament literari i vital de l'Arbó dels anys trenta. Amb tot, no hi ha una voluntat de fer una anàlisi comparativa. Es tracta d'assenyalar, en aquelles situacions que es cregui necessari, quines són les coincidències i quines les divergències entre ambdues versions. Pel que fa a la manera de referir-m'hi, per evitar confusions i agilitzar el discurs, és la següent: *Notes d'un estudiant que va morir boig* (NEB), per a l'edició de 1935, i *Hores en blanc* (HB), per a l'edició de 1983.

<sup>447</sup> Tot i que els conceptes teòrics d'intertextualitat i hipertextualitat han estat estudiats i definits profundament durant les últimes dècades (vegeu Eco, 1991; Mendoza, Colomer, i Camps, 1998; Carbó, Gregori, Lluch, Rosselló, i Simbor, 2008; Aritzeta, 2002), en la meua anàlisi parteixo de la nomenclatura genètica (Genette 1989: 10, 14) que considera la intertextualitat com «una relació de copresència entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro» (Genette 1989: 10), tant si s'inclou o no la citació entre cometes. Quant a la hipertextualitat, considera que es produeix en tota relació que uneix un hipertext (text derivat) i un hipotext (text anterior), sempre que no es produeix en forma de comentari (Genette 1989: 14).

Quant al concepte de metaliteratura, Álvarez Castro fa una aproximació partir de diferents teòrics —P. Waugh, M. Currie, A. M. Dortras, C. J. García— i qüestiona la reducció que s'ha fet de la metaliteratura en favor de la metalepsis. Per al crític, és evident l'existència d'un trencament dels límits entre realitat extratextual i ficció, però també cal considerar com a metaliterari el recurs d'usar l'element literari com a referent del discurs fins al punt de poder esdevenir, segons afirma, el motor de la diègesi (Álvarez Castro 2006: 15). Per tant, el concepte de metaliteratura ens remet a «literatura *dentro* de la literatura», però també a la «literatura *sobre* literatura» (Álvarez Castro 2006: 17).

l'allibera de l'anonimat i que l'aboca a l'ofici d'escriptor. I, de fet, Arbó conviurà sempre amb aquesta consciència i la utilitzarà en la seva recerca d'una posició pública que el legitima com a literat.<sup>448</sup> És per això que aquest ús reiterat a les referències clàssiques lluny de ser un recurs pedant s'acosta més a una certa ingenuïtat i a una actitud de defensa pròpia, a partir d'un aprenentatge que mantindrà fins al final. Conseqüentment, i molt lligat a aquest aspecte, el joc intertextual i hipertextual que estableix Arbó es converteix en una de les estratègies essencials de la seva novel·lística i contribueix al seu enriquiment a partir d'un seguit de connexions que el relacionen amb autors que conformen la tradició cultural del món occidental, des dels llatins fins als més contemporanis. Arbó hi acut com un deute ineludible, però també per palesar fins a quin punt la seva condició de clàssics es reafirma en la construcció d'un relat fictici basat en una realitat molt personal que neix de l'íntima convivència amb els homes i els paisatges de l'Ebre.

Una xarxa, doncs, de relacions literàries que actua com a dispositiu referencial, però també com a motor per a la seva escriptura. D'una banda, doncs, cal parlar d'intertextualitat i hipertextualitat, en el sentit d'un diàleg establert amb els autors i les seves obres que actua com a detonador per a l'exercici literari. De l'altra, de metaliteratura, a partir del doble ús de la literatura que parla de literatura, ja sigui per justificar la posició d'Arbó com a autor, ja sigui per retratar el món a què pertany. Amb tot, la fixació d'aquests aspectes teòrics respon a una voluntat d'emprar-los com a eines conceptuais que ordenin el buidatge realitzat a partir del conjunt de la seva novel·lística. No és pretén, doncs, analitzar exhaustivament la pertinença dels exemples trobats en funció de la seva relació transtextual i d'aquí l'aposta per un títol genèric del capítol —influències, referents i autoreflexió— davant la impossibilitat de separar l'Arbó lector de l'Arbó escriptor i, per tant, de fixar tangiblement els límits d'aquest artificis literaris.

Des de la seva dimensió d'escriptor, i això inclou la seva novel·lística, però també els articles periodístics, així com la seva participació com a personatge públic a través de les entrevistes que se li realitzaren ja a partir de l'any 1931, Arbó es complau a revisar els autors i les lectures de les quals és un gran coneixedor. Tota la seva obra

---

<sup>448</sup> En aquest sentit, Margarida Aritzeta, en la línia del filòsof i sociòleg francès Pierre Bordieu, afirma que «l'acte d'escriure implica una lectura prèvia, el coneixement més o menys aprofundit del que s'ha fet abans, del que s'està fent contemporàniament, perquè si un artista no és un ingenu total, i és difícil que un ingenu que desconeix els avenços incorporats pels seus antecessors i contemporanis reïxi en la seva tasca, li cal saber en quin context treballa quan pretén fer literatura, quan vol ser publicat i llegit» (Aritzeta 2002: 21).

—i aquí cal incloure-hi també l'escrita en castellà— remet a aquesta voluntat tàcita d'evidenciar una erudició a la qual no renuncia mai, tot i que la seva narrativa es caracteritza per un estil planer i alliberat d'ornaments literaris. Darrere d'aquesta reivindicació de coneixements literaris aconseguida fora de l'àmbit universitari habitual en la intel·lectualitat barcelonina dins la qual s'insereix a inicis dels anys trenta, cal prioritzar encara dos aspectes: d'una banda, l'afany d'atorgar versemblança i rigor —en definitiva, universalitat— a les idees o pensaments que vol formular a través de la veu narrativa; de l'altra, l'exposició dels noms insignes que fonamenten el seu ideari estètic. Es tracta d'un exercici literari que de vegades s'intueix un xic forçat, però que no esdevé un obstacle en el discurs narratiu. Cal diferenciar dues mostres d'aquesta voluntat d'incloure aquestes aportacions externes d'intertextualitat: primerament, les citacions que l'autor situa a l'inici del llibre a l'inici de cada capítol; segonament, les citacions, els autors i les obres que insereix sovint en el contingut narratiu.

Endinsant-nos, doncs, en aquest primer tast d'intertextualitat explícita, pauta da per les citacions referenciades, trobem la seva primera novel·la, *L'inútil combat*, que s'inicia amb un fragment d'André Gide extret de *Les Nourritures terrestres* (1897) i continua utilitzant, per a l'estructura externa de l'obra, fragments de Sant Agustí, de Sant Ignasi de Loiola (*Confessions*) i de Pascal (*Pensaments*). És clar que tot plegat ens introdueix al món introspectiu que l'autor vol mostrar, però també permet descobrir ja alguns dels seus autors de referència que coincideixen en un aspecte bàsic per a Arbó: la recerca identitària de l'individu. Així, si Gide reivindica la llibertat personal enfront d'una disciplina moral tradicional que considera aliena a l'individu, Pascal es troba a la base dels moviments filosòfics moderns, concretament de l'existencialisme, des del qual planteja reflexions sobre la condició humana enmig del racionalisme filosòfic existent, mentre Sant Agustí i Sant Ignasi cerquen donar resposta al comportament humà des d'una òptica religiosa que Arbó empra per a la presentació del seu discurs narratiu, de caire obertament filosòfic. Tot plegat permet afirmar que no hi ha un ús gratuït de les citacions ni dels autors triats sinó que adquireixen ple significat dins l'experiència narrativa que es desenvolupa a *L'inútil combat*.

*El rei Lear*, de Shakespeare, *l'Eneida*, de Virgili, *L'infinit*, de Leopardi, *Eugene Grandet*, de Balzac o la Bíblia també s'inclouen en les primeres obres arbonianes, tot i que són les novel·les *Camins de nit* i *Tino Costa* les que recullen un major nombre de

citacions que encapçalen l'inici de cada capítol.<sup>449</sup> Leopardi, Èsquil, Baltasar Gracián, Tolstoi, Shakespeare, Maeterlinck, Shiller, Homer, Kalidassa, Balzac, Virgili, Eurípides, Verdaguer, Byron, Cervantes, Calderón de la Barca, Dant, Píndar, Hebbel, Faulkner, Sòfocles, L. Leonov, Baroja, Novalis, D'Annunzio, Ibsen, Tasso, Lucreci, Dostoievski, Flaubert, Montaigne, Goethe, Camões, Fray Luis de Granada, Baudelaire, Puixkin, Milton, Poe, Ovidi, però també fragments bíblics extrets d'*El llibre de Job*, *El càntic dels càntics*, *Proverbis*, *Llibre d'Eclesiàstic*, *Llibre de la Saviesa*, *Llibres dels Salmos* inauguren cada episodi d'aquestes dues novel·les, exemples de l'erudició arboniana i d'una recerca constant de models i respostes.<sup>450</sup> Fet i fet, aquesta selecció concreta una literatura pròpia i individual, agermanada alhora amb la tradició literària universal, i atorga una confiança i una raó de ser al propi escriptor.

Més enllà de les citacions directes, la voluntat autoreflexiva d'Arbó es manifesta també, de manera molt evident, en algunes de les obres que completen el seu cosmos literari i els artificis per fer-ho són diversos. Així, per exemple, trobem el desig de palesar l'apropiació d'altres estils novel·lístics: mentre que per definir el comportament del protagonista d'*Hores en blanc* escriu que «Té, d'altra banda, moments d'extraordinària lucidesa [...], a la manera de Swift, del qual degué ser admirador» (HB 179),<sup>451</sup> per justificar la convivència de personatges ficticis amb personatges històrics afirma que «Es la manera de Tolstoi» (ESA 370).

Hi ha també l'al·lusió a referents literaris que ajuden a definir l'actitud dels protagonistes i cerquen la complicitat del lector mitjançant la seva pressuposada competència literària:

Sóc com l'embriac de Goethe, ja ho sabeu (HB 181, NEB 19).

*Il n'est trésor que de vivre à son aise*, deia el gran Villon, lladre i poeta [...] i jo penso com Villon, i a vegades he assajat també el vers» (HB 181).

---

<sup>449</sup> Com ja ha estat esmentat anteriorment, Joaquín de Entrambasaguas (1966: 9) va considerar que «das numerosísimas citas literarias en varios idiomas [...] son forzadísimas y pedantes en su mayoría y [...] raya a veces en lo ridículo». Per al crític, el to culte que vol imposar l'escriptor contrasta excessivament amb la narració i fa que aquesta pretesa intel·lectualitat esdevingui fallida. Amb tot, és desmesurat titllar de «ridícul» el resultat, ja que si bé el contrast és evident, permet al lector una actuació significativa en establir un joc d'extrapolació literària entre la citació i el contingut narratiu de cada capítol. Arbó, però, era lluny de cercar aquesta interacció dialògica amb un futur receptor, més aviat es proposava una autoreflexió teòrica a través d'un exercici intertextual explícit basat en un seguit de citacions que el defineixen com a autor i el delimiten al voltant d'un univers literari concret.

<sup>450</sup> Aritzeta (2002: 16) coincideix a subratllar, en aquest sentit, la funció de les cites textuais, juntament amb les dedicatòries i els epígrafs, com a elements que «emmarquen molts textos en un context dialògic plural i riquíssim».

<sup>451</sup> A propòsit de l'estudi complementari entre *Notes d'un estudiant boig* i *Hores en blanc* (vegeu nota 446), el fet que s'hi faci constar tan sols una de les dues edicions significa que en l'altra aquesta referència no s'esmenta. Quant a l'al·lusió a l'escriptor irlandès, Jonathan Swift, vegeu nota 706.



Quant de temps, Déu, he perdut llegint, com el príncep Hamlet, paraules i paraules (HB 182)

[...] anava a dir riure del que veig, com Larra (HB 185).

Ella se'n va anar; va anar-se'n per a no tornar, com *Las oscuras golondrinas* dels senyor Bécquer (HB 225).

Soy un bestia. Soy un Karamazov [...] Hay mucho Karamazov en nuestro tiempo; pero entre aquellos y nosotros existe una diferencia, y es que aquellos eran bestias románticas [...]. Nosotros hemos quedado simplemente en bestias (MM 276).

Picasso era como él. Él poseía el mismo egoísmo profundo y silencioso (MM 21).

El tío Guaches avanzaba como un nuevo don Quijote, sin caballo, sin lanza y sin adarga, pero con la misma idea del bien, con la misma cólera santa en el corazón (ESA 304).

En aquesta línia sovinteja també l'al·lusió a autors i a personatges literaris o històrics que sorgeixen per la situació contextual del protagonista:

*Per què vols anar a un manicomi?* —preguntava Goethe, i Sèneca, ja ho hem vist (HB 211).<sup>452</sup>

[...] i jo em recordava de la mare de Síssara ([en] vaig llegir la història aquí, fa dos dies) (HB 245).<sup>453</sup>

Estudiaré filosofia; el dia que no m'agradi, no me'n parlu, que us tiraré Kant pel cap (HB 182).<sup>454</sup>

Criticava Sèneca aquells que es divertien amb els bufons (HB 183).

Això ho va dir López de Vega fa una pila d'anys (HB 185).

Dios se había dormido en su azul de luceros (HB 239).<sup>455</sup>

Los hombres, en general, como a Hamlet, le habían decepcionado (NA 40).

Altres vegades s'esmenta només la referència textual sense detallar-ne la procedència de tal manera que, deliberat o no, l'autor planteja al lector un joc intertextual i metaliterari que implica uns coneixements previs:

Penseu que el món és un naufragi —s'ha escrit per algú—i que la divisa de l'home és “Salvi's qui pugui” (HB 189).<sup>456</sup>

<sup>452</sup> A *Notes d'un estudiant que va morir boig* tan sols s'al·ludeix a Goethe («“Per què vols anar al manicomi?”, deia Goethe», NEB 53).

<sup>453</sup> Relat que es troba a la Bíblia, concretament al llibre dels Jutges, segons el qual la mare de Síssara, comandant de l'exèrcit cananeu, esperava el retorn del seu fill, tot intuïnt la seva mort.

<sup>454</sup> En la versió de *Notes d'un estudiant que va morir boig* ja es troba aquesta referència: «[...] estudiaré filosofia, el dia que no m'agradi no em digueu res que us tiraré Kant pel cap» (NEB 20).

<sup>455</sup> Una nota a peu de pàgina relaciona aquest vers amb un poema de Juan Ramón Jiménez. Es tracta, en efecte, de «La carbonerilla quemada», que serveix a Arbó per qüestionar-se, irònicament com feu el poeta, on es troba Déu en el moment d'una tragèdia. Cal destacar, però, que la versió presentada divergeix lleugerament de l'original on llegim: «Dios estaba bañándose en su azul de luceros» ([http://institucional.us.es/revistas/rasbl/36/art\\_13.pdf](http://institucional.us.es/revistas/rasbl/36/art_13.pdf)).

Ja va dir-ho el de Pilla: *Fragilitat tens nom de dona*, i tot allò altre que digué (HB 192)<sup>457</sup>

Si París valia una missa, bé podia jo callar davant de les que la veïna prometia (HB 201).<sup>458</sup>

Ara bé, no es pot obviar que l'ús recurrent del discurs metaliterari i autoreflexiu en primera persona possibilita una doble interpretació de l'obra. Així, d'una banda, es planteja una lectura més superficial que es pot veure dificultada pels entrebancs que suposa desconèixer totes les referències literàries que s'esmenten en el text. D'altra banda, cal pensar també en una lectura més complexa que relaciona i integra tots aquests elements literaris esmentats i que, consegüentment, demana al lector una interactuació des de la seva experiència lectora.<sup>459</sup> Amb tot, és evident que les referències enriqueixen el text i atorguen al discurs una agilitat i una lucidesa que accentuen la versemblança de la ficció narrativa. Una lucidesa, recordem-ho, que, en el cas de *Notes d'un estudiant que va morir boig/ Hores en blanc*, paradoxalment, aboca el personatge a una bogeria irremeiable que permet parlar d'un cas —intern a la narració— d'impossibilitat de conciliació entre la realitat i la aprehensió que es deriva del coneixement literari adquirit d'una manera impulsiva i desmesurada.

Encara des de la ficció sorgeixen altres noms i lectures que devien fornir literàriament l'adolescència d'Arbó i que Pere Franch —un dels protagonistes *d'Entre la terra i el mar*— recopila en el seu retir a la ribera amb una evident voluntat d'evasió:

El vell Franch, *el mestre*, es proveí de llibres; manuals d'història natural, que sempre l'havia apassionat, tractats d'història; alguns fulletons d'autors francesos que estaven molt de moda llavors; es procurà, a més a més, algunes novel·les d'aventures, que el divertien; la sèrie del *Rocambole*,<sup>460</sup> *Sherlock Holmes*, el *Robinson*, Juli Verne, i sobretot, Mayne Reid,<sup>461</sup> llavors també de moda [...] En les lectures, per regla general, cercava més divertir-se que instruir-se, ja que, ¿per què ho necessitava? [...]. Li agradava de tant en tant re-

---

<sup>456</sup> Destaco que a *Notes d'un estudiant que va morir boig* s'atribueix la sentència a Voltaire («D'aquell que cau ja no se'n parla més. "Conteu que el món és un naufragi i la divisa de l'home és: ¡Salvi's qui pugui!" Va dir Voltaire», NEB 26).

<sup>457</sup> Hamlet, en el monòleg que dedica al seu pare mort, pronuncia aquesta frase davant del recent matrimoni de la seva mare que ell considera una traïció i una mostra de feblesa femenina.

<sup>458</sup> En referència a la frase atribuïda a Enric IV durant la cerimònia en què es convertí a la religió catòlica a fi de poder regnar a França.

<sup>459</sup> El concepte d'intertextualitat comprèn també la participació del lector com a agent capaç de connectar i relacionar els seus sabers i les seves experiències culturals prèvies a les referències corresponents a altres produccions literàries que es troben al text (Mendoza et al., 1998: 7).

<sup>460</sup> Rocambole fou el protagonista aventurer d'una sèrie de novel·les de fulletó creat per l'escriptor francès Pierre-Alexis Ponson du Terrail (1829-1871).

<sup>461</sup> Thomas Mayne Reid (1818-1883) publicà novel·les d'aventures que gaudiren d'un gran èxit en la literatura catalana d'entreguerres i que foren editades en col·leccions destinades principalment a un públic popular, concretament, per editorial Sopena (Pinyol 2005: 114).

visar els vells llibres de text; procurava comprar els llibres nous que apareixien que tractessin, sobretot, d'història natural. Quan es cansava tornava a Mayne Reid, a Juli Verne, com qui s'aireja l'esperit, com un que es cansés de les realitats, i tornés als mons de la imaginació, els somnis (ETM 287-285).<sup>462</sup>

De la mateixa manera, a *La tempestad* cita Blasco Ibáñez, «que iba a hacerse famoso con una novela sobre la guerra submarina, *Los cuatro jinetes del apocalipsis*, traducida en seguida en todos los países, en todo el mundo» (LT 266).

Del seu aprenentatge literari, Arbó en parla en el primer llibre autobiogràfic, *Los hombres de la tierra y del mar*, on atribueix a les seves lectures inicials la possibilitat de realitzar una experiència vital paral·lela que el va alliberar de la quotidianitat asfixiant en què es trobava. D'elles, n'extreu un coneixement que «es la única filosofía que me interesa. Es la que nos hace fuertes para los combates de la vida» (Juan Arbó 1961a: 154). És evident, i així ho confirmen els seus dos reculls de memòries, però també tot el conjunt de la seva obra, que Arbó es distingeix des dels seus inicis per una vasta cultura literària i un ampli coneixement dels autors que forneixen les seves lectures: «A quinze anys havia llegit molts clàssics grecs, Shakespeare, *Crim i càstig*, Racine, etc. [...] Llavors m'ho empassava tot. Començava per la Bíblia i no la deixava fins que l'enllestia» (Manent 1965: 54-55).

Altres autors i altres obres li serveixen com referent biogràfic i vital per gestionar les pròpies vivències i superar-les a través de la descoberta del seu caràcter universal. Els exemples, proposats per ell mateix, comprenen noms prou significatius. Així, Kolia, un dels personatges que Dostoievski crea a *Els germans Karamazov*, li evoca la personalitat i el destí tràgic d'un familiar proper («en el fondo palpitaba la misma audacia, el mismo orgulloso afán, la misma emoción temblorosa», Juan Arbó 1961a: 35);<sup>463</sup> el dolor d' Stendhal per la mort del pare li serveix per referir-se a la mort del seu germà petit («Tenía yo a la sazón quince años [...]. Como a Stendhal a la muerte de su padre, me ocurrió a mí con esta muerte. Creo que fue entonces, en efecto, que empecé a dudar en mí fe», Juan Arbó, 1961: 69-70); amb Goethe comparteix les conseqüències d'una educació protectora i, en certa manera, opressiva («Con razón ha

---

<sup>462</sup> En una entrevista l'any 1975, Arbó havia declarat 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 “Rocambolé” 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).

<sup>463</sup> A *La tempestad*, la història de Boret, desaparegut després de sortir amb la barca una nit de tempesta (vegeu LT 23-26), ens remet a l'al·lusió que fa Arbó a *Los hombres de la tierra y del mar* en relació a la tragèdia succeïda a un cosí seu (Juan Arbó 1961a: 33-36).

escrito Goethe: “Permaneciendo siempre oprimidos, en medios excesivamente confinados, sufren nuestro carácter y nuestro espíritu, y al fin nos sentimos incapaces para lo grande; carecemos de ánimo para elevarnos a regiones superiores”, Juan Arbó 1961a: 160); de Bernard Shaw aprofita l'experiència de l'alcoholisme patern;<sup>464</sup> d'Alfred de Musset, el sentiment de desencís<sup>465</sup> i de Byron, certes similituds que creu percebre amb ell mateix («Fui un Byron —hubiera podido serlo—, sin nobleza, sin bienes de fortuna, y encerrado de niño en una jaula y con las mismas aficiones a la aventura, al riesgo y al verso», Juan Arbó 1982: 37). Arbó no només es limita a llegir obres rellevants sinó que aprofundeix en l'estudi dels autors a fi de contextualitzar-los i copsar-ne amb profunditat la seva producció.<sup>466</sup> És evident, doncs, que aquest exercici li proporciona una via de distensió emocional i cultural que li permet superar una realitat de caire determinista en favor d'un projecte que culminarà en la seva realització literària.

Altrament, Arbó és un lector àvid en diverses llengües: «Lo hacía en francés, en italiano; los leía casi como el castellano, y había leído a Montaigne, a Rabelais —me entusiasmaba— en ediciones anotadas, y a Dante en su lengua original» (Juan Arbó 1982: 109). Amb tot, el llegat dels autors clàssics esdevindrà un dels seus fonaments literaris més recurrent:

Se unió a estas influencias la lectura de los trágicos griegos: la hice muy joven y fue para mí una de las grandes revelaciones; una de las commociones más fuertes que recibí; nada me había ya de impresionar como aquella tremenda interpretación del dolor humano en el arte: de la tragedia del hombre sobre la tierra; el destino terrible del hombre combatido por las fuerzas ciegas de la vida; aquella explosión de piedad ante las miserias de la vida; y al lado de esto, la nobleza y dignidad del hombre en la lucha con su destino.

Me impuso la grandiosidad de Esquilo; admiré la perfección de Sófocles; pero la impresión mayor la recibí de la honda humanidad de Eurípides. No creo que haya habido lectura que me haya impresionado más, que me haya hecho vibrar tan hondamente; le leía y le volvía a leer; a veces, tenía que interrumpir la lectura y cerrar el libro anegados en lágrimas los ojos; temblando todo yo (Juan Arbó 1961a: 187-188).

---

<sup>464</sup> Cf. Juan Arbó 1961a: 212-213.

<sup>465</sup> En referència a la frase de Musset: «Proyectos de felicidad, ¿caso sois la única felicidad verdadera?» (Juan Arbó 1961a: 275).

<sup>466</sup> No és agosarat afirmar que aquesta curiositat per les vicissituds vitals dels autors llegits, així com la voluntat d'aprofundir en el conjunt de la seva obra, culminarà amb la publicació de diferents biografies (Miguel de Cervantes, Jacint Verdaguer, Oscar Wilde i Pío Baroja), en la seva participació en el pròleg i la traducció de *Los maestros de antaño* d'Eugène Fromentin i en la col·laboració com a editor i prologuista, juntament amb Ricardo Fernández de la Reguera, de *Maestros ingleses*, una col·lecció de sis volums antològics.

Conocía a los grandes autores de todas las literaturas, y, sobre todo, a los griegos, a los trágicos, y entre ellos a Eurípides, que fue para mí la gran revelación, y al que leí y volví a leer —lo leo todavía—, sobre cuyos dramas me estremecí de horror y de piedad. [...]. Al lado de ellos, los cantores de las epopeyas, los poetas de los *Diálogos*, con Platón, en primer lugar: los poetas de la historia, y el primero, Herodoto (Juan Arbó 1982: 109).

La influència dels autors grecs, concretada sobretot a partir del gènere tràgic, fou àmpliament reivindicada per Arbó. Si bé la literatura occidental de tots els temps s'ha fonamentat en la tradició grecolatina i, per tant, bona part dels escriptors que han excel·lit en la confecció de les seves obres participen d'aquesta influència, en Arbó sorprèn l'assimilació que fa de bona part dels punts d'interès que conflueixen en aquest llegat clàssic que ell hereta i converteix en part constitutiva de la seva narrativa. Vegem tot seguit quan i de quina manera s'articulen.

Val a dir, en primer lloc, que l'assumpció de la tradició grega per part d'Arbó —la d'Eurípides sobretot, però també la d'altres autors com Èsquil o Sòfocles— neix enmig de l'hàbitat dur i extrem del Delta, i al centre d'una recerca inconscient de referents que l'ajuden a identificar-s'hi, en un intent de reconeixement, però també de sobreviure-hi, a través d'allò que més li plau: la lectura i l'escriptura. És en aquest moment que li sorgeix la necessitat d'agermanar-se amb l'ideari clàssic a través de la realitat existent. L'accés a aquests escriptors li ofereix la possibilitat de mostrar el món que coneix, de presentar les terres de l'Ebre com un microcosmos èpic i tràgic a partir d'uns referents reconeguts que es configuren a través de la tragèdia, el terror i la pietat. És lògic, doncs, que Arbó hi combregui plenament i adopti per a la seva obra el model que els autors grecs li forneixen a través de les seves lectures.<sup>467</sup> Si l'essència de la tragèdia grega rau en l'escenificació d'un relat en què els protagonistes són empesos cap a un destí contra el qual és impossible lluitar, Arbó assimila aquest fat, l'assumeix i l'adopta en una obra que pretén presentar l'ésser humà en lluita amb unes forces hostils que el vencen constantment.

Consegüentment, en segon lloc, cal assenyalar la influència d'Eurípides: «fue el que más me impresionó, el que me hizo vibrar con más intensidad, el que despertó en mí emociones más vivas» (Juan Arbó 1968a: 159). Arbó mateix destaca de l'autor grec l'ús del recurs tràgic per palesar el fatalisme que mou el destí de l'ésser humà, la cons-

---

<sup>467</sup> En aquest sentit, Arnau (1987: 55) destaca que en l'opció de plantejar «una concepció del món tràgica, encamada en una comunitat rural» des d'una òptica realista coincideix plenament amb Eurípides.

tant misantropia accentuada amb el pas del temps,<sup>468</sup> l'aversion a la política i, paral·lelament, la preocupació constant pels oprimits i per l'amenaça de la guerra. Al costat d'aquests nuclis temàtics, Arbó també en destaca d'altres que aporten positivitat: el culte a l'amistat, la defensa entusiasta de la veritat i l'amor per la figura de la mare. I encara palesa una reiterada voluntat de desvetllar la pietat del lector a través de les dissorts d'uns personatges que, malgrat lliurar-se a l'abisme a què els conduïxen les seves passions, aconseguïxen omplir l'obra de tendresa i d'humanitat (Juan Arbó 1968a: 159-165). No hi ha dubte que Eurípides va influir en la construcció de la identitat literària d'Arbó, atès que tots els trets enumerats formen part del corpus arbonià més reivindicat.

En tercer lloc, si bé les reminiscències de la tragèdia grega són indiscutibles en el primer cicle novel·lístic ebrenc (*Terres de l'Ebre*, *Camins de nit* i *Tino Costa*), la novel·lística posterior (*Entre la terra i el mar*, *La tempestad* i *La masia*), al voltant del mateix marc geogràfic, abandona la presentació d'aquest cosmos tràgic i assumeix una tradició clàssica connectada amb la voluntat de transmetre la quotidianitat humana inserida en el cicle natural de la vida i de la història del país. Així, en el pròleg d'*Entre la terra i el mar*, Arbó fa referència a Hesíode, concretament al seu poema *Els treballs i els dies*,<sup>469</sup> per insistir que, tot i que ambdós conceptes —treballs i dies— transiten en aquesta segona trilogia ebrenc, són els homes «per als quals els dies i els treballs cobren sentit» (ETM 217) els que en conformen l'eix principal. De fet, a *La tempestad*, el títol d'un dels capítols («Los trabajos y los días») remet inequívocament a les paraules anteriors amb què el novel·lista inaugura aquest cicle novel·lístic.

En quart lloc: és interessant constatar que, tot i que les lectures dels clàssics sempre són presents en Arbó, amb els anys hi retorna per extreure'n una actitud ètica i moral amb què acarar les noves realitats que sorgeixen entorn seu. Es tracta, en definitiva, d'un retrobament que possibilita «fijar nuestra posición entre los viejos y los

---

<sup>468</sup> En relació a la misantropia, Ramon Esquerra (2006: 104) estableix una diferència del terme a partir de l'ús que n'han fet Shakespeare i Molière en les seves obres. Així, mentre el dramaturg francès presenta una misantropia gairebé patològica, basada en la malfiança i en la hipocresia, Shakespeare, a través del personatge de Timó d'Atenes, la utilitza com a producte de l'experiència i del desengany, factors que provoquen en l'individu una conducta contrària a la seva realitat inicial, més propera a l'entusiasme i a l'apassionament que no pas al rebuig social. Els personatges d'Arbó —i, de fet, el mateix Arbó— conreen aquesta misantropia shakesperiana, escarmentats per incomprendiments pretèrites que resolen amb un cert aïllament.

<sup>469</sup> El poema d'Hesíode, un dels escriptors més rellevants de la literatura grega, gira al voltant de l'ésser humà, i es centra sobretot en la seva relació amb Zeus i en la necessitat de treball i de justícia. L'obra inclou una aportació didàctica —amb la inclusió d'un calendari agrícola per ensenyar les feines del camp— i moral, a través d'una sèrie de consells. En definitiva, el poema esdevé un elogi de tots aquells que viuen dedicats al treball diari d'una manera humil i senzilla. Hi ha, a més, una mitificació de «l'edat d'or» i, en conseqüència, la constatació d'una decadència temporal progressiva.

nuevos valores, para no perdernos en el vocerío y la confusión, para no dejarnos turbar por las nuevas sirenas» (Juan Arbó 1968a: 195). Així s'esdevé amb Horaci, l'obra del qual, llegida durant l'adolescència i recuperada durant els anys seixanta,<sup>470</sup> li permet valorar la sàvia lliçó de vida —basada en la defensa de la moderació no exempta d'un punt d'excés—, l'ús d'una fina ironia i, sobretot, la lluita pel que és la seva màxima aspiració: la persistència de la seva vocació («Los que hemos sacrificado algo a la vocación, hallamos aquí la lección más hermosa, la más conmovedora de su vida, en esta fidelidad a su destino», Juan Arbó 1968a: 174). D'aquesta manera, Arbó redescobreix noves possibilitats en els seus autors d'adolescència i és, en aquest sentit, que el pensament horacià li proporciona un benestar i una acceptació resignada, impossible d'acceptar durant les seves primeres lectures de joventut («No nos rebelemos contra lo inevitable, y gocemos del día que pasa», Juan Arbó 1968a: 174).

A propòsit encara dels autors grecollatins i a la recerca de nous models classificants, Arbó afirma:

Creo que los leí a todos, y solo Shakespeare, de mucho después, podía, quizá sí, ser comparado con ellos y aún superarlos; me produjo una impresión parecida. Me arrebató, y lo leí y releí. [...].

Entre los poetas —los grandes, los de la literatura universal o de la poesía, y entre los que pude leer en su lengua original—, mi admiración había quedado fijada —y ha continuado igual— en tres grandes figuras: Leopardi, Baudelaire, y el incomparable, el único, el mejor para mí: san Juan de la Cruz.

A parte de ellos, me gustaba mucho la *Epístola a Fabio* [...]; con las coplas de Manrique es para mí, en poesía, lo mejor en el género de nuestra literatura (Juan Arbó 1982: 109-110).

L'isolament geogràfic no impedeix a Arbó accedir a les lectures més preuades per la seva tradició, però també per la seva modernitat. El seu interès per Shakespeare coincideix amb l'efervescència que aquest autor viu Catalunya a partir dels anys vint, com a conseqüència de la voluntat d'uropeïtzar la literatura catalana.<sup>471</sup> És clar que

---

<sup>470</sup> Només com a detall, Arbó explica com tenia a Horaci «un poco menospreciado a causa quizá de la edad en que lo leí y tal vez también de las pésimas traducciones» (Juan Arbó 1968a: 167). Especifica que aquesta relectura estiuenca l'ha realitzat a través d'una versió francesa, fet que confirma aquesta constant inquietud intel·lectual d'Arbó per arribar al coneixement i a la comprensió de l'autor i de la seva obra, inquietud que mantingué fins al final.

<sup>471</sup> L'any 1937, Ramon Esquerra publica *Shakespeare a Catalunya*, obra amb la qual inicia la seva proposta de construir una línia d'estudis que valori la influència de la literatura europea en la cultura catalana. El capítol dedicat al segle XX recull totes les activitats portades a terme fins als anys trenta per reivindicar l'obra shakesperiana (traduccions, conferències, crítiques literàries, adaptacions teatrals). Tot i que Esquerra assenyala que a principis del segle XX, malgrat alguns intents esporàdics editorials per intro-

davant la preferència d'Arbó per a la tragèdia grega, la descoberta del dramaturg havia d'oferir-li la continuïtat del registre clàssic i ensems confirmar-li l'existència d'un caràcter universal expressat a través d'una visió del món força particular.<sup>472</sup> Cal admetre, en aquest sentit, que Shakespeare esdevé el model literari amb què Arbó es reafirma per a la construcció d'uns personatges que, sota una aparent recerca de la identitat individual, qüestionen la condició de l'ésser humà. Aquesta consciència tràgica de sojornar en un món viscut com a aliè atorga ple significat a la citació d'*El rei Lear* que encapçala *Notes d'un estudiant que va morir boig / Hores en blanc* i converteix el tema de la bogeria en un dels motius més presents en la novel·la («En el moment de néixer ja plorem, veient-nos en aquest teatre ple de boigs», HB 173).<sup>473</sup> De fet, Marina Dasca situa aquesta temàtica com a topos literari de l'època moderna i, a banda d'evidenciar el compendi poc escrupolós que n'ofererix l'obra de Shakespeare, recorda que Taine havia constatat —en la literatura anglesa i, en concret, en l'obra del dramaturg— l'existència d'unes figures recurrents, pròximes a l'anomalia, que palesen el caràcter conflictiu de l'individu i l'orientació preferentment irracional de la conducta humana (Dasca 2016: 21, 90-91). Talment com succeeix a *El rei Lear*, en la novel·lística arboniana —sobretot a *L'inútil combat*, *Notes d'un estudiant que va morir boig* i *Tino Costa*— la folia no augmenta el patetisme que comporta la situació del protagonista sinó que el transcendeix mitjançant el devessall de paraules i imatges que genera el monòleg discursiu en l'intent de donar significat a la pròpia vida. Es produeix, doncs, un procés de despersonalització que s'aconsegueix a través d'un trencament de vincles amb el passat i una relació fragmentària amb el present que aboleix així qualsevol propòsit personal (Hunter 2009: 12). Els lligams d'Arbó amb Shakespeare són

---

duir l'obra de l'escriptor anglès, no es percep en la literatura catalana un augment de la influència del dramaturg, sí que hi ha un progressiu interès a partir dels anys vint (Esquerra 1937: 171). Els escriptors que s'hi interessaven, tal com esmenta Esquerra, són Farran i Mayoral, Carles Riba, Josep Maria de Sagarra, Josep Maria López-Picó i Agustí Esclasans. Per a la recepció i estudis sobre Shakespeare a Catalunya, vegeu Fulquet Vidal (2008).

<sup>472</sup> De fet, Ramon Esquerra, confirmà aquesta contemporaneïtat l'any 1932, quan escriví per a *El matí*: «Shakespeare, que donà al teatre la nota màxima d'humanitat, fou també el primer a humanitzar les llegendes i reduí els herois a la seva real expressió. Per això en aquests temps nostres de revisió de valors, o de crítica sense objecte dels valors espirituals que constitueixen l'herència de les èpoques passades, Shakespeare s'aguanta. I és, potser, de tots els clàssics el més actual, i està molt més a prop de la nostra sensibilitat que molts dels que actualment escriuen» (Esquerra 2006: 103). D'un temps ençà, Jordi Balló i Xavier Pérez han confirmat l'empremta shakesperiana en les ficcions contemporànies i l'han justificat no tant per l'ús reiteratiu d'uns arguments universals sinó sobretot pel tractament dramàtic que en fa i que ha estat font constant d'inspiració per als creadors posteriors (Balló i Pérez 2015: 13).

<sup>473</sup> Arbó presenta en aquesta versió una transcripció més precisa si la comparem amb la que inicia *Notes d'un estudiant que va morir boig*, on incideix en l'ús d'una adjectivació de to volgudament hiperbòlic («desolats» i «immens») que, posteriorment, a *Hores en blanc*, desapareix: «En el moment de néixer ja plorem desolats de veure'ns dintre d'aquest teatre immens, ple de bojos» (NEB 15).



prou perceptibles en les seves dues primeres obres, tot i que es dilaten i prenen entitat pròpia en les seves novel·les posteriors. Altrament, temes tan presents en el dramaturg anglès com el desig sexual,<sup>474</sup> la gelosia, la defensa de la justícia o la presència de la guerra i les seves terribles conseqüències, molt accentuada en la producció de la postguerra, configuren la temàtica arboniana, sense oblidar l'elevat grau d'humanitat i pietat que ambdós escriptors comparteixen. Així, quan Hunter (2009: 15-16) afirma que les diferents passions que conviuen en el rei Lear es resumeixen en «rabia ante la injusticia y la hipocresía, compasión ante los oprimidos, repugnancia ante la depravación humana, incomprensión ante los agravios contra la solidaridad social de los seres humanos» no fa sinó resumir fidelment els trets que defineixen els personatges d'Arbó i que es van repetint, i, fins i tot, accentuant, al llarg de la seva obra.<sup>475</sup>

Hi ha, encara, altres temes que es reproduïxen dins la seva novel·lística i que es poden relacionar amb el corpus shakesperia (Balló i Pérez 2015).<sup>476</sup> Així, d'una banda, cal parlar del desig de l'altre com a motor real dels amors passionals, molt present en la casuística de les relacions interpersonals dels personatges arbonians: Joanet i Martí (*Terres de l'Ebre*), Marçal i Labarta (*Camins de nit*), Tino Costa i Quim Bisa (*Tino Costa*), i Monxe i Jordi (*La tempestad* i *La masia*). D'altra banda, cal assenyalar la introducció del poder del relat oral amb funció evocativa «que supone la humanización radical de un personaje» i amb la qual «Shakespeare llega a su cima, y que los grandes escritores y guionistas deben asumir como reto cada vez que quieran extraer de la imaginación de sus lectores y oyentes el peso específico de la visión» (Balló i Pérez 2015: 125). Hi ha també la participació activa de la naturalesa a partir de la inclusió dels fenòmens naturals com a agents dinàmics dins la trama argumental en ambdós cicles ebrencs<sup>477</sup> i que, consegüentment, es converteix en una «presencia no anecdótica

---

<sup>474</sup> El tema del desig sexual és present des de les primeres novel·les i també, d'una manera molt explícita, en el contes *Febre* i *La nit de Sant Joan*. En relació amb l'element passional, Jordi Balló i Xavier Pérez afirmen que en les comèdies corals shakesperianes de caràcter amorós «el desig esdevé l'agent fonamental de l'acció dramàtica: ell és el protagonista invisible, el geni indomitable i arbitrari que posa en marxa el circuit dels sentiments» i constaten que «la trobada entre els personatges i aquest desig pertorbador no és un fet extrínsec a la vida social. És la comunitat sencera que sofreix la visita invasora de la passió» (Balló i Pérez 1995: 131).

<sup>475</sup> Arbó confirmà aquest retorn constant a l'obra de Shakespeare i d'Eurípides: «Hoy, en cuanto a los gustos literarios, estoy en el mismo lugar y puedo decir sin vacilar que en estos dos autores están los polos fijos de mis gustos, de mis admiraciones antiguas —y casi de siempre— en literatura» (Juan Arbó 1968a: 160).

<sup>476</sup> En el seu estudi, aquests dos autors afirmen i justifiquen que molts dels topes literaris que han quedat fixats com a clàssics i que es repeteixen imperceptiblement en l'àmbit literari, però també en l'àmbit cinematogràfic, tenen el seu origen comú en les obres de Shakespeare.

<sup>477</sup> En parlar dels dos cicles ebrencs faig al·lusió a les obres que tenen com a marc geogràfic les terres de l'Ebre. Així *L'inútil combat*, *Notes d'un estudiant que va morir boig*, *Camins de nit* i *Tino Costa* formen part

de las fuerzas de la naturaleza, creadora de un extraño clima de intensidad expresiva (Balló i Pérez 2015: 160). D'aquesta manera, el protagonisme de la naturalesa introdueix, en primer lloc, un espai nocturn que presagia el conflicte i agreuja la incertesa del desenllaç; en segon lloc, incideix en el buit existencial d'uns personatges erràtics que cerquen respostes i refugi vital davant d'un món en què no es troben reconeguts i, en tercer lloc, assenyala una possible regeneració que nega el nihilisme d'aquest buit existencial —sobretot en la novel·lística posterior als anys 40— i que troba en la natura propostes regeneradores mitjançant l'aprenentatge vital.<sup>478</sup>

Si bé aquestes reminiscències shakesperianes no han estat prou remarcades en l'obra d'Arbó, sí que s'ha reivindicat, ben altrament i sobretot arran de la publicació de les primeres novel·les, la seva connexió amb la literatura russa del segle XIX, concretament amb Dostoievski (Balaguer 1983: 20-22).<sup>479</sup> De ben segur, la irrupció d'un autor desconegut amb una obra tan trasbalsadora com *L'inútil combat* provocà, entre els crítics, la urgència de definir-lo a través dels seus referents literaris. Temes com ara l'individu «marginat», el sentiment d'injustícia, la degradació progressiva o la recerca del sentit de la pròpia existència ja eren presents en la novel·lística catalana de finals dels anys vint i, en general, en la literatura europea d'entreguerres.<sup>480</sup> Jordi Malé es mostra contundent quan afirma que l'atribució persistent d'una pressuposada influència russa a les noves propostes literàries es converteix «en una mena de lloc comú de la crítica, més fruit de la convenció d'una referència establerta que no pas d'una aprofundida anàlisi comparada» (Malé 2005: 37) i remarca, com a exemple, que les ressenyes a la primera novel·la d'Arbó mostren certa ambigüitat en no decantar-se per cap autor en concret i esmentar tan sols conceptes com «russos», «literatura russa» o «Rússia moderna» (Malé 2005: 37). Val a dir, però, que l'any 1931, Màrius Verdaguer sí que concretà quan descrigué l'autor de *L'inútil combat* com «un muchacho del Sur de Cataluña que sufre una borrachera de Dostoievsky», tot i que després generalitzà la seva afirmació («S. Juan Arbó sufre una intoxicación de los novelistas nórdicos, más precisamente de los novelistas rusos», Verdaguer 1931: 5). Acceptant, tanmateix, el raonament de Malé, segons el qual el fet que la crítica d'aquells anys no esmenti mes-  
tratges concrets posa en dubte la influència real dels escriptors russos, no és menys

---

del primer cicle, mentre que *L'espera*, *Entre la terra i el mar*, *La tempestad*, *La masia* i *El segundo del Apocalipsis* s'han d'incloure en el segon cicle.

<sup>478</sup> Aquestes qüestions es desenvolupen en els següents apartats.

<sup>479</sup> A propòsit d'aquesta influència eslava, vegeu nota 80.

<sup>480</sup> En relació a les obres que presenten aquesta temàtica coincident amb *L'inútil combat*, vegeu Malé 2005: 33-34).

cert que en les ressenyes a la novel·la següent, *Terres de l'Ebre*, l'autor és definit com un «pequeño Dostoievski» (Verdaguer 1932: 3)<sup>481</sup> i, posteriorment, Rafael Tasis assenyala «contradiccions dignes d'un heroi de Dostoievski» en el protagonista de *Tino Costa*, mentre que Artur Bladé considera que l'autor rus perjudica Arbó atès que la tragèdia russòfila que es desprèn de les seves obres no s'adiu amb el caràcter de les terres ebrenques.<sup>482</sup> Al marge d'aquestes consideracions, Arbó sempre reconegué la seva preferència i admiració per la literatura russa («amb Dostoievski al davant», Rodoreda 1933a: 2)—,<sup>483</sup> tot i que fou reticent a acceptar-ne la influència en les seves obres.<sup>484</sup> Amb tot, els estudis posteriors s'han inclinat per vincular estretament l'empremta de l'autor rus a la primera etapa d'Arbó, tot i no haver-hi una uniformitat de criteris. Entre aquells que reivindiquen aquesta influència trobem Balaguer (1983), Rosales (1992), però sobretot Arnau (1987), la qual analitza *L'inútil combat* i *Terres de l'Ebre* des d'una perspectiva pròpiament dostoievskiana. En aquest sentit, les coincidències entre les obres d'ambdós autors són múltiples: la construcció d'uns personatges que cerquen, des d'una psicologia complexa i turmentada, el sentit de la pròpia existència, la idea del doble com a expressió de les contradiccions dels protagonistes, la constatació de pertànyer al bàndol dels humiliats, l'ús d'imatges i símbols dominants com ara les tenebres i els abismes, el motiu de la presó, la constatació d'una soledat tràgica que aboca l'individu a la desesperació i el condemna indefectiblement a la incomunicació i, fins i tot, des d'un punt de vista més formal, la producció d'obres extenses i de gran ambició. De fet, Arnau sota la denominació de «l'home d'Arbó» perfila un prototipus que entronca clarament amb l'home subterrani de Dostoievski. Aquest «home» es defineix per ser un marginat social, amb una consciència força lúcida del món, que

---

<sup>481</sup> Si tenim en compte que Arbó fou conegut amb aquest qualificatiu no resulta agosarat que fos Verdaguer qui iniciés aquesta denominació.

<sup>482</sup> Vegeu notes 201 i 767.

<sup>483</sup> Vegeu també Palau i Fabre (1936: 4) i Huertas (1975: 17).

<sup>484</sup> Preguntat per Albert Manent sobre la possible filiació russa en les seves obres, Arbó respongué que hi havia «més aviat una coincidència de temes i de “dramatisme moral”. Abans de llegir els russos, m'havia empassat els grecs i alguns francesos com Zola. Més que la influència russa, el que s'endevina, per exemple, a les *Terres del Ebre* és la influència de Blasco Ibáñez. Més tard vaig llegir a fons els russos, que em van impressionar seriosament» (Manent 1965: 55).

En aquest sentit, Malé en el seu estudi conclou que Arbó havia exposat obertament durant els anys trenta una influència russòfila que responia, segons el crític, a una necessitat d'alinejar-se amb els cànons intel·lectuals del moment i d'allunyar-se de la seva procedència geogràfica i autodidàctica, i que, anys després, l'afirmació d'aquesta influència quedaria força diluïda a l'entrevista amb Manent i en les seves memòries. Malé qüestiona doncs l'adscripció russòfila atribuïda a l'escriptor des dels seus inicis literaris, a partir de les seves pròpies declaracions, però caldria distingir entre l'admiració i l'entusiasme que manifesta Arbó cap a Dostoievski i la influència concreta que aquest pugui exercir en la seva obra, que li fou més atribuïda pels crítics coetanis i posteriors que no pas per ell mateix, fet que no exclou, però, que existeixi en alguna mesura, com ja va demostrar Arnau (1987) i es continuarà analitzant en aquest capítol.

habita un medi rural hostil i que es caracteritza per la seva soledat, pel seu caràcter rebel, però sobretot per la seva psicologia turmentada amb evidents símptomes malaltissos que deriven o voregen la follia fins a esdevenir un antiheroi, figura reivindicada per l'escriptor rus i molt emprada en la literatura moderna (Arnau 1987: 59-70).<sup>485</sup>

Dos apunts encara, per reblar d'una manera més precisa aquests ressons dostoievskians a què remetent les obres d'Arbó. D'una banda, les similituds que presenten *Camins de nit* i *Tino Costa* amb *Crim i càstig* en introduir uns protagonistes joves, impulsius i sensibles, amb reaccions exacerbades i malalties, amb qui el lector arriba a establir un lligam de compassió i empatia; i, encara més, en les similituds argumentals que es confirmen amb el desenllaç de *Camins de nit*<sup>486</sup> i amb el somni premonitori de Tino Costa.<sup>487</sup>

D'altra banda, no es pot obviar que la lectura de *L'inútil combat* i de *Notes d'un estudiant que va morir boig* recorda constantment *Memòries del subsol*, una de les obres més personals i influents de Dostoievski. Els arguments que ho corroboren abasten des de

---

<sup>485</sup>Ara bé, Sergi Beser, en el seu estudi introductori a *l'Obra Catalana Completa* (Juan Arbó 1966c), no esmenta en cap moment aquesta influència i es limita a remarcar que *L'inútil combat* significà una anticipació de la novel·la existencialista europea dels anys quaranta, tot i que l'atribució de les característiques pròpies d'aquest corrent filosòfic —que es poden fer extensibles a les obres del primer cicle ebrenc— sorgeix arran de la nostra experiència lectora que ens predisposa a buscar llocs comuns i connexions que l'autor desconeixia en el seu context original, però que «prenen per a nosaltres una notable significació (Beser 1966: 11). Dins d'aquest ordre d'observacions, i sobretot per l'accent altament reivindicatiu, cito les paraules d'Ignasi Agustí al pròleg de l'edició castellana de *Terres de l'Ebre*, a propòsit de la filiació amb la novel·lística russa: «Se dijo, entonces, entre cuatro, que aquello tenía alguna conexión con la novela rusa, concretamente con Dostoievsky. Mentira. Hay en *Tierras del Ebro*, a punto de saltar, una tradición de novela rural española —de novela española actual— [...]. Luego habrá lo que se quiera: la táctica, consanguínea del autor, no de los climas ni de las épocas [...]. Pero la vibración, la palpitation y aquellos hombres angustiados son nuestros» (Agustí 1956: 15). Amb tot, anys després, Agustí escriurà: «Arbó tiene en ocasiones un trémulo dramático digno de los grandes rusos —de ese Dostoievski en quien tanto a veces se refleja o de los autores de las sagas nórdicas», (Agustí 1966: 3), És clar, però que aquesta característica s'ha relacionar bàsicament amb la seva primera etapa novel·lística.

<sup>486</sup>Rodia Raskolnikov és un jove procedent d'una família humil que es desplaça a San Petesburg per estudiar una carrera universitària. Per motius econòmics ha de deixar els estudis i comet un doble assassinat pel qual acaba sent condemnat vuit anys a Sibèria. La possibilitat de complir la sentència, però, com succeeix a *Camins de nit*, contribueix a redimir-lo. Els paral·lelismes entre Rodia i Marçal —el protagonista de *Camins de nit*— són evidents: tots dos opten per dirigir-se voluntàriament a confessar el seu crim i ho fan acompanyats de Sonia / Mercè, el suport i la companyia de les quals els atorgarà la fortalesa necessària per iniciar —a través d'un final obert— una nova vida.

<sup>487</sup>Semblantment al «terrible» somni que Raskolnikov pateix abans de cometre el seu acte homicida (vegeu Dostoievski 1992: 73-79), Tino Costa sofreix «un esglaiós malson», previ a l'assassinat de la Sileta i a la lapidació a què serà sotmès per part del poble (TC 786-790). Ambdós somnis es produeixen en un estat de desvari, produït per una gran angoixa, i situen els protagonistes a l'edat de la infantesa («Té set anys», Dostoievski 1992: 73; «Ell era un nen petit», LIC 786) i acompanyats del pare (Raskolnikov) o de la mare (Tino Costa). Si bé, però, el recurs del somni, entès com una nova forma de coneixement a través del subconscient, és un signe precursor en l'autor rus, en Arbó cal pensar que respon també a l'assimilació de les teories freudianes sobre la psicoanàlisi, ja presents en la literatura modernista i en ple auge partir de la dècada dels trenta. Així, l'escenificació del somni en la trama argumental condueix forçosament a la realització del desig inconscient per part dels protagonistes i a la interpretació del seu contingut per part del lector.

la concepció de les obres, construïdes amb la voluntat de retratar l'individu des de la més absoluta introspecció íntima a partir del monòleg interior, fins a la construcció d'un discurs narratiu que inclou l'ús constant d'incisos, de la funció fàtica i del distanciament irònic de la realitat. No obstant això, en aquesta influència dostoievskiana, cal tenir present sobretot la construcció d'un personatge que des de la seva condició d'humiliat propaga constantment un sentiment d'ira i de ràbia contra la societat que l'envolta. Així, a *Memòries del subsol*,<sup>488</sup> hi trobem un personatge-narrador que parla des d'una esborronadora lucidesa («Us juro, senyors, que una lucidesa excessiva és una malaltia; una malaltia total i absoluta», Dostoievski 2004: 18), traduïda sovint en cinisme. Un personatge turmentat que es rebolca en el sentiment d'incomprensió i de culpabilitat innata («Soc culpable sense culpa; diguem que soc un culpable per llei natural», 2004: 22) i que perpetua el seu odi i la seva ira en el seu contacte amb la realitat («El nostre ratolí ofès, abatut i ridícul, se submergeix en un odi fred, verinós i, sobretot, etern», 2004: 27). Som davant d'un personatge malaltís i feble, indolent en les seves accions («En tota la meua vida mai no he estat capaç de començar res ni d'acabar», 2004: 39), que cerca en l'escriptura «algun alleujament» (2004: 77). I encara en aquest context de sofriment existencial perviu certa delectació a través del dolor i dels remordiments generats per les accions denigrants que sempre s'acompleixen durant la nit —espai reservat per a la luxúria, però també per al patiment extrem—, i que l'endemà actuen com a motor catàrtic.<sup>489</sup> Finalment, quant a la concepció del protagonista, cal remarcar una certa complaença en la reafirmació de la seva excepcionalitat: «En aquell temps m'amoïnava encara una altra cosa: el fet que ningú no s'assemblés a mi i que jo no m'assemblés a ningú. “Jo soc jo sol, i ells són tots” (2004: 84)». De la mateixa manera, a *L'inútil combat* el protagonista afirma: «Jo soc jo» (Juan Arbó 1993a: 97). A *Notes d'un estudiant que va morir boig* es reproduïx aquesta consciència de ser diferent: «Aquí soc estranger, soc un estrany» (NEB 75).<sup>490</sup> Paral·lelament a la construcció del personatge, trobem imatges recurrents en ambdós autors com la del fang, element que denigra i humilia la bondat natural de l'individu:

---

<sup>488</sup> Cito de la traducció de Raquel Ribó: F. M. Dostoievski (2004). *Memòries del subsol*. Barcelona: Edicions 62.

<sup>489</sup> En aquest sentit, l'episodi final on relata el seu encontre amb la prostituta i la relació que hi estableix, basada en un sentiment dual d'amor-odi, remet a la percepció que es reproduïx de manera quasi idèntica a les dues obres d'Arbó.

<sup>490</sup> Arbó va suprimir aquest fragment de la seva versió definitiva *Hores en blanc* (1983).

Com més consciència tenia del que era la bondat i tot el que és “bell i sublim”, més profundament m'enfonsava en el fang i més disposat estava a enfangar-me, (Dostoievski 2004: 19).

L'amor va fer la seva aparició en la meua vida. [...]. Semblava el signe de la meua vida que tot hagués d'arrossegar-me pel fang (LIC 65).

vaig vibrar, vaig cridar, i vaig viure, i vaig enfangar-me (LIC 145)

I també els episodis de somnis o desvariejos nocturns que arriben a extrems onírics:

De sobte m'apareixia a l'horitzó alguna activitat digna, bona [...], i jo tornaria a presentar-me davant del món cavalcant un cavall blanc i, per què no, amb una corona de llorer (Dostoievski 2004: 103).

Jo muntava un cavall blanc, i muntat així, amb la torxa a la mà, cavalcava davant d'ells (LIC 139).

A *L'inútil combat* també hi ha un episodi coincident on el protagonista, en aquesta dimensió onírica, esdevé l'artífex d'una gran reivindicació per a la llibertat, una revolta contra l'ordre establert, contra la impietat, l'odi i la injustícia, que es produeix enmig d'un escenari apocalíptic:

Jo m'havia convertit en l'heroi d'una gran reivindicació: [...]. I enmig de la fosquedat m'alçava jo, davant d'ells, amb la torxa a la mà, mostrant el camí [...]. Jo muntava un cavall blanc (Juan Arbó 1993a: 139).

Per acabar, cal fer al·lusió a les referències històriques i intel·lectuals inserides en el text narratiu de *Memòries del subsol* (Heine, Rousseau, Cleopatra, Napoleó, Buckle) i que a *Notes d'un estudiant que va morir boig* constitueixen un dels trets més representatius i innovadors que tindrà continuïtat en algunes de les obres de postguerra.<sup>491</sup>

Tots els aspectes exposats són els que trobem en la lectura de *L'inútil combat*, però sobretot a *Notes d'un estudiant que va morir boig*. Els paral·lelismes hi són i no ofereixen dubte de la filiació d'Arbó cap a l'escriptor rus. Amb tot, Malé considera que «també és innegable una divergència radical en la concepció dels respectius protagonistes, que els fa irreconciliables» (Malé 2005: 41). Amb aquesta afirmació, el crític assenjala el tret distintiu del personatge arbonià, atès que demostra tenir «un fons de

---

<sup>491</sup> Cal tenir present, però, que aquestes referències augmenten en les revisions posteriors i romanen com a definitives en la versió de 1983. En aquest sentit, Balaguer assenjala l'«èmfasi en les referències a fenòmens històrico-socials que, d'altra banda, pel que fa al temps de la narració, es fan més vagues i imprecises amb una intenció d'atemporalitzar-los» (Balaguer 1983: 25-26).

bondat» i «posseir “una ànima indomtable”, traduïda en termes d'orgull» (Malé 2005: 41), fins i tot en els moments més extrems de desolació i nihilisme; en canvi, l'home subterrani s'inclina conscientment i deliberada cap a la humiliació i la maldat fins a esdevenir un personatge abjecte.<sup>492</sup> I encara trobem un altre element que distancia els personatges arbonians de l'home subterrani: la càrrega vitalista que conviu, paradoxalment, amb un sentiment pessimista de clara ascendència russòfila.

Cal apuntar, doncs, una altra influència, ara sí, coetània: l'obra d'André Gide.<sup>493</sup> De fet, el que separa els personatges gideans dels personatges dostoievskians és

---

<sup>492</sup> Cito des de Malé (2005: 41) les paraules que George Steiner emprà en el seu estudi crític *Tolstoi o Dostoievski* per definir aquest protagonista subterrani: «no solamente exhibe un sentimiento de degradación y aversión a sí mismo, sino que es verdaderamente odioso; cuenta sus abyectas experiencias “como un castigo bien merecido”».

<sup>493</sup> El ressò i la influència d'aquest autor a Catalunya durant els anys vint i trenta és indiscutible. Pep Sanz (2017) demostra com aquesta recepció es produeix a través de la seva obra de ficció, però també dins l'àmbit més teòric de l'assaig, enmig del debat latent de la represa de la novel·la catalana. Si bé Alexandre Plana, entre 1914 i 1916, ja el cita, en els seus articles a *La Vanguardia*, com una autoritat literària a tenir en compte, és a partir de la següent dècada que la seva presència esdevé una constant en els diaris i en les revistes de l'època. Concretament, Josep Pla parteix de *Morceaux choisis* —llibre publicat el 1921, on Gide estableix una primera relació entre Dostoievski i Nietzsche— per difondre algunes idees sobre l'autor rus i sobre el gènere novel·lístic. Ho fa des de la seva tribuna a la *Revista de Catalunya* i a *La Publicidad* on expressa, l'any 1922, els motius del seu respecte cap a l'autor francès: «Yo siempre estoy dispuesto a defender al escritor que se apresta a romper la cáscara cultural que le aísla del mundo y a tomar contacto con la vida. [...] Y mi primer movimiento de admiración por André Gide, se debió a haber roto este escritor sus relaciones con la cultura anquilosada que da el Liceo, la Universidad y el cenáculo literario y haberse lanzado a la vida enorme y delicada. Muchos escritores se pasan a la vida sin enterarse que hay que dar forzosamente el salto que dio Gide». I el situa com a «exponente del romanticismo inteligente» per la seva exaltació vital, alhora que, quant al seu estil lleuger i equilibrat, el defineix com «el romàntico menos verbal» (citad de Sanz 2017: 168). En l'àmbit de l'assaig, doncs, Gide, en el context literari català, influeix en qüestions del moment tan debatudes com la relació entre l'escriptor i el lector, o la relació entre literatura i vida, que marcaran la represa de la novel·la a partir del 1925. Al marge, però, de les seves aportacions teòriques, fins al 1930 no trobem, en volum, cap obra de Gide al català, cosa que indica que les crítiques literàries aparegudes fins aquell moment partien de l'obra original en francès i que Arbó també havia d'haver fet forçosament les lectures gideanes des d'aquesta llengua, tal com indica el fet que a la biblioteca personal d'Arbó (ACM) es conserven dos exemplars de l'escriptor francès, escrits en la seva llengua original: *Les caves du Vatican*, en una edició de 1922 i subratllat per Arbó, i *Voyage au Congo. Carnets de route*, en una edició de 1927. Tornant a la recepció de Gide a Catalunya, a partir del 1926, i com a exemple d'aquest interès, Lluís Montanyà i Agustí Esclasans dediquen les seves ressenyes a *Les Faux monayeurs*, publicada el 1926; Just Cabot a *Numquid tu...*, de l'any 1922 i Manuel Brunet, a *L'école des femmes*, del 1929. Per entendre l'abast d'aquesta repercussió és interessant la lectura que en fa Brunet, segons la qual en quioscs de «gran potència»—aquells que venen literatura en diversos idiomes—, així com en llibreries, aquesta última obra de Gide fou present durant 15 dies, fet que identifica com a «signe de gust literari barceloní». Brunet afirma que «una injecció literària de gidisme [...] ens faria un gran servei» i el considera un valor estètic a tenir en compte per la seva modernitat, alhora que en valora la possibilitat d'actuar com a renovació de la novel·lística catalana del moment (citad de Sanz Datzira 2017: 193). De fet, les obres de Carles Soldevila són deutores en diferents moments de l'obra del novel·lista francès. L'any 1930, Miquel Llor tradueix al català, per a Edicions Proa, *Les Caves del Vaticà*, mentre que Edicions de la Rosa dels Vents publica, l'any 1936, *Els nodriments terrestres*, amb traducció de Simó Santainés. Per la seva banda, el 1937, Josep Janés s'encarrega de traduir *L'escola de les dones* i *Robert* per a «Quaderns Literaris», i Bartomeu Rosselló-Pòrcel fa el mateix amb *El Prometeu mal encadenat*, publicada per Edicions de la Rosa dels Vents. Respecte a la traducció d'*Els nodriments terrestres*, Sanz (2017: 278) defensa la tesi que fou Arbó qui induí Josep Janés, gràcies a la seva estreta relació d'amistat, a iniciar la publicació de l'obra de Gide a través d'aquesta novel·la. Finalment, i encara fent-nos ressò de les conseqüències dels actes de l'escriptor

el desig d'obertura vital, la voluntat d'apropament i d'experimentació de la realitat i del gaudi que se'n pot obtenir. No és debades que Arbó inicia *L'inútil combat* amb una cita extreta de *Les Nourritures terrestres* (1897)<sup>494</sup> que permet a Manuel de Montoliu afirmar que els referents literaris d'Arbó «els trobaríem en aquesta caòtica literatura de la Rússia moderna i en aquestes ànimes tempestejades per l'instint de totes les perversions de la novel·la de Gide» (Montoliu 1979: 143). De fet, també Guansé ja havia anunciat que, al marge d'una evident influència russòfila, a *L'inútil combat*, «en la irresponsabilitat del protagonista, en el seu gust del mal pel mal, hi ha com una vaga empremta d'aquell torbador Lafcadio, de Gide» (Guansé 1931: 5) i hi constata «un desig vindicatiu de fer sentir crus i clars els sarcasmes» (Guansé 1931: 5). Com a resposta a aquestes afirmacions, Arbó qüestiona la formació crítica de Guansé i remarca, referint-se al personatge de Lafcadio de *Les caves del Vaticà*, que «no sé què pugui tenir de torbador» (Juan Arbó 1931a: 5), incís amb què l'escriptor sembla superar els judicis morals que la intel·lectualitat d'entreguerres construeix al voltant d'aquest prototipus gideà. Més encara, a propòsit de les referències que suscita la cita amb què s'inicia la seva novel·la, declara: «i que consti que *Les nourritures terrestres* foren llegides posteriorment, i posteriorment encapçalat el llibre amb els mots de Gide» (Arbó 1931a: 5). En aquest sentit, potser caldria qüestionar-se la influència gideana en la primera obra

---

francès en el nostre país, l'any 1932, arran del seu posicionament en favor del comunisme, com a reacció contra el fascisme creixent, la premsa catalana en constata la contradicció ideològica resultant i consolida el concepte de «gidisme» per definir els trets que defineixen la posició literària de l'autor: voluntat crítica permanent, impugnació del control moral exercit per institucions com la família o l'Església i la reivindicació de la llibertat individual des d'un idealisme que defensa la bellesa i la veritat com a valors absoluts. En aquest sentit, Josep Martinell publica l'any 1933 a *Clarisme*: «El gidisme és una malaltia, introduïda en l'ànima contemporània, el contagi de la qual té tota la meravellosa sensualitat de l'imprevist. Us invita constantment a la revolta. [...] no dubtem a recomanar a la joventut, l'obra general d'André Gide» (Martinell 1933: 1).

<sup>494</sup> «I tu seras pareil, Nathanaël, à qui suivrait pour se guider une lumière que lui même tiendrait en sa main» és la cita que encapçala *L'inútil combat* i que, tot i no fer-se explícita la procedència, pertany a *Les nourritures terrestres*, obra publicada el 1897 que fou traduïda al català el 1936 (vegeu nota anterior). Per tant, Arbó en va fer la lectura directament del francès. En aquest sentit, Malé (2005: 39-40) es pregunta pel sentit que atorga Arbó a aquesta citació inicial de *L'inútil combat*, alhora que la relaciona amb el poema «Cançó de vida» que apareix publicat a *La Revista* l'any 1932 i amb l'article «Entorn del seny» (Juan Arbó 1933i), on l'autor aposta per una actitud vitalista que exclou la reclusió intel·lectual i que troba la seva justificació en la lectura del crític francès André Bergé, *L'Esprit de la littérature moderne*. Altrament, però, contradient aquest pessimisme rus que distancia Arbó de Dostoievski, Arnau afirma: «el protagonista de *Memòries del subsol* és una figura de gran complexitat, tenebrós, contradictori, fins i tot doble, però sempre viu» (Arnau 2004: 8) i ratifica el seu comentari justament amb les paraules de Gide: «Les novel·les de Dostoievski, sense deixar de ser les novel·les —i anava a dir, els llibres— més carregades de pensaments, no són mai abstractes, continuen sent els llibres més palpitants de vida que jo conec» (Arnau 2004: 8). De fet, Gide sempre demostrà un gran interès per Dostoievski i per Nietzsche, d'aquí els seus assajos *Morceaux Choisis* (1921) i *Dostoievski* (1923), on relaciona aquests dos últims autors. Josep Pla, citant literalment un fragment d'aquesta última obra, escriu: «El dualisme humà, l'antítesi, és el ràdiom sentimental que ha desballestat els quadros de la vella psicologia. L'il·logisme, la duplicitat, els caràcters dobles, és a dir, els no-caràcters, han creat el personatge oposat a l'autòmata de la literatura noble i simplista: l'antiheroï» (citad de Sanz Datzira 2017: 166).



d'Arbó així com la importància determinant en l'obra arboniana que Malé (2005: 38) atribueix a la cita de *Les nourritures terrestres* i que queda desmentida atès el desconeixement que, segons Arbó, afirma tenir d'aquest text abans i durant l'escriptura de la novel·la. És evident que Arbó havia realitzat altres lectures de Gide —de fet, coneixia bé *Les caves del Vaticà* (Juan Arbó 1931a: 5)—, però el vitalisme gairebé hedonista que impregna *Les nourritures terrestres* i que, segons Malé presenta similituds amb el personatge de *L'inútil combat*, s'ha d'interpretar també com una coincidència amb la pròpia experiència del novel·lista, al marge de l'efecte produït per la lectura gideana. Perquè Arbó, abocat als seus personatges, s'apropa a la vida en estat pur, plenament receptiu, i en rep les conseqüències ferotges que el condueixen cap a un pessimisme fatalista i destructiu que, paradoxalment, manté sempre una espurna de vitalitat que el distingeix i l'apropa a l'escriptor francès.<sup>495</sup> Així ho expressa Arbó, davant la incomprensió que genera el seu personatge en la crítica de l'època, censurat sobretot en considerar-lo mancat de qualsevol idealisme:

La finalitat del protagonista és la seva [sic] vida. No res més perquè ve, a través de l'experiència històrica, fatigat d'ideals i de finalitats. Ell s'acara a la vida pur de sentiments, només amb el seu cor per guia: la llàntia» (Juan Arbó 1931a: 5).

En aquest punt retrobem el somni oníric relatat a *L'inútil combat* que corrobora la imprecisió a l'hora d'establir els límits referencials dels quals parteix Arbó en la construcció de la seva obra.<sup>496</sup> Si bé, l'escena i el detall del cavall remetent a l'episodi de *Memòries del subsol*, la torxa encesa, que no apareix en Dostoievski, ens retorna a la citació de Gide i ens acosta a un personatge idealista i positiu que entreveu, enmig de la seva follia, allò que voldria per a la seva realitat.

Amb relació als paral·lelismes amb l'obra de l'escriptor francès, és interessant assenyalar com a *Les caves del Vaticà* hi ha un fragment en què el narrador omniscient desapareix i el personatge de Lafcadio inicia un monòleg interior que remet directament al discurs histriònic de *Notes d'un estudiant que va morir boig* i a la constatació d'una individualitat que es desmarca de la farsa en què conviu la col·lectivitat:

---

<sup>495</sup> El protagonista de *L'inútil combat* descriu així el seu impuls vital: «La vida, a mi, —la veritable— em cridava amb crida irresistible: em cridava per damunt les satisfaccions de la mare, de les seguretats de l'avenir. No, no podia oblidar-me de la vida, i d'una manera o altra, a través dels llibres o de la finestra, m'hi abocava, m'hi enfonsava» (LIC 38).

<sup>496</sup> En aquest somni, el protagonista esdevé l'heroi d'una gran reivindicació social a favor de la llibertat. Enmig de la foscor, ell s'erigeix com a guia que, dalt del seu cavall i amb la torxa encesa, conduirà cap a la llibertat a una multitud formada per «milers d'esclaus, de miserables» (LIC 138).

Déu! Que poca gent un troba a la qual voldríeu escorcollar les maletes!... [...] Bona col·lecció de titelles; però els fils són massa visibles, ben cert! Pels carrers, no topeu sinó amb calçasses i brètols. I jo us pregunto, Lafcadio: ¿És la tasca d'un home com cal, prendre's seriosament aquesta farsa? (Gide 1988: 179).

T'han posat a la pista i t'has de bellugar. A moments pots fer d'espectador, però després hauràs de fer el paper (NEB 73).

Tot apunta, doncs, que la dilatada recepció del novel·lista francès en la literatura catalana provoca en els crítics, semblantment al que succeeix amb els escriptors russos, la necessitat de desxifrar les noves propostes narratives a través del joc de relacions que s'estableixen amb Gide. Un exemple el tenim amb *Tàntal*, de Miquel Llor, publicat l'any 1928, i del qual les crítiques —encapçalades per Armand Obiols, Tomàs Garcès i Manuel de Montoliu— ja assenyalen la influència gideana. De fet, Llor, que ja havia declarat la seva admiració per Dostoievski, tot i que «aquell deves-sall de vida, aquella complexitat extraordinària de les seves accions, em fan rodar el cap» (Llor 1928: 4), també havia confirmat la seva predilecció per Gide, d'entre els escriptors moderns:

Gide és un home terrible, però és un artista incomparable. [...] En l'ordre moral Gide ha jugat extraordinàriament fort. Sempre més recordaré la impressió que em produí la primera lectura de *La porta estreta* (Obiols 1928: 1).

Ara bé, Tomàs Garcès palesa la diferència entre l'element patològic present en l'Eloi de *Tàntal* i el «maniqueisme diabòlic» de Gide que sorgeix de la contradicció inherent que habita en la condició humana (Garcès 1928: 4). Més endavant, i en la seva anàlisi de *L'inútil combat*, Farran i Mayoral afirma que el protagonista arbonià és «en el fons, un cas patològic perfectament definit» (Farran i Mayoral 1931: 5), però presentat des del «focus anímic on lluiten els més enconstrats instints, on tràgicament combaten la llum i la tenebra» (1931: 5). No és agosarat pensar que Arbó, en la seva carta oberta a Guansé com a resposta a la crítica d'aquest a *L'inútil combat*, es fa ressò de les paraules de Farran i Mayoral quan admet que el seu protagonista és «àdhuc un cas patològic (no sabem el que és un cas patològic)» (Juan Arbó 1931a: 5). Amb tot, reclama:

[...] abans de tot hem de cercar la veritat. La veritat dels sentiments i de les opressions, la força real de l'intent i de les reaccions davant la crua realitat en un sistema social que li fa sentir la injustícia així com neix de la consciència. (Juan Arbó 1931a: 5)

Paradoxalment, doncs, el vitalisme que inicialment relaciona els personatges d'Arbó i de Gide tampoc és del tot coincident, atès que hi ha essencialment una discordança en la seva percepció. Així, en els personatges d'Arbó el goig de viure neix d'una necessitat dinàmica que els empeny cap a una existència feliç que es dilueix a través de l'experiència que els apropa a la injustícia humana, i alhora còsmica. Tot plegat els condueix a una rebel·lió interna que exterioritzen, finalment, a través d'actes violents que cal assumir —de manera voluntària o no— a través d'una penitència imposada per l'ordre social.<sup>497</sup> El que els distingeix, doncs, és que les seves accions deriven d'aquest impuls vital que malgrat sorgir inicialment de la veritat i dels sentiments, desemboca de manera inexorable en una frustració mal continguda. És a dir, els seus actes traspuen un fons de pietat que humanitza les seves ambicions, tret que comparteixen amb els personatges de Dostoievski.<sup>498</sup> Contràriament, els protagonistes gideans actuen des d'una vitalitat frívola que busca experimentar gratuïtament amb les possibilitats de la conducta humana, concretament entre la dicotomia bé-mal. En aquest sentit, Gide fa desaparèixer el valor moral en l'actuació dels seus personatges i sovint es complau a absoldre'ls mitjançant el desenllaç final.<sup>499</sup>

Ara bé, quant a l'admiració d'Arbó per alguns autors, si bé li'n queden reminiscències, es dilueix i es modifica amb el temps:

---

<sup>497</sup> Mentre a *L'inútil combat*, *Notes d'un estudiant que va morir boig* i *Camins de nit*, els personatges són empresonats pels seus delictes, a *Tino Costa*, el protagonista és lapidat per la col·lectivitat.

<sup>498</sup> Tot i que aparentment els protagonistes de *L'inútil combat* —sobretot en les accions que emmarquen la segona part de la novel·la— i de *Notes d'un estudiant que va morir boig* puguin actuar d'una manera arbitrària, cal cercar la gènesi de les seves raons conductuals en l'incompliment de les seves expectatives vitals que els porta cap a una follia, derivada de la impossibilitat de canalitzar la pròpia frustració.

<sup>499</sup> En el plantejament teòric sobre l'acte gratuït que es troba en algunes de les seves obres, Gide arriba a la conclusió que la capacitat de l'home per iniciar diferents actes deslligats contribueix a afirmar la seva llibertat, vinculada únicament a una moral individual i privada que es regeix pels sentits i per l'experiència de l'instant viscut com a eternitat. Ara bé, per a Gide —com més endavant per a Albert Camus a *L'Étranger*— aquest acte gratuït es materialitza generalment en el crim, del qual es percep, fins i tot, certa sensualitat en la descripció, la qual cosa l'acosta a l'obra d'art en ser executat des de l'absoluta llibertat de l'individu. Hi ha, doncs, una recerca artística en què la moral queda diluïda en favor de la bellesa que justifica la consecució de l'acte. En aquest sentit Gide afirma: «Es necesario proseguir los actos hasta su acabamiento. Sea cualquiera el punto de partida, el fin será bello. Solo es infame una acción si no está acabada» (Sandi 1966: 27). A *Les caves del Vaticà*, Lafcadio mata per comprovar els propis límits: «Un crim immotivat [...]. Hi ha qui es creu capaç de tot i que al punt d'obrar recula... Que n'hi ha, de distància entre la imaginació i el fet!... I no et queda dret de repetir-ho, talment com als escacs. Bah! qui preveïés tots els riscos el joc perdria el seu interès...[...] Si puc comptar fins a dotze sense precipitar-me, ans no vegi cap llum camps enllà, aquest senglar se salva» (Gide 1988: 184-185). El protagonista no només sortirà immune de la seva acció, tot i patir certs entrebancs que contribuiran a esperar-lo, sinó que renunciarà a sacrificar-se i es complaurà en la recerca de nous gaudis basats en la destrucció dels éssers que l'envolten: «Què! Renunciarà a viure? Per l'estimació de Geneviève, que ell estima una mica menys, d'ençà que ella l'estima una mica més, encara pensarà donar-se?» (Gide 1988: 230).

Sentía entonces por D'Annunzio una admiración apasionada, admiración muy enfiada después y limitada casi únicamente a su tragedia *La figlia di Iorio* [...].<sup>500</sup> Todo lo demás de D'Annunzio, que me apasionó en mi juventud, me resulta ahora insoportable; me parece enfático y vacío, a veces enfermizo. Una cosa parecida me ha ocurrido con Valle-Inclán, por el cual sentí también admiración.

La influencia de estos escritores, evidentísima en algunas de mis obras, especialmente la de D'Annunzio, creo que más me ha perjudicado que favorecido (Juan Arbó 1961a: 55).

Des dels seus inicis, doncs, Arbó troba en D'Annunzio el model adient per representar els episodis decadentistes més significatius de la seva novel·lística.<sup>501</sup> La presentació d'un personatge idiotitzat, com que el que provoca el desenllaç del conte *Il traghettatore*, és comú en la narrativa arboniana —*Camins de nit*, *Tino Costa*, *L'espera* o *Nocturno de alarmas*—, així com el desig constant de venjança entre els personatges, concretat en la baralla mortal entre el Borra i el Jaume, a *Camins de nit*, o en la pràctica de la lapidació final de Tino Costa, que remet a l'escena cruenta que es produeix en *La morte del duca d'Ofena*.<sup>502</sup> De fet, *Tino Costa* és la novel·la que s'acosta als arquetipus de la narrativa modernista i als tòpics temàtics decadentistes en presentar el protagonista homònim com un individu marginat que s'exclou voluntàriament i que es reclou en l'art com a reflex evident de la seva sensibilitat extrema i de la seva superioritat espiritual. Aquests trets es repeteixen també en Félix Daura, un dels protagonistes de *María Molinari*. Així mateix, les protagonistes de *Camins de nit* i, sobretot, de *Tino Costa* —Mercè i Mila—remeten a *La vergine Orsola* en presentar-se com a figures amb un alt potencial sensual i sexual que s'emascaren en un aïllament repressiu que les condueix a la pròpia reflexió i conscienciació. La influència de D'Annunzio es percep,

---

<sup>500</sup> Josep Maria de Sagarra, que negava la validesa del teatre poètic i rebutjava la concepció d'una tragèdia moderna sorgida d'una visió del món antiga, tal com preconitzava D'Annunzio a través de les seves obres, considerava que *La figlia di Iorio* era l'obra dannunziana que millor havia resistit el pas del temps (Camps i Olivé 1996: 233).

<sup>501</sup> L'escriptor italià, que havia esdevingut «un referent de primer ordre per al culturalisme transcendent que es reivindica a principis de s.XX» (Camps i Olivé 1996: 212), torna a ser vigent durant la segona dècada, a propòsit del debat sobre el teatre poètic fortament relacionat amb el tomb classicitzant que la dramaturgia catalana volia adoptar amb la intenció de crear un teatre de caire nacional. És evident que aquest propòsit «revela, en el seu abast pedagògic innegable, un compromís de l'intel·lectual amb la societat, i adquireix en darrer terme el valor d'exponent de tot el projecte de construcció nacional», alhora que «l'obra de D'Annunzio com un dels seus puntals més clar i indiscutible, ja des dels seus primers plantejaments» (Camps i Olivé 1996: 236). Ara bé, no podem obviar que Arbó comparteix amb l'escriptor italià l'afany per teixir els seus textos literaris en un diàleg constant amb la tradició clàssica, sobretot a partir d'una lectura aplicada a la realitat més propera. Així, doncs, Arbó no participa d'aquesta voluntat i compromís nacionalista català que parteix del model dannunzià, tot i que la seva obra teatral *Nausica*, a través de la recreació del mite grec, ens pugui induir a creure-ho.

<sup>502</sup> Ambdues narracions citades, *Il traghettatore* i *La morte del duca d'Ofena* es troben a *Novelle della Pescara* (1902). També l'escena de la lapidació remet al conte de Narcís Oller «La mort d'en Reyes» dins *Rurals i urbanes* (1916).

doncs, en aquesta atmosfera decadentista que impregna certs episodis de l'obra d'Arbó, però també en la presentació d'uns fets i tipus localitzats geogràficament, i en una certa voluntat naturalista en no voler estalviar la brutalitat i els instints primitius engendrats dins els homes que hi habiten. Amb tot, ambdós escriptors coincideixen en una sensibilitat altament poètica que atenua les formes externes que modelen les comunitats descrites i atorga universalitat a una realitat sinó regionalista, sí molt localitzada.

Nogensmenys, és la lectura de *La figlia di Iorio* (1904), la influència de la qual Arbó reivindica en les seves memòries, la que permet confirmar-ne l'empremta en la seva novel·lística i assenyalar-ne paral·lelismes significatius. Cal evidenciar, doncs, l'ús coincident en els noms, el recurs de la creació artística com a refugi expiatori de la culpabilitat admesa, però també com a senyal d'una identitat espiritual superior, i el dolor femení exterioritzat a través del canvi físic. D'una banda, si ens atenem a la denominació dels personatges, Arbó recorre al nom de Mila per designar la protagonista de *Tino Costa*, tal com D'Annunzio ho havia fet a l'hora de crear la figura femenina capaç de capgirar el destí d'Aligio, el protagonista de la seva obra.<sup>503</sup> Encara, però, en la novel·la d'Arbó s'esmenta un altre personatge femení, el nom del qual, la Càndia, coincideix amb el nom de la mare d'Aligio. En l'obra d'Arbó, aquesta figura actua com a transmissora de la tradició oral i com a intermediària entre els protagonistes. D'altra banda, a *La figlia di Iorio*, el protagonista esculpeix un àngel en un tronc de noguer després d'haver abandonat la seva família per anar amb la Mila:

ALIGI: «Mila, Mila, il miracolo ci assolva/  
L'Angelo muto ci protegga ancora.  
ché per lui non m'adoporo co'miei ferri  
ma si m'adopro con l'anima in mano» (D'Annunzio 1904: 69)

De la mateixa manera, Tino Costa, essent encara infant, modela, a partir d'un terròs d'argila, la imatge d'un sant i, més endavant, esculpeix figures en troncs d'olivera. En ambdues obres, el fet artístic neix com un acte d'alliberament del dolor viscut i provocat, a la recerca d'una possible redempció o, si més no, d'una manera d'exterioritzar el seu neguit existencial.<sup>504</sup>

---

<sup>503</sup> Per a Julià Guillamon (2007: 9), Arbó utilitza el nom de Mila a semblança de la protagonista de *Solitud* de Víctor Català, tenint en compte que el novel·lista, a *Tino Costa*, s'apropia de temes i figures pròpies del modernisme.

<sup>504</sup> Anys més tard, Nikos Kazantzakis a *El Crist de nou crucificat* (1948) atribuiria aquesta capacitat d'esculpir la fusta al seu jove protagonista Manoliós, també aïllat i incomprès, desheretat del món raci-

Finalment, quant al canvi físic que es produeix en les figures femenines com a conseqüència d'un dolor irremeiable, de la pèrdua d'un ésser estimat, ja sigui en un sentit metafòric —Candia ha de conviure amb el dolor provocat pel parricidi del seu fill a *La figlia di Iorio*— o real —Marina, a *Camins de nit*, ha d'assumir la mort del marit—, és coincident en les dues obres i es tradueix en el canvi immediat del color del cabell. Es tracta d'evidenciar la pèrdua inequívoca de la felicitat i una davallada sobtada cap a la vellesa, sense possibilitat de retorn. D'Annunzio (1904: 147) escriu: «Oh povera, povera! Guarda,/ guarda: tutta bianca in due notti!», mentre que Arbó, a través de la veu narrativa omniscient, diu: «Marina anava llavors pels trenta anys, i l'endemà va alçar-se amb tots els cabells blancs» (CN 369).<sup>505</sup> En aquest sentit, tot indica que *La figlia di Iorio* marca una fita important en les lectures de l'escriptor, fins al punt d'assimilar i inserir certs elements narratius en la seva novel·lística.

En relació amb els punts de contacte amb l'obra de Vicent Blasco Ibàñez, Arbó va reconèixer que, tot i haver-se'n apartat, no podia negar la influència de l'autor valencià, sobretot a *Terres de l'Ebre* i en algun conte de *Narracions del Delta*.<sup>506</sup> També Cecília Carvallo tenia preferència per aquest autor, fet que corrobora que les seves obres es trobessin entre les primeres lectures d'Arbó, el qual va restar impressionat per la similitud entre el paisatge valencià i l'ebrenc. Ara bé, les influències de Blasco Ibàñez que podem resseguir en l'obra d'Arbó, més enllà de les semblances físiques entre l'Albufera i el delta de l'Ebre, cal cercar-les en la voluntat de descriure detalladament les extremes condicions de vida en què vivien els seus habitants. Així, tant l'esforç desmesurat que ha de fer Batiste i la seva família per sobreviure, en la novel·la *La barraca*, com la ingent tasca de Tono per convertir un terreny ple d'aigua en arrossar, a *Cañas y barro*, mostren evidents paral·lelismes amb l'afany del Joan de *Terres de l'Ebre* de fer conreables les terres ermes situades en una de les llacunes ebrenques, l'Encanyissada. La duresa de l'hàbitat impregna en els protagonistes uns senyals que els identifiquen tal com es fa palès per exemple, entre el personatge de Tono i el de Joanet. Els dos són orfes de mare («El barquero y su hijo Tono quedaron solos en la barraca. El muchacho era juicioso y trabajador como su madre» (Blasco Ibàñez 2008:

---

onal. Curiosament, Joan Sales en la seva carta-pròleg «De l'editor a l'autor (Juan Arbó 1993b: 15) a *L'espera* fa referència a aquesta obra —obra que traduí al català i publicà al «Club dels novel·listes» l'any 1959— per destacar-ne el protagonisme que tant en l'obra de Kazantzakis com en la d'Arbó pren la població on transcorre l'acció.

<sup>505</sup> Cal, però, advertir que en les seves memòries, Arbó descriu com la seva mare, després de la mort del germà petit, va patir les mateixes conseqüències: «En una noche se le hicieron los cabellos blancos y apenas la vi ya reír» (Juan Arbó 1961a: 69).

<sup>506</sup> «La vida contra reloj». Locució: Manuel del Arco. Ràdio Barcelona (13 d'octubre de 1967).

37) i això determina els seus caràcters. Mentre Tono «todo lo hacía con gravedad, como si la terrible lucha sostenida para subsistir hubiese dejado en él un rastro intextinguible de tristeza» (Blasco Ibáñez 2008: 37), a Joanet «una sombra de tristeza li velava la mirada, tristeza que naixia potser de la seva vida, òrfena d'afectes i solitària, de la seva infantesa sense infantesa» (TE 138). Hi ha a més el tema de l'explotació dels terratinents, la insolidaritat i la crueltat del poble com a instigador de la tragèdia, però també l'afició a les tavernes i a l'alcohol, i la incomunicació que domina les relacions personals entre pares i fills:

¿Qué hacían aislados los dos hombres en la soledad de la vieja barraca? [...] En las noches de invierno parecían naufragos refugiados en una isla desierta. Ni una palabra entre ellos, ni una risa, [...]. La barraca tenía un aspecto lúgubre» (Blasco Ibáñez 2008: 39).

De fet, quan Ignasi Agustí reivindica al pròleg de *Tierras del Ebro* que «la vibración, la palpitation y aquellos hombres angustiados son nuestros» (Agustí 1956: 15), ho fa per desvincular la novel·la del caràcter russòfil a què s'havia adscrit la primera obra d'Arbó, però també per reivindicar la seva pertinença dins la tradició de la novel·la rural espanyola i, vincular-la a l'obra de Blasco Ibáñez. Ara bé, en l'escriptor valencià manca el fatalisme tràgic que recau damunt el paisatge i els protagonistes d'Arbó, com ja evidenciava Ricardo de Val tot comparant l'obra de Baroja amb la de Blasco Ibáñez: «¿Junto a Pío Baroja? No. Este gana al valenciano en el claroscuro, en la persistencia de una angustia y una tenebrosidad que contribuye a una constante» (Val 1978: 23). Per al crític literari Juan Luis Alborg també hi ha entre els dos escriptors diferències essencials sobretot «por el temperamento literario que diferencia a los dos escritores. [...] en los libros de Arbó apenas si existe la pincelada folklórica o la anécdota costumbrista» (Alborg 1962: 276). Tot amb tot, és arran del Premi Blasco Ibáñez que es produeix una més gran vinculació entre els dos escriptors. El novel·lista Ignasi Agustí reivindica que «es un novelista de la talla del valenciano [...] y aún, en ocasiones, mucho más porque Arbó tiene un trémulo dramático digno de los grandes rusos» (Agustí 1966: 3). També l'escriptor Rodrigo Rubio destaca a *Entre la tierra y el mar* les influències de Baroja i de Blasco Ibáñez:

[...] un eco de este autor [Blasco Ibáñez], y también otro eco barojiano. La fuerza, la frescura, la humanidad ancha y llana de la tierra por un lado y los seres tremendamente vivos, por otro, le hacen continuador de los dos grandes narradores mencionados (Rubio 1966: 4).

Es fa palès, doncs, que més que una influència directa hi ha les similituds geogràfiques que condueixen a una certa identificació en aquest espai rural que protagonitza les obres d'ambdós autors, tot i que Arbó hi aporta tant o més dramatisme i poeticitat que l'obra de Blasco Ibáñez

A tall de recapitulació, i sobretot centrant-nos en les seves primeres obres, és evident que Arbó, de la mateixa manera que introdueix elements ficticis de la tragèdia grega, troba en la literatura russa uns referents individuals que plantegen una psicologia exacerbada molt útil per foragitar els propis fantasmes i alhora reproduir-los en el seu espai narratiu.<sup>507</sup> En el seu autoaprenentatge, l'escriptor es forneix d'autors distanciats en el temps, però que convergeixen en un lloc comú: l'interès per l'ésser humà en relació amb si mateix i amb l'àmbit en què conviu.<sup>508</sup> I d'aquí la dificultat de precisar els límits dels diversos referents que es troben en la seva obra.<sup>509</sup> Així, doncs, el fet d'establir els diferents lligams i connexions es converteix en una tasca titànica, com

---

<sup>507</sup> Joan Maria Pujals manifestà que «la paternitat literària dels seus personatges dramàtics és exclusiva del propi Arbó: aquests personatges són els seus dimonis, tal com ell mateix diu, i no quedarà assossegat fins que no se'ls hagi tret del damunt. Les seves novel·les, sobretot la seva gran trilogia del Delta, [...], són com una mena d'exorcismes per desempallegar-se d'aquests dimonis domèstics; es tracta d'una autèntica catarsi personal» (Pujals 1994: 93).

<sup>508</sup> Exemplificant aquesta interrelació literària, Georges Steiner afirmà: «el hombre subterráneo tiene raíces en la antigüedad más remota» i exemplifica com algunes de les característiques del personatge dostoievskià es trobaven ja en personatges d'Homer, Diògenes o Shakespeare (Steiner 1978: 10).

<sup>509</sup> A propòsit de la introducció que Arbó va fer a la primera edició de *Terres de l'Ebre*, ens consta la seva immersió absoluta en l'aprenentatge lector que, posteriorment, passa per un procés gradual d'assimilació, interiorització i abocament selectiu al procés creatiu: «Amb ganes d'incorporar-me al corrent del nostre temps, llegia àvidament tant com els meus escassos mitjans i la manca de temps em permetien. Amb tota la baladreria dels moderns vaig fer-me una confusió superficial, les meves idees sobre literatura s'eixamplaven considerablement... Aleshores no podia escriure res. Les meves idees eren confoses i d'una inconsistència absoluta. Allò que escrivia avui l'endemà em semblava menyspreable. M'entusiasitava la manera d'un escriptor, m'empescava un munt d'idees i projectes. L'endemà en llegia un altre i tots els meus somnis se n'anaven per terra i em trobava sense saber què fer... Mancat com estava d'un mestatge assenyat, i abandonat a la primera suggestió, m'ho empassava tot... [...] Vaig prendre un repòs. Les coses van il·luminar-se d'un nou sentit i vaig reprendre les lectures... Vaig fer-me el propòsit de llegir durant una temporada els escriptors més avançats i d'acabar-me amb totes les ideologies... [...] A través de les meves lectures semblava que vingués retrobant-me dels meus sentiments... Aleshores llegia sense por [...]. *L'Esperit de la littérature moderne*, de Bergé, il·luminà el sentit de les meves inquietuds sobre coses del nostre temps... I gairebé de seguida vaig posar-me a escriure el meu *Inútil combat* que des de dies ja palpitava confosament en la meua imaginació i el qual va ésser escrit en molt poc temps com en una onada d'embriaguesa i d'exaltacions» (Juan Arbó 1932a, 11). Efectivament, la lectura de Bergé li serví per escatir alguns dels dubtes que li plantejava la seva pràctica literària (Malé 2005: 44-48). D'una banda, l'ajudà a considerar la imperfecció com un tret distintiu de la literatura moderna; d'altra banda, li confirmà la voluntat de la literatura de convertir-se en l'expressió d'un sentiment personal i de reflectir la personalitat de l'autor, admetent així l'exposició de les pròpies contradiccions. En definitiva, Bergé oferí tot un seguit de solucions a les tribulacions literàries d'Arbó, alhora que encetà la possibilitat de construir una ficció autobiogràfica del tot alineada amb les tendències del moment. Ras i curt, segons Malé, el llibre de Bergé «no li'n va proporcionar el contingut, sinó la forma» (Malé 2005: 48) i afirma que les següents paraules del crític francès van ser decisives en la nova via encetada per Arbó a través de *L'inútil combat* i *Notes d'un estudiant que va morir boig*: «Il est certain que l'art produit un effet de "purgation des passions" déjà signalé par Aristote. L'âme peut se décharger dans l'ouvre d'art et retrouver par ce procédé une paix nouvelle» (citada a través de Malé 2005: 46).



titànic fou el seu procés lector en un intent de sadollar la seva vitalitat turmentada per l'ofec d'un medi inhòspit i hostil. Posseïdor d'una sensibilitat extrema, Arbó necessita desconstruir la pròpia realitat que li ha estat donada i construir-se'n una de nova a partir d'una identitat literària que li permeti canalitzar la seva angoixa existencial a través de creacions fictícies que actuen com a catarsi; en definitiva, com a salvació. El fet, doncs, que les seves primeres obres fossin citades com a precursors de l'existencialisme<sup>510</sup> queda justificat per aquesta crisi identitària que desemboca en la introspecció i en la recerca de respostes a través d'autors com Sant Agustí, Blaise Pascal o Dostoievski, autors que més tard adoptaria el corrent existencialista en atribuir-los el ressò d'una crisi de valors socials que abocava a un debat existencial sota formes filosòfiques i literàries. Amb tot, aquest món d'entreguerres, que esdevé més adolorit i introspectiu a partir dels anys trenta, planteja molts dels problemes que ja havien nequitejat Arbó des del seu hàbitat ebrenç i que l'havien portat a explicar el món des del dolor viscut. Aquest fet l'agermana amb la necessitat col·lectiva de salvació a través de la ficció, pròpia del moment històric i palesa el seu lligam indiscutible amb els referents clàssics, a través de la universalitat, però també amb els literats coetanis que des d'àmbits ben diferents, i enmig del feixisme creixent, denunciaven la hipocresia de la burgesia, la pèrdua de valors morals o l'ofec del tedi vital que conduïen a la decadència del sistema social vigent.<sup>511</sup> En paraules de Josep Maria Balaguer: «les coincidències procedeixen tant d'una determinada tradició literària, com d'una situació històrica interpretada a partir dels models de pensament en què aquesta tradició literària s'inscriu» (Balaguer 1983: 22). Es tracta, en definitiva, d'una immersió en el pensament de l'època, tot i la seva aparent descontextualització física i social quant a la producció de les seves primeres novel·les (LIC, TE, NEB). I és aquí on rau, precisament, l'excepcionalitat d'Arbó.

El lapse que comprèn el conflicte bèl·lic i els primers anys de dictadura condueix a un canvi substancial en l'obra arboniana.<sup>512</sup> El seu retorn a la novel·la amb *Sobre las piedras grises*, l'any 1949, recupera la tradició novel·lística del segle XIX. La crítica del moment l'assenyala com un autor realista, centrat encara en la denúncia

---

<sup>510</sup>Aquest existencialisme té un deute clar, constant i continuat, amb el nihilisme dels personatges dostoievskians.

<sup>511</sup> En Arbó això es reflecteix sobretot en les seves dues primeres obres, però també hi ha un punt de trobada amb les novel·les d'André Gide, esmentat anteriorment, d'Stephan Zweig i d'Alberto Moravia.

<sup>512</sup> Cal recordar que *Tino Costa*, publicada el 1947, havia estat concebuda i escrita abans de l'any 1939, fet que explica la seva identificació amb el cicle narratiu de preguerra, tant en l'àmbit lingüístic com en el temàtic i en l'estilístic.

d'una crisi de valors, però ara des d'un posicionament més conservador i amb una voluntat cada cop més moralitzadora. En el tractament dels personatges se'n destaca:

un humanitarismo sentimental y difuso que abarca desde los tonos de un Dickens o de un Galdós (el de *Misericordia* y de *Marianela*, por ejemplo) hasta los del *Cuore* de D'Amicis y la innumerable progenie de Dumas y de Sue (De Nora 1974: 399).

Certament, doncs, l'experiència bèl·lica provoca un tancament i una immobilització personal en Arbó, el qual literàriament es refà a través d'un relat convencional fruit de l'autocensura, però també d'un procés individual de maduració que el reclou i el limita, pel que fa a la narrativa, en l'aspecte formal i temàtic. Si bé el seu afany lector continua intacte i es manté atent a les novetats literàries, també és cert que el seu interès es diversifica cap a l'àmbit polític i històric, i això es percep clarament en la fixació dels seus contextos novel·lístics, però també en els seus articles periodístics, que permeten identificar els seus interessos. Tanmateix, es fa difícil, també en aquesta segona etapa, delimitar les seves influències: ara més que mai, Arbó redacta des de la sinceritat, que reinvidica també com a individu, i manté el pòsit literari de la seves primeres novel·les, tot fent-se ressò del pensament existencial amb evidents ressons sartrians. Durant aquest període es prodiguen les al·lusions intel·lectuals, els esdeveniments històrics que s'acosten gradualment al temps viscut, però ara cronològicament fixats, i les incursions testimonials a través d'uns personatges que sofreixen aquestes conseqüències històriques i que n'actuen com a receptors involuntaris. En aquest sentit, es percep un apropament gradual a les obres de Pío Baroja amb qui comparteix certes constants com ara l'escepticisme, a bastament palès en la seva narrativa, la predilecció pel món rural i la perifèria geogràfica i social, la participació en el context històric des d'una perspectiva clarament secundària i antiheroica per part dels personatges, així com també una certa manca de rigorositat en la fixació de dates i esdeveniments històrics.<sup>513</sup>

De fet, tot i que Arbó havia de conèixer d'antuvi l'obra de Baroja,<sup>514</sup> cal suposar que, a partir de la dècada dels trenta, es produeix un retrobament i una aproximació entusiasta ja que la seva admiració cap a l'autor basc esdevé absoluta, com

---

<sup>513</sup> Aquesta influència ja havia estat constatada per altres crítics, vegeu Rubio (1966), Vilanova (1967), Val (1978) i Saladrigas (1983).

<sup>514</sup> En aquest sentit, Arbó explica com entre les lectures d'autors espanyols de la senyora Carvallo «los preferidos eran Blasco Ibáñez, Valle Inclán; [...] le entró posteriormente un gran entusiasmo por Baroja» (Juan Arbó 1961a: 279). És evident, doncs, que ell havia pogut disposar d'aquests llibres que es trobaven a la biblioteca d'aquesta família

demostra en la carta que li envia l'any 1948, on afirma: «Cada vez le admiro más como escritor y le estimo más como hombre» (24-I-1948, Carcellé 2014: 24). Quant a la seva obra, li comenta:

*El mayorazgo de Labraz* es el primero que leí de Vd.;<sup>515</sup> lo he vuelto a releer ahora y casi le diré que, a pesar de gustarme mucho algunos otros de sus libros, por ejemplo su *Camino de perfección*, su *Sensualidad pervertida* o *El árbol de la ciencia*, continuo prefiriéndolo (Carcellé 2014: 23).

Més encara, remarca que «en el cap. XI de mis *Caminos de noche* (pág. 229), he puesto como lema una cita sacada de su “Mayorazgo”» amb la intenció de retre-li «un pequeño homenaje de mi admiración por este libro» (Carcellé 2014: 24.<sup>516</sup> I acaba amb una mostra de reverència absoluta i de fidelitat estricta:

Cada vez me convenzo más de que tenía razón Manuel Bueno cuando le dijo que Vd es lo más importante que ha tenido España en esto últimos años. Yo diría que desde nuestro Siglo de Oro (Carcellé 2014: 24).

De fet, en *El mayorazgo de Labraz* trobem alguns trets que singularitzen la narrativa arboniana posterior als anys quaranta. En primer lloc, l'ús de citacions a l'inici de cada capítol, ja presents a *Camins de nit* i a *Tino Costa*; en segon lloc, la introducció en el relat de discussions filosòfiques, literàries i polítiques que acostumen a trencar la línia argumental i que, de fet, ja s'inicien amb *Tino Costa* —concretament, en les converses amb el mestre Baldà— i es perllonguen en la resta de la seva novel·lística; en

---

<sup>515</sup> Efectivament, al Fons Sebastià Juan Arbó (ACM) es conserva una edició del *Mayorazgo de Labraz* (Rafael Caro Raggio: Editor, 1919) on, tal com acostumava a fer Arbó en alguns dels seus llibres, consta el seu nom i la data en què el va adquirir, l'any 1920. Quant a la dedicatòria de Baroja («A Sebastián Juan Arbó de su compañero»), tot i que no s'indica l'any, ha de ser del 1948, data en què va ser escrita la carta a què es fa referència al cos del text i on Arbó li demana que li signi l'exemplar que li enviarà juntament amb *Caminos de noche*. Altres llibres de l'escriptor basc que es conserven en la biblioteca personal d'Arbó són *La busca*, *Mala hierba*, *La dama errante*, *Bagatelas de otoño*, *La decadencia de la cortesía*, *Aviraneta o la vida de un conspirador*, *Clavijo. Tres versiones de una vida*, *La obsesión del misterio*, *Reportajes. Desde la última vuelta del camino*, *Memorias*, *Juan Van Halen*, *el oficial aventurero*, *El diablo a bajo precio* i *Paseos de un solitario*.

<sup>516</sup> En l'edició que fou enviada a Baroja de *Caminos de noche*, i que correspon a la publicada l'any 1954 per José Janés Editor, s'hi troba una citació d'*El mayorazgo de Labraz*, concretament al setzè capítol: «Allí no hace frío como aquí, allí dicen que el cielo es azul y el aire siempre puro. Iremos, ¿verdad?». Ara bé, curiosament, en la versió inicial de *Camins de nit* (1935) no hi surt aquesta citació, com tampoc consta en la versió castellana de 1937; però, en canvi, sí en la posterior versió de 1947 —i successives— que, evidentment, fou la que Arbó envià a Baroja. D'aquí, doncs, la certesa que Arbó llegí Baroja després de l'any 1935, o bé el rellegí, si tenim en compte que en la seva biblioteca es conserva un exemplar datat per ell de l'any 1920 (vegeu nota anterior), i aprofità per citar-lo com una mostra de deferència i d'admiració. A tall d'anècdota, i per entendre millor aquest canvi en una de les versions posteriors, cal entendre que l'afany d'Arbó a refer i a perfeccionar les seves obres el portà, fins i tot, a modificar algunes de citacions introductòries de cada capítol, suposadament com a conseqüència de les lectures realitzades durant el període de la revisió.

tercer lloc, les consideracions al voltant de la modernitat; finalment, en quart lloc, la presència d'un personatge que, marcat d'una acusada bonhomia i elevació espiritual, té el poder de reconciliar personatges i lector a través d'una visió positiva de la humanitat (el mestre Baldà a *Tino Costa*, en Pau Roda a *L'espera*, en Pere Franch a *Entre la terra i el mar*).<sup>517</sup>

En l'anecdòtica relació epistolar que mantenen entre els anys 1948-1949,<sup>518</sup> Arbó expressa a Baroja el desig d'escriure a *Destino* un article dedicat a la seva obra que es converteix, finalment, en una conferència a l'Ateneo de Madrid. En la seva crònica, Vázquez Zamora remarca que «el Baroja de Arbó es un hombre profundamente sentimental y capaz de verdadero lirismo, pero empeñado en defenderse a sí mismo con una dura corteza o coraza» (V[ázquez] Z[amora] 1950: 14) i considera que «La tragedia del quedarse solo, descrita por Arbó a través de Baroja, convertía a éste en un personaje novelesco del propio Arbó» (1950: 14). De fet, l'escriptor no fa sinó iniciar el que serà la seva propera biografia a partir de l'adopció d'un personatge admirat —com abans ho havia fet amb Cervantes o Verdaguer—, només que ara és un personatge contemporani, a qui coneixerà i a qui podrà retre un homenatge en vida.<sup>519</sup> Mitjançant un procés empàtic, Arbó s'acosta a Baroja i n'analitza l'obra des d'un vessant obertament humanístic, a partir de les mancances personals que hi detecta —la soledat, la incomprensió, la necessitat de ser estimat—i que es trasllueixen en la pròpia obra.<sup>520</sup> Quant a la tècnica —«o falta de tècnica», afegeix Vázquez Zamora—, Arbó també s'hi deté per assenyalar:

esa dificultad que caracteriza al autor de *Camino de perfección* para interesarse por el destino de sus personajes, ese divagar por vidas marginales a la acción central, y, con todo

---

<sup>517</sup> En el seu article «La humanidad de Eurípides», Arbó (1968a: 161) afirma que a *El mayorazgo de Labraz* hi ha signes evidents de l'escriptor grec, fet que ajuda a entendre també la predilecció i les afinitats cap a la figura de Baroja. Aquest article fou publicat posteriorment a *Hechos y figuras* (Juan Arbó 1968a: 159-165)

<sup>518</sup> Vegeu Carcellé (2014: 16-28).

<sup>519</sup> «Era, en efecto, mi ilusión, y se lo había expresado a él personalmente, que esta biografía apareciese en vida de nuestro escritor. No se trataba aquí de un caso especial: el hecho respondía a una manera mía de pensar y de sentir. Nada me desagradaba tanto, en efecto, como leer discursos de alabanzas sobre las tumbas de los muertos ilustres, cuando puede alabárseles en vida, y pienso, como nuestro autor, que los elogios deben ser tributados en vida del elogiado» (Juan Arbó 1963b: 11).

<sup>520</sup> Vázquez Zamora observa en la seva ressenya que Arbó és «el polo opuesto a Baroja en temperamento y vida sentimental entre los novelistas de hoy [...]». De ahí el apasionante interés de la psicografía de Baroja que él nos hizo. [...] No es que Arbó haya dado una solución, pero se ha acercado a Baroja con el corazón en la mano y una actitud de hermano novelista, un hermano radicalmente distinto que admira en él otros méritos y facultades y disculpa rarezas» (V[ázquez] Z[amora] 1950: 14). De fet, però, podem afirmar que l'apropament a Baroja neix, no pas de la manca de paritat de caràcters, sinó a partir d'un conjunt de similituds que Arbó reconeix com a propis i que l'identifiquen amb l'autor basc, com ja he esmentat anteriorment.

ello, su extraordinario poder para captar la atención del lector (V[ázquez] Z[amora] 1950: 14).

I, finalment, a tall de conclusió, el crític qüestiona per què «a Baroja, los academicistas y profesores solo le encuentran defectos (estilo, construcción, sintaxis, ideas) pero ninguno de ellos nos ha explicado por qué han de reconocer ellos mismos que es un gran novelista» (V[ázquez] Z[amora] 1950: 14). Al capdavall, el crític literari no fa sinó anticipar la gran paradoxa que envolta l'obra d'Arbó; d'aquí, doncs, la seva admiració i l'entesa —sempre des d'una perspectiva unidireccional— de la novel·lística de l'autor basc.

Per tot plegat, és evident que Arbó havia d'identificar-se amb Baroja, tant pel que fa a la literatura com pel que ateny les qüestions personals, ja que ambdós foren personalitats marcades per una extrema sensibilitat, dissimulada sota un tarannà esquerp, defensors de la seva independència literària i política, i reivindicatius en la lluita per la sinceritat i la denúncia de les injustícies. A més, compartiren una certa actitud escèptica que els condicionà políticament i vitalment, així com una gran desconfiança cap al futur que s'entreveu en la crítica a la societat del moment.<sup>521</sup> Quant a l'obra narrativa, també coincideixen en la inserció d'episodis biogràfics personals i en la recreació de petits fragment aïllats descriptius o de caràcter anecdòtic, independents de l'argument, i en la presentació de personatges secundaris sense continuïtat, amb un valor únicament testimonial. De la mateixa manera, parteixen d'una accentuada erudició que pren rellevància en algunes de les seves novel·les a través de discussions de caire intel·lectual que reflecteixen les seves pròpies inquietuds, sobretot filosòfiques i ideològiques, però també les dels cenacles culturals de l'època. El fet que alguns dels protagonistes arbonians de la postguerra siguin escriptors facilita la descripció d'aquestes ambients intel·lectuals que adquireixen fort protagonisme sobretot a *María Molinari*, encara que també a *Nocturno de alarmas*. Són escenes que recorden les tertúlies descrites per Baroja a *Las tragedias grotescas* (1907) o les discussions filosòfiques que sorgeixen a *El árbol de la ciencia* (1911). I, per damunt de tot, emergeix l'home sol, escèptic però amb una fe paradoxalment insubornable, tret que uneix ambdós escriptors vitalment i literàriament:

---

<sup>521</sup> En el programa radiofònic *La vida contra reloj*, Arbó manifestà respecte de Baroja: «Me hizo una impresión tremenda cuando lo leí, y sobre todo en la manera de enfocar las cosas, de sentir y de pensar; me encontré tan identificado con él, que en seguida tuve la idea de hacer la biografía» («La vida contra reloj»). Locució: Manuel del Arco. Ràdio Barcelona, 13 d'octubre de 1967).

Siempre me han abandonado, y sin embargo, espero [...]. La vida, créelo, Nanette, no acaba nunca... Siempre se está al principio... y al fin» (Baroja 1973: 161).

La vida és un misteri perquè no és més que una espera; si ja no esperéssim res, moriríem de tristesa; la vida és una espera i un tornar a esperar. Això que esperem no arriba i si arriba ja no és allò que esperem (LE 198).

En la segona etapa novel·lística d'Arbó, iniciada a partir dels anys quaranta, es percep una preocupació creixent per la contextualització històrica de la seva obra, alhora que augmenta la seva consciència d'esdevenir testimoni únic d'un món en procés de transformació, per al qual ell, en un exercici de fidelitat i nostàlgia, s'imposa la redacció d'un relat que avança gradualment cap a la crònica costumista. Així, el pròleg amb què inicia la seva trilogia ebreca, formada per *Entre la terra i el mar*, *La tempestad* i *La masia* es converteix en un al·legat d'aquest gir novel·lístic:

Aquest és el propòsit i la idea d'aquesta obra: evocar-hi una època, un moment de les nostres terres, del nostre delta de l'Ebre, que és un tros de la terra —del món— com n'hi ha tants; evocar-hi l'existència dels nostres pobles, amb els seus usos i costums, amb l'activitat de bresca d'aquest racó, d'aquesta terra que banya l'Ebre, compresa entre Tortosa i la mar, i a la qual ens sentim units amb vincles tan íntims, tan entranyablement; recollir-hi l'últim batec d'una existència que s'esvaï: la darrera cançó dels segadors que es perdé en el crepuscle sobre les nostres riberes, la darrera estrofa dels cantadors (ETM 220).<sup>522</sup>

Amb l'afegitó de les novel·les ciutadanes —*Sobre las piedras grises*, *María Molinari* i *Nocturno de alarmas*—, no sembla gratuït afirmar que la lectura de *Las memorias de un hombre de acción* de Baroja, llegides a finals dels quaranta,<sup>523</sup> infon en Arbó una nova perspectiva molt propera a la reconeguda per l'autor basc, el qual no estableix diferències entre la història i la novel·la en considerar que el llibre de ficció realista, com a testimoni d'una època, sempre avantatja el llibre històric (Flores 1996: 15). És per això que Baroja s'enfronta al fet històric a través d'un procediment impressionista que li permet la consecució final del relat:

Evocar la vida por aquello que parece que hace que se escape constantemente de entre las manos, y que para él era parte de su esencia. Esta realidad palpitante de la vida sola-

---

<sup>522</sup> Amb tot, en el seu primer llibre de memòries, *Los hombres de la tierra y el mar*, al marge de la confessió biogràfica, s'hi denota ja una evident voluntat testimonial de les formes de vida i els costums que imperaven en les terres ebreques des de principis del segle XX.

<sup>523</sup> L'any 1948, en la seva carta a Baroja, Arbó escriu: «Estoy leyendo su último libro de "Memorias". He releído también algunas de sus novelas» (Carcellé 2014: 24). Evidentment, fa referència a *Memorias de un hombre de acción*, cicle novel·lístic format per vint-i-dos volums.

mente la puede historiar el artista que tiene el poder de hacer que esas acciones aparentemente mínimas y sin brillo vuelvan a bullir nuevamente, aunque solo sea fugazmente (Flores 1996: 15).

Es tracta d'atorgar protagonisme als fets quotidians, intrascendents, darrere els quals s'amaga una perspectiva històrica que atorga plenitud i versemblança al relat. Així, l'argument es va descabdellant paral·lelament a breus al·lusions cronològiques que situen el lector en un context històric que determina i justifica certes actituds dels personatges. En cito diferents exemples: la tercera guerra carlina, a *Tino Costa*; l'atemptat anarquista contra Alfons XIII (1906), la guerra de Melilla i la Setmana Tràgica a Barcelona, a *L'espera* i a *Entre la terra i el mar*; la primera guerra mundial amb les seves conseqüències econòmiques, les posicions favorables a participar-hi d'Alejandro Lerroux o de Blasco Ibáñez, l'enfonsament de l'Amiral de Kersaint o la irrupció de la «grip espanyola» a *La tempestad*. De fet, a *Sobre las piedras grises* l'acollida a un presumpte terrorista fugitiu, durant el període convuls immediatament anterior a la proclamació de la Segona República, trasbalsa radicalment la vida familiar del protagonista i recorda el detonant de *La dama errante* de Pío Baroja, on els protagonistes també han d'abandonar la seva plàcida vida després d'acollir l'anarquista que havia provocat l'atemptat contra el rei Alfons XIII el dia del seu casament. Amb tot, és a l'última novel·la d'Arbó, *El segundo del Apocalipsi*, colofó afegit a la trilogia,<sup>524</sup> on l'escriptor, després d'haver derivat la seva ficció fins a les portes de la Guerra Civil — *La masia* acaba la primavera de 1936—, opta clarament per segellar la seva aportació de cronista amb aquest període cruent. És aquí on el novel·lista recull l'aportació més estrictament barojiana, en exposar la imatge simbòlica de «la nau dels bojós», amb referències i citacions literals, per il·lustrar els horrors soferts durant aquest període i el comportament irracional d'ambdós bàndols en guerra.<sup>525</sup> Ara bé, si Baroja havia emprat la imatge per il·lustrar les guerres carlines, ara Arbó la recupera per descriure l'última guerra fratricida:

Poco pensaba él, Baroja, en este momento, que España se iba adentrando otra vez en aquella noche de horrores; que la Dama locura andaba de nuevo suelta por la nación, por los pueblos, [...]: era una mujer bestial y sanguinaria, y debajo de ella, la misma Es-

---

<sup>524</sup> El lligam amb la trilogia anterior queda demostrat en el pròleg, on l'autor proclama la voluntat de continuïtat, i en el fet que hi trobem contínues referències a peu de pàgina que remeten a *La masia*, l'última obra d'aquest cicle.

<sup>525</sup> *La nave de los locos*, publicada l'any 1925, forma part de las *Memorias de un hombre de acción*.

paña preparada otra vez para la tragedia. Volvía a ella con marcha segura, como una fatalidad. La nave de los locos iba a ponerse otra vez en movimiento (ESA: 14).

Sobre las tierras de España iba a representarse el nuevo drama —el drama de repetición—. El escenario, los personajes, todo estaba a punto (ESA 15).

Semblantment, el títol del seu llibre *La tempestad* i l'al·lusió constant que fa d'aquest terme a partir de *Camins de nit* per referir-se als presagis d'una confrontació bèl·lica, ja sigui la de la Primera Guerra Mundial o la de la Guerra Civil espanyola, condueixen a dos dels capítols més aconseguits de *Las tragedias grotescas* del novel·lista basc: «La tempestad se acerca» (cap. XXVI) i «La tempestad estalla» (cap. XXVII).<sup>526</sup> No és estrany, doncs, que Arbó reculli el llegat de Baroja i en prengui el relleu en un exercici explícit de responsabilitat professional:

Como los viejos profetas, había oído la voz dentro de mí señalándome el camino, la dirección en que debía avanzar, y que debía hacerlo inevitablemente [...]. La voz continuaba sonando, dentro de mí, me empujaba, a pesar de todo, hacia delante: “Tú tienes que testificar —esta vez te toca a ti— de la verdad: tú tienes que escribir de los desórdenes, de las violencias, de los crímenes de que fuiste testigo, que para esto se te dio la pluma y se te dio el corazón (ESA 18).

Per a Arbó, l'escriptura testimonial de caire costumista que inicia amb la trilogia,<sup>527</sup> es revesteix de compromís en abordar un tema amb el qual mai no s'havia volgut acarar i que implica, al seu parer, una visió absolutament verídica, possibilitada només per la vivència directa dels fets:

Aquí la visión será la verdadera; aquí se verá el lado opuesto; se verá la verdad: la verdad desnuda y sin ornamentos de las revoluciones, o mejor, de las guerras civiles, porque aquí se trata de la guerra civil [...] que es la calamidad mayor que puede caer sobre un pueblo, el mayor desastre (ESA 16).

D'una banda, doncs, la voluntat de testimoniar la seva experiència a través de la paraula escrita; però també, de l'altra, la necessitat de llegar aquesta *memòria exemplar*<sup>528</sup> com a prevenció, «con la esperanza —con la ilusión mejor— de que sirviera de aviso,

---

<sup>526</sup> En aquests capítols, Baroja recull els presagis de la Tercera Guerra Carlina a Espanya i l'esclat de la Comuna a França, l'any 1871.

<sup>527</sup> Flores (1996: 28) afirma: «Baroja fue un gran escritor costumbrista, y es precisamente en las *Memorias de un hombre de acción* donde se manifestó como tal en grado máximo».

<sup>528</sup> Todorov (2000: 31) utilitza aquest concepte per referir-se a la memòria que serveix per evitar fets semblants en el futur.



o de admonición, a las generaciones futuras, cosa dudosa dada la persistencia en el mal» (ESA 18).

Ara bé, Arbó, en un exercici clar de professionalitat i, un cop més, d'erudició, no es limita només al record sinó que es documenta àmpliament i en deixa constància bibliogràfica en la seva novel·la, alhora que transcriu alguns fragments de discursos pronunciats per polítics i intel·lectuals de l'època per contextualitzar la situació del moment i atorgar al text un to rigorós i versemblant. Així, d'una banda, les dades bibliogràfiques esmentades com a notes a peu de pàgina són força nombroses: *La guerra civil española*, de Hugh Thomas (1961); *De la setmana tràgica a la implantació del franquisme*, d'Antoni Farreras (1977);<sup>529</sup> *Perill a la reraguarda*, de Joan Peiró (1936); *La velada en Benicarló: diàlogo de la guerra en España*, de Manuel Azaña (1937); *España en crisis*, d'Eduardo Aunós (1942); *Los nueve libros de la historia*, d'Heròdot, *El siglo de Luis XIV*, de Voltaire (1751); *El año terrible*, de Víctor Hugo (1872); *La dama de Monsoreau*, d'Alexandre Dumas (1846); *La sublevación de Nápoles*, del Duque de Rivas (1848); *Retratos [contemporáneos]*, de Ramón Gómez de la Serna (1941); *Durruti*, de J. Llarg; *La cinquena columna a Catalunya*, de Pastor Petit (1978); *El ejemplo de Nuremberg*, de [Indro] Montanelli; *Los misterios de Oriente*, de Dimitri Merejiovski (1929); *La vida íntima*, de Hermann Keyserling (1959). D'altra banda, inserits en el text narratiu, trobem citats noms de polítics i intel·lectuals de l'època —Marcel·lí Domingo, José Ortega i Gasset, Indalecio Prieto, Diego Martínez Barrio, Gil Robles— que expressen la seva disconformitat, des de diferents posicions, amb l'actuació del govern espanyol. A més, cal afegir-hi l'al·lusió constant als intel·lectuals que denunciaren també l'existència d'una Espanya eternament dividida, al límit de la confrontació bèl·lica. En aquest sentit destaquen les veus d'Antonio Machado, Ramón Gómez de la Serna, Pío Baroja, Miguel de Unamuno, Ortega i Gasset i Ramiro de Maeztu.

Fet i fet, i seguint el mestratge de Baroja, Arbó construeix amb les seves propostes, una novel·lística a cavall entre el costumisme i l'historicisme, amb episodis deslligats de la trama principal, i aparentment qüestionables, amb incisos descontextualitzats d'ordre intel·lectual o amb informació documental. Tot plegat confirma la definició que Baroja feu de la novel·la:

La novela no es un género concreto y bien perfilado. La novela es un género indefinido, multiforme, proteico, en formación, en fermentación..., que lo abarca todo; desde el libro psicológico hasta el filosófico, el aventurero, el utópico, el épico... (Flores 1996: 72).

<sup>529</sup> En la referència bibliogràfica consta erròniament el nom de Farré.

És evident, doncs, que des dels seus inicis com a lector, i al llarg de la seva trajectòria literària, persisteixen en Arbó unes afinitats electives que el porten a la tria d'uns autors que conflueixen amb ell prioritàriament en l'experiència vital, però també moral. En aquesta recerca de similituds, en la necessitat d'emmirallar-se i justificar unes angoixes que progressen i es transformen en el temps —des del seu isolament ebrenca fins a les fissures provocades per la Guerra Civil—, Arbó se salvaguarda sempre a través de la literatura, en un procés d'acció-reacció; és a dir, de lectura i d'escriptura. Com a conseqüència, és innegable que en la novel·lística arboniana s'estableix un enfilall de relacions intertextuals —tant filosòfiques com literàries—<sup>530</sup> i hipertextuals com a síntesi d'unes preferències literàries i intel·lectuals que abasten des dels clàssics universals fins als autors coetanis, així com la possibilitat d'establir connexions *avant la lettre* amb els trets identitaris de l'existencialisme. Tot plegat demostra la capacitat intuïtiva i analítica d'Arbó, la seva capacitat d'emmirallar-se en un seguit de referents literaris per arribar a la pròpia individualitat i plantejar-la a través d'una proposta literària que s'avança a les tendències filosòfiques i literàries més representatives d'entreguerres.<sup>531</sup>

Ara bé, el pòsit documental que transfereix Arbó a tota la seva obra no s'ha de cercar només en la seva formació erudita sinó que en aquest lligam establert entre vida i obra convergeix també la literatura oral com a temàtica vertebradora d'una comunitat rural existent —la comunitat ebrenca— que esdevé punt de partida per al relat.<sup>532</sup> Des dels anys de la infantesa, l'escriptor esdevé un receptor atent a les històries evocades al redós de la llar que li suggereixen, des d'un bon principi, la dualitat del comportament humà: d'una banda interioritza un món líric, fortament idealitzat, exposat mitjançant els relats de la mare; de l'altra, recrea un món angoixant i tràgic, envoltat d'auguris, present a través de les llegendes explicades per una veïna d'Amposta

---

<sup>530</sup> «Miro la gent que passa, i penso, sense voler en els xacals» (NEB 87 i HB 233). Hi ha evidentment una clara 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»: «dos cuentos no le explicaron que los lobos podían no estar en el bosque y ni siquiera tener figura de lobos (Juan Arbó 1968a: 145).

<sup>531</sup> La manca de sentit o l'absurditat de la vida, l'aïllament social de l'individu, el sentiment d'*étrangeté*, l'acarament amb situacions límit o la recerca de la puresa són conceptes que defineixen l'actitud dels protagonistes d'Arbó des de la seves primeres obres i que enllacen directament —tot i ser llibres posteriors i presentar divergències— amb *La naúsea* de Jean Paul Sartre (1938) o *L'estrany* d'Albert Camus (1942). Amb tot, Sergi Beser (1966: 13) considera que el cas del protagonista de *L'inútil combat* respon a una caracterització subjectiva del concepte marxista d'alienació, doctrina amb la qual Arbó, durant la seva joventut, havia compartit certes afinitats.

<sup>532</sup> Mendoza (1998) apunta que la recepció dels models narratius orals —contes i llegendes— estableix un procés d'interacció entre experiència receptora i procés de recepció que enriqueix la competència i l'experiència discursiva i literària, i també el fons cultural del receptor.

amb qui la família passava les vetllades. Tot plegat, configura l'imaginari infantil, re-produït més tard en el seu univers fictici, però també en una visió molt personal del context geogràfic i humà que l'envolta:

Creo firmemente que esta atmósfera turbia y de tragedia que forma el fondo de algunos de mis libros, tiene en mucha parte su origen en las historias de la anciana, en los crímenes relatados en las noches de viento o de tempestad, cuando yo la escuchaba conteniendo el aliento.

La luz tierna de la poesía que hay también en ellos la debo en gran parte a mi madre, cuyos relatos contrapesaban la crudeza excesiva de los de la vieja: dejo de lado, naturalmente, lo que pudo haber en ello de temperamento, de predisposición natural de mi visión del pueblo y de sus hombres [...].

Mi madre era en gran manera aficionada a los cuentos, a las canciones, a las viejas leyendas, pero nunca refería cosas terribles, sino cosas ingenuas y bellas, a lo sumo tristes; contrariamente a la vieja, tenía una alma luminosa e ingenua; esta atmósfera de balada, de canción popular que late también en mis libros, las cosas más bellas, las tiernas evocaciones, proceden de ella.

Entre una y otra, entre mi madre y la vieja vecina, oscilaban el sueño y la verdad, la prosa y la poesía de que se nutría mi espíritu. Las dos tendencias marcaron para siempre mi espíritu (Juan Arbó 1961a: 187).

Connexió, doncs, entre literatura llegida, cercada com a via de fugida i d'aprenentatge literari i vital, i literatura popular, de caràcter espontani, arrelada plenament al paisatge i a la gent, i que li proporcionarà moltes de les anècdotes que formaran el teixit secundari de les seves trames argumentals, difícilment identificables, però plenament inserides en una dinàmica hipertextual. Les paraules d'Arbó respecte de la gènesi de *L'espera* confirmen aquest procediment constructiu de la seva obra:

Es una novela de Amposta, como todas mis novelas rurales, que nació por acumulación de notas, [...]. Con unas partes de esos recuerdos fui componiendo esta obra cuyo origen está en un recuerdo de niñez. Yo tenía catorce años y al volver de la escuela oí como un grupo de mujeres comentaba que la madre de un niño algo menor que yo, que había muerto, se había pasado toda la noche sentada ante la verja del cementerio, mientras sus familiares la buscaban por todas partes (Vidal 1968: 6).<sup>533</sup>

---

<sup>533</sup> Quan Arbó declara que en la data que van ocórrer els fets ell tenia catorze anys i encara anava a l'escola, es fa evident un cop més la imprecisió cronològica entorn de la seva biografia, ja que a *Los hombres de la tierra y el mar* afirma que «debía tener a lo que creo, doce, como máximo trece años» (Juan Arbó 1961a: 330) quan va començar a treballar a les oficines dels Carvallo. Aquest equívoc cal atribuir-lo a una confusió produïda pel pas del temps.

En definitiva, Arbó sintetitza el caràcter tràgic i universal que envolta el seu món literari amb aquests mots diàfans i rotunds: «Creo que Eurípides y nuestra vieja vecina han sido los que han influído más en mis obras, sobre todo, en el fondo de ellas» (Juan Arbó 1961a: 188).

Ara bé, si com ha quedat demostrat, del conjunt de la novel·lística arboniana es desprèn una tossuda voluntat intertextual i hipertextual, cal subratllar també l'accent metaliterari que Arbó introdueix en algunes de les seves obres de postguerra. Es tracta d'un clar exercici d'autoreflexió sobre el món literari que el condueix a trobar un nou element discursiu —la literatura— que esdevé, esporàdicament en algun capítol, el motor de la diegesi. Quan això esdevé —concretament a *María Molinari* i a *Nocturno de alarmas*— el fet literari es converteix en un subtema que, si bé no polaritza l'argument, sí que es manté com a rerefons constant a través d'un protagonista-escriptor.<sup>534</sup>

Aquesta interrelació entre el text diegètic i el discurs metaliterari es planteja de manera diversa i assoleix, en alguns casos, una identificació plena amb l'escriptor. Així, d'una banda, a *Nocturno de alarmas*, a partir de l'al·lusió a un personatge femení, l'autor recrea una escena d'*El Corbacho*, de l'Arcipreste de Talavera, ahora que aprofita per fer-ne un elogi arran de la plasticitat descriptiva:

El Arcipreste nos pone el ejemplo de la campesina a la que han robado una gallina. La pintura es vivísima; se puede escoger entre ésta, u otra, a la que han robado un gallo; las dos son estupendas, pero mejor la de la gallina. Es una escena breve, pero ¡qué vida, qué verdad! Parece acabada de arrancar del mundo, sacada viva de la calle; parece de allí, de nuestro barrio, acabada de oír. Hay que ver las quejas, las injurias, las imprecaciones de la labriega. Se diría que uno la ve ante sí, quejándose sin dejar de barrer (NA 14).

D'altra banda, la inclusió de tertúlies literàries serveix a Arbó per esmentar diferents referents filosòfics i literaris, de plena vigència en els debats intel·lectuals de l'època:

—Tú eres el menos indicado para hablar de Sartre. No le comprenderás nunca. [...]  
[...]  
—Aseguran [...] que para comprender a este genio de nuestro tiempo, hay que pasar antes por Kierkegaard, Jaspers, Heidegger; hacer, en fin, todo un curso de filosofía.

---

<sup>534</sup> Álvarez Castro (2006: 17) proposa que, tot i no haver-hi unanimitat a l'hora d'atribuir valor metaliterari a la figura del personatge-escriptor, quan aquest introdueix elements de crítica o teoria literària cal considerar-lo un artífici metaliterari.

[...]

—Por mi parte, prefiero Shaw, hasta a Shakespeare.

[...]

— [...] Sartre es el más actual de nuestros escritores; es el representante más autorizado de nuestro tiempo [...]

— No sé si es un hecho casual [...], pero los mejores escritores de nuestro tiempo son casi deficientes en lo físico. Huxley es menudo, feo y casi ciego; Sartre, ya lo ha dicho Marin;<sup>535</sup> Gide tampoco es un efebo, y no hablemos de Proust. 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 aquellos uno parece que respira. Hoy no existen hombres como aquellos. Debe de ser un castigo. Admito que hay mucho de malo en nuestro tiempo, pero me parece que lo peor está en el alma de nuestros escritores.

— Es curioso [...] el pudor que muestran ante los sentimientos, el miedo al sentimiento, y la tremenda impudicia en descubrirse ante el público, en ir enseñando de continuo las vergüenzas.

— Es también el signo de la época (MM 286-287).

Clarament oposats a Proust, Huxley, Gide, considerats com «los mejores escritores de nuestro tiempo», trobem Tolstoi, Balzac o Goethe, autors amb la lectura dels quals «uno parece que respira» (MM 287). Sartre és també objecte de reprovació, en la línia de la crítica oficial, a propòsit de la seva obra *Huis clos*.<sup>536</sup>

—¡Qué manera de remover basura!— dijo el periodista—. Yo salí con el estómago revuelto.

---

<sup>535</sup> Sartre és descrit per «su figura desmedrada, su cara enjuta y simiesca, aquel ojo que quiere escapársele por el costado, y su horrible boca...». En la línia de les afirmacions finals del paràgraf transcrit al text, es conclou: «Esto [su apariencia] me explica más su obra que todas las filosofías» (MM 287).

<sup>536</sup> Tot i que el títol de l'obra no s'esmenta en cap moment, les breus pinzellades exposades sobre l'argument permeten identificar-la (MM 286). De fet, i això confirma la voluntat de versemblança dins aquesta nova etapa novel·lística d'Arbó, *Huis clos* s'estrenà al Teatre Barcelona el 12 de març de 1948. La majoria de les crítiques foren devastadores, fet que «accentuà la campanya d'insolència literària contra Sartre. L'existencialisme i aquest naixent teatre de postguerra, que identificava per un igual el teatre americà de Tennessee Williams amb els assaigs de J. B. Priestley o Jean Anouilh» (Gallén 1982: 123). Cal tenir present que, enmig de la repressió cultural imposada per la dictadura franquista, cap a meitats dels anys quaranta diverses revistes clandestines començaren a interessar-se per Sartre i per l'existencialisme, contràriament als mitjans oficials que consideraren l'escriptor i filòsof francès com una «veritable bèstia negra i, com a tal, mereixedora de tota mena de reprovacions i desconsiderades recriminacions» (Gallén 1982: 121). No és d'estranyar, doncs, que les crítiques que expressen els tertulians a *María Molinari* vagin en aquesta direcció. Finalment, és interessant remarcar que en la biblioteca que es conserva al Fons Sebastià Juan Arbó (ACM) s'hi troba un exemplar de *Huis clos. Les mouches* de l'any 1947, cosa que permet demostrar el coneixement i l'interès que tenia Arbó per la literatura coetània.

—Yo creo que para complacerse en tantas y tales perversidades, en tantas vilezas y vicios, se necesita tener un alma algo viciosa también y depravada— dijo Albará (MM 286).

Fet i fet, hi ha una evident intencionalitat de contextualitzar una tertúlia literària, tot reproduint els noms dels intel·lectuals europeus en voga i emetent judicis que, malgrat aparentar certa frivolitat, aporten una versemblança absoluta quant al retrat d'una època i una ciutat concretes: els anys cinquanta i els cenacles intel·lectuals barcelonins. A aquesta voluntat documental cal afegir-hi la denúncia d'una literatura emergent que cerca la resposta d'un públic poc exigent mitjançant l'aplicació d'uns patrons establerts. Arbó fa una crítica mordaç a la proliferació d'una novel·lística moderna que genera:

una invasión de libros prohibidos que infesta nuestros mercados [...] y se pasan de mano en mano, junto con la *Vida secreta de Dalí*, *El amante de Lady Cheterley*, y algunas novelas americanas y francesas (MM 86).

El malestar es fa palès darrere el to desencisat: «Nosotros nos hemos pasado la vida hablando del amor en prosa y en verso. Éramos unos infelices» (MM 87). Al marge de constatar la seva ingenuïtat, és ben significativa la ironia que destil·la l'extensa recepta literària que es proposa, a través d'Albará, per aconseguir construir una obra d'èxit. Al darrere, s'hi evidencia un profund desacord amb aquest tipus de literatura que, segons Arbó, utilitza una sèrie de recursos de gran efectivitat a fi d'aconseguir un major nombre de lectors. El to volgudament sarcàstic permet captar la posició d'Albará/Arbó que, dirigint-se a Bora/Arbó, planteja un joc de miralls a propòsit de la creació literària:<sup>537</sup>

La cosa es fácil y el éxito seguro. El mundo que debes pintar ya lo sabes: negros, asesinos y violadores de muchachas, borrachos, sean blancos o negros, prostitutas, contrabandistas, bandidos, banqueros. Sigue el ejemplo de Sartre, que no es tonto. Todos, hasta las mujeres, deben blasfemar, y hacerlo, sobre todo, sin eufemismos, y mandarse todos a cada línea, no al diablo, como los tuyos, sino a la mierda, y con todas las pala-

---

<sup>537</sup> Albará i Bora són dos personatges de *María Molinari* que presenten força analogies amb Arbó. Això explica l'assimilació que en faig en ambdós casos (Albará/Arbó i Bora/Arbó). Tot evidencia que l'escriptor aprofita la dissertació per reflectir aquells aspectes que defineixen les noves propostes narratives dels anys cinquanta enfront de la seva novel·lística. En aquest sentit, es planteja una dialèctica falsa entre els dos personatges perquè el to de distanciament que adopta Albará insinua que cap dels dos coincideix amb aquesta nova actitud narrativa. Per això parlo del joc de miralls com un recurs que Arbó empra per acarar-se a si mateix en un exercici d'autoanàlisi literari. Més endavant, en l'estudi de les novel·les ciutadanes, desenvoluparé el tema de la identificació d'Arbó amb els seus personatges a «Identitats fictionals».

bras. Esto es de gran efecto. Debe tenerse un traidor a punto para hacer la denuncia o un policía [...]. Si hay asesinos, que estén bien, que lo sean de verdad, [...], deben matar tranquilos, sin esas dudas y vacilaciones que se usaban antes en nuestras novelas y que se usan aún en las tuyas. [...] Hecho esto se arroja al muerto por la borda, se echa un cubo de agua para lavar la sangre, y el hombre se sienta a liar un pitillo, y no como los nuestros, que se están una semana para matar a un hombre —si lo mato, no lo mato— y se pasan después otra semana lavándose las manos y viendo fantasmas por las noches. En cuanto al amor ... Bueno, para hacer una buena descripción del amor y conseguir que nuestras damas se tiren de los pelos por adquirir tus novelas, lee a cualquiera de estos autores que nos manda América con las medias nylon y las neveras eléctricas. [...]. Todavía hay otro recurso; [...]. Es el de escribir de manera que lo que uno dice no se entienda; que diga las cosas al revés, y que, diciendo solo vaciedades, parezca que dice cosas sublimes (MM 87-88).

Aquesta crítica àcida respon a un posicionament irat contra una literatura que irromp a l'època i que trenca amb els motlles tradicionalment establerts. És en aquest espai que Arbó trenca els límits entre realitat i ficció, atura el discurs diegètic i introdueix, encara que no d'una manera explícita, el recurs metalèptic en fer-se perceptible la intromissió de l'autor a través del protagonista. En l'origen creatiu dels seus protagonistes —d'Andrés Albará, a *María Molinari*, i de Juan Antonio Vallés, a *Nocturno de alarmas*— no podem deixar de percebre les angoixes i les frustracions d'Arbó.

A *Nocturno de alarmas*, hi ha també la consciència d'una escriptura vocacional que rebla les similituds entre Arbó i la creació d'un protagonista «retirado a sus estudios —a su soledad—, a sus ilusiones, donde —ahora lo veía bien— estaba su destino (NA 42). Així, doncs, la fórmula del personatge-escriptor presenta «una concepción existencialista de la literatura según la cual escribir es primeramente una fórmula de exploración del yo que, en última instancia, aspira a satisfacer un ardiente deseo de comunicación interpersonal» (Álvarez Castro 2006: 20) i una funció catàrtica de la literatura que beneficia ambdós actors, sobretot l'escriptor que cerca a través d'una creació fictícia alleugerir les seves inquietuds i frustracions personals.

Tornant encara a *María Molinari*, el protagonista, l'escriptor i crític d'art Andrés Albará, és a punt de publicar un llibre «sobre 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» (MM 326). Les conseqüències

d'aquesta sinceritat, però, es fan previsibles i emeten una punyent crítica cap als cenacles literaris, fàcilment identificables amb els que convivia Arbó.<sup>538</sup>

Al capdavant, doncs, veracitat, rigor, autoritat i una certa complaença erudita justifiquen la voluntat autoreflexiva que caracteritza l'obra arboniana. Una voluntat introspectiva que sorgeix en el context d'una novel·lística ciutadana i que inicia una proposta intertextual que contribueix a singularitzar-la. Es tracta, en definitiva, de visualitzar la literatura i l'escriptura com a espais on cercar una identitat pròpia a partir de la qual descobrir i donar sentit a la pròpia existència, tal com li succeeix al protagonista de *Nocturno de alarmas*: «Escribía por el goce que hallaba en escribir, por el consuelo que sacaba y porque sentía una necesidad ineludible de escribir. Lo demás, no le importaba» (NA 40).

## 2. A L'ENTORN DE LA FICCIÓ NARRATIVA

És evident, i així s'ha volgut demostrar en la segona part d'aquest estudi, que el conflicte bèl·lic 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 aparentment implica el canvi de llengua —tot i que en el fons respon a un acte d'inhibició— i del posicionament que adopta vers ell el sector més bel·ligerant de la cultura catalana se'n desprèn un arraconament injust que es veurà traduït en una manca d'atenció cap a la seva producció de postguerra. No és agosarat, doncs, dir que hi ha una clara penalització en aquest viratge i que Arbó n'haurà de pagar un alt preu fins ben bé avui dia. És per això que considero primordial 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. Nogensmenys, s'observa també en el desinterès evident per les seves últimes produccions novel·lístiques, una certa devaluació literària que contradiu les expectatives creades a

---

<sup>538</sup> Aquesta crítica pertany al final de la primera edició de *María Molinari*, publicada el 1954. En l'edició de l'any 1957, fou suprimida i, per tant, no es fa cap tipus de reflexió al voltant del món literari. Aquest tema es tornarà a desenvolupar, de manera més extensa, en la tercera part d'aquest estudi, concretament a «Identitats fictionals».



l'entorn de les seves primeres novel·les i sembla cloure la possibilitat de revifar l'encert de la primera etapa.

Atenent-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, com ha quedat demostrat anteriorment, s'ha considerat la necessitat que aquest no sigui un factor distintiu en la seva anàlisi. Cal recordar que en la dècada 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 originàriament en aquesta llengua es tradueixen simultàniament al castellà.

Val a dir, doncs, 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 l'obra d'Arbó impedeix establir una discriminació lingüística perquè és a partir d'un estudi íntegre de la seva obra que podem parlar d'una xarxa indestruïble de concomitàncies 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, doncs, des d'aquest entramat de relacions entre context vital i creació artística que establiré un estudi transversal que permeti determinar uns paràmetres de fixació i d'evolució del pensament literari de S. Juan Arbó. Amb tot, i malgrat el pòsit homogeni que vertebrava la seva obra, es fa necessari prèviament establir per a aquesta anàlisi una delimitació a partir del nucli temàtic i espacial de la seva novel·lística. D'una banda, doncs, situaré les obres que presenten el territori ebrenc com a punt de partida i nexa comú: *L'inútil combat*, *Terres de l'Ebre*, *Notes d'un estudiant que va morir boig*/*Hores en blanc*, *Camins de nit*, *Tino Costa*, *Narracions del Delta*, *L'espera*, la trilogia formada per *Entre la terra i el mar*, *La tempestad* i *La masia*, i *El segundo del apocalipsis*.<sup>539</sup> D'altra banda, les obres que transcorren dins l'àmbit ciutadà, concretament a Barcelona: *Bajo las piedras grises*, *María Molinari* i *Nocturno de alarmas*.<sup>540</sup> Establir aquesta divisió contex-

<sup>539</sup> Tot i que *El segundo del Apocalipsis* situa la seva acció entre l'Ebre i Barcelona, he optat per situar-la en el segon cicle ebrenc, atès que neix amb la voluntat de donar continuïtat a *La masia*.

<sup>540</sup> 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—,

tual geogràfica, que implica evidentment 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 impossibilitat de ser divulgades en català; tanmateix, és simptomàtic que el retorn a la pròpia llengua 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 immediatament en farà l'autotraducció al castellà,<sup>541</sup> mentre que les novel·les ambientades a Barcelona mai no seran traduïdes i no hi ha cap constància que fossin escrites directament en català. Així i tot, les dues novel·les amb què Arbó clou la seva producció novel·lística i que introdueixen aquesta dualitat geogràfica i temàtica —insinuada a *La tempestad* i desenvolupada plenament a *El segundo del apocalipsis*— plantegen un cop més la qüestió de l'opció lingüística en ser publicades ara, altre cop, només en castellà. Aquesta decisió final es planteja com una incògnita, atesa l'absoluta llibertat de què Arbó disposava l'any 1981 per emprar la seva llengua autòctona. 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.

Per consegüent, tot i l'enfocament transversal que guia aquest estudi, i al marge de l'opció lingüística escollida per a la seva escriptura i posterior publicació, partiré d'una anàlisi que destria les novel·les ebrenques de les novel·les ciutadanes. Darrera d'aquesta ambivalència argumental i espacial hi ha una confluència d'interessos i de referents unívocs que Arbó reproduceix 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 nexa entre l'home i l'escriptor, entre la vida i l'obra, entre el pensament i l'acció.

---

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 del present treball.

<sup>541</sup> Cal recordar que *Entre la terra i el mar*, tot i ser escrita primer en català, no fou publicada en aquesta llengua fins a l'any 1993 dins l'*Obra Catalana Completa*. Fins aleshores només es coneixia la seva versió castellana, *Entre la tierra y el mar*, que havia guanyat el Premi Blasco Ibáñez, l'any 1966 (vegeu nota 311).

## 2.1. Les conseqüències del relat emmarcat

L'any 1965 apareix *Narracions del Delta*, una obra que naixia arran d'una ressenya a *Los hombres de la tierra y la ciudad* on Fernández Almagro (1962: 33) advertia que l'ús d'un llenguatge precís i depurat atorgava a alguns capítols de l'autobiografia trets característics de la narració curta. Arbó recull aquesta crítica com una proposta a tenir en compte, convençut com estava que «no era jo un escriptor amb condicions per a la narració curta; tenia la impressió, en efecte, que el gènere no encaixava amb les meves facultats i, molt a desgrat meu, havia decidit renunciar al conte» (ND 301). Esperonat per les paraules del crític, confegeix un volum d'«episodis solts, espigolats d'ací i d'allà de tota la meva obra; alguns, de l'obra publicada; altres, de la que tinc per publicar, d'obres que estic escrivint» (ND 302).

Efectivament, la lectura d'aquest llibre remet constantment a capítols que formen part, sobretot, de la seva novel·lística posterior. Exceptuant «La baralla» i «La Pigada» —les narracions més extenses del recull que reproduïxen fidelment diversos capítols de *Camins de nit*—, i «El meu cosí Quico» —extret del volum autobiogràfic *Los hombres de la tierra y del mar*—, la resta pertany a obres que al 1965 o bé eren a punt de publicar-se o bé encara es trobaven en procés de redacció. És el cas de «La figuera maleïda i el conte del Boni», episodi que retrobarem a *Entre la terra i el mar* (1966), concretament en el capítol «Guatxes i el Bardat». En aquesta narració es relata la relació entre aquests dos personatges, força presents en la trilogia ebrenca, però que en el recull narratiu s'anomenen Narro i Boni, respectivament. Altres episodis també extrets d'*Entre la terra i el mar* se'ns presenten sota el títol «El Valent» —història narrada dins del capítol «Pere Franch fa una gestió»— i «Canela», reproducció fidel d'«El gos rabiós» i «Un drama a la masia»; per contra, «El tonto. Un retrat» i «Mentre es passa el riu» pertanyen a dos capítols de *L'espera* (1967), corresponents a «Lo tonto» i a «El comiat», respectivament. Ara bé, en la versió castellana, *Relatos del Delta*, publicada el mateix any que *Narracions del Delta*, Arbó inclou una tercera part amb el títol «Fragmentos escogidos» on trobem tres relats inèdits: «El viejo Juan», «La velada en la masía» i «Los cantadores». L'escriptor extreu els dos primers textos de *Tierras del Ebro* i el tercer, d'*Entre la tierra y el mar* (Juan Arbó 1965a).<sup>542</sup>

La constatació d'aquesta extrapolació de fragments textuais inserits en diferents novel·les per confegir aquest recull permet introduir alguns dels trets definidors de la

---

<sup>542</sup> Curiosament, en les posteriors edicions, tant en català com en castellà, es mantindrà aquesta diferència quant a les narracions incloses en cada recull.

narrativa arboniana: la preferència per l'estructura de relats encaixats que funcionen amb identitat pròpia, la voluntat de recrear literàriament uns individus anodins i la configuració d'un espai social i geogràfic com a eix vertebrador. Alhora, aquesta selecció confirma l'exercici d'una escriptura simultània que permet a l'autor destriar i individualitzar alguns episodis de les seves novel·les encara inèdites i convertir-los en relats autònoms que mostren l'Arbó més genuí. D'aquí que caldria afegir al recull la designació específica d'«antologia» pel que suposa de síntesi de la seva escriptura, però també del món concret que delimita les terres de l'Ebre.

És en aquest sentit que *Narracions del Delta* serveix com a referent imprescindible per encetar una estructura narrativa que es repeteix en el decurs de tota la novel·lística arboniana, exceptuant *L'inútil combat* i *Notes d'un estudiant que va morir boig*, el caràcter instrospectiu de les quals impedeix el distanciament narratiu que implica la introducció d'històries allunyades a la pròpia veu. Fet i fet, Arbó en l'elaboració del recull pren consciència que en moltes de les seves obres es troben «episodis solts, que eren contes veritables intercalats en la narració principal» i sobretot s'adona que «semblant a allò que li passa a Cervantes amb els contes intercalats en el seu *Quixot*, [...], a vegades, perjudicaven molt més que no afavorien l'obra, distreien el lector de cada punt de la narració principal» (ND 302). De fet, si Arbó no s'havia aturat mai en la seva reiterada facilitat per inserir relats col·laterals, externs o no a la narració, era perquè en ell no hi havia la voluntat explícita d'aportar una tècnica narrativa concreta sinó d'aplicar una manera de fer, una doble voluntat oral i testimonial que s'evidencia en tots aquests episodis autònoms. I és en aquest sentit que cal reivindicar-los i analitzar-los, més enllà de l'alentiment o la pausa que suposen respecte de la trama principal, com un element més del seu discurs literari que aporta informació de com construeix la seva escriptura, però també quina és la base filosòfica i moral sobre la qual la porta a terme.

Amb la publicació de *L'espera*, Joan Sales torna a incidir en aquest aspecte quan localitza en alguns moments de la novel·la «certes digressions, que separades podrien constituir uns contes independents ben interessants, però que encaixades fora de lloc o de temps tenen aquí el greu inconvenient de tallar el fil de la narració principal» (Juan Arbó 1993b: 14), fet que sembla perjudicar l'obra ja que «el camí ens du molt amunt, però no fa pas una pujada constant en tot el seu trajecte» (Juan Arbó 1993b:

14).<sup>543</sup> Encara en aquesta disjuntiva que enceta Sales sobre l'encert o no de la inclusió de fragments deslligats del nucli argumental, Sergi Beser insinua, a propòsit de *Camins de nit*:

algunes evasions anecdòtiques o costumistes —part del tros dedicat als «saginers», per exemple—, la manera com s'intercala l'episodi de la Pigada, trencant l'emoció produïda per la mort de Jaume, impedeixen de considerar aquest fragment com una autèntica obra mestra (Beser 1966: 20).

Si ens atenem a la història de la Pigada, el fet que Arbó la insereixi dins *Narracions del Delta* confirma aquest caràcter independent dins el text originari de *Camins de nit*. Ara bé, és indubtable que, malgrat provocar una ruptura argumental a la novel·la, respon altrament a una doble funció estratègica ja que alhora que alleugereix la tensió dramàtica —la mort de Jaume enmig d'un paratge desolador—, ens apropa a una realitat de l'època que anirà apareixent en altres obres: les conseqüències per a la dona, i de retruc per a l'àmbit familiar més pròxim, d'un mal casament. Val a dir, doncs, i això és el que intentaré demostrar en aquest apartat, que aquestes «evasions» no són ni «anecdòtiques» ni «costumistes» i que queden prou justificades si tenim en compte la seva continuïtat dins el marc global de la novel·lística arboniana.

D'antuvi, doncs, cal avançar que la funció dels relats externs —força recurrents en tota la novel·lística d'Arbó i projectats sempre a través de l'anacronia analèptica— respon a una voluntat implícita d'apropar i alhora conscienciar el lector de l'existència d'una idiosincràsia ebreca que cal conèixer i preservar, si més no, mitjançant la literatura, l'eina fonamental de l'escriptor. Per fer-ho, Arbó s'apropa als diferents aspectes que conformen aquest món: la literatura oral i l'estudi antropològic. És així que podem fixar una tipologia de relats externs prioritzant la funció per a la qual són dissenyats i inserits en la història principal.

D'entrada, ens aturem ens aquells relats que remetent a l'oralitat com a vehicle d'expressió literària col·lectiva i atàvica. En la seva lectura retrobem l'Arbó infant que interioritza aquesta voluntat narrativa generacional d'explicar històries, reals o llegendàries, que pertanyen a l'imaginari propi d'una comunitat, com succeeix en el cas de la Mila, la protagonista de *Tino Costa*: «Moltes altres cançons hi havia que havien fet palpitatar el seu cor en les més diverses emocions, que l'havien fet alegrar o sofrir, vibrar

---

<sup>543</sup> Cito el prolèg de Sales a *L'espera* («De l'editor a l'autor») des de Juan Arbó 1993b (11-16).

d'entusiasme o de tendresa o estremir-se tota de terror» (TC 629).<sup>544</sup> El ressò de l'oralitat arriba a través de recursos estructurals prou explícits, ja sigui a través del mateix narrador o bé d'un personatge: «Es deia que en el temps passat [...]», «En aquells temps [...]» (ETM 224, 225), «Saps, Marina? Diuen que [...]» (CN 311), «M'ho ha dit la Quima del Ratat; [...]. La Pigada seguia contant sense traça [...]» (CN 310), «Un cas d'aquests s'havia produït encara recentment, [...]. El fet s'havia produït en un poble de muntanya [...]» (CN 311), «La cosa succeï com segueix [...]» (TC 593), «Tots ho recordareu. Cada nit li desapareixia un pollastre [...]» (ETM 319), «El fet havia ocorregut uns anys abans [...]» (ETM 578), «Un dia, no sé a quin país, hi havia un tio molt ric [...]» (LE 266), «És la història d'un innocent, [...]; el puc referir amb tots els detalls perquè quan el vaig sentir va quedar-me gravat» (TC 666), «Va ocórrer que un any [...]» (LM 466).

De fet, el lector percep clarament aquest clima de misteri i de por continguda que apareix en aquestes situacions, i s'hi troba plenament immersit, tal com succeeix a *Camins de nit*, arran de l'aparició del cometa Halley:<sup>545</sup>

Una tarda llunyana, feia ja molts anys, va córrer la veu que apareixia un senyal al cel. [...]. Una vella, al centre del rengle, narrava un episodi dels dies pretèrits; semblava gaudir amb el mutisme de terrors que la seva paraula imposava als qui la voltaven. Tots l'escoltaven immòbils, com clavats a la terra i anorreats, sota un sentiment de malestar que els feia suar i els oprimia (CN 299, 301).

Es crea, doncs, un clima de tensió narrativa en l'acte mateix i en allò que s'explica que no només prepara el lector per a l'esdeveniment argumental proper o final sinó que també contribueix a augmentar el desassossec dels personatges, receptors directes d'aquests relats:

Era la història dels *saginers*, que, de temps en temps ressuscitava en el poble sembrant el pànic en el cor de les mares, i amb la qual havien aterrit la infantesa de tots. Història adaptada al gust i a la imaginació de cada un, desfigurada, a la fi, en els relats del poble,

---

<sup>544</sup> Tot i que ja ha estat citat anteriorment, reproduïxo altre cop aquest fragment de les memòries d'Arbó perquè demostra clarament la influència del relat oral en la seva obra: «Entre una y otra, entre mi madre y la vieja vecina, oscilaban el sueño y la verdad, la prosa y la poesía de que se nutría mi espíritu. Las dos tendencias marcaron para siempre mi espíritu» (Juan Arbó 1961a: 187). En relació a la versemblança dels fets relatats per la veïna, recorda que «contaba siempre cosas verdaderas, hechos presenciados, oídos referir, o vividos por ella, y mostraba una marcada preferencia por los temas sombríos, por desgracias» (Juan Arbó 1961a: 170).

<sup>545</sup> L'any 1910 l'aparició del cometa Halley va produir cert desassossec perquè es creia que la Terra travessaria la cua del cometa, tot i que només va provocar certs fenòmens òptics. Arbó tenia aleshores vuit anys i posteriorment va recrear aquest fenomen com a presagi inicial a *Camins de nit* i, més tard, en la narració «L'estel amb cua» (vegeu nota 276).

en el mal i en el bé propens a l'exageració, però malgrat tot basada sempre en un fons de veritat. Darrera hi havia el record d'un robatori, o d'un crim o desaparició misteriosa, amb els quals la gent semblava alimentar els seus terrors a través dels anys (CN 311).<sup>546</sup>

Es tracta, doncs, de traslladar a l'àmbit escrit un conjunt de relats, alguns dels quals formaven part de les llegendes urbanes que amb tota seguretat havien de ser presents en la tradició oral de l'època i que actuaven com a senyal d'alerta i prevenció davant determinats perills:

M'ho ha dit la Quima del Ratat; el veié ella amb el seus ulls. L'home la mirà d'una manera estranya i i desaparegué com si es tractés del mateix diable. A la tarda, la petita de can Barjau explicà a sa mare que havia trobat un home alt i amb una barba negra; estava amagat darrera d'un garrofer i li ensenyava un bombó tot fent-li senyes perquè s'hi acostés. [...] al cap al tard d'aquell dia no podien trobar la nena del Roco. [...] Es feu de nit i la nena no havia acudit a casa. [...]. Grups d'homes armats sortiren llavors amb teies enceses, pel garroferar, [...]. Una mica més tard havien avisat que la nena havia aparegut; havia anat a l'hort amb un oncle seu; [...].

Aquest cop la cosa resultà falsa; però, segons la Pigada, no per això s'havia de confiar.

— Saps, Marina? Diuen que el rei és tísic i que van homes amb bombons i joguines i que els ensenyen a les criatures per fer-les seguir. Les fiquen en un tap amb la boca tapada, i se les emporten en un lloc amagat, on les degollen per treure'ls sang (CN 310-311).

Inserits en la trama principal, trobem també un tipus de relat d'estructura oral que complementa l'argument inicial amb un cúmul d'històries que exemplifiquen realitats pròpies i molt presents en l'època com ara els robatoris de la collita i els assassinats de caçadors furtius (ETM, 319-321), les tragèdies ocorregudes en la mar en nits de tempesta (LT 23-29, 172-174), el tràfic de nens «bords» (ETM 338-339) o l'amenaça amb què el poble vivia la presència de gossos rabiosos (ETM 436-441). Es tracta d'esdeveniments cíclics que provoquen la revifalla d'aquests «relats que ressuscitaven cada vegada que es renovava el cas, com era avui, i que mantenien viu l'horror que la ràbia havia inspirat des de sempre» (ETM 439-440). Són episodis que permeten l'aglutinació d'una col·lectivitat a l'entorn d'unes problemàtiques davant de les quals sovint només actua com a espectadora directa del fet succeït o bé com a receptora;

---

<sup>546</sup> Cal incidir en aquesta justificació final del narrador que coincideix plenament amb la definició que Carme Oriol fa de les llegendes urbanes: «unes històries aparentment reals que expliquen fets extraordinaris o sorprenents, i que són l'expressió de les preocupacions, les pors i les inseguretats dels nostres temps» (Oriol 2019: 5).

aleshores, el relat sempre és un senyal d'alerta, un recordatori d'una vida sense concessions:

El viejo Punti tomaba la palabra y todos guardaban silencio pendientes de lo que decía. [...]. El viejo recordaba los hechos más alejados, de muchos de los cuales había sido testigo, y se acordaba, sobre todo, del año llamado «de las desgracias». [...], se acordaba perfectamente de la galerna terrible; veía «el roquer» —todavía le parecía verlo—, al otro lado del barranco, un poco alto sobre el mar, lleno de gente en pie sobre las rocas; todavía le parecía verlo, sí—lo explicaba— en el atardecer; se había juntado allí todo el pueblo, y todos mirando hacia el mar, esperando descubrir en la oscuridad la silueta de algunas de las barcas. El cielo estaba negro, llovía y hacía viento; estallaban los truenos, los relámpagos que iluminaban con fugaz resplandor la noche del mar, y la gente —casi el pueblo entero— permanecía allí, mirando el mar, escrutando en la oscuridad. Faltaban en aquella hora, quince barcas, y todos los familiares, hasta ancianos y niños pequeños, estaban allí y se oían lamentos, llantos, y los niños asían a las faldas de las madres; algunos rezaban en voz alta. [...] en medio del fragor del viento y la lluvia, se oía una voz: «¡Otra! ¡Otra!» ¡Viene otra! ¡Por allí! ¡Por allí!» Y todos miraban anhelantes, y la veían, apenas surgiendo entre las brumas, apareciendo y desapareciendo. [...]. —Fue, en verdad, el año terrible, «l'any de les desgràcies» de que se hablaba todavía años y años después; murieron cuarenta marineros, ¡cuarenta!, está dicho pronto. Apenas había casa en el barrio del mar que no llorase a un ser querido (LT 172-173).<sup>547</sup>

Finalment, a *Tino Costa*, es fa present un tipus de relat de clara procedència oral que, a través dels contes i les llegendes —i aquí caldria assenyalar un evident homenatge d'Arbó a la seva mare— confegeix l'imaginari romàntic de la protagonista, la Mila, durant la seva infantesa i en modifica el seu esperit. Fem referència, doncs, a la llegenda medieval, de caràcter universal, de Floris i Blancaflor, però també a balades que es troben documentades dins el folklòre dels Països Catalans,<sup>548</sup> com ara a la cançó de la bona dida (TC 627-634),<sup>549</sup> la cançó de *La porquerola*<sup>550</sup> o a la història de la

---

<sup>547</sup> Aquest episodi és narrat de manera molt semblant a *Los hombres de la tierra y el mar* (Juan Arbó 1961a: 48-49).

<sup>548</sup> Per a aprofundir en el lligam que presenten les manifestacions folklòriques al llarg del territori català, però també en la franja d'Aragó, de la qual la tradició cultural ebreca és deutora, vegeu Oriol i Samper (2017) i Pujol (2013).

<sup>549</sup> Romanç antic ja recollit per Manuel Milà i Fontanals l'any 1853 i que es troba en molts cançoners. Es coneixia com “La dida” o “La dida de l'infant” (<https://www.cantut.cat/canconer/cancons/item/1032-la-dida>; consultat 20 de febrer de 2020).

Vegeu també

<http://bibliofolk.arxiudedefolklore.cat/cercador/search?query=dida&commit=Cerca>.

<sup>550</sup> Vegeu

<http://bibliofolk.arxiudedefolklore.cat/cercador/search?query=la+porquerola&commit=Cerca>; consultat 20 de febrer de 2020).



Caterineta<sup>551</sup> que, morta a mans del pare per desobeir la seva prohibició d'anar al ball, avança la intransigència que dominarà l'àmbit familiar de la protagonista de *Tino Costa*:

La bona vella li assegurava que tot havia succeït tal com deia la cançó, [...]; i a la Mila, tot escoltant-la, se li oprimia el pit i la pietat li posava llàgrimes als ulls. [...] Era un sinistre malson que es desenrotllava en una nit espessa d'angoixa i d'horror [...]. Eren els temps de la pàtria potestat, severament exercida i de l'autoritat marital indiscutible; aquells temps de submissió i despotismes, l'evocació dels quals despertava la nena amb suors d'agonia.

Ara, aquesta nit, la Mila, ja crescuda i convertida en dona, després d'haver conegut Tino Costa, pensava en la noia d'aquella història, en la Caterineta de la vella cançó. En la seva fantasia un poderós sentiment impel·lia la nena a desafiar les ires del pare brutal (TC 629).

En la utilització d'aquests relats externs cal assenyalar, en primer lloc, una voluntat constant d'accentuar el clima premonitori que envolta el relat, tal com succeeix en la presentació de cançons o de llegendes tradicionals i de successos tràgics esdevinguts al poble o als seus voltants, que actuen com a presagi de la història principal i com a confirmació dels temors que envolten els personatges. Ara bé, també hi ha una voluntat de reivindicar les fonts orals molt presents en l'època i de les quals Arbó fou un àvid receptor. Hi ha, a més, una doble funció del relat que afecta a nivell intern, des d'un punt de vista estructural i argumental, però també a nivell extern, ja que l'autor implica el lector, el fa còmplice d'aquest llegat oral i l'hi cedeix a través del seu testimoni literari.

En aquesta classificació de la funcionalitat del relat extern en l'obra d'Arbó, trobem en segon lloc el que s'utilitza amb una evident voluntat antropològica ja que permet fixar uns comportaments i unes actituds que ajuden a establir uns perfils identitaris dels habitants de les terres de l'Ebre. A través de les seves històries, de les seves reaccions, de les seves paraules, intuïm un caràcter ebrenc genuí, en íntima connexió amb una geografia aspra i hostil que en determina les actuacions. Els personatges prenen categoria de protagonistes dins el seu propi espai narratiu i, malgrat el seu caràcter secundari —de vegades desapareixen completament en el transcurs de la novel·la— es presenten amb una entitat pròpia que afavoreix la individualització del

---

<sup>551</sup> Es tracta d'una cançó popular recollida per Joan Amades com a cançó d'aplec que es ballava arreu del territori de parla catalana, tot i que també era una cançó de ball rodó infantil, ballada per nenes (<https://www.cantut.cat/index.php>; consultat a 20 de febrer 2020).

relat. És així com ens arriba la història del taverner de la Ribera (TE 132-134), la de la profanació del les tombes de la «Casa Blanca» (TE 63-64),<sup>552</sup> la de l'Agnès (TE cap. IX-XII, 2a part), la del Martí (TE 187-189), la de la Joana i el gran de cal Mates (CN 330-331), la de la Pigada (CN, cap. VIII-X, 1a part), la del Borra (CN 317-320), la del Minguet de la Catalana (CN 318-319), la del tio Jaume (LE 106-110), la del «Jepet» del Mundo (LE 87-88), la del Quinzet (LE 94-97), la del Pelero i la seva dona (LE 154), la del Cleto (LE 192-193), la del Minguet de la Clapa (ETM 310-312), la del Valent (ETM 360-363), la del guàrdia civil i el gos (ETM 363-365), la del vell Gori (LT 23), la del Trepat (LT 332), la de Guatxes i el mestre Matías (LT 127-132) i la del Juan del Floro (LT 171-172).

El relat de totes aquestes històries aparentement anodines sorgeix de la curiositat que Arbó havia manifestat sempre per tot allò que succeïa al seu voltant, sobretot per aquells episodis que, pel seu caràcter truculent i dramàtic, tenien possibilitat de convertir-se en nucli argumental dels múltiples relats que incorporava a les seves novel·les. Ell mateix explica a les seves memòries com don Pepe —el germà de don Pedro, l'encarregat de l'oficina dels Carvallo— s'havia interessat des de l'inici per les obres primerenques de l'autor:

Me prometió contarme algunos casos de dramas de los campesinos, en los cuales, por su cargo, tuvo que intervenir: «son casos tremendos», decía. Con ellos podía nutrir mis novelas futuras de la tierra (Juan Arbó 1982: 174).

També va poder aprofitar algunes experiències viscudes al front per alguns dels seus companys del Departament de Cultura de la Generalitat. Un cop més, utilitza aquest material que prové d'una font oral primària per incloure'l, concretament, a *El segundo del Apocalipsis*: «aproveché muchas cosas de sus relatos —de sus conversaciones mantenidos a su regreso del Frente— para mis obras» (Juan Arbó 1982: 183). Així mateix, al Fons Sebastià Juan Arbó (AMR) es troben retalls de premsa dels anys trenta, relacionats amb casos d'assassinats i de maltractaments infantils que Arbó recollia de diversos diaris —*La Voz*, *El Día Gráfico*, *ABC*— i que també havien de formar part, ara com a font secundària, d'aquest pòsit d'informació que recollia per confeccionar, posteriorment, alguns dels episodis de les seves novel·les. Sempronio confirmà

---

<sup>552</sup> Posteriorment, a *Los hombres de la tierra y el mar*, Arbó confirma aquest episodi que ell conegué sent infant i que va incloure a *Terres de l'Ebre* (Juan Arbó 1961a: 103).

que al costat dels llibres que sempre tenia —Eurípides, Sèneca, Gracián, Shakespeare, Dostoievski— de vegades tenia el setmanari *El Caso*:

[Arbó] prescindia de tota la mitificació literària entorn dels fets i aquest periòdic li donava els fets amb tot el seu realisme, que era la matèria prima i que ell, amb la seva imaginació portentosa, fruit d'aquestes lectures, ho convertia en personatges extraordinaris (Sempronio 1984).

Al marge d'aquest incís, fonamental per entendre com accedeix Arbó a aquesta matèria real que ell traspasa a la ficció tot mantenint-ne la versemblança, aquests relats contenen episodis plens de contrastos on la tendresa o la brutalitat s'erigeixen per damunt de l'anècdota vital. Al voltant del nucli argumental, transiten paral·lelament unes vides concretes i significatives que prenen autonomia pròpia i que, tot i actuar com a punt d'inflexió, complementen i enriqueixen l'obra en presentar-nos uns personatges que són víctimes del seu medi, d'un fatalisme còsmic que els impedeix sortir-se'n i que, per tant, no es troben tan allunyats dels protagonistes:

La Badona era una dona ja decrepita [...]. Vivia sola amb un seu fill. Ell era un minyó alt, flac, d'un caràcter taciturn, de mirada trista, sense rialles. Però la vella Badona no en tenia d'altre; no podia valer-se, impedida pel reuma, i vivia només pendent del fill. Josep, el fill de la Badona, era un minyó de mals costums; tenia fama de ser afeccionat al joc a i a la beguda. Feia alguns anys havia anat amb una noia; n'havia estat enamorat perdudament. La noia contragué una malaltia i morí. [...]. D'ençà d'aleshores començà a viure retirat, començà a manifestar-se ombriu i taciturn. La gent deia que feia patir la mare, que li donava mala vida, i asseguraven i tot que una nit li havia pegat. La vella Badona, però, no s'havia queixat una sola vegada; [...]. Aquella nit la vella Badona estigué més d'una hora posada a la finestra [...]. A l'hora en què la seva mare l'esperava, tota sola asseguda a prop de les Valletes, quan darrera d'ella brillaven els llums entre els arbres i les tavernes començaven a animar-se de bevedors, ell oscil·lava suament a l'extrem de la corda, que li doblegava el cap mogut per la brisa, amb aquell rostre desencaixat que la nit amagava pietosament (CN 331-332).

Els successos dramàtics —suïcidis, ofegaments al riu, accidents laborals— exemplifiquen aquesta injustícia natural que afecta els més desvalguts i incrementa l'aurèola tràgica que plana sobre la vida dels protagonistes. Aquestes històries s'erigeixen com un element que reafirma les condicions precàries d'un territori que aboca els seus habitants a un destí degradant, sota l'amenaça constant de la mort:

Ella era una nena fràgil i escarransida, amb cara de poca salut. Somreia sovint, però ho feia amb aquest somriure trist dels infants de caràcter alegre i sensible que la vida ha tractat durament.

Tenia la mare malalta des de feia temps [...]. El seu pare treballava al camp on no guanyava ni per a medecines per a la malalta; a més a més, el pare bevia.

[...] era tot just una adolescent, però anava ja com una dona feta, a l'hivern a recollir olives a la garriga, a l'estiu a espigolar a la ribera pels arrossars.

[...] entremig de la colla de noies fortes, avesades als treballs més durs, la petita de la Sila, clapotejant en el fang, anant i venint amb les garbes, aquí caic allà m'aixeco, bruta de fang de cap a peus, feia llàstima de mirar [...].

Aquell dia s'havia aixecat amb la primera claror de l'alba. El carro amb l'animal enganxat, els esperava ja davant de la casa. [...]

Era dijous: no hi havia estudi, i en dies de vagància, al petit Gillet, el fill de l'amo, li agradava d'anar a la ribera amb els treballadors. La nit abans, el pare li havia promès que hi aniria [...]. Ella [la mare] es quedava patint.

El nen era de menys edat que la filla de la Sila. La nena el veié amb alegria i li feu lloc al seu costat. El sentit de la jornada semblava canviar-se de sobte. Era com si anessin a jugar, com si els esperés una festa. [...]

[...] Fou el moment en què acabaven de passar el pont; l'estrèpit de les aigües espantà de sobte la bèstia. Reculà amb un salt, amb les potes enlaire. L'home no la pogué dominar, i carro i animal es precipitaren al desguàs.

Se sentiren crits d'espant, exclamacions de terror, i de seguida ho cobrí tot un silenci pesant. [...]

Moriren des noies i un vell i els dos infants. [...]

L'endemà, els pagesos no sortiren al camp, tota la gent del redol els acompanyà al cementiri, i se n'afegiren encara molts de la vila. Les dues noies anaven en taüts blancs, portades a muscle per treballadors, i un xic enrera seguien els dels dos infants, també blancs, portats per infants de treballadors.

La gent s'acumulava a l'entrada dels carrers, i fins camperols rudes es veieren plorar (CN 333-335).

A *Terres de l'Ebre*, la història de l'Agnès —vexada i maltractada brutalment per la mare, aïllada a la Ribera després de la mort d'aquesta i forçada sexualment pel padastre— esdevé un dels relats més colpidors per la cruesa dels fets, però també per la indiferència amb què són viscuts per la resta del poble que actua com una força atiadora i còmplice en acceptar els abusos i estigmatitzar la noia amb les seves calúmnies, ignorant qualsevol tipus de pietat vers el seu patiment. De fet, el protagonista, el Joannet, assabentat de les enraonies que l'envolten, s'allunya precipitadament d'ella, fet que provoca el suïcidi de l'Agnès. Som, doncs, davant d'un episodi que, si bé neix íntimament lligat al protagonista de la novel·la, adopta una funció pròpia a través de

la mirada retrospectiva del narrador que es desvia momentàniament de l'eix argumental i focalitza el seu interès en una història aparentment desvinculada, però d'una gran rellevància per copsar l'espai moral i social on ens trobem. Hi ha, per tant, en la descripció descarnada del relat una denúncia implícita d'una col·lectivitat que assisteix a aquestes realitats i les omet, tot i que s'hi endevina latent la presència d'una força còsmica que, inherent en l'hàbitat, actua com un factor determinant que avança sense aturador fins a l'acció tràgica final:

La primera nit, després de casats, el Retxut tornà tard de la taverna; ella el rebé amb una ratxa d'insults [...] ell agafà la corretja i li etzibà algunes corretjades. [...] L'escena es repetí [...]. Però ella va anar-se aflaquint; una progressiva palidesa s'estengué pel seu rostre i el geni se li anà agreujant cada vegada més. Agneta va créixer sempre esporuguida (TE 168).

[L'Agnès] Recordà l'escena abominable i mai en sa vida no havia experimentat l'horror que experimentà en aquell instant. Se sentí com enfonsada completament en un fangar, fins a la boca, fins al nas, fins als ulls; sentia el fang fins a l'ànima.

Mirà cap a fora, i en el seu esperit es feu instantàniament una gran claredat: ¡la mort! I fugí corrents, esmaperduda, folla. Fugia de l'horror de la vida, del seu cos, del seu padastre, de les ombres i dels fantasmes que la perseguïen. Veïé l'aigua, que corria als seus peus murmurant, i va llançar-s'hi ansiosament (TE 184).

Ara bé, aquesta intenció crítica que s'intueix en Arbó a través de l'explicitació dels seus relats es materialitza, durant els anys seixanta, en el seu retorn a la temàtica ebrenga. Ara, però, són els mateixos personatges, i de vegades també el poble com a col·lectiu, qui amb la seva veu o actitud expressa una fonda preocupació i, fins i tot, un sentiment de compassió cap a aquestes vides humiliades, abocades al vici, als maltractaments i a la destrucció final:

—Dius del Gravat que és un perdut, i el mateix diem de tots, i ho diem també del Randet; però mirem una mica la seua vida, la infància que van tindre estos dos nois. En lo fons de tot, sempre hi ha el mateix: la ignorància i l'endarreriment dels nostres pobles (LE 151).

Hi ha, per tant, una consciència comuna explícita contra aquest determinisme social injust que condiona unes vides innocents i les condemna a una deshumanització irremissible. Darrere la veu omniscient, però, Arbó denuncia obertament la pervivència d'aquests models i, en fer-ho, visibilitza una realitat concreta, més enllà de la ficció:

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?

Era aquella una 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).

És evident, doncs, que en la relació d'aquestes històries secundàries hi ha una ferma voluntat, tot i que Arbó no en fos conscient en les seves primeres novel·les, de plasmar i de recollir tot un microcosmos que conforma la identitat ebrenca de la qual ell és receptor i espectador ensems. La ficció literària esdevé una mena de receptacle on encabir episodis deslligats aparentment, provinents tant de la transmissió oral com de la realitat percebuda durant la seva infantesa i adolescència, que fixen i perpetuen uns models narratius i conductuals idiosincràtics que l'escriptor vol tipificar més enllà de l'àmbit novel·líctic.<sup>553</sup>

## 2.2. La recreació de la vida ebrenca

Llegint les novel·les d'Arbó es percep, al costat dels relats emmarcats, un conjunt de textos que es desvinculen també de l'argument nuclear i que malgrat les semblances amb els relats anteriors —sobretot pel trencament que suposen de l'acció, pel coneixement directe a partir del qual es construeixen i pel seu valor testimonial— es caracteritzen estructuralment per l'absència d'argument, pel seu caràcter descriptiu i pel seu alt grau de subjectivitat. En trobem pinzellades a *L'inútil combat* i a *Terres de l'Ebre*, proliferen a *Camins de nit* i a *Tino Costa*, i esdevenen una constant en la novel·lística que pertany al segon cicle ebrenc. Són seqüències textuais que perfilen la idiosincràsia dels protagonistes i que, per tant, conformen un tot unitari amb un evident valor antropològic inicial que avança en paral·lel a la maduresa literària i vital de l'autor.

Les terres de l'Ebre, els seus costums, els seus cicles anuals, les seves professions, les seves festes, agafen presència en l'obra d'Arbó i arregen a través d'un pensament literari que es va dilatant més enllà del motiu argumental fins a esdevenir part intrínseca de la pròpia obra. Es tracta d'avançar simultàniament als fets narratius —malgrat provocar-ne un cert alentiment— tot disposant un context que n'amplia la visió i alhora en deixa testimoni documental. És en aquest sentit que una relectura

---

<sup>553</sup> En la resposta a la carta-pròleg de Joan Sales —«De l'autor a l'editor»— a *L'espera*, Arbó es ratifica en «la riquesa i diversitat dels episodis, inspirats tots en fets reals» i també en el «nombre dels tipus i pel relleu que prenen alguns d'ells, tots o quasi tots, "copiats" també de la realitat» (Juan Arbó 1993b: 17).

d'Arbó, des de les seves primeres obres, evidencia aquesta perspectiva de superació de la ficció i permet acostar-nos a una època que perviu a través dels seus textos:

Els dissabtes, els darrers dies de primavera, o durant tot l'estiu, la mare ens permetia de baixar al carrer en havent sopat, per jugar amb altres infants. [...] Aquest dia els pagesos tornaven del camp encara amb sol; se sopava més aviat i, a penes acabat de sopar, tot s'animava de veus i de rialles, i en totes les tavernes se sentien cançons i sons de guitarres.

Als portals es veien rogles de dones assegudes a prendre la fresca; parelles d'enamorats enraonaven pels cantons; els infants jugaven per places i carrers (LIC 41).

A Amposta la vida anava girant així, amb el ritme acostumat: a través dels dies, dels mesos, dels anys, de les generacions. [...]. Cada matí es veien els camperols dispersar-se a peu o amb els carros pels camps d'oliveres o per les hortes; cada matí es veien passar les dones cap a les ocupacions o plantades davant els portals tot xafardejant, lliurades a la murmuració; cada matí els infants acudien a jugar a la plaça.

Cap al tard regressaven els treballadors; regressaven també els pastors, tot conduint els ramats cap a la cleda; i mil rumors variats —mil harmonies— feien vibrar sobre Amposta l'atmosfera de prima nit. L'hora del sopar obria un lapse de silenci; després s'omplien les tavernes; en les nits temperades o caloroses es veien els bevedors asseguts a la fresca davant les taules buidant vasos de vi: aquí i allà se sentien sons de guitarres i d'acordions, i sonaven cançons alegres o cançons aspres.

A les dotze en punt, el vigilant, plantat davant l'església, a la part oposada a la plaça, amb la gorra a la mà i la curta pica a l'altra a manera de bàcul, salmejava la seva monòtona invocació al santíssim sagrament de l'altar i publicava l'hora; després de carrer en carrer, anava repetint l'hora per tot el poble. Així venia fent-ho a través de les nits, dels anys, dels hiverns i les primaveres.

[...] Així transcorria l'existència. I els homes naixien i morien (TC 756).

De fet, l'accent de versemblança que Arbó atorga als fragments descriptius es confirma a través de la lectura de seqüències similars que es van reproduint en el conjunt de la seva novel·lística i també en els seus volums autobiogràfics. A través d'aquests fragments narratius intercalats dins l'estructura narrativa, Arbó s'apropa al món dels pagesos, dels mariners o dels pescadors de la ribera. I ho fa mitjançant la fixació del paisatge físic, però també humà d'aquests indrets (LT 44-48, LE 57-58). Tot plegat permet constatar el fons de verisme que l'escriptor vol transmetre en el seu exercici literari.<sup>554</sup>

---

<sup>554</sup> A *Los hombres de la tierra y el mar*, Arbó, fent referència a les seves estades estiuenques a Sant Carles de la Ràpita, ja en plena maduresa, escriu: «De vez en cuando, algún sábado, se sientan con nosotros el

Pel que fa a la reconstrucció dels records d'infantesa, Arbó evoca un món vinculat a l'experiència individual del protagonista, però també a l'experiència d'un món particular —amb possibilitats d'universalitzar-se—, que l'autor immortalitza a través del joc literari. Així, en aquestes obres, l'home apareix sempre íntimament vinculat al seu hàbitat natural, enmig d'uns escenaris temporals recurrents amb els quals conviu a través d'una rutina periòdica que el situa dins un ordre vital establert a cavall entre les tradicions ancestrals i les tasques dirigides a la subsistència:

El poble desperta amb la primavera. [...]. La vida dels pobles passa de les cases als carrers. [...] Amb la primavera ressuscita la Setmana Santa. [...] El Dijous Gras comencen les sortides al camp. [...] A la Setmana Santa segueix la nit de Sant Joan. [...] A Sant Joan segueix la Mare de Déu, la festa més esperada. [...] Amb la Mare de Déu es clouen les festes del bon temps. De seguida, després, comencen els treballs de l'arròs; comencen també les tempestes, i la vida del poble s'enretira a les cases. L'hivern està en porta. La vida dels pobles es mesura així (CN 440-442).

No hi ha dubte que aquests fragments traspuen una certa inclinació al pairalisme en plantejar la successió temporal com un conjunt harmònic, d'estabilitat fixada, que regeix un sistema social, el de la pagesia, sobre el qual la literatura catalana ja havia establert tot un imaginari propi.<sup>555</sup> S'hi planteja l'acceptació del fluir vital i en aquesta acceptació s'intueix la felicitat aconseguida per part dels personatges mitjançant els valors atribuïts al món rural. De fet, aquest accent pairal ja es present en alguns dels episodis inicials de *Terres de l'Ebre*:

Joan, assegut amb ella davant la porta de la barraca, contemplava ara les hortes que s'estenien a l'entorn d'ells, i una onada d'orgull li inflava el pit contemplant l'esplèndid quadre de verdor que el seu braç havia fet sorgir dels aiguamolls. L'horta era com un

---

gran Ramonche, patrón de barca, que ha corrido todas las rutas, desde San Carlos a Marruecos, y nos refiere cosas del mar; se sienta un campesino y nos habla de la tierra y de los trabajos, y del tiempo que hará» (Juan Arbó 1961a: 132). Les paraules de l'escriptor informen de les fonts orals que utilitzava per a la confecció de les seves obres.

<sup>555</sup> Anna Llovera (2016) exposa que la idealització proposada durant el període renaixentista del món pairal i dels seus habitants parteix de la creença que es tracta d'un sistema social que no admet el conflicte, fet que el diferencia de l'estructura social ciutadana. Aquesta idealització neix de l'atribució d'uns valors absoluts a la pagesia, la qual es considera portadora de la puresa primitiva que caracteritza l'autèntica identitat catalana. Així, les virtuts pairalistes, exposades per Jaume Balmes el 1841, es basen en la superioritat moral del pagès respecte del ciutadà, en el coneixement de la natura, en la conservació dels costums gràcies a la tradició oral, en la laboriositat i en el seu caràcter tractable. Llovera, però, a través del seu estudi, és taxativa a l'hora de considerar heterogènies aquestes virtuts atribuïdes a la pagesia com també imperfecta l'estructura que la regia. En aquest sentit conclou que el pairalisme es converteix en una doctrina a la qual recorren les novel·les de tesi rural catalanes, a través d'una forta càrrega moralitzadora, amb l'afany de crear una identitat catalana i ho aconsegueixen «sobretot en el terreny de la imaginació literària i artística» que es converteix en «un bé simbòlic d'altíssim rendiment» (Llovera 2016: 14).



jardí, i el ulls, sobre el record de les fatigues passades, no es cansaven de contemplar-la. Les fatigues i penalitats havien quedat soterrades sota la capa de verdor; sota d'ella dormia el secret d'aquella florida prodigiosa; [...]. Joan pensà en la seva muller; mirà devers la barraca. Roseta s'havia retirat feia un moment del costat d'ell, i ara, des de l'interior, arribava fins a ell el soroll que feia netejant la barraca. [...]. Joan se sentí commós recordant les nits que havia treballat al costat d'ell sense desmaiar. Només ells dos: cap braç estrany no havia aixecat ni una sola gleva; [...]. Era obra d'ells; l'havien vista créixer i embellir-se sota el seu esforç; havien saludat amb alegria l'aparició de la primera verdor damunt la terra negra i havien cobrat amor a aquells camps, fills del seu esforç; els semblava com si hi bategués alguna cosa de la seva sang i de la seva substància (TE 74-75).

L'esforç titànic per domesticar la terra i la saviesa implícita que se'n deriva, l'orgull generat pel guany aconseguit, el lligam còmplice entre marit i muller, el paper fonamental d'aquesta dins i fora la llar, tot porta a la configuració d'un món que exalta, ni que sigui indirectament, alguns dels valors amb què s'havia volgut singularitzar la pagesia, a meitat del segle XIX, plenament identificada amb la terra i amb la família. Cal remarcar, però, que l'interès ideològic amb què els escriptors de la Renaixença recreen el mite del «bon pagès» com a model del «bon català» a través de l'exaltació del sistema pairal, no té cap relació ni cap punt de coincidència amb la intenció d'Arbó a l'hora de retratar aquest món.

Ara bé, en l'obra arboniana aquesta estructura vital al voltant d'uns conceptes claus —terra, treball, família— no ofereix cap garantia de benestar ni de futur immediat; ben al contrari, es troba amenaçada tant per factors externs —l'existència d'un amo que és l'autèntic propietari de la terra— com interns —la mort de la muller i la rebel·lió del fill— que destrueixen qualsevol intent de bastir el que es converteix en la liquidació de l'imaginari pairal:

La barraca s'enfonsa: a poc a poc es desprenen les canyes, li cau el sostre, i les parets s'esmicolen. A l'interior es freda, buida, solitària. D'ençà que el fill se'n va anar, no s'hi ha encès foc. [...] Les seves terres estan abandonades i l'herba ho envaeix tot; el gram i el senill, el jonc i l'espadanya, munten des dels prats fins a les eres i arriben gairebé a la mateixa barraca, i els magnífics conreus d'antany han romàs gairebé esborrats sota les herbes. El treball i l'esforç de tants anys es perden llastimosament, i el prat amenaça a rescatar-ho tot (TE 284-285).

Un dia arribà del poble un carro i s'aturà allí fora al camí, enfront de l'entrada. Del carro baixà un pagès; [...]. Els amos de la finca l'enviaven allí, ja que, en vista que el vell tenia les terres abandonades, havien decidit canviar d'arrendador (TE 286).

No hi ha, doncs, possibilitat de continuar amb aquest idil·li terra-individu que s'havia aconseguit, no sense esforç, a l'inici de la novel·la amb la construcció de la barraca, símbol d'iniciació d'una vida conjunta i pròspera, d'un espai des d'on es construeix la utopia pairal.<sup>556</sup>

En aquesta línia, a *Camins de nit* es recupera la voluntat de plantejar aquesta visió pairal amb la presentació d'un nucli familiar que compleix inicialment tots els requisits establerts —bonhomia, laboriositat, sentiment familiar, estructura patriarcal— i que, a més, ara sí, es troba ubicada en un espai simbòlic de l'imaginari rural català: la masia.<sup>557</sup>

Al peu dels roquers, al mig de l'horta, molt propera al poble, hi havia una masia. [...].  
Jaume treballava a la ribera; per a baixar fins a la masia havia de travessar abans la població. Quan apareixia el carro per la carretera, al capdamunt de la costa, a Marina el rostre se li il·luminava.

Ell arribava, com sempre; saludava breu, aspre i afectuós alhora, com ella l'havia estimat ja en els dies llunyans del prometatge; [...]. Ell, Jaume, no es ficava en baralles ni en disputes; si més no, procurava evitar-les, però quan s'hi trobava sabia tallar-les com un home, amb fermesa i decisió. També en el treball, en els afers de la casa, sabia comportar-se igual, i era ell qui ho portava tot i feia prosperar la casa amb la força del seu braç i l'energia del seu caràcter.

[...] Això no obstant, ella, Marina, en la creixent prosperitat, en aquell augment constant de benestar, també hi havia aportat el seu esforç: el concurs invisible de l'ordre i la mesura dins la casa i la bondat del seu caràcter fet de repòs i de companyonia, ferm i segur.  
[...]

Havien passat mals dies també, dies de lluita aferrissada i d'estretors. Ara no es podien queixar; gràcies a l'esforç d'ell, gràcies a l'ull vigilant de Marina, al seu esperit previsor, sempre atent a les petites coses, la vida començava a il·luminar-se'ls. El petit creixia, les terres produïen, les collites es donaven amb regularitat, i allí, al bagul, posat en un racó de la masia, els estalvis anaven creixent, a punt per a la nova adquisició. [...]

En haver desenganxat, entraven a la masia. El sopar era a punt. L'infant tenia també el seu plat i la cadira col·locada al costat de la del pare, amb un caixó al damunt perquè el petit arribés a la taula. Això no obstant, Jaume se l'asseia sempre als genolls.

---

<sup>556</sup> El poeta valencià Teodor Llorente, en el seu poema «La barraca», conjugava tots els elements prototípics de l'univers camperol de l'horta valenciana en aquest espai, «casal d'humils virtuts i honorats amors», que exemplifica un *modus vivendi* idealitzat a desgrat d'una evident subordinació social: «En tu nasqueren i ditxosos viuen;/ per a ells, el món que veuen no és més gran;/ com aucells que moren ont aniuen,/ en tu breçol i tomba trobaran» (Llorente 1983: 159).

<sup>557</sup> En analitzar com els novel·listes de la Renaixença contribueixen a crear una identitat catalana a partir del discurs pairalista, Llovera es refereix a la masia com l'espai que condensa aquest discurs ideològic i la situa en l'epicentre de la vida rural. Així, convertida en el pilar de la quotidianitat és l'espai on es «cuinen els conflictes que, ni que sigui forçosament per raons narratives, les novel·les expliquen» (Llovera 2016: 8).

Sopaven; parlaven de les seves coses; celebraven amb rialles els acudits del petit, el qual acabava sempre per adormir-se a taula. El ficaven al llit i, en acabat de sopar, tots dos sortien a prendre la fresca; passejaven al llarg del camí d'entrada, vorejat d'àlbers joves. [...] Al retorn se sentia el cantar dels grills per les llunyanies. El riu, allí davant, murmurava dolçament contra el canyar; una atmosfera de pau voltava la masia, i tot invitava al descans (CN 303-305).

Aquest extens fragment permet observar com la masia aglutina un microcosmos familiar harmònic, símbol d'un món arcàdic que existeix només en aparença perquè darrere aquest redós espacial retrobem altre cop tot un món d'amenaques —mort del pare, davallada econòmica, empresonament d'en Marçal per homicidi— que destrueix aquest nucli familiar idíl·lic, simbolitzat a través d'una renúncia forçosa:

Marina tingué pena de deixar la masia, on havia estat tan feliç; però es resignà. Digué sí a tot, i aquella nit mateixa prengué Marçal de la mà i enfilà pendent camí del poble, a mirar si trobava el piset (CN 370).

En la narració *La nit de Sant Joan*, la masia, juntament amb les terres, també esdevé l'epicentre d'aquest microcosmos, però ara regit per un concepte tradicional que cal preservar:

La nostra casa era una vella relíquia, una relíquia venerable, que, amb les terres que la voltaven, venia passant de mà a mà, sempre dintre de la meva família, de generació en generació. Per això, el meu pare [...], no s'oposava que estudiés, però volia que tornés allí i que, com ell, com els meus avis, m'ocupés de la masia i de les terres (NSJ 270).

Finalment, anys més tard, amb la trilogia, Arbó recupera i exhaureix definitivament aquest món arquetípic que gira al voltant de la masia, un element que ara més que mai pren entitat pròpia, física i moral, i que esdevé l'eix d'aquesta vida pairal que concilia la terra amb l'individu, representat a través d'una organització social que Llovera (2016: 3) anomena «familisme pairal»<sup>558</sup> i que es troba àmpliament descrit a *Entre la terra i el mar* (223-224, 232-236, 251-253).

Cap al final de les riberes en el límit de la plana immensa, quasi a la vora de la mar, s'alçava la masia. Amb les parets emblanquinades, la xemeneia, i el parallamps al mig, en la part alta, senyorejaven un ample espai de terres de conreu i senillars. [...]

---

<sup>558</sup> Llovera empra aquest terme per designar el funcionament que caracteritza el model de família pairal reivindicada pels escriptors durant la segona meitat del segle XIX a Catalunya. Emparada en un programa ideològic d'alt rendiment, la literatura d'aquest període recrea el personatge del pagès com a prototip d'home treballador, creient, estalviador, amant de la terra i de la família; en definitiva, la imatge moral del «bon català» (Llovera 2016: 3).

Era un bell espectacle veure llavors Maria Rosa i ell asseguts a taula i voltats pels fills i sentir les veus i les rialles [...].

[...]

La masia, aixecada entre les hortes i l'arrossar, amb l'era en un costat i amb els prats al darrera coberts de brossa, i amb les palmeres, semblava tenir en aquell temps, per al qui s'hi acostava, alguna cosa d'optimisme, la fermesa de caràcter, la bondat i la força de la jove mestressa, i eren molts els que s'aturaven en passar, encara que només fos per saludar-la, per demanar un got d'aigua, i asseure's un moment a l'ombra i reposar (ETM 223-224).

Reconstruïren la masia de dalt a baix, ajudant tots dos, i es passaven el dia a la ribera. L'edifici era de planta, un pis i les golfes, tan necessàries en les cases de camp, [...].

Darrera de la masia feren construir el pati, amb un soplúig a la dreta per a l'euga, i amb la menjadora i un petit tancat a la vora per a dues cabres; a l'esquerra, entre el mur, instal·laren les gàbies per als conills i construïren un petit corralet per al porc, que no hi podia faltar.

Darrere del pati, entre la sèquia i l'arrossar, aixecaren un tancat amb canyes lligades entre si i fixades amb estaques; allí posaren les dues parelles d'ànecs [...].

Tot això era necessari, i era la manera que no es malmetés; que es posés tot a contribució per a la màxima prosperitat de la masia. [...]

Mentre ella s'ocupava de la casa, ell, Jaume, ho feia de la terra i dels treballs. [...].

D'aquesta manera, amb un esforç constant, en pocs anys varen convertir-se en propietaris envejats. Havien pagat els deutes; havien adquirit un tros d'arrossar, que limitava amb el seu, engrandint així la propietat, sense comptar les terres que guanyaven de continu a l'erm. Havien comprat l'olivar, allà dalt a la garriga, i, finalment, s'havien construït una casa al poble, a la banda de dalt, on passaven els diumenges i els dies de festa. Havien anat venint els fills, i tot en la vida semblava somriure'ls (ETM 234).

De matí, encara el sol no s'havia aixecat, quan la primera claror il·luminava el cel per la banda dels Estanys, s'obria ja la porta de la masia.

Jaume apareixia al llindar; [...].

La cosa primera que feia era mirar el cel, calculant el temps que faria. Donava una volta a la masia, entrava al pati a donar un cop d'ull als animals; es parava a la vora de l'euga; li regirava el pinso, la tustava blanament al coll, [...].

[...]

Quan Jaume tornava a la casa, la mestressa estava ja en peu, i poc després la xemeneia del mas començava a fumejar [...]. Maria Rosa bullia la llet, munyida el dia abans a la nit, i amania el cafè, que prenien tots abans d'anar-se'n al treball.

[...]

A la sortida del sol, a la masia tot estava en peu i tots es movien d'una banda a l'altra atrafegats.

De banda de nit, Jaume havia distribuït les feines, i cadascú sabia ja on havia d'anar i el que havia de fer. Es prenien el cafè amb llet, en peu, bufant i queixant-se, i de seguida es dispersaven pel camp, cadascú a la seva feina (ETM 235-236).

És evident, doncs, que si a *Terres de l'Ebre* i a *Camins de nit* intuïem ja la importància de la llar com a eix familiar, a *Entre la terra i el mar*, la primera obra de la trilogia, la masia adquireix rellevància plena en el procés de mitificació d'una realitat de caire netament pairal, sorgida dels records d'infantesa, que l'autor mateix s'encarregarà d'enderrocar gradualment al llarg de les tres novel·les.<sup>559</sup> I és que l'abandonament final de la masia —que es produeix en la novel·la homònima que clou la trilogia— simbolitza la fallida de la institució familiar projectada mitjançant l'òptica pairalista. Una fallida que respon a dos aspectes que, amb més o menys mesura, han esdevingut recurrents des del inici de l'obra arboniana: la presència del fatalisme, atida per la mà de l'home —la mort de Felet, la descoberta del secret de Monxe, el triangle amorós format per Jordi, Montserrat i Monxe, la mort de la mare, el suïcidi de Monxe— i l'adopció de nous usos i costums que provoca l'alteració del sistema rural fins aleshores establert. L'afecció implícita cap al tipus de vida tradicional és present en l'escriptura d'Arbó, però també s'hi fa present la consciència de canvi, l'acceptació de pèrdues irremeiables al costat de guanys proficuos perquè Arbó no amaga mai que sota la pàtina idealitzada de la vida pairal també s'hi amaguen desavantatges i injustícies:

¿T'imagines la infantesa de la nostra germana? Era encara una nena, amb prou feines s'aguantava dreta i ella sola portava, pot dir-se, la masia. Jo sempre la veia amb l'escombra a la mà, una escombra més alta que ella i escombrant sempre, mentre les altres nenes jugaven encara a nines (LM 495).

En conjunt, doncs, no es tracta de fer una defensa d'un sistema ja caducat sinó que davant la pèrdua d'uns referents concrets urgeix a Arbó la necessitat de fixar-ne l'existència. És cert que de vegades s'acosta a una certa idealització que voreja el to

---

<sup>559</sup> En els seus llibres de memòries, Arbó fa referència a la Casa Blanca, masia ubicada a Sant Carles de la Ràpita, on els seus tiets feien de masovers i on passà les hores «más bellas de mi vida» (Juan Arbó 1961a: 101). De fet, la lectura d'aquests records porta inequívocament a les descripcions que al voltant de la masia i de la vida familiar trobem a *Entre la terra i el mar*: «En la masía se trabajaba duro y continuo» (1961a: 107), «Mi tía era bondadosa, aunque enérgica; [...]. En cambio, continuamente tenía allí trabajadoras de las tierras vecinas, ya fuera que pasaran por allí, ya que fueran por agua, ya que viniesen después de cenar a pasar un rato antes de acostarse en sus barracas» (1961a: 108), «En la masía mi tío se ocupaba en las tierras, en las que trabajaba mezclado con sus hijos, o con los mozos, como otro cualquiera de los trabajadores; por las noches, con voz grave y reposada, con su lentitud característica en el hablar, señalaba a los hijos las tareas del día siguiente, discutía con ellos cuestiones referentes a la tierra y a los trabajos, aunque casi siempre se hacía lo que ordenaba él» (1961a: 125).

elegíac propi del costumisme, però no és menys cert que subjacent hi trobem la crítica de qui n'ha patit també la duresa i les inclemències.

Si en el primer cicle ebrenç es detecta aquesta voluntat de descriure alguns dels aspectes al voltant dels quals gira la vida dels personatges de les novel·les, en el segon cicle, i sobretot en la trilogia, és el mateix autor qui expressa la necessitat de crear una obra que ressusciti «les nostres tradicions, els costums i els usos, una forma de vida, un sentiment que potser ha mort definitivament. [...] aquest és el propòsit de l'obra» (ETM 220). Som, doncs, davant d'una escriptura volgudament pensada, que esdevé eina per fixar tot un sistema d'actuacions i d'usos en vies d'extinció. En aquest sentit, Arbó fa ús del que Anna Esteve, fent-se ressò de les aportacions d'Starobinski, considera una estratègia pròpia de l'autobiografia d'autoafirmació personal i d'autointerpretació, que permet a l'autor seleccionar els esdeveniments en funció de la seva rellevància i dotar-los de sentit des del seu present (Esteve 2016: 275).

Així, intercalades en la ficció, prenen relleu pàgines curulles de la quotidianitat ebrenca, que emmarquen petits retalls de vida que, de fet, són l'eix econòmic, social i cultural de tot aquest àmbit rural i mariner: les tasques dels pagesos centrades en la plantada i en la recol·lecta dels arrossars (ETM 317-318, 349-351; LT 229-231, 236-238), les feines dels mariners des que surten amb les barques fins a la venda del peix a la subhasta (LE 424, LT 10-21), les remendadores de xarxes (ETM 228, LM 484-498), la descripció del funcionament de la comunitat de pescadors de l'Encanyissada—rutines diàries i arts de pesca— i de la Societat de Sant Pere (TE 65-66, ETM 290-293, 301-302),<sup>560</sup> l'estil de vida a l'entorn de la masia —la distribució de l'edifici, l'hort, les confitures, les collites, l'elaboració del pa durant la nit— (ETM 248), la feina de plegar fems (ETM 261), la presentació de diversos oficis —el ferrer, l'adobacossis i l'agutzil (LE180-181), el quincallaire (LT153), els tractants d'animals (LT 241-242), el vigilant nocturn (TC 756, LT 10)—, la lletania del enterraments (ETM 314-316, LT 114).

Enmig dels quefers diaris que evoquen un món avesat al treball i al sacrifici, un ventall de costums i de tradicions, que es reitera amb extensió desigual a través de les novel·les, amplia i afaïçona la identitat ebrenca. D'aquesta manera les festivitats asse-nyalades es converteixen en l'única referència temporal per concretar els fets argu-

---

<sup>560</sup> A través de <https://ipcite.cat/inventari/7/100> (consultat 25 de febrer de 2020) s'ha pogut constatar la validesa de totes les qüestions que fan referència a la manera de viure i organitzar-se dels pescadors a les llacunes o "basses" del delta, concretament a l'Encanyissada, així com el funcionament de la Confraria de Pescadors de Sant Pere de Tortosa, a la qual pertanyen encara avui dia.

mentals que presenten sovint una pauta cronològica imprecisa. La vida transcorre cíclicament, al voltant d'unes dates significatives que semblen avivar l'existència monòtona i feixuga de la col·lectivitat. Així, per exemple, es reproduïxen descripcions que detallen la festa major de Sant Carles de la Ràpita,<sup>561</sup> amb les carreres de les muletes («El interés de la fiesta había decrecido mucho en estos últimos años», LT 94) i els bous (LT 94-96). També és relatada la festa major d'Amposta, amb el bou capllaçat (viscut «amb un ímpetu salvatge i sostingut», TE 76), el *pasacalle*, les curses a peu, el ball a la Plaça, la processó, els jocs al riu i els correbous (TE 77-80).<sup>562</sup> Altres esdeveniments descrits són la festa major de Tortosa (LE 394-405),<sup>563</sup> la diada de Tots Sants (LE 432-433, LT 383-384), les festes de Nadal (TC 781-782, LE 67-70), la festivitat de Sant Antoni, amb les curses del Gall (CN 424) i la representació del misteri religiós (TC 670-671),<sup>564</sup> les celebracions durant la Pasqua (TE 185-186, 206-209; CN 441, 443-444; NJ 272-273; LE 144-145) i la revetlla de Sant Joan (CN 441-442, TC 630-631, NJ 272).

A través d'aquestes seqüències, la majoria de les quals es troben desvinculades de l'acció principal, Arbó confegeix un patrimoni etnològic que recull alhora aspectes religiosos i populars que conviuen paral·lelament i que esdevenen indestruïbles. Un clar exemple el trobem en els capítols d'*Entre la terra i el mar* («La ciutat i la festa», «Els entusiasmes de Pere Franch» i «La festa»), dedicats exclusivament a la descripció de les festes de Tortosa i que esdevenen, en el seu conjunt, un retaule folklòric vastíssim amb un evident valor documental. Ara bé, la perspectiva subjectiva des de la qual s'exposen les diferents manifestacions festives —és a dir, la mirada nostàlgica de Pere Franch— ens acosta a una descoberta purament emocional, des de la qual l'autor permet l'acostament a un sentiment autèntic que neix de la pertinença a la pròpia terra. Amb tot, s'hi descobreix una excessiva idealització en alguns moments concrets.

Des de la ficció, també accedim al record o a la descoberta d'hàbits ja desapareguts o encara vigents, però perfectament documentats. Així, per exemple, el narrador,

---

<sup>561</sup> Tot i que no es concreta a quina festivitat es refereix, podem suposar que fa referència a la festivitat de Sant Jaume, patró de la població, celebrada el 25 de juliol.

<sup>562</sup> La festa major d'Amposta se celebra encara actualment el 15 d'agost.

<sup>563</sup> La festa major de Tortosa se celebra en honor a la seva patrona, la Mare de Déu de la Cinta, i té lloc al voltant del primer diumenge del mes de setembre.

<sup>564</sup> Quant a la representació d'aquest misteri, a l'autobiografia *Los hombres de la tierra y el mar*, Arbó escriu: «Entre los recuerdos más hermosos que me quedan de aquel tiempo, deben contarse los de las fiestas populares de nuestro pueblo, y entre éstas, el de una que ha desaparecido ya totalmente. La vi dos, a lo máximo tres veces, pero no la he podido olvidar nunca. Se trata de la representación de un Misterio o “auto popular” que se celebraba en la noche de San Antonio. [...] La he descrito en mi *Tino Costa*, adaptándola a la acción y al tono de la novela» (Juan Arbó 1961a: 75).

a través del record de Maria Rosa, evoca com «en la noche de Todos los Santos acudía infaliblemente al pueblo una compañía de teatro; la obra que habían de representar ya se sabía: Don Juan Tenorio, y eran muy pocos los que no asistían a la función» (LT 372).<sup>565</sup> També es recull el costum de «l'esquellada»,<sup>566</sup> el pas de les rondes nocturnes que es feien a les vigílies dels dies de les festes més importants (CN 441, 451; LE 68-70), el sorteig dels Quintos i la seva marxa el dia de Cap d'Any (LE 71-75, 102; LT 120),<sup>567</sup> les creus clavades als camins («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 o en una desgràcia», TE 125, LM 472), l'atribució dels malnoms que «s'heretaven de generació en generació i amb més seguretat que les fortunes, sobretot si tenien alguna cosa d'ofensiu, com ocorria amb la majoria» (ETM 253), les pedregades que reflectien l'hostilitat entre els habitants de la part alta del poble (els pagesos) i els de la part baixa (els pescadors) (ETM 226), i també entre els de la vila i els del raval (TE 47- 48), l'afició pels correbous (LT 99-101, LM 558) i la simbologia del pa com a sosteniment de vida:

La partició del pa tenia alguna cosa de ritual, d'acte religiós i sagrat, i no sols a la masia sinó a la majoria de les cases. [...]. El pa i la salut eren les dues coses més invocades i la seva absència, el que infonia més temor (ETM 248).

Encara, dins aquesta riquesa etnològica, Arbó incideix en la caracterització dels habitants de poblacions properes com Sant Jaume d'Enveja o La Cava, dels quals subratlla l'existència degradada, «quasi salvatge» malgrat que «hi ha alguns tipus, és cert, sobretot a la Cava, que sorprenen per la noblesa i regularitat de les faccions, per la bellesa i gallardia de la persona i la natural discreció»; amb tot, «en general, viuen en un estat lamentable, i el tipus, les faccions, tenen alguna cosa de moro, d'ibèric, dels primers habitants d'aquelles terres, amb alguna cosa de primitiu, de salvatge. [...]. La seva vida aquí baix no és d'envejar» (ETM 384-387).

---

<sup>565</sup> Es troba documentat el costum de representar, arreu de Catalunya, aquesta obra teatral per la festa de Tots Sants a causa del seu caire fantàstic i del protagonisme dels difunts en el seu desenllaç (<https://www.carrutxa.cat/festes/tardor/totsants/teatre.html>; consultat 29 de febrer de 2020).

<sup>566</sup> Costum de festejar un matrimoni quan l'home era vidu i avantatjava en edat la noia. Blasco Ibáñez va escriure un conte, «La cencerrada» («L'Esquellada»), on es descrivia aquesta pràctica (Blasco Ibáñez 1976a: 33-44).

<sup>567</sup> Sistema a través del qual els joves quan complien la majoria d'edat eren enviats a fer el servei militar i que, en èpoques de guerra, servia per nodrir l'exèrcit. El sorteig servia per designar el lloc on havien d'anar. A *L'espera*, l'esdeveniment es viu amb molta angoixa perquè l'acció es desenvolupa durant la guerra del Rif.



En la descripció dels caveros i de les caveres fa referència als trets distintius de la seva parla:

Doncs parlen català; bé, català... diguem caveró, que és el que parlen en realitat. És una llengua dolça [...]. És fàcil entendre'ls, però un ha d'habituar-se a la seva forma de parlar (ETM 392).

Hi ha també en aquests aclariments una clara voluntat metalingüística («i el “manet”, “manet”, que dius tu, el “mano”, que és germà, o germanet», ETM 392), però també s'atura en aspectes més externs com ara la seva indumentària:

Els pagesos [...], alts, forts. ben plantats. Anaven amb el vestit de pagès, el calçó fins al genoll, la mitja blava d'estam, sense peu, les espadenyes de cànem, amb les vetes de mil voltes, que subjectaven la mitja sobre el turmell, portaven la brusa sobre el jopetí, o sobre la camisa, es tocaven amb el barret de feltre d'ales amples, i portaven tots al braç la grossa gaiata, que no deixaven mai, i amb la qual dirimien molt sovint les qüestions a garrotada seca, atacaven i es defensaven, ja que eren forts i decidits (ETM 391-392).

Elles, les dones, contràriament als homes, solien ser petites; lluien faldellins virolats, faldilles i gipons de colors vius, detonants, i de preu, però anaven descalces quasi totes, amb els peus amples, deformats, cremats per l'aigua de l'arrossar, d'un color groc, com rovellats: tenien el rostre bru, també recremat, malmès pel sol i per l'aire del camp (ETM 393).

Al marge dels aspectes idiosincràtics, trobem referències a les petites diversions populars (companyies ambulants de titellaires, malabaristes, músics, LT 121), a l'arribada del cinema<sup>568</sup> i a l'afició al joc de pilota convertit en diversió principal (LE 143-144),<sup>569</sup> desapareguda amb la irrupció per la febre de l'esport («reflex de la que imperava a la ciutat», LIC 76), a través del ciclisme, la natació i sobretot del futbol:

El poble va sortir del sopor; es va desensenyar i va vibrar com tocat d'un màgic ressort. Es muntaren les quatre parets, blanques de calç, en una esplanada dels afores. Es con-

---

<sup>568</sup> Manel Maigí data la primera projecció de cinema a Amposta el 23 d'agost de 1906 (citada a través de Nogales i Suárez 2017: 83).

<sup>569</sup> Joc originari del País Valencià que fou molt popular en diferents poblacions de l'Ebre i que es jugava a l'exterior o en locals habilitats, anomenats *trinquets*, que sovint donaven nom al carrer on es trobaven. D'aquí que a *L'espera* es faci referència al carrer del Trinet. El fet que l'edifici, segons la veu narrativa, es trobi en estat ruïnós coincideix amb la preferència cap al futbol, com a joc de masses, que es va iniciar en aquella època. El joc de la pilota al Camp de Tarragona també es troba documentat en els estudis de Perea Simón (2012). A *Memorias. Los hombres de la ciudad* (Juan Arbó 1982: 79), Arbó fa referència també a l'afició per aquest joc, a Amposta, durant la seva joventut.

certaren els primers partits amb pobles dels encontorns; començaren les disputes i els cops, i el diumenge era esperat ansiosament (LIC 76).<sup>570</sup>

Hi ha, a més, una constatació i una denúncia de dues actituds molt arrelades que apareixen reiteradament en aquestes novel·les ebrenques: l'alcoholisme i la violència de gènere. La proliferació de les tavernes, la duresa i l'aïllament del medi i la manca d'alternatives d'oci induïen a un consum, en certs casos abusiu, de l'alcohol: «La veritat era que el vici de beure estava per aquells dies molt estés al poble, que les tavernes abundaven [...] i que, des de petits, els camperols s'inclinaven a freqüentar-les» (TE 54). De fet, tot i que és un tret comú que sovint assenyalava la degradació dels personatges, a *Terres de l'Ebre* la Roseta mostra un rebuig exacerbant cap a aquest comportament, en paral·lel a l'actitud que mostra Arbó en la seva autobiografia:<sup>571</sup>

Ella no podia veure un home caigut en aquelles baixeses sense enrogir d'un sentiment de vergonya, com si l'ofeguessin en la seva condició humana de criatura, i en certa ocasió en què veïé un fadrí avançar entremig dels infants, arrencar d'allí el seu pare embriagat i emportar-se'l gairebé en braços, Roseta després no pogué tastar res i tot el dia se'l passà turmentada per aquell record (TE 55).

Com a conseqüència de l'alcoholisme, trobem escenes de violència domèstica (TE 54, 134, 170-171; LE 152) i de gènere (TE 134, CN 349, LE 86-87, 153-154, 172) que assoleixen un alt grau de deshumanització que s'estén a la col·lectivitat en permetre que assisteixi impassible a aquests episodis:

Perquè el més trist és que ningú no hi va acudir, si algú es va escaure que passés i senti-gués los insults i les blasfèmies, se va esmunyir de pressa carrer enllà sense ficar-s'hi. ¿I jo? ¿Jo com tots! [...] No vaig fer res (LE 154).<sup>572</sup>

---

<sup>570</sup> L'any 1915 es creà el Club Esportiu Amposta i el 1920 Juan Carvallo fundà el segon club de futbol «L'argentí». Poc després, sota la direcció de Pedro Carvallo, se seleccionaren els millors jugadors dels dos clubs i es creà l'equip del Futbol Club Amposta, el qual jugà per primer cop amb els colors que identificarien l'equip (ratlles blanques i negres a la samarreta). La participació d'Arbó en el club durant aquesta època queda demostrada documentalment l'any 1922, a través de la seva actuació com a secretari del Club, al costat del president de l'entitat Antonio Pastor, en la redacció del «Reglamento de la Sociedad Deportiva F. C. Amposta», alguns articles del qual encara són vigents en l'actualitat (des de <http://www.clubfutbolamposta.com/pagina.asp?id=3046&i=ca>; consultat 25 de febrer de 2020). Encara cal afegir que en una entrevista realitzada a Arbó l'any 1968, es publicà una fotografia on es podia veure Arbó formant part de l'equip que, segons consta a peu de pàgina, va guanyar el Campionat de la Comarca, tot i que no s'hi especificava l'any.

<sup>571</sup> Va escriure Arbó: «Tal vicio convirtió muchas veces en un infierno nuestro pacífico hogar, [...] por la repugnancia que mi madre experimentaba ante el vicio. Esta repugnancia, y aún más, la experimenté yo» (Juan Arbó 1961a: 212).

<sup>572</sup> De fet, Joan Sales ja advertia la sorpresa que li havien provocat aquests comportaments envers la dona i, tot i recordar que la trama de la novel·la se situa mig segle enrere, no podia deixar de pensar

De retruc, la figura de la dona —ja sigui per les seqüeles d'un tracte vexatori i violent, ja sigui per la duresa de l'hàbitat— experimenta un decadència física que la individualitza i la condemna:

No sé si t'has fixat en una cosa: que les noies, aquí, als tres o quatre anys de casades, ja són velles. Lo nostre és un poble de velles, fixa-t'hi. No hi ha la dona-mare, com jo l'he vista a França, jove encara en la seva plenitud, que fa tan de goig de vore. Aquí, o són noies o són velles. Hi ajuda molt, és cert, lo vestit negre que es posen en lo primer dol i que ja no es trauen; hi ajuda el mocador negre al cap. Però la veritat és que es fan velles de seguida, i no sense motiu. Lo nostre és un poble de velles (LE 153-153).

La crítica s'estén també a altres aspectes com ara les pràctiques d'adopció dels infants de les borderies, a través d'una descripció punyent que deixa al descobert una praxi absolutament irregular, però força usual en l'època:

Les facilitats per adquirir les criatures eren grans. Hi havia una dona, la Rita, dedicada exclusivament a aquest tràfic; no calia més que posar-se en contacte amb ella, i amb molt pocs diners, s'aconseguia un petit esclau. Acompanyats de la dona es traslladaven a Tarragona; anaven a la Borderia i allí entre els ramats d'infants pàl·lids, desnodrits, acollits al recinte, podien escollir el que els agradés més. Era una mena de "tracte de blancs", amb l'agravament de la legalitat absoluta que presidia el tracte, i a vegades de la virtut de la caritat, que també la hi feien entrar. En ocasions, no calia tampoc traslladar-se a Tarragona: la mateixa dona s'encarregava d'anar-hi, de triar-los a gust del consumidor i portar-los allí (ETM 334).

Fet i fet, el desig de justícia és àmpliament reivindicat per Arbó des dels inicis de la seva novel·lística. Si bé de bon primer la rebel·lió es produeix des d'una perspectiva existencial interioritzada i individual (*L'inútil combat*, *Notes d'un estudiant que va morir boig*, *Camins de nit*, *Tino Costa*), més endavant trobem la denúncia explícita contra un sistema considerat abusiu que estreny i humilia una col·lectivitat minoritzada. Arbó, en aquest afany posterior de deixar testimoni, trasllada aquest anhel constant de justícia a través de la fixació de les desigualtats socials que determinen la vida, ara ja no dels seus protagonistes, sinó d'una col·lectivitat concreta que singularitza aquest món que vol plasmar:

---

que es tractava de casos concrets i reservats «als ravals, ja fortament influïts per la immigració o degradats pel pauperisme» (Juan Arbó 1993b: 16).

A l'hivern, les filles dels pobres van a plegar olives a la garriga; ajupides sota els arbres, avancen a poc a poc, mentre els homes, a dalt, fan caure el fruit amb les vares. [...] Les noies dels rics, en aquests temps, van als col·legis i no poden sortir al passeig (CN 441).

Amb tot, aquesta desigualtat és assumida i acceptada tàcitament quan «arriben els dies clars, curulls d'alegria, amb les sortides al camp, amb les festes i les processons, amb els balls, a la nit, a la plaça, o davant les tavernes guarnides, en què rics i pobres barregen en el ball la seva alegria (CN 441).<sup>573</sup>

També en l'extensa descripció de Pere Franch a *Entre la terra i el mar*, s'hi explica una voluntat fallida de lluitar contra la injustícia social i l'abandonament a què es veuen sotmesos aquests indrets a través d'un discurs apassionat darrere del qual intuïm la veu d'Arbó:

Això és el que jo hauria volgut denunciar al món; la il·lusió meva era fer públiques aquestes misèries, aquestes injustícies; per ajudar que es fes la llum en aquests pobles, i els fos donat el que se'ls havia de donar. Ajudar aquests desgraciats perquè es convertissin en persones; que s'hi instal·lessin escoles, que s'instruís els petits, en els quals hi ha els homes de demà; arrencar les supersticions, vessar pertot els beneficis de la ciència, del progrés, de la cultura, dels quals a penes es té aquí notícia. Aquest era el meu somni (ETM 386).

Tot i que no hi ha quasi bé referències explícites al tema de l'educació i de l'escola, sí que hi trobem algunes al·lusions que es poden analitzar en funció d'un marc espaciotemporal concret. L'absència de l'escola a *Terres de l'Ebre*, la ràpida inserció al món laboral dels protagonistes de *L'inútil combat* i de *Camins de nit*, l'hostilitat que es desprèn dins aquest àmbit a *Tino Costa* exemplifiquen aquesta època d'endarreriment que Arbó reflecteix en les seves primeres obres. L'absència de l'escola s'erigeix com a denúncia a través del discurs de Pere Franch, però també de Pau Roda, a *L'espera*, que defensa la necessitat d'invertir «en escoles, en instrucció, sense tantes tavernes... [...]. —En més escola i sense tanta taverna, los pares del Randedet no haurien sigut uns animals, ell s'hauria criat d'una altra manera, [...]. Desenganya't, la major part d'estes misèries tenen per causa la ignorància (LE 154-155)». <sup>574</sup> Es

---

<sup>573</sup> Arbó escrigué en les seva autobiografia: «Se ha dicho que entonces se vivía más feliz y tal vez sea cierto, pero era una felicidad hecha de inconsciencia, de embrutecimiento en los de abajo, de abuso en los de arriba» (Juan Arbó 1961a: 59).

<sup>574</sup> A *La barraca* de Blasco Ibáñez, «el maestro» expressa aquest mateix pensament en voler justificar el comportament del poble envers la família de Bautista: «¡Pobre gente! ¿Qué culpa tienen si nacieron para bestias y nadie les saca de su condición? [...] Aquí lo que se necesita es instrucción» (Blasco Ibáñez 2019: 184).

palesa, doncs, la importància de l'educació per aconseguir el progrés moral i social d'aquestes poblacions.

Amb tot, la presentació de diferents generacions familiars en les novel·les —a *Terres de l'Ebre*, a *Camins de nit* i a la trilogia ebrenca— permet evidenciar els avenços que es produeixen gràcies a la intervenció humana, sobretot en l'habilitació de la Ribera com a lloc pròsper. El canvi és gradual i d'una Ribera que estava «poblada de perills i ningú s'atrevia a endisar-s'hi sense portar-se'n l'escopeta o el gros garrot ferrat al foc, i la companyia del mastí protegit pel collar de punxes» (TE 65), s'accedeix a una època de prosperitat:

Els anys que vingueren pròdigs i la verdor dels conreus anà estenent-se arreu de la ribera. [...]. (TE 71).

Una vida nova es despertava pertot arreu; se sentien crits, rialles, i les gents anaven i venien contínuament entre les barraques (TE 73).

S'inicia, doncs, la repoblació de les llacunes amb les primeres barraques i els primers camps d'horta (TE 65, LE 159-160, LM 502-503), amb els primers moviments migratoris (TE 73-74, 132), però també amb el posterior abandonament de les masies i el desplaçament cap al poble de les noves generacions:

Ara tot estava en ruïnes —tot desfet— [...]. La masia era la veritat, estava ferida de mort [...]. Darrera d'ells, ho veia bé, es trencaria una manera de viure, de lluitar, d'acabar-se a la vida; una manera, potser, d'estimar» (LM 535-536).<sup>575</sup>

Altres novetats es reflecteixen encara a mesura que avança la trilogia ebrenca, entre elles el nou costum d'enviar els fills a estudiar a la ciutat («era la mania dels temps: tenir un fill que estudiés a la capital, i així es perdia, com deia Guatxes, la continuïtat en els oficis i s'arruïnaven les famílies; però res no podia oposar-se a aquell corrent» LM 487). També l'arribada dels nous vehicles —la moto, els primers tractors, els primers Fords, la barques amb motor (LM 554-557, 665-666; LT 358-359)— i tot un conjunt de canvis que modelaran el paisatge humà i físic d'aquests pobles:

Amb les veles anaven també desapareixent els corns marins, la poesia i la gràcia de la mar al capvespre; [...].

---

<sup>575</sup> Com a alternativa a les masies, entre el poble i les llacunes es construïren les «casilles», petits refugis on guardaven els estris i on es podien aixoplugar en cas de tempesta (LM 571).

També en els usos, en els costums, en les festes, en el ball i en les cançons, es notava el canvi.

També el canvi —el trastorn— es notava en el vestir; de dia a dia anava desapareixent el vestit típic del pagès, el calçó curt de merino, la brusa, el xopetí, la mitja d'estam i les espadenyes de cànem, amb vetes de moltes voltes, subjectades sobre el turmell, i al cap el mocador, amb el nus sobre l'orella —no massa gran— a l'estil d'Aragó o el barret rodó de feltre, negre, molt fi i d'ales amples (LM 554-555).

[...] la cosa era que tot es mudava; que nous costums, nous usos, avançaven amb aquell avançar de les màquines que irrompien tots els camins i que, per a bé o per a mal, eren un fet i cada dia creixien, i tot —costums, usos, records i esperances, quasi sentiments—, tot cruixia i s'enrunava al seu pas. Per a bé o per a mal, ¿qui podria saber-ho? (LM 557).

Tot i reflectir-se una evident nostàlgia per les pèrdues que implica la modernitat, Arbó palesa, encara que tímidament, a través dels seus personatges dues posicions contraposades, pròpies d'aquesta situació:

—Sembla impossible —es deia el vell Guatxes; [...]—. Sembla impossible, però molt aviat no quedarà una vela per remei.

—Bé, ¿i què? —Àngel hi ficava cullerada—. ¿Que és cap mal?

—No sé si és un mal o un bé, però a mi em fa pena.

—És cert —digué Guatxes—, a mi també. ¡Era tan bonic veure-les al capvespre, donar el tomb a la punta de la Banya, amb les veles inclinades, inflades, il·luminades pel sol morent!

—És clar, tu les veies de terra estant, però els mariners les veien de dintre i no els agradava tant, sobretot si feia vent i les veles s'inflaven massa.

—Tens raó, però jo preferia allò i no sentir la pudor de l'oli cremat, el soroll del motor tot el dia, que et ressona al cervell... (LM 555-556).

L'escriptor, però, es mostrarà taxatiu en l'acceptació del progrés sobretot per l'avenç que significa en el terreny de les desigualtats socials:

No hi havia gaires diferències entre els estats [...], però hi havia una submissió en els de baix —i això era el pitjor— molt semblant a la servitud, i un orgull i un abús en els de dalt molt proper al despotisme. [...]. Tot això havia de desaparèixer i ha desaparegut; ho va fer molt ràpidament (ETM 219).

És evident que aquests canvis afecten també un dels aspectes al voltant del qual es vertebrava la societat ebrenca: la religiositat. Arrelada prioritàriament dins el món femení, es troba en la base de les festivitats celebrades, a través de les seves manifestacions folklòriques, però també en les actuacions que defineixen la col·lectivitat: la

celebració de la missa, l'administració del viàtic («La vida, al pas del Viàtic, es suspenia: els carros romanien parats a l'entrada dels carrers, deixant lliure el pas; els treballadors, que tornaven del camp s'aturaven, es descobrien amb gest atropellat i romanien agenollats), [...] les dones s'agenollaven a l'entrada de les cases i s'agenollaven els infants» CN 363),<sup>576</sup> i la veneració cap a les imatges religioses:

El balcó s'obria a l'alcova, on dormien ells, amb el gran llit de matrimoni el Crist a la capçalera. [...]; dins l'urna s'hi veia la imatge de la Verge del Carme, amb l'infant al braç, amb dos ciris, un a cada costat, beneïts a l'església de la Ràpita en el dia de la Candelera, i que Maria Rosa encenia en els dies de tempesta. En complir aquest acte, Maria Rosa no pensava només en els seus; no ho feia únicament perquè Déu preservés la casa i les collites, perquè els dispensés la seva protecció contra els perills de la vida; hi havia, en el gest, un impuls de pietat inconcret (ETM 232-233).

Aquesta religiositat es mostra present en la vida quotidiana a través sobretot de les invocacions i les pregàries: «invocava a sant Blai, advocat dels mals de la gola; a aquest sant se li atribuïa aquesta virtut; com a santa Susanna la cura dels ulls i el mal de queixal a santa Polònia, creences que eren aleshores molt vives» (ETM 272). Alhora, però, es mostra absent en una part de la col·lectivitat com es fa evident a través dels protagonistes masculins i, fins i tot, es troba una actitud crítica cap a la presència constant de la religiositat en diferents àmbits socials com es reflecteix en l'afirmació de Pere Franch: «hauria preferit veure més escoles i una mica menys d'esglésies» (ETM 296). Ara bé, el mateix personatge no amaga tampoc «un fons religiós insubornable, com el que tenien quasi tots en aquell temps i fins els més aferrissats partidaris del gorro frigi, de la llibertat, de la igualtat i la fraternitat» (ETM 296). I és que el fet religiós és viscut com a part d'aquesta identitat ebrenca en la mesura que revela la pertinença a una tradició comuna i compartida:

La imatge ja era al llindar, davant mateix de la portalada. [...]. La tensió havia d'arribar al punt més alt; i en aquell moment, mentre la imatge entrava a l'atri, es va aixecar un clamor de veus: els vïctors, els crïts, les salutacions brillaven de les boques tremoloses, de les goles fosques d'emoció, de la febre dels cors. L'emoció que oprimia a tothom

---

<sup>576</sup> D'Annunzio inclou també aquest costum religiós a la narració *La Vergine Osola*, narració inclosa a *Le novelle della Pescara*, i descriu també com la gent s'atura davant el pas del viàtic: «Il viatico s'incamminava alla casa di Orsola dell'Arca. La gente si fermava a veder passare il prete incedente a capo nudo, con la stola violacea, sotto l'ampio ombrello scarlatta, tra le lanterne portate dai clerici accese» (des de <http://www.intratext.com/IXT/ITA1308/PS.HTM>; consultat 3 d'agost de 2020).

s'exhalà en crits, en alarits d'entusiasme, en vïctors a la Mare de Déu de la Cinta; [...]. I no hi havia ningú que no tingués les llàgrimes als ulls; ni Monxe que s'estava en silenci al costat del mestre, ni el mateix Pere Franch, que s'enretirà una mica i se'ls eixugà dissimuladament (ETM 405-406).

Els canvis, però, també afecten la pràctica i la pervivència d'aquestes creences religioses que amb els nous usos moderns desapareixen progressivament: «En moltes cases del barri desapareixien les capelles, les imatges; amb la desaparició dels perills, es perdien les devocions» (LM 554). De la mateixa manera, les festivitats deixen de tenir el component de divinitat que les identificava, fet que condueix a un inici de deshumanització:

Cuando él era niño, la noche de Todos los Santos era sagrada; era la noche de la piedad, de la evocación y del recuerdo. Todo aquello iba desapareciendo del mundo; desapareciendo con las costumbres, con tantos usos viejos, y en estos días nadie se acordaba de los muertos —no acordarse de los muertos significaba también olvidarse de los vivos, olvidarse de Dios (LT 383).

Encara relacionat amb aquest esforç per reflectir fidelment els elements sobre els quals es basteix aquest món descrit, cal assenyalar la presència continuada de cançons i de cobles (TE 219, 269, 287; HB 245; CN 308, 442, 451; TC 607, 742, 782; ETM 322, 743; LT 63, 183-184, 192, 198, 394; LE 60, 68, 69, 212, 203; ETM 225, 251, 249, 296, 297, 309, 311, 322, 323, 385; LM 497, 561, 567, 641) i també de parèmies, majoritàriament refranys (ETM 229, LT 182, 197 LM 496). Com fa notar la veu narrativa: «algunos se cumplían; otros no, pero eran muchos los que hacían caso de ellos y los seguían» (LT 182).<sup>577</sup> Arbó utilitza, doncs, recursos populars de tradició oral, transcrits tant en castellà —en aquest sentit al·ludeix a la influència cultural aragonesa (LE 68)— com en català, amb la voluntat de reflectir i transmetre els senyals d'aquesta entitat folklòrica pròpia.

---

<sup>577</sup> D'aquestes cançons —nadales, cobles, cançons de ronda—, com també dels refranys, n'he trobat referències en cançoners i en reculls de paremiologia, però d'altres, no n'he pogut constatar l'existència. Amb tot, la finalitat del treball no és la recerca ni la classificació d'aquests recursos orals d'arrel popular sinó la constatació del seu ús per reafirmar l'interès de recrear el folklore ebrenc dins l'obra arboniana. Sí, però, que faig un incís en dues cançons citades que reflecteixen l'abast popular que aconseguiren algunes composicions que, originàriament, parteixen d'una tradició literària culta. La primera és la cançó hongaresa "Canta vagabundo" que forma part de la sarsuela *Alma de Dios* del compositor José Serrano, estrenada a Madrid el 1907 i de la qual a *Entre la terra i el mar* es transcriu la tornada (ETM 323). En segon lloc, a *Terres de l'Ebre*, enmig d'una sortida al camp, a través d'una gramola s'escolta la sardana "Per tu ploro", composta per Pep Ventura cap al 1874 i a la qual Joan Maragall posà lletra l'any 1892.



Convivint amb aquests aspectes més relacionats amb les peculiaritats idiosincràtiques d'una col·lectivitat, es detecta també un afany notable per introduir aspectes relacionats amb determinats comportaments de la fauna ebreca (ETM 301-302, 304-306, 375-378, 455, LT 234).<sup>578</sup> Al capdavant cal entreveure-hi una fascinació natural per tot un hàbitat paral·lel que es troba immers, com l'ésser humà, en un món de lluita i de supervivència.<sup>579</sup>

[...] per la superfície lluent, plana, es veia saltar un llissal; saltava perseguit sense dubte pel lobarro, en aquella lluita tenaç, silenciosa, implacable, que es desenrotllava sota la superfície tranquil·la; se'l veia un instant en l'aire, doblegat, com de plata, amb les escates brillants, i tornava a caure de cop a les aigües, que quedaven de nou llises i tran-

---

<sup>578</sup> Com a conseqüència d'aquest interès, en la carta que Félix Rodríguez de la Fuente envia a Arbó per agrair-li la tramesa de dos llibres —no s'especifica quins, tot i que les referències posteriors permeten afirmar que es tractava d'*Entre la tierra y el mar* i *La tempestad*— escriu: «Soy asiduo lector de sus artículos de prensa, particularmente de sus colaboraciones en ABC. Me entusiasma su estilo penetrante y sólido, así como sus equilibrados puntos de vista respecto a la sociedad en la que nos ha tocado vivir». Afegeix també algunes consideracions a les descripcions que Arbó fa del comportament d'alguns dels animals que inclou en les novel·les que li ha enviat: «Su descripción del ataque del gavilán [...] a la bandada de estorninos es sencillamente magistral. [...] Interesantísimas son también sus alusiones a la pelea de culebras y la misteriosa vida de la anguila. Conforta y estimula saber que un escritor de su categoría es también un agudo observador de la naturaleza, cuyos acontecimientos describe con tanta fidelidad, circunstancia ésta muy poco frecuente entre los novelistas» (24-IV-1979; Fons Sebastià Juan Arbó, AMR).

<sup>579</sup> Bona mostra d'aquesta fascinació, d'aquesta tasca gairebé enciclopèdica, es reflecteix en la carta que el biòleg Rafael Balada i Llasat li envià, com a resposta a la informació que Arbó li havia demanat a propòsit de les “randilles”, nom amb què es coneix el mosquit o mosca negra a l'Ebre (6-XII-1978; Fons personal de Rafel Balada). Si tenim en compte la data de la carta, cal suposar que aquesta informació no va ser utilitzada per a cap de les seves novel·les de la trilogia on s'entreté més a descriure aquests aspectes, però sí que exemplifica aquest inclinació d'Arbó per descobrir i documentar-se sobre temes de diferent índole. Hi ha, doncs, un interès que depassa l'àmbit literari i arriba fins a la comprensió d'un ecosistema propi que, ben bé, també forma part d'aquest món amb el qual s'identifica. I el fet de derivar la seva consulta a un expert assenyalava el seu grau d'exigència personal i professional. De fet, respecte al seu vast coneixement, Rafael Balada, visiblement sorprès per la demanda d'Arbó, escriví en aquesta mateixa carta: «de moment que us molesteu en fer averiguacions sobre randilles deureu saber un munt de coses sobre la Ribera». De fet, a tall d'anècdota, a *Camins de nit*, Arbó havia utilitzat aquest terme en singular —«un vol de rendilla» (Juan Arbó 1935e: 83 i Juan Arbó 2003a: 57) — i en plural —«un vol de “rendilles”» (Juan Arbó 1954a: 83, 1966c: 491 i 1992: 337). En aquestes tres últimes versions esmentades, el mot «rendilles» està escrit entre cometes i inclou una nota de l'autor on diu: «Mosquits molt petits». D'aquí, doncs, que Arbó, anys més tard, volgués ampliar el seu coneixement sobre aquesta espècie de dípters. Altrament, transcriu també les paraules d'afecte que el biòleg transmeté a Arbó per entendre la repercussió i el significat del seu nom a les terres de l'Ebre: «beneïda randilla que m'ha permès parlar amb vostè [...] perquè soc ampostú i tots els joves us devem l'haver salvat una època per a nosaltres. [...] Jo he tingut molt de gust en contestar-vos, és el menys que podia fer per la persona que m'ha permès conèixer la vida i el món dels meus iaïos en aquesta Ribera que tant ens estimem tots» (Fons Sebastià Juan Arbó, AMR). La relació epistolar s'allargà fins al juny de 1983, poc abans de morir Arbó, i consta de cinc cartes que envià Arbó i que foren contestades per Rafel Balada. De la seva lectura es desprèn l'interès del novel·lista pels articles que Balada escrivia aleshores a la revista *Amposta*, dins la secció «Història Natural de la comarca del Montsià». Arbó el felicitava pels seus textos i per «aquella mena d'humor ampostú i de gràcia, que el fa tan agradable a la lectura». Li proposava també que hi introduís refranys i dites populars «molt corrents en el nostre poble» perquè «guanyarien molt», alhora que aprofitava per citar-ne uns quants com a exemple. En una altra carta, amb data 5-XII-1983, Arbó s'interessava pel nom d'un arbret de jardineria, la prunera vermella, que acostumava a trobar-se en els jardins de Barcelona (13-XII-1980; Fons Sebastià Juan Arbó, AMR).

quil·les, per damunt del drama que es desenrotllava a baix; a vegades tornava a saltar més enllà, i tornava a brillar el sol (ETM 301).

Finalment, i per incidir en el caràcter testimonial que va adquirint l'obra d'Arbó en relació als diversos espais vitals que conformen els diferents àmbits del món ebrenc, cal esmentar dos elements extraliteraris que remetent a la memòria iconogràfica del lector coetani en abocar-los de manera directa, semblantment a l'efecte proustià, a un context i a una imatge visual concreta i coneguda: el pot de llauna de La Lechera i l'ampolla de rom Negrita.<sup>580</sup> En la descripció dels costums dels pescadors de l'Encanyissada, Arbó escriu: «El cafè es bevia en pots de llauna de “La lechera” i «S'agafava la greia; s'hi vessava la botella de rom “Negrita” (ETM 292).

A tall de conclusió, el recorregut bàsicament antropològic efectuat en aquest apartat, permet afirmar que la novel·lística arboniana presenta des dels seus inicis una voluntat descriptiva del món de vida —la geografia física i humana— de les terres de l'Ebre. Aquesta voluntat s'intueix ja en les primeres obres a partir de la inclusió de seqüències que dibuixen l'escenografia on es desenvolupa la trama i, malgrat un certa propensió al costumisme pel tractament extern que se'n fa, aporta ja una consciència terral, un sentiment d'història pròpia que es va dilatant en la novel·lística posterior i que es concentra definitivament en les novel·les que formen la trilogia ebrenc, iniciada els anys seixanta. En aquesta narrativa posterior hi ha un interès evident per ampliar la presentació de la part meridional de l'Ebre, voluntat que queda palesa amb la rellevant incorporació de la ciutat de Tortosa a *Entre la terra i el mar*. Sembla prou clar, doncs, que en l'ús reiteratiu d'aquestes escenes descriptives entorn d'un món concret i ben definit es revela una lúcida capacitat de transcendència que supera la simple imputació costumista a l'obra arboniana.<sup>581</sup> És des d'aquest desig d'eternitzar un costum, una manera de viure ja irrecuperable en el moment de la seva escriptura, que s'han llegir les novel·les del segon cicle ebrenc. Perquè en la seva darrera novel·lística, l'escriptor transforma l'element costumista inicial en una eina prioritària per reafirmar la seva pertinença a un món particular i la seva funció de salvaguardar-la a través del

---

<sup>580</sup> La comercialització del rom Negrita data de la segona meitat del segle XX, i fins al 1910 no arriba la producció de La Lechera a Espanya; per tant, la distribució dels seus pots de llauna tan característics cal datar-la a partir d'aquest any.

<sup>581</sup> És significatiu com en l'edició de *Tino Costa*, revisada i publicada l'any 1968, Arbó ja insinuava: «tal vegada sigui cert que el fet local, si és verídic i humà, guanya amb la concreció en universalitat, contra el que es podia creure» (IC 582). Aquesta afirmació responia al fet que, contràriament a la primera edició, en aquesta l'autor havia situat els escenaris de l'obra en indrets ebrencs perfectament localitzables.

seu llegat literari, fet que permet confirmar en Arbó la pràctica d'una narrativa amb valor *memorial*.<sup>582</sup>

### 2.3. La història com a element contextual

Un dels aspectes argumentals que més desorienten en *L'inútil combat* és l'arribada del protagonista a Rússia, després de fugir de la seva terra natal en un intent de sadollar les seves ànsies de llibertat i d'alliberar-se de les angoixes que el turmenten. En el seu periple existencial per diverses ciutats —Barcelona, Marsella, Praga— arriba a Moscou, un destí que apareix com l'última oportunitat de creure que la salvació de l'individu és factible. De fet, la inclusió de la ciutat russa com a final de trajecte permet al protagonista comprovar la fal·làcia del comunisme com a sistema igualitari:

La vista d'un vell, que demana caritat, em decep i m'entristeix; l'espectacle era més trist, perquè ho feia d'amagat, ja que la nova llei proclama que a Rússia no hi ha pobres, que tots són iguals, tots germans (LIC 155).

En la novel·la, concretament en la segona part, les al·lusions al cinema i sobretot al futbol situen la història a partir del 1915.<sup>583</sup> En la tercera part, i a punt de produir-se el desenllaç, la menció implícita a Lenin i a la guerra civil russa (1918-1922), i l'assistència del protagonista, en la seva estada a Moscou, a la celebració massiva de l'aniversari de la mort del líder comunista trasllada el context de l'argument a la segona meitat dels anys vint:<sup>584</sup>

Una mica lluny d'allí, cap al centre de la ciutat, s'obre la vasta plaça, i allà dins una urna de cristall, en el seu mausoleu, dorm l'home de la revolució; dorm allà, voltat de llums, que li vetllen el son nit i dia; [...], aquell que va despertar sobre Rússia —i sobre el món— la més terrible tempestat. Tenia un rostre dur, com de pedra; la seva paraula era també dura —«era com un sonar de pedres»—, i en aquesta plaça ressonà la seva paraula davant el silenci de la multitud emocionada, ininterrompuda de tant en tant, per frenètiques exclamacions; aquesta plaça ampla el veia, mentre les multituds enfebrades entonaven himnes, i la nació estava inundada d'un cap a l'altre en violències i en sang.

Ara dorm al centre de la ciutat, [...] mentre la gent hi desfila al davant en corrues inacabables (LIC 158).

---

<sup>582</sup> En parlar de valor *memorial*, Anna Esteve (2016: 271) segueix la terminologia de Leonor Arfuch, segons la qual l'ús d'aquest concepte implica dur «al present la rememoració d'un passat, amb càrrega simbòlica, de vegades traumàtica».

<sup>583</sup> Vegeu notes 568 i 570.

<sup>584</sup> Lenin va morir l'any 1924 i el seu cos fou embalsamat i exposat a partir d'aquell mateix any en un mausoleu que es construí a la plaça Roja.

La vaguetat cronològica que trobem a *L'inútil combat* respon al fet que el context temporal és absolutament prescindible en l'exposició d'un conflicte interior que prescindeix de coordenades locals i temporals, i que si en algun moment s'inclouen—noms de ciutats, referències històriques comptades— és únicament per constatar, a través de l'experiència, el desarrelament absolut del personatge més enllà del temps i de l'espai on es troba ubicat. És així que la deriva argumental cap a la Rússia comunista s'ha d'interpretar com un recurs final per completar el viatge frustrat, aquest «inútil combat» en què es converteix la vida del protagonista.<sup>585</sup>

*Camins de nit* és la primera obra en què es localitzen dues referències històriques concretes —l'aparició del cometa Halley (1910) i l'esclat de la primera guerra mundial—, fet que indica un primer allunyament del caràcter introspectiu i un acostament a una novel·lística més contextualitzada. En aquest sentit, l'obra d'Arbó es delimita, pren forma i s'allunya del procés catàrtic que conformen les seves primeres novel·les (*L'inútil combat* i *Notes d'un estudiant que va morir boig*) en un intent d'apropar l'experiència individual a l'experiència col·lectiva des d'una perspectiva històrica. Així, l'amenaça d'un conflicte bèl·lic apareix com a presagi inicial («Una tarda llunyana, feia ja molts anys, va córrer la veu que apareixia un senyal al cel. Les gents, al capvespre, varen córrer de totes bandes [...] guaitant amb inquietud a l'horitzó, CN 299)<sup>586</sup> i reapareix al final d'una manera més concreta:

Fins al poble han arribat aquests dies rumors sinistres. Es parla que esclatarà la guerra i ja s'expliquen horrors. Diuen que la guerra serà lluny d'allí, però en tots els pits regna la inquietud. Tothom parla amb alarma i amb por. Marina es recorda d'aquell capvespre a les Quintanes en què veié el senyal al cel i el cor se li omple d'angoixes (CN 574).

---

<sup>585</sup> Carme Arnau considera que el fet de situar l'última etapa del viatge a Rússia pot respondre tant a la recerca d'una esperança final a través de l'espiritualitat pròpia dels literats del país, en especial Tolstoi, com a un reconeixement de la seva influència (Arnaú 1987: 64). Amb tot, des d'un punt de vista ideològic, Arbó havia admès que durant la seva joventut havia simpatitzat amb la política comunista, tot i que després se n'havia allunyat (Juan Arbó 1982: 112). Aquesta admiració o, si més no, l'actitud neutral cap a un sistema i cap a un dirigent com Lenin que havia causat una gran devastació al país fou compartida per un gran nombre d'intel·lectuals europeus. Agustí Pons atribueix aquest fet a una sèrie de factors, entre ells «la utopia d'un món millor, regit per unes bases radicalment noves, en la línia de Jesús de Natzaret, Thomas More o Marx» (Pons 2014: 72) i que és assumida per aquells intel·lectuals dels segles XIX i XX que «tenien la pretensió, benemèrita, de trobar fórmules polítiques definitives per posar fi a les injustícies socials en el marc de la Modernitat» (Pons 2014: 72). Un dels exemples més representatius fou André Gide que passà de l'entusiasme pel règim soviètic al desencís absolut, després de viatjar a la Unió Soviètica, tal com va reflectir en seu assaig *Retorn de l'URSS* (1936). Arbó, doncs, s'avança a aquesta constatació i es replanteja les seves creences de joventut respecte del comunisme. De fet, per extensió, Arbó qüestionarà sempre qualsevol credo polític a partir dels anys trenta.

<sup>586</sup> El senyal, com ja s'ha indicat anteriorment, fa referència al pas del cometa Halley el 1910. Aquest fet provocà la creença que la fi del món s'acostava a través de grans cataclismes.

La referència històrica és emprada, doncs, com un embolcall que confirma i agreuja la tragèdia que acompanya des de bon principi els protagonistes i l'estén a bona part de la humanitat.

En la novel·la següent, *Tino Costa*, no hi ha cap referència explícita que indiqui amb exactitud la data de naixement del protagonista.<sup>587</sup>

Els temps eren revolts; un vent de violència bufava sobre el país; l'odi agitava la seva torxa sinistra; els pits s'inflamaven en furor homicida, el fill es llançava contra el pare, el germà contra el germà; s'escoltaven clams d'innocents atropellats que fugien en la nit com ovelles sense pastor davant la presència del llop i els pobles gemegaven com sota l'assot d'un déu irritat; era la guerra civil. A Amposta les antigues muralles foren reconstruïdes; es produïren lluites pels carrers; de nit, la flama roja de les teies il·luminava escenes d'horror i de follia; se sentien crits d'angoixa i de terror, plors d'infants; hi hagué persecucions, crims i venjances i atrocitats, i la Bèstia corria a lloure pels camps amb set de sang i d'extermini (TC 637).

Aquesta imatge introdueix l'arribada d'una tropa de soldats al poble i, entre ells, un militar que morirà després d'una breu i encoberta relació amb Àgueda, de la qual naixerà Tino Costa. En el relat, trobem encara dues referències històriques anteriors que exemplifiquen la incomprensió del protagonista vers la maldat i la crueltat que generen els enfrontaments bèl·lics. Concretament, es fa al·lusió a la guerra del Francès i a l'episodi de l'afusellament de la mare del general Cabrera, durant la primera guerra carlina.<sup>588</sup>

---

<sup>587</sup> Durant la primera guerra carlina (1833-1840) es construí a Amposta la muralla que després es va veure afectada per la construcció del canal de la Dreta de l'Ebre i que, consegüentment, va haver-se de refer durant l'última guerra carlina. Aquest argument sembla indicar que Tino Costa neix durant la tercera guerra carlina (1872-1876), fet que situa la trama principal de la novel·la al tombant dels segles XIX i XX. Amb tot, en la relació epistolar Sales-Arbó, a propòsit de la reedició de *Tino Costa* (1968), l'editor comenta alguns canvis que ha realitzat i que afecten el context històric en què se situa la novel·la: «Tot lliga molt bé, ja ho veuràs, a base de suposar que Tino Costa va ser engendrat, no durant la Guerra dels Set Anys, sinó durant la del Francès (o sigui entre el 1808 i 1813): Tino Costa hauria tingut, així, una trentena d'anys encara no el 1840, que és l'edat que el lector s'afigura» (Ramis 2018: 153). Ara bé, el fet que en el fragment s'al·ludeixi a la Guerra Civil, quan més endavant Tino Costa distingeix en el seu discurs entre «les nostres guerres del Francès» i «les nostres guerres civils» (TC 665), així com algun element incoherent des del punt de vista cronològic, porta a pensar que la proposta de Sales no quedà ben solucionada i que, per tant, la fixació del context històric presenta certa ambigüitat en aquesta novel·la.

<sup>588</sup> En la primera edició, publicada el 1947, i també en la que es troba dins l'*Obra Catalana Completa I*, s'omet qualsevol referència explícita que pugui situar els fets cronològicament: «En la nostra guerra, encara recent, hem pogut comprovar-ho de prop. [...] El pretext ha servit per a portar davant el piquet una dona de quasi seixanta anys, que no havia comès altre delictes que ésser la mare del general del bàndol enemic. Fou afusellada no lluny d'aquí» (Juan Arbó 1947: 128/ Juan Arbó 1966c: 789). En l'edició castellana del 1948 aquesta referència no apareix. En canvi, en la versió catalana de l'any 1968 no només s'esmenta el nom de la guerra i del general, sinó que s'explica el motiu dels fets i com es desenvolupà l'afusellament, i, a més, s'hi afegeix un altre afusellament: el d'un nen de quatre anys,

— [...] La ignomínia va passar molt a prop d'aquí, a Tortosa, un matí del mes de febrer; un matí del mes de febrer la ciutat de Tortosa fou testimoni d'aquell crim; veié passar la velleta de cabells blancs portada pels carrers, camí de la Barbacana, on l'havien d'afusellar. Tenia seixanta anys, mirava els soldats sense comprendre [...].

—Sí— digué el professor de música amb veu fosca i abaixant els ulls—; jo m'hi trobava. [...] era exactament el 16 de febrer, no ho oblidaré mai. [...] La mare de Cabrera era la vella Maria Grinyó, a qui tots coneixíem, [...]. ¡Tot el seu crim era haver posat al món un gran general enemic! [...] Ramon Cabrera havia fet afusellar, com a espies, els alcaldes de Valdealgorfa i Torrecilla perquè havien comunicat als liberals els moviments de les tropes carlines; en represàlia, el comandant general de les tropes cristines del Baix Aragó firmà una ordre dirigida al comandant de Tortosa manant-li empresonar les dues germanes del «tigre del Maestrat» i afusellar la seva mare «por el bien que ha de resultar de ello a la reina nuestra señora». El comandant de Tortosa, estranyat d'una ordre tan bàrbara, consultà el capità general de Catalunya —que ho era aleshores el famós capitost liberal Espoz y Mina— ; el 16 de febrer va rebre la resposta: «Verifíquese como se mandó». [...] Corria l'any 1936... (TC 665-666).<sup>589</sup>

---

Francesc Martí, que Tino Costa recull a través de la transmissió oral («quan el vaig sentir, va quedar-me gravat» Juan Arbó 1968b: 146-147). Curiosament, l'edició francesa, publicada el 1954, havia obviat tota referència a la mort de la mare del general Cabrera, però ja havia introduït el relat de Francesc Martí, tot i que amb una lleugera diferència ja que Tino Costa afirma haver llegit la història en un paper trobat entre els objectes del seu pare (Juan Arbó 1954b: 125-126), talment com s'explica a la versió castellana de *Tino Costa* del 1970 (Juan Arbó 1970d: 131), malgrat no aparèixer tampoc aquí l'episodi de l'afusellament de la mare del General Cabrera. Al marge de la llengua emprada, tot sembla indicar que en relació a l'escena de la mort de Maria Grinyó, Arbó s'autocensura des de la primera versió, ja sigui no concretant qui és la dona afusellada (edició de 1947), ja sigui eliminant-ne qualsevol referència (edicions de 1948, 1954, 1970). Tan sols en l'edició de 1968 es troba una relació concreta dels fets que cal atribuir a la intervenció de Joan Sales. La importància que aquest atorga a l'episodi relacionat amb el general Cabrera es confirma en les paraules adreça a Arbó en una carta datada el 13-I-1968: «hem de rumiar una foto per posar a la sobrecoberta de TINO COSTA [...]. ¿Potser l'afusellament de la mare de Cabrera? Hi ha un gravat d'època impressionant (jo el vaig reproduir a la HIST. DE ESPAÑA d'en Soldevila)» (Ramis 2018: 110). Sales, doncs, havia d'impulsar la descripció d'aquesta escena, així com la concreció dels noms dels implicats. En aquest sentit, en el pròleg de l'edició castellana de 1970, Arbó confessa el malestar que li produeix qualsevol conducta intervencionista en la seva obra, fet que explica la decisió de retocar dos anys més tard alguns dels canvis acceptats en l'edició de 1968, alhora que considera la versió del 1970 com la definitiva (Juan Arbó 1970d: 9). Tot plegat ajuda a entendre la supressió de l'episodi de l'afusellament. (Per conèixer les diferents intervencions de Sales en l'edició de l'obra i a les opinions d'Arbó respecte d'aquesta actuació, vegeu nota 793). Amb tot, em sembla interessant destacar que aquest recorregut per les diferents edicions de la novel·la, indistintament de la llengua emprada, permet copsar la tasca minuciosa del novel·lista, atent a refer i a modificar la seva obra constantment. En aquest sentit, cal recordar que si bé l'edició francesa de *Tino Costa* data del 1954, l'any 1949 ja s'havia iniciat la traducció a partir de l'edició castellana, en la qual el novel·lista havia fet, *a posteriori*, noves modificacions que la milloraven i que considerava de gran interès per a la traducció francesa (Ramis 2016: 94). L'episodi de l'afusellament de Maria Grinyó és al·ludit també a *El segundo del apocalipsis* (ESA 113) per exemplificar com durant la Guerra Civil del 1936 es repetiren les crueltats que es cometeren a les guerres carlines.

<sup>589</sup> Efectivament, els fets, que van causar un gran impacte social i polític, van succeir tal com relata Arbó en la novel·la, el 16 de febrer de 1836. Guillamon (2015b: 363) fa referència a *Tino Costa*, concretament cita el fragment del vell professor —tot i que erròniament l'atribueix al protagonista— quan analitza la visió de la primera guerra carlina i la presentació del general Cabrera que Joan Perucho fa a *Les Històries naturals*, on també s'al·ludeix breument a la mort de Maria Grinyó. Ara bé, el fet que el mestre Baldà enmig del relat de l'afusellament de la mare del general Cabrera afirmi «era jovenot enca-

A *L'espera*, hi ha un augment significatiu de les al·lusions a certs moments històrics que ajuda a reconèixer les dates al voltant de les quals succeeix la història de la novel·la. Ara bé, tot i que Joan Sales, en la seva carta-pròleg, assenyala com un encert la precisió temporal de la novel·la situada, segons l'editor, entre 1909 i 1923, una lectura atenta permet descobrir que aquestes dates no queden prou justificades en l'obra. Certament, s'al·ludeixen episodis que situen l'argument central en la primera dècada del segle XX com són l'atemptat a Alfons XIII el dia del seu casament (1906), la mobilització de tropes per combatre a la guerra del Marroc i la Setmana Tràgica (1909):

[...], en aquelles darreres setmanes s'havien produït novetats al Marroc. Un desastre s'havia abatut damunt les tropes espanyoles. S'aixecaven, una mica pertot arreu, protestes iracundes contra aquella aventura. La guerra s'havia anat fent més i més impopular, cosa que era aprofitada pels nous partits; en els mítings —i se'n celebraven bastants—, en els articles dels periòdics; les dones al safareig, els homes a la barberia [...]. La cosa havia ja provocat veritables revoltes en algun punt, principalment a Barcelona, on barrejant-se amb el malestar social, havia estat temps enrera la causa dels successos coneguts per «la Setmana Tràgica» (LE 78).

Sembla, doncs, que aquests esdeveniments s'havien produït anteriorment als fets exposats en la novel·la. Altres episodis esmentats posteriorment ens situen també al tombant de la segona dècada: d'una banda, el protagonisme creixent al poble dels republicans que «s'enxarxaven en interminables i inútils discussions sobre si Maura que acabava, sobre si Lerroux que començava» (LE 93);<sup>590</sup> de l'altra, la celebració d'unes eleccions generals en què, segons deduïm de les paraules del narrador, el Partit Republicà Radical aconseguí un resultat avantatjós (LE 199). Tenint en compte que el personatge Pau Roda fa referència al fet que «només feia dos o potser tres anys» que el rei Alfons XIII havia inaugurat el canal del Delta (LE 184), cal pensar que es tracta de les eleccions generals del 1914.<sup>591</sup> Malgrat l'aportació de fets històrics que permeten contextualitzar els fets argumentals, la imprecisió d'Arbó a l'hora d'esmentar-los i relacionar-los en dificulta una fixació temporal exacta. Així, per exemple, a fi

---

ra» (IC 665) presenta certa incoherència cronològica amb la voluntat de Sales de situar l'obra al voltant del 1840 (vegeu nota 587).

<sup>590</sup> L'any 1909, Antonio Maura, arran de la Setmana Tràgica, presentà la seva dimissió al rei Alfonso XIII.

<sup>591</sup> El canal esquerre del Delta va ser inaugurat el 5 de maig de 1912. Arbó explica com al costat d'Alfons XIII s'hi trobava el general Weyler —aleshores Capità General de Catalunya—, «baixet i malcarat» (LE 184), descripció que sembla adequar-se fidelment al personatge i que, juntament a les impressions que li havia produït la visita reial, ja havia relatat a *Los hombres de la tierra y del mar* (1961a: 200-201).

d'introduir la figura del Randet, de perfil anarquista, s'introdueix una anècdota esdevinguda amb motiu de la visita de la infanta Isabel a Amposta per inaugurar la nova capella de Santa Susanna i les noves escoles (LE 95).<sup>592</sup> En la datació de l'esdeveniment, però, Arbó afirma que s'havia produït poc després —«no feia gaire»— de l'atemptat a Alfons XIII (LE 95-96). De fet, però, la visita reial tingué lloc l'any 1912; per tant, sis anys separen els dos fets històrics. En conclusió, doncs, tot sembla indicar que caldria situar *L'espera* entre els anys 1909 i 1914, aproximadament, ja que en cap moment es fa referència a la dictadura de Primo de Rivera, tal com insinua Sales («cau entre el 1909, [...] i el 1923, data del cop d'Estat que posà fi a la monarquia liberal», Juan Arbó 1993a: 15).<sup>593</sup> En aquest sentit, les afirmacions de l'editor responen a la voluntat ferma de contextualitzar, tant cronològicament com espacialment, aquesta obra. Altrament, tot apunta que Arbó hauria introduït el conflicte bèl·lic mundial, com ja ho havia fet a *Camins de nit*, si veritablement *L'espera* es desenvolupés també en aquest període.

Val a dir que, per la seva repercussió social i rellevància política durant el període, la guerra del Marroc plana en aquesta obra i introdueix un dels fils de la trama: la partença i la posterior desaparició del fill gran del protagonista, l'Andreu, en el conflicte bèl·lic. A banda de la funció cronològica i argumental, l'al·lusió a aquest episodi històric exposa també la injustícia i el desacord que generà aquesta guerra entre la població civil (LE 71-72, 78, 155). Hi ha un sentiment de revolta que comparteixen els personatges, més enllà de les creences polítiques, i que neix de la incomprensió per una lluita aliena que recau en els més desfavorits i afavoreix les diferències socials ja prou evidents en l'època:

Però hi ha esta guerra, que no és de broma. Dius que el compre, i tens raó, però ni ell ho vol, ni a mi em fa cap gràcia. A banda d'això, estes coses ara són mal vistes; corren mals

---

<sup>592</sup> Bel Querol (2013: 97) destaca les bones relacions que Joan Palau Miralles, alcalde d'Amposta durant el període 1906-1923, mantingué amb els cercles més propers a la cort, concretament amb la infanta Isabel, tia d'Alfons XIII, i confirma la visita reial que es produí l'11 de juliol de 1912, encara que en el seu estudi només consta que va visitar les Escoles d'Amposta. Si tenim en compte que en la novel·la es fa referència que aquesta visita s'havia produït poc després de l'atemptat contra Alfons XIII (LE 95-96), cal concloure que Arbó no era prou fidel a l'hora de fixar en ordre cronològic els fets històrics que introduïa ja que, per exemple, la visita de la infanta és explicada al principi de la novel·la, mentre que la inauguració del canal, que data del mateix any, és exposada al final, quan ja han passat uns quants anys des de l'inici. A *Los hombres de la tierra y el mar*, Arbó recorda també aquesta visita de la Infanta a Amposta (1961a: 199-200).

<sup>593</sup> Ja he esmentat durant aquest estudi la supervisió constant que Joan Sales feu de les edicions de *L'espera* i de *Tino Costa*. La fixació de l'espai i del temps foren una de les obsessions de l'editor, interessat a oferir amb aquestes novel·les uns fets emmarcats en un context real. Així ho evidencia en el pròleg de *L'espera*, tot i la voluntat d'Arbó de no concretar el nom de l'espai fictici: «El lloc, per bé que no l'anomenes, és la teva petita ciutat no natal, però adoptiva: Amposta» (Juan Arbó 1993a: 15).



vents. I trobo que la gent té raó... Que el pobre haigues d'anar a fer-se matar i el ric, amb diners, pugues enviar un altre que es face matar per ell... Lo que caldria és deixar els moros tranquils; perquè, ¿què se mos s'ha perdut per allà baix, vols dir-me-ho? (LE 54).

¿Què els importava a ells que a centenars de llegües d'allí hi haguessin unes terres ermes habitades per moros, i quin motiu hi havia perquè s'anessin a matar per aquelles terres, perquè any rera any, bestiament, s'investissin homes contra homes per aquelles terres pelades? (LE 111).

Tot i que el rebuig cap a aquest conflicte bèl·lic és ben clar, Arbó, en la seva relació epistolar amb l'editor Joan Sales, expressa la possibilitat que el tractament del conflicte pugui suposar un entrebanc de cara a la censura (Ramis 2018: 59). En la seva resposta, Sales el tranquil·litza: «Pots estar tranquil: no hi ha res que pugui molestar aquests que manen. Ells mateixos han dit mil vegades que Espanya anava molt malament abans de manar ells» (Ramis 2018: 64). Uns dies després, però, Arbó torna a incidir en aquest aspecte atès que «ahir vaig saber que la Censura ha suspès l'obra de Fernández de la Reguera (*Episodios Nacionales*)<sup>594</sup> que tracta dels desastres del Marroc». Aquest fet el porta a reconèixer que «m'he esverat una mica i crec que hauríem de repensar tots dos el text, en els llocs on tracta d'això i mirar si convindria fer alguna modificació» (Ramis 2018: 89). Tot i que, finalment, sembla que els canvis no es van produir per manca de temps, les paraules d'Arbó mostren com en el tractament d'episodis històrics que poden ser malinterpretats políticament, l'escriptor es manifesta molt curós i opta per aplicar una autocensura que afavoreixi la publicació de la seva obra.

Altres elements de *L'espera* ens situen en aquest tombant del segle XX. D'una banda, la referència al diari anarquista *El motín*, dirigit per José Nakens, que es distingia sobretot pel seu anticlericalisme, tal com reflecteix Arbó en la novel·la: «a primera pàgina, solia veure's un rector gras, de cara vermella, abraçant la majordoma jove i apetitosa o regalant-se amb el bon vi de les consagracions» (LE 93). D'altra banda, la divisió política que en els pobles es visualitzava a través dels locals de reunió: el «Centro Moral», reducte reservat per als monàrquics, i el «Círculo Republicano», punt de trobada dels republicans.<sup>595</sup>

---

<sup>594</sup> Els *Episodios nacionales contemporáneos*, publicats del 1963 fins al 1988 i escrits juntament amb Susana March, van ser la continuació dels *Episodios nacionales* de Benito Pérez Galdós.

<sup>595</sup> Sancho (2016: 535) confirma que a Amposta els republicans s'aplegaven al voltant del Centre de Fraternitat Republicana, entitat fundada el 1905.

Un cop establert el temps de la història, cal remarcar que puntualment es produeixen mirades retrospectives a partir de la fesomia urbana que torna a traslladar-nos a un tema breument insinuat a *Camins de nit*, el de les guerres carlines:

El poble havia estat plaça fortificada; en les guerres carlistes havia tingut guarnició permanent del Govern i s'havia mantingut fidel a la reina a través de totes les vicissituds. Havia estat atacat repetidament per les bandes carlistes que es movien per la comarca, i en una ocasió pel propi Cabrera; el famós cabdill tortosí aconseguí fins i tot entrar-hi, però no aconseguí reduir el castell on s'havia fet forta la tropa, i hagué de renunciar a la conquesta.

Encara en aquells dies, en alguns llocs, especialment prop de les muralles, es veien cases velles que mostraven les fatxades plenes de forats de bales, [...]; es veien en els vells carrers, cases amb rètols mig esborrats, que recordaven també aquelles guerres; així a l'un podia llegir-se "Comandante", "Capitán"; a l'altre "Almacén", "Depósito". Quedaven encara alguns vells, testimonis d'aquella guerra ferotge, que contaven coses que feien posar els cabells de punta» (LE 26).

Semblava estrany, en efecte, el poc rastre que havia deixat en el poble el carlisme, tenint en compte la força amb què en el seu dia s'havia manifestat. Ho recordaven, sobretot, les cases foradades que es veien aquí i allà, els rètols que podien llegir-se encara sobre la llinda d'algun vell edifici. Fora d'això, quedaven un o dos parells de famílies, en general pagesos benestants, descendents d'alguns carlistes d'aquell temps; aquests havien combatut al costat de Cabrera o Forcadell i havien tramès de pares a fills el vell entusiasme per la idea (LE 34).<sup>596</sup>

Allí hi havia encara les muralles amb senyals pertot de les guerres carlistes» (LE 142).

I encara retrocedeix en descriure els fets violents que succeïren a Amposta durant la Guerra del Francès (1808-1814):

Li parlava també de la guerra contra els francesos; no lluny d'allí, hi havia encara un ample clot, ple de pedres, record de les barbaritats d'aleshores: d'aquell pedregar se'n deia encara "lo pou dels francesos" i segons el pare, allí llançaven els soldats de Napoleó que podien atrapar sols a la nit (LE 142-143).

També el personatge de Pau Roda, un carlí convençut, defensor d'uns principis nostàlgics i reaccionaris, es refereix a la primera guerra carlina (1833-1840): «Desenganya't, Ximo, que si la Guerra dels Set Anys l'hagués guanyat Don Carlos, tot hauria anat d'una altra manera» (LE 150).

---

<sup>596</sup> Ramon Cabrera (el "Tigre del Maestrat") i Domingo Forcadell participaren conjuntament en les dues primeres guerres carlines en favor de Carles V i Carles VI, i desenvoluparen les seves accions bèl·liques per tot l'Ebre i el Maestrat.

De fet, les al·lusions històriques permeten que puntualment els personatges manifestin les seves preocupacions socials i polítiques, emmarcades en una realitat propera a ells i perfectament identificable. Són discursos que al·ludeixen al passat per reivindicar-lo o bé per evidenciar-ne la seva caducitat. En el primer cas, la posició de Pau Roda en favor de Carles VII implica una clara aposta per la preservació dels valors catòlics i conservadors enfront dels nous partits polítics que comencen a sorgir a principis del segle XX:

Quan jo crido, sé el que crido. Pensa, Ximo, lo que hauria pogut ser Espanya en mans d'un bon rei, un rei cristià, enamorat de les tradicions i a la vegada partidari del progrés; del progrés de debò, i no com lo d'ells, que només el tenen a la boca (LE 149).

En el segon cas, el personatge de l'apotecari, Anton Moneva, aporta un discurs més liberal i comprensiu vers la política del moment:

Les coses que veiem són les de sempre. Si vols referir-te a la política, ja fa temps que les teues creències van de cap per avall. No és cosa d'ara.

[...] Hi ha un aire de renovació, això és tot. [...] Ho vulgues o no, lo pervindre és dels republicans; la idea republicana, no hi ha dubte, ha fet molts progressos, i això a banda de les antipaties o antipaties que mos pugue inspirar. És un fet, amic Pau. Los republicans han guanyat molts punts, i en guanyen cada dia; i si no, mira el resultat de les eleccions. No caldrà que esperem gaire (LE 151-152).

Hi ha, doncs, una voluntat de contextualitzar els personatges en un marc temporal identificable, però principalment una voluntat de presentar uns esdeveniments històrics que van afectar el país en l'àmbit polític i social, i que van deixar una empremta directa en els espais i en els habitants de les terres de l'Ebre.

Fet i fet, alguns d'aquests escenaris històrics són recuperats en les dues primeres novel·les de la trilogia i arrodoneixen aquest microcosmos social i polític, centrat ara a Sant Carles de la Ràpita, però que s'estén també a altres poblacions ebrenques (Tortosa, Amposta, Sant Jaume d'Enveja, La Cava). La guerra del Marroc (ETM 308, LT 120), la Setmana Tràgica (ETM 308), la dimissió d'Antonio Maura (ETM 309, LT 119) són fets al·ludits que ens inclinen a considerar que la convocatòria d'eleccions en què participen alguns dels personatges correspon a les eleccions generals espanyoles celebrades el 1910.<sup>597</sup> S'evidencia, amb tot, el distanciament en els criteris polítics en-

---

<sup>597</sup> La reiteració d'aquests esdeveniments cal atribuir-los, en certa manera, al fet que la redacció d'aquestes obres, en algun moment, havia de ser sinó simultània, sí molt propera, sobretot pel que fa a *Entre la terra i el mar* i *L'espera*. En aquest sentit, cal recordar que aquesta segona novel·la es publica

tre la majoria de pobles ebrenca; així, mentre a Tortosa «regnava una forta agitació [...], reflex de l'agitació que regnava a Espanya, d'aquella inquietud amb què semblava anunciar-se el món nou, i que era portada allí per la veu de Marcel·lí Domingo» (ETM 309), «a la Ràpita, a Amposta, com a tots els pobles de la comarca, es vibrava poc amb aquells fets; suscitaven una agitació momentània, portada per l'ocasió, i que passada l'ocasió s'esvania» (ETM 309). Altres successos, doncs, troben ressò popular, i es difonen a través dels romanços de cec: l'enfonsament del «Reina Regente» (ETM 309, LT 119), la mort del torero Espartero (ETM 309, LT 34), l'atemptat a Alfons XIII (LT 119).<sup>598</sup>

A *La tempesta*, l'acció es desenvolupa principalment durant el període de la primera guerra mundial, malgrat que la reiteració d'esdeveniments succeïts a principis de segle i la manca de concreció temporal respecte dels fets argumentals provoquen certa confusió. Nogensmenys, a partir de la tercera part de la novel·la, el conflicte bèl·lic estableix amb exactitud el marc cronològic: «Lejos de allí había estallado, en efecto, la guerra; era una guerra nueva, sobre todo, de horrores, de destrucciones y matanzas» (LT 216). Algunes de les repercussions col·laterals que se'n derivaren també hi són presents com ara les posicions favorables a participar en la conflagració mundial, representades per Alejandro Lerroix i Blasco Ibáñez,<sup>599</sup> l'enfonsament de l'Amiral de Kersaint<sup>600</sup> o les conseqüències econòmiques («la guerra no era un desgracia para todos; lo que en un lado era ruina y muerte, era en la otra [...] vida y prosperidad», LT 235).<sup>601</sup> De puntetes, esmenta també l'arribada del comunisme:

sobre el desorden, sobre la miseria y las lágrimas, había de entronizarse en Rusia el comunismo; después de una guerra exterior horrible, una, más horrible aún, guerra interior: la guerra civil (LT 359).

---

després d'iniciar la trilogia, ja que *Entre la terra i el mar*, en la seva versió castellana, va guanyar el Premi Blasco Ibáñez, l'any 1966 i *L'espera* fou publicada el 1967. Possiblement, doncs, aquesta proximitat de dates justificaria la repetició dels fets històrics en ambdues novel·les.

<sup>598</sup> El Reina Regente fou una nau de combat construïda per a l'Armada Espanyola que va entrar en funcionament l'any 1886 i que el 9 de març de 1895 es va enfonsar durant una travessia de Tànger a Cadis. Aquest fet tingué un ampli ressò social a l'època, molt semblant al que provocà la mort d'El Espartero mentre torejava a la Plaça de Toros de Madrid, el 27 de maig de 1894.

<sup>599</sup> En aquest sentit descriu el rebuig amb què Blasco Ibáñez fou rebut a Barcelona per la seva posició en favor de la participació en la guerra i en destaca, a més, el fet «que iba a hacerse famoso con una novela sobre la guerra submarina, *Los cuatro jinetes del apocalipsis*, traducida en seguida en todos los países del mundo» (LT 266). Efectivament, publicada el 1916, l'obra gaudí d'un gran èxit internacional.

<sup>600</sup> El 14 de setembre de 1917, aquest vapor francès va ser enfonsat per un submarí alemany a l'Ebre, a l'alçada de Sant Carles de la Ràpita, on actualment encara es troba submergit. En el relat novel·lístic, les barques dels protagonistes participen en el rescat dels supervivents, semblantment a com succeí en la realitat.

<sup>601</sup> Es refereix a l'alça que s'havia produït en el preu de l'arròs en previsió d'una guerra llarga.

I encara es fa esment també de la irrupció de la «grip espanyola»,<sup>602</sup> de la qual es detalla l'afectació que en patiren els habitants de l'Ebre (LT 360-362).

Aquesta versemblança, que es desprén de la contextualització històrica fidedigna, s'aconsegueix també a partir d'un cert detallisme com ara la reclusió del vell Randall a la presó de Pilatos a Tarragona (LT 42),<sup>603</sup> a conseqüència de la vaga de pescadors, l'al·lusió a la frase «Agua y sol, y guerra en Sebastopol»<sup>604</sup> o la popularització de botons de solapa que manifestaven l'hostilitat a la guerra:

Por aquellos días, en las grandes ciudades, y en los pueblos, en el propio San Carlos, se habían puesto de moda unos botoncitos que, sujetos a la solapa, pregonaban la oposición: “No me hable usted de la guerra”, “¡Mueran los belicistas!”, “¡Viva la paz!” (LT 265-266).

Enllaçant amb la preocupació popular per l'entrada en el conflicte bèl·lic («la masa del pueblo [...] no quería la guerra, como nunca el pueblo la quiere o casi nunca», LT 265), la trilogia confirma la injustícia social, ja insinuada en les obres anteriors, i la visibilitza a través del creixement de les desigualtats. De fet, Arbó, en situar aquestes tres obres a Sant Carles de la Ràpita, presenta un món més arrodonit, a partir d'una doble perspectiva: la dels pescadors i la dels pagesos. Arbó cedeix la veu als seus personatges per denunciar diferents realitats que els atenallen i els situen en una posició d'ultratge. D'una banda, trobem la indignació que provoca el cobrament dels impostos:

El vell tenia també cura de pagar les contribucions, cosa que feia sempre renegant, i les cèdules, i «tots els caps de Deú» —com deia—, que s'han inventat per fer la guitza i perquè allà a Madrid puguin viure sense fotre res, a costelles nostres.

---

<sup>602</sup> El net del Bardat, personatge secundari que pren cert relleu en alguns capítols, contreu la malaltia que és esmentada com la “grip de Hong Kong”, tot i que es tracta d'una errada ja que entre els anys 1918 i 1919, dates en què finalitza la novel·la, es produí la pandèmia coneguda com la “grip espanyola”. La “grip de Hong Kong” es desenvolupà entre 1968 i 1969. Certament és estranya aquesta confusió, atesa la contemporaneïtat de l'autor amb els fets, cosa que permet pensar en una errada conscient a fi efecte de no provocar suspicàcies amb l'ús de l'adjectiu “espanyola”.

<sup>603</sup> La Torre del Pretori fou utilitzada com a centre de reclusió i esdevingué la presó provincial de Tarragona des de mitjan segle XVIII fins a l'any 1953. Era coneguda com a «presó de Pilats».

<sup>604</sup> Aquest lema va sorgir a Espanya durant la segona meitat del segle XIX a conseqüència del benefici que el mercat del cereal ibèric va treure de la guerra de Crimea (1854-1856), que va desestabilitzar bona part d'Europa. L'expressió es referia a la demanda d'una bona collita («Agua y sol»), però contraposant-la amb un desig advers («guerra en Sebastopol»), a fi que el compatriota ucranià no es pogués dedicar al conreu de cereals. És evident que en Arbó hi ha una denúncia clara de la guerra i, sobretot, de les injustícies que afegeix «en la estúpida y bárbara sociedad de los hombres» (LT 235).

Entre els pagesos aquests pagaments eren, per altra banda, els que costaven més de satisfer; els semblava un robatori, perquè a canvi no rebien res, [...]. D'aquí que els recaptadors de l'Estat fossin la gent més mal vista, podia dir-se, odiats, [...] (ETM 259).

D'altra banda, coneixem les reivindicacions dels pescadors, a través de les primeres vagues que es produeixen a Sant Carles de la Ràpita i a Vinaroç:

Hi ha qui s'indigna i, no obstant, poques coses hi ha més justes que aquesta vaga. ¿Saps què demanen els pescadors? Una vergonya. Aquí no se n'adonen, perquè des de sempre s'han acostumat als abusos, i no els semblen abusos, sinó fets naturals. ¿Saps què demanen els pescadors? Demanen que la paga dels que van amb la muleta es faci en peix i que els concedeixin de fer una festa *cada quinze dies*. ¡Cada quinze dies! ¿Ho sents? Quan contin això d'aquí alguns anys la gent no se'n podrà avenir (ETM 308).

És evident, però, que hi ha una consciència d'endarreriment laboral i d'injustícia denunciada sobretot pel mateix Arbó, des de la distància temporal i espacial en què escriu. Tant els pescadors, sota la subjecció dels amos de les barques, com els pagesos, a recer dels terratinents, conviuen enmig d'una estructura caciquista present en tota la novel·lística ebreca d'Arbó i que es fa palesa amb la menció a maquinacions fraudulentas, com ara la tupinada:

Donya Maria era vídua; [...]. Era d'aspecte varonívol, amiga d'intrigues i secreteigs, inclinada, naturalment, a la política. En vigílies d'eleccions no parava; vivia presa tothora d'una viva excitació; es movia d'un costat a l'altre, en visites i reunions; feia acudir a casa seva tots els terratinents, mitgers i «colons», separadament, i els amollava un sermó, amb el consell a la fi que votessin el candidat tal —sempre el monàrquic—, perquè era, segons ella, el millor defensor dels interessos d'aquella terra. [...] A aquest senyor, a canvi d'alguns favors particulars, d'algunes satisfaccions de vanitat quan anaven ells a Madrid, li portaven cada cop l'acta a la capital, neta i segura, baldament que els mitjans amb què s'havia aconseguit no ho fossin massa (ETM 231).

[...], són les eleccions. [...]. El candidat republicà, ajudat per Marcel·lí Domingo, fa progressos; els posa en perill l'acta. No són ja les eleccions d'abans, en les quals feien el que volien i corria la tupinada (ETM 278).

En aquest sentit, la contextualització històrica permet esbossar el perfil d'aquesta societat ebreca de principis del segle XX i entendre l'estructuració, la convivència i, en últim terme, la gestació d'uns canvis socials que també arriben fins a aquelles contrades:

Los «señores» se reunían allá arriba en el saloncito del Casino; jugaban allí su partida de julepe; arreglaban los asuntos de España, y si convenía, los del mundo, y disputaban

sobre si Maura o Canalejas, sobre si Belmonte o *el Gallo*,<sup>605</sup> mientras la tempestad empezaba a rugir abajo (LT 121).

De fet, malgrat la remor catastrofista que Arbó permet llegir entre línies —i que sembla ja avançar-nos irremeiablement cap a la Guerra Civil Espanyola—, es constata el punt d'inflexió econòmic i social que significà la primera guerra mundial per a les terres de l'Ebre. D'aquesta manera, Arbó palesa com la crueltat humana, i en conseqüència les morts innocents, actuen, paradoxalment, en benefici de la pervivència i de la millora de la societat.

La guerra fue anuncio de prosperidad para los pueblos del Delta como nunca se había soñado [...]; puede decirse, en verdad, que aquellos cañonazos, la aparición de aquellos muertos, señalaba el fin de una época y el principio del tiempo nuevo (LT 281).

Situada a partir de la segona meitat dels anys vint, *La masia* introdueix un nou lligam entre els pagesos, responsables de la prosperitat i la millora dels conreus, i els propietaris de les terres, establerts a Tortosa o a Barcelona. Si bé en un dels seus episodis (LM 500-525) es descriu el conflicte entre els habitants dels pobles de la ribera de l'Ebre (la Cava, Jesús i Maria i Sant Jaume d'Enveja) i l'autoritat judicial de Tortosa, la novel·la fa també una sinopsi d'aquest món ebrenc que s'inicia a través de les *Terres de l'Ebre* i que finalitza amb la trilogia. D'una banda, la domesticació d'unes terres que han esdevingut fèrtils i reconegudes a partir de l'esforç humà, en comunió amb els esdeveniments socials i històrics; de l'altra, la consciència que aquest home vinculat a la terra continua subjecte a un poder superior que procedeix del mateix individu:

Feia molt poc —abans del cultiu de l'arròs—, aquells conreus eren erms, pastures, maresmes, terres deixades pels carreteigs de l'Ebre en les fortes revingudes. Eren focus d'infeccions, nius de pal·ludisme, que feia estralls per les poblacions de la ribera, [...].

En aquelles terres havien entrat els treballadors amb l'aixada i la falç, en una de les batalles més dures i aferrissades. [...]

Es movien fantasmals, dintre el carritjar, clapotejant en el fang sota un núvol de mosquits aixecats del fangar i que eren la tortura més grossa, i en moltes ocasions, sobretot en ple estiu, els hauríeu poguts veure a la llum de la lluna inclinats encara dintre el prat.

---

<sup>605</sup> Jose Gómez Ortega (1895-1920), conegut com «el Gallito», fou considerat un dels millors toreros de totes les èpoques. Entre 1914 i 1917, juntament amb Juan Belmonte, protagonitzà una de les èpoques daurades del toreig espanyol i la rivalitat entre ambdós fou motiu de gran atracció popular en aquells temps.

Ho feien sense parlar a penes, absorbits en la tasca, i només amb el breu repòs de les menjades: el peix dels estanys, o dels desguassos, el tros de pa i el tall de bacallà, el tomàquet i la sardina, menjats amb pressa en el tros del treball.

Així havien sorgit a poc a poc les parcel·les d'horta, els caixers, els quadres d'arrossars, en tota aquella part de la ribera, entre el riu i les amples llacunes.

Ara amb prou feines hi havia un habitant d'aquells poblats o de les barraques, aixecades aquí i allà, en el senillar, que no fos propietari del seu tros [...].

Mentre les terres havien estat prats, erms, sense valor, els propietaris fantasmes no se n'havien ocupat per a res; no havien tingut cura de reclamar-les, de reivindicar-ne els drets.

Ara, de sobte, amb l'anunci de la prosperitat, els vells propietaris despertaven: despertaven l'egoisme, la rapacitat (LM 502-503).

*La masia* clou el cicle ebrenc amb un capítol final on s'intenta anivellar, des d'una perspectiva positiva, passat i present, a partir de dues posicions antagòniques, la del vell Guatxes i la d'Àngel. Hi ha, en aquest procés un desenfocament evident provocat per l'escriptor que, arran de la seva experiència viscuda, a través de les paraules dels personatges, s'avança i augura esdeveniments només previsibles des de la seva posició omniscient:

— [...] Jo crec que s'acosta alguna cosa terrible sobre les nostres terres, i que la ratlla de la plaça, que separava en dues poblacions, serà un joc de criatures comparada amb el que s'acosta; la ratlla pot dir-se que estava al centre i que partiria en dos Espanya —que les parteix— i que un dia mitja Espanya s'aixecarà contra l'altra mitja.

— Tampoc a mi no m'estranyaria; sembla, sí, que en l'aire se sent avançar una tumultuosa allau d'homes —potser de feres—, en la nit, i els plors i gemecs de les víctimes, de tants innocents atropellats; però també passarà (LM 667).

Evidentment, aquesta progressió històrica, que pren força a *L'espera* i a la trilogia, culmina a *El segundo del Apocalipsis*, l'última novel·la d'Arbó, on els pronòstics insinuats al final de *La masia* es materialitzen i prenen rellevància en l'argument de l'obra: «li semblava que sentia en l'aire com una cavalcada furiosa: crits, amenaces, blasfèmies i un soroll de cavalls desfermats; un galopar foll, avançat en la nit —una altra vegada— sobre les terres d'Espanya» (LM 669).<sup>606</sup> Ara ja no es tracta d'introduir

---

<sup>606</sup> A l'*Apocalipisi* de Sant Joan, l'últim llibre del *Nou Testament*, es descriuen quatre genets que són al·legories de la victòria, la guerra, la fam i la mort. Arbó, doncs, recull la tradició cristiana que simbolitza la realitat, en el seu procés destructiu, que s'ha repetit al llarg de la civilització occidental i aprofita el to profètic que desprèn per incorporar-lo a la seva novel·la, concebuda com la culminació de tot un seguit de premonicions insinuades ja durant la trilogia. Evidentment, Arbó opta per centrar-se en el segon genet, representant de la guerra: «llavors aparegue' un altre cavall de color roig. Al seu genet, li



certs episodis que determinen més o menys, de manera secundària, la vida dels personatges sinó que la Guerra Civil condiona tot l'argument i amplia el seu espai d'actuació en situar-lo entre les terres de l'Ebre i Barcelona. Tot i que ja s'ha perdut el marc referencial que vertebrava la trilogia —els personatges principals han mort i només alguns dels secundaris prenen rellevància—, Arbó afirma que *El segundo del Apocalipsis* n'és la continuació (ESA 369). I ho és perquè l'escriptor té la necessitat de cloure un món, en definitiva el seu, que ha d'explicar-se també en relació amb la Guerra Civil. Per això construeix una novel·la absolutament diferent, una crònica novel·lada on allò important no és explicar una manera de viure sinó un episodi històric concret, la Guerra Civil, i l'afectació que té en els seus personatges. No es tracta ara d'un drama individual, sinó d'un drama col·lectiu en què el fatalisme i el caràcter introspectiu de les primeres novel·les, així com la voluntat posterior de fixar el món ebrenc, han estat bandejats per deixar pas al conflicte social i polític més important en la història de l'Espanya del segle XX. I malgrat el dolor que provoca aquest procés d'escriptura testimonial —«tal vez el que me ha costado más, con el que más he sufrido» (ESA 372)—, Arbó construeix una ficció absolutament versemblant: «Hay a pesar de todo, demasiada verdad; se suceden demasiados horrores, y es, sobre todo, demasiado reciente» (ESA 369).

D'aquí que, malgrat els topònims inventats i comptades situacions fictícies, com ara l'episodi de rebel·lió popular (ESA 295-309), Arbó construeix aquesta novel·la a partir de fets viscuts: «una parte se desarrollaron casi igual; de algunos fui testigo; otros los oí referir» (ESA 369). Al marge del recurs testimonial, *El segundo del Apocalipsis* es distingeix per afegir un ampli valor documental a través de citacions bibliogràfiques i referències concretes a intel·lectuals i polítics destacats de l'època. És el cas de l'article «Soldados» de Marcel·lí Domingo, i «El error de Berenguer» d'Ortega i Gasset (ESA 23),<sup>607</sup> o bé les al·lusions a Calvo Sotelo, Indalecio Prieto, Diego Martínez Ba-

---

van donar poder d'arrencar la pau de la terra i fer que els homes es matessin els uns als altres. I li donaren una espasa enorme» (*Apocalipsi* de sant Joan 6: 1-17). Tot i la influència de la Bíblia, de la qual Arbó era un bon coneixedor, no podem negar en l'elecció del títol el ressò que havia de tenir també la novel·la de Blasco Ibañez, *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, situada en la Primera Guerra Mundial, i que Arbó ja havia citat a *La tempestad*. El novel·lista valencià fa també referència explícita als quatre genets per expressar la situació dramàtica i les conseqüències de la Gran Guerra. La descripció del segon genet aprofundeix la càrrega profètica i fatalista que Arbó reprèn a la seva obra: «Y del sello roto saltaba un caballo rojizo. Su jinete movía sobre la cabeza una enorme espada. Era la Guerra. La tranquilidad huía del mundo ante su galope furioso: los hombres iban a exterminarse» (Blasco Ibañez 1976b: 145).

<sup>607</sup> L'article de Domingo fou publicat el 20 de juny de 1917 al diari barceloní *La lucha*; el d'Ortega i Gasset, el 15 de novembre de 1930 al diari madrileny *El Sol*. Pel que fa a aquest últim article, Arbó no esmenta el títol de l'article sinó l'afirmació final que esdevindria cèlebremenent coneguda: «Delenda est monarchia».

rrio o Gil-Robles; d'aquest últim es reproduïx un breu fragment del discurs pronunciat el 16 de juny de 1936 al Congrés dels Diputats. Tots ells, des de posicions i períodes diferents, havien acusat el govern dels desordres continus i aquest és el punt de partida que empra Arbó per retratar la situació del país en un període caòtic que situa entre 1917 i 1936. Al costat encara d'altres noms històrics com Largo Caballero o Manuel Azaña, s'hi esmenten fets ocorreguts com ara l'episodi de Casas Viejas i el relat de l'anarquista Seisdedos (1933), l'assassinat de Calvo Sotelo, la jornada del 19 de juliol de 1936 a Barcelona, l'assassinat de sacerdots a Calafell i a Montserrat (1936) o l'enterrament de l'anarquista Buenaventura Durruti (1936).

Durant l'estiu de 1977, a punt de restablir-se la Generalitat, Arbó escriu el seu «pròleg explicatiu» a *El segundo del Apocalipsis*, amb un to prudent i expectatiu, i justifica oportuna la seva publicació «en esta singladura, quizá la más difícil de la historia de España. Y también, tal vez sí, la más preñada de promesas» (ESA 19). En definitiva, aquesta novel·la esdevé un exercici personal de memòria històrica, a mig camí entre el documental i la ficció, entre la visió objectiva que vol transmetre l'escriptor i el to subjectiu que desprèn l'omniscència narrativa:

Aquí la visión será la verdadera; aquí se verá el lado opuesto; se verá la verdad: la verdad desnuda y sin ornamentos de las revoluciones, o mejor, de las guerras civiles, porque aquí se trata de la guerra civil —«el hermano contra el hermano, el hijo contra el padre»— y que es la calamidad mayor que puede caer sobre un pueblo, el mayor desastre (ESA 16).

Tot plegat, però, també s'ha d'interpretar com un exercici de *memòria exemplar* que l'autor, des de la seva responsabilitat professional, a fi de prevenir les generacions futures davant fets semblats.

Aquest recorregut analític pels diferents episodis històrics que Arbó escull per confegir el marc contextual de la seva novel·lística permet afirmar que si bé des d'un inici es percep ja tímidament aquesta voluntat de context objectiu, en el cicle ebrenc escrit a partir dels anys seixanta la presència de l'element històric pren rellevància i, lluny de considerar-lo un recurs circumstancial, cal interpretar-lo com un document valuós que pren força a mesura que creix en l'escriptor la necessitat testimonial davant d'un món que sembla oblidar-se de les vicissituds polítiques, històriques i socials que l'han sacsejat en els últims cent anys. Es tracta, doncs, d'exercir una escriptura endògena que aporti al lector una experiència lectora satisfactòria, però també una recuperació conscient de la realitat històrica subjacent al relat.

A tall de conclusió, en aquest capítol s'ha volgut demostrar com Sebastià Juan Arbó, al llarg de la seva trajectòria novel·lística, inserta tota una sèrie de constants antropològiques, folklòriques i històriques que neixen d'una voluntat afegida de fer justícia. En aquest sentit, l'escriptura d'aquestes obres el reconcilia amb la seva pertinença ebrenc, en essència la seva primera realitat, i el compensa de la seva quotidianitat urbana. Perquè des de Barcelona, Arbó aprèn a estimar la seva terra i n'evoca el record com a mecanisme de defensa davant d'un món àvid de modernitat i fortament deshumanitzat, amb el qual no s'identifica. Cal, per tant, un retorn als ancestres, a la primera joventut rural, a la pràctica d'una literatura que faci reviure la memòria col·lectiva i permeti, paradoxalment, la persistència individual davant un món anònim. En aquest procés, s'hi percep una idealització compensatòria per justificar aquesta identitat col·lectiva rural en vies d'extinció i que en el seu record apareix com un món arcàdic davant del caos de la vida ciutadana. I és des d'aquesta consciència de pertinença, de salvaguarda d'aquesta manera de viure antiga, que empra les tècniques costumistes que cal interpretar més enllà de l'anècdota i de la trama argumental de la seva novel·lística. Així, doncs, l'obra d'Arbó evoluciona, des de l'experiència vital ciutadana i de postguerra, cap a una voluntat de fixar literàriament un món viscut al qual des de la gran ciutat se sent plenament arrelat. Cal parlar, doncs, d'un doble exili intern: l'exili cultural i l'exili existencial, que li provoca el retorn als orígens a través d'una novel·lística de fets reals, que configura, des de la genuïnitat, un món de vida ebrenc que perviu i es transforma en un període històric concret.

### 3. EL MÓN EBRENC I LES SEVES RECURRENCIES

En Arbó, l'experiència literària neix íntimament lligada a l'experiència personal i cal cercar-la, recordem-ho, en l'ofec inicial provocat pels seus inicis laborals amb els Carvallo i, consegüentment, per la pèrdua dels seus drets d'infant. El sentiment d'humiliació i desarrelament creixent que li genera aquest canvi vital troba sortida, en un primer moment, en la lectura i finalitza amb la plasmació de les pròpies angoixes a través de l'escriptura. En aquest sentit, cal esmentar altre cop, per l'encert del plantejament, la qüestió apuntada per Mercè Rodoreda després de copsar el paper benefactor que la literatura havia exercit, i exerciria, en Arbó: «Què hauria estat aquest noi si no hagués sentit el desig de clavar al paper totes les angúnies i tots els seus odis?»

(Rodoreda 1933a: 2). I és que, certament, l'escriptor es trobava delimitat per un espai físic reduït i opressor en la seva primitivitat —l'àmbit ebrenc—, però també pel propi espai vital, el de la joventut, no exempt de les pertinents inquietuds anímiques i espirituals. Així, doncs, Arbó a través de la lectura i dels referents que assimila, atret per relacions d'analogia biogràfiques, existencials o literàries,<sup>608</sup> i també a través de la seva fugida a Barcelona, aconsegueix vèncer aquesta doble opressió, tot canalitzant-la i convertint-la en obra literària.

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, més concretament, 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 confegir 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 indefectiblement 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.

### 3.1. 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 es modifica 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. Des de *L'ínutil combat*, la figura de l'amic és presentada en relació al protagonista i, tot i que adquireix

---

<sup>608</sup> Vegeu en aquest estudi «Fonts literàries, referents i autoreflexió».

una rellevància progressiva en les obres següents (*Terres de l'Ebre*, *Camins de nit* i *Tino Costa*) no és fins a *L'espera*, primer, i a la trilogia, després, on voreja cert perfil de protagonista en aconseguir focalitzar-hi progressivament l'interès del narrador. El concepte d'amistat, doncs, es modifica amb el temps i, en definitiva, camina 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 un jo d'ell mateix, una similitud d'experiències que els aproximí («Triava els meus amic 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 amb què viuen la seva relació amb els altres, els protagonistes d'Arbó sempre manifesten un altíssim grau de fidelitat cap a aquests altres joves que en algun moment els han demostrat la seva estima. Conseqüentment, 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 en revelar-se l'amic 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). Tots ells —Andreu (TE), Ramon (CN), Quim Bisa (TC)— són personatges actius que 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 ells són personatges 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* aristòtelica: el personatge de Màrius Antò<sup>609</sup> a *Tino Costa*. I ho és, precisament, 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», TC 678) es construeix un personatge abocat a un vitalisme plenament 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» (TC 677). És des d'aquesta filiació plenament romàntica, des d'aquesta percepció de singularitat, no endebades és comparat a «una flor exòtica també ell com la Mila» (TC 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» (TC 676). Val a dir que en l'afirmació de la veu narrativa s'hi troba implícita l'essència d'una personalitat plenament oposada de Tino Costa.

És evident, doncs, que, en l'etapa de joventut, l'amistat neix d'una experiència comuna que fidelitza la relació, arrela en el protagonista com a últim 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, com a conseqüència d'un pacte sagrat que neix d'un deute de solidaritat entre individus i, finalment, com a dignificació de la humanitat. Amb tot, i malgrat presentar-se com a l'últim recer de salvació, el personatge-amic tampoc no podrà foragitar les preocupacions de l'altre perquè més enllà de la fidelitat i de l'estima, els conceptes vitals dels quals parteixen i els objectius a assolir esdevenen clarament contraposats.

A partir del segon cicle ebrenca, la presència de l'amistat es reafirma i omple bona part de l'espai argumental. Pau Roda, (*L'espera*), Pere Franch (*Entre la terra i el mar i La tempestad*) i Ramon Guatxes (*La masia i El segundo del Apocalipsis*) esdevenen prototipus del personatge-amic i, des d'una posició secundària inicial, prenen rellevància gradual fins al punt que se'ls atribueix un marcat protagonisme. En plena etapa de

---

<sup>609</sup> Com a curiositat, Arbó utilitzà més tard, a *La nit de Sant Joan*, el mateix cognom per al protagonista, Fèlix Antó, ara amb un canvi d'accent.

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 només 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, doncs, 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», LE 145), no és menys cert que es tracta d'una relació 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 (LE 208).

En la trilogia, el concepte d'amistat es vincula encara més a aquest procés d'acompanyament que clou *L'espera*. 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 en basar la relació en la sinceritat i en la veritat, i, sobretot, en l'entrega generosa a l'altre. És així com evoluciona l'amistat entre aquests 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 ebrenca 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 sols que caminen amb el seu bagatge cap a la vellesa. És per això que es converteix en un acte de relació i de generositat que dignifica l'ésser humà. I encara cal apuntar que en ser representada per personatges que neixen, aparentment, sense voluntat de protagonisme, la seva presència creixent —ja al·ludida des de les primeres novel·les— es vehicula directament al pensament arbonià i es converteix, a través de la pròpia experiència, en un dels temes recurrents en l'obra i en la vida de l'escriptor:

el sentiment de l'amistat era, en mi, incoercible, i, [...], en l'amistat havia de trobar els gaudis més purs que el meus afectes em podien proporcionar (LIC 59).<sup>610</sup>

De fet, cal entendre la figura de l'amic com una creació genuïna que circumda tota l'obra arboniana i que, a través del seu creixent protagonisme, es converteix en un dels elements més sòlids i característics del segon cicle ebrenca. No en va tradueix una lliçó de vida en presentar l'individu des del seu vessant més humà, a través d'una relació recíproca, voluntària i altruista, que custodiarà un present viscut des de la consciència del passat.

### 3.2. 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,<sup>611</sup> Arbó introdueix per primer cop un element que tindrà continuació en la trilogia i que romandrà com un dels aspectes més rellevants en la seva novel·lística posterior. Es tracta d'una nova perspectiva vital construïda arran de l'experiència i que, per tant, 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 pròpia

---

<sup>610</sup> Com a articulista de *La Vanguardia*, Arbó va escriure «Barcelona y la amistad», un article on considerava l'amistat com una de les qualitats catalanes més distintives i ho exemplificava a través de la pròpia experiència, però també a partir de personatges il·lustres per a qui l'amistat fou el bé més preuat: Josep Torras i Bages, Jaume Collrell i Jacint Verdager (Juan Arbó 1978: 6).

<sup>611</sup> Arnau (1987: 53) considera que *Tino Costa* és, «significativament, una mitificació i, alhora liquidació» de la seva producció anterior.



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, juntament amb l'assoliment de la maduresa personal, conflueixen i fructifiquen en una nova creació autènticament genuïna: la figura del mestre. Paral·lelament a la desaparició gradual de l'home arbonià,<sup>612</sup> es produeix la presentació puntual, a en *Tino Costa*, i més assídua a la trilogia, sobretot a *Entre la terra i el mar*, d'aquest personatge que pren una rellevant dimensió simbòlica en l'imaginari del lector i que roman com una de les creacions més versemblants en el món narratiu del segon cicle ebrenc.

Sota el nom de Mestre Baldà, o vell Baldà, a *Tino Costa*, és descrit 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 Franch<sup>613</sup> («el mestre»), a *Entre la terra i el mar*, també és un personatge introduït en la ficció narrativa a través d'un aprenentatge vital decebedor:

es llançà 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'egoïsmes 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 que es construeix des d'una posició desdramatitzada i asserenada, i que neix com l'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 viaranys 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'egoïsmes que anava descobrint», ETM 286), que

---

<sup>612</sup> Respecte al concepte «home d'Arbó», vegeu nota 649.

<sup>613</sup> Cal recordar, com ja ha estat detallat anteriorment, que l'any 1965 Arbó presentà *Les inquietuds de Pere Franch* al Premi Sant Jordi. Amb aquest motiu, Rafael Tasis, membre del jurat, li havia adreçat una carta en què adduïa les raons per les quals l'obra no havia tingut els vots necessaris. Entre altres motius, destaca el fet que tres capítols de la novel·la formaven part del recull *Narracions del Delta*, publicat aquell mateix any. Posteriorment, 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 l'havia utilitzat com a reclam per al seu títol.

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 prioritza, inicialment, una vida en llibertat malgrat que el seu abrindament («Vaig ser feliç un moment, però la felicitat passà de pressa», TC 619) es canalitza posteriorment a través de la renúncia i del sacrifici, i desemboca en un «benestar dolç i moderat, sense excessos, tal vegada barrejat amb tristeses» (TC 619) que implica el retorn a Amposta, lloc d'origen.

Al seu torn, Pere Franch, també vidu des de ben prompte («Morí primer l'infant i la mare el seguí poc després», ETM 287), es confessa derrotat per «l'espectacle de la vida» (ETM 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 adelitar-se per res, de contemplar de lluny el combat aspre de la vida i sentir la vanitat de tot» (ETM 288). Des d'aquesta sobrietat i auteritat, ambdós personatges practiquen una vida quasi bé 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. [...] . Tornar-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 implícit l'assoliment d'una transcendència aconseguida amb el trencament amb la vida anterior. La rellevància d'aquesta decisió

permet l'inici d'una existència plenament austera, des d'un punt de vista material, i lúcida, des d'un vessant intel·lectual.

Ara bé, en la seva aposta per aquest model de vida trobem inherent una qüestió fonamental: la soledat que neix d'una experiència 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).<sup>614</sup> Paradoxalment, inserits en un nou hàbitat —sigui Amposta, sigui l'Encanyissada—, aquest distanciament social, només es trenca amb l'inici de relacions d'amistat intenses que es generen durant la novel·la, tal com succeix amb Pere Franch. Aquesta solució narrativa li permet reconciliar-se amb el seu destí i amb la societat definitivament. La soledat, doncs, els salva d'ells mateixos i, de fet, la seva assumpció defineix molt bé la fortalesa espiritual i de caràcter que els singularitza:

Aleshores prengué la resolució que l'apartà de la seva vida, que feu d'ell un home nou; es va recloure en la soledat (ETM 287).

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 naixença.<sup>615</sup> En relació a l'hàbit lector, és evident que Arbó té interès a proclamar una relació recíproca 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 de caràcter 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 Epicetet, 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

---

<sup>614</sup> Molt semblantment, a *L'espera*, Pau Roda, avesat a una vida extravertida, «fatigat i trist», adopta un punt de no retorn: «No es mouria mai més del poble» (LE 78).

<sup>615</sup> De fet, aquest és un tret que comparteixen tots els personatges d'Arbó.

també de moda, que l'entusiasmava amb els seus relats de les mars d'orient, de països exòtics i d'aventures meravelloses (ETM 287).<sup>616</sup>

En aquest sentit, la curiositat natural que defineix el personatge de Pere Franch és el que singularitza el seu mestratge.<sup>617</sup> En la seva relació amb Monxe, la tasca pedagògica s'allunya de l'àmbit acadèmic per endinsar-se en un aprenentatge visual i sensorial encarat a l'antropologia ebreca. Múltiples informacions ens hi apropen a través d'un afany enciclopèdic transmès per Pere Franch, ja sigui a través de l'omnisciència narrativa que adopta la perspectiva del mestre, ja sigui a través del propi Pere Franch que esdevé narrador directe d'un auditori en què el lector s'hi veu interpel·lat, juntament amb 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 ésser vius que habiten a l'Encanyissada: la gavina, el fumarell, la serp, les anguiles (ETM 375-378), la llissa (ETM 301), 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 (ETM 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

---

<sup>616</sup> És molt interessant per entendre fins a quin punt Arbó projectava els seus anhels en els seus personatges llegir l'autoretrat que va publicar 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 meva terra—, a llegir el *Rocamboles* —conservo encara la sèrie—, sentir les granotes en els estanys i veure al menys de gent possible» (Juan Arbó 1969c: 12).

<sup>617</sup> Aquest curiositat natural també va acompanyar tota la vida l'escriptor com ha hem demostrat en la carta del biòleg Rafael Balada i Llasat, ja esmentada anteriorment. Vegeu nota 579.

també l'amistat —ho sentia en aquella hora— era una de les grans coses de la vida», ETM 453).

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, clarament 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 aprenentatge sofert cal afegir-hi, doncs, 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 pròpia 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).

En el retorn, cal entreveure-hi la salvació d'aquests personatges que, un cop mesurades les pròpies 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, el protagonista, 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).

Certament, el personatge de Pere Franch adquireix complexitat en conscienciar-se que el seu aïllament social, si bé el conhorta individualment, l'allunya de qualsevol batec vital possible. Cal, doncs, un projecte continu, un compromís solidari que impulsi a reemprendre les lluites pretèrites. Així, amb Pere Franch abocat a la soledat i al fracàs, finalitza *Entre la terra i el mar*. Paradoxalment, però, a *La tempestad* aquest personatge perd tota rellevància i només recupera breument el protagonisme en la quarta part de la novel·la, a través del mestratge que exerceix en la figura infantil d'en Ciset. Aleshores, retrobem en ell un ferm defensor del treball constant, de l'esforç de l'home damunt la terra, alhora que es constata el seu 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).<sup>618</sup>

La liquidació del personatge es produeix a l'inici de *La masia*, on Pere Franch recupera els seus dos béns més preuats: l'acompanyament de Monxe i la lluita per un ideal de justícia.<sup>619</sup> 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 seva 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

---

<sup>618</sup> A *Entre la terra i el mar*, la injustícia inherent a qualsevol àmbit natural és un dels trets que defineixen el personatge des de l'inici: «La majoria de les bèsties eren devorades en silenci i, ràpidament o lenta; [...] no s'entenia que unes es defensessin, [...] i altres es deixessin deborar» (ETM 304).

<sup>619</sup> Ambdós aspectes els trobem desenvolupats en el capítol «El tumult» (LM 510-525).

davant la humanitat en un clar exercici de responsabilitat i de compromís sartrià.<sup>620</sup> 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, present en les dues primeres novel·les, agafa protagonisme a mesura que Pere Franch —amb qui significativament contreu una forta relació d'amistat a *La tempestad*— el va perdent.<sup>621</sup> 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'abandonament que pateix una part de la població d'aquelles terres. Una crítica ben explícita cap a una realitat de conseqüències deterministes, darrere de la qual se'ns fa evident la veu d'Arbó, 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»,<sup>622</sup> el qual en un procés d'humanització creixent, molt semblant al que sofreix

---

<sup>620</sup> En la mesura que Pere Franch repren la seva consciència social i incideix en la millora del seu entorn a través de la seva actuació, el personatge adopta un compromís intel·lectual en la mesura que reivindicava Sartre.

<sup>621</sup> Pep Carcellé (2019) fa una aproximació a la vida d'Agustí Mies Reverté, conegut amb el sobrenom de "Guatxes", pagès de Sant Carles de la Ràpita que Arbó conegué personalment i amb qui s'inspirà per construir el personatge d'Antoni Guatxes.

<sup>622</sup> Arbó, en el pròleg explicatiu, justifica la represa d'aquest personatge ja present en la trilogia: «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 evident, doncs, la vinculació establerta entre l'autor i el personatge durant el procés narratiu, fins al punt de traspassar el límit entre ficció i realitat. Si *La masia* clou amb el presentiment i els mals averanys de la Guerra Civil, manifestats a través de Guatxes, Arbó, tot i declarar que «sentía verdadero terror ante la idea de seguir adelante» (ESA 17), té la necessitat de construir una nova ficció amb una doble finalitat de testimoniatge i de memòria col·lectiva, però també de suport i fidelitat cap a la seva creació literària: «me había encariñado con mi personaje; sentía deseos de acompañarle, de no dejarle solo a la entrada del infierno» (ESA 18).

Pere Franch, protagonitza una escena messiànica en impedir 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 (ESA 304).<sup>623</sup>

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 als personatges principals de cada novel·la: el mestre Bardat-Tino Costa, Pere Franch-Monxe, Guatxes-Monxe.<sup>624</sup> Ara bé, tot i la seva tasca d'adreçar i conduir els protagonistes en moments decisius, i malgrat l'admiració que manifesten aquests cap a ells, no ho aconsegueixen i, en part, d'aquí neix també el seu fracàs.

Un exemple significatiu, per la seva singularitat respecte dels altres, és el del mestre Baldà. Tino Costa 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 troba certa comprensió en relació al seu ofec existencial («Jo en el teu cas [...] me n'aniria: tornaria a ciutat; potser a l'estranger», TC 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 (TC 620).

---

<sup>623</sup> 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, acabada per Guatxes, «he de confessar que en un moment me he apartat de la història; he inventat. Hice, a la verda, 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).

<sup>624</sup> A *La masia*, Guatxes, sempre amatent al comportament de Monxe, l'alerta de la perillositat de les relacions d'aquest amb Montserrat, la seva cunyada (LM 611). Amb tot, malgrat que Guatxes pren clarament el relleu de Pere Franch, en relació a Monxe, el seu guiatge queda molt diluït al llarg de l'obra. Cal també remarcar el paper de tutors que fan tant Pere Franch com Guatxes, respecte de Ciset, un noi que viu en una barraca de l'Encanyissada, en condicions miserables.



Amb tot, el mestre, en la seva 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», TC 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<sup>625</sup> que Tino Costa llença al foc «sense vacil·lació» (TC 621), en tant que 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 (TC 667).

Nogensmenys, a partir de la trilogia, aquests personatges, erigits com a exemple a través d'un model de vida i de la saviesa dels seus pensaments i de les seves accions esdevenen, en un procés gradual, pilar fonamental dins la col·lectivitat de la qual formen part. D'aquí que siguin constantment requerits en la solució de conflictes i esdevinguin essencials per als personatges que els envolten, gràcies a la seva mirada pietosa, curulla d'humanitat, a l'apologia que fan dels valors tradicionals i al seu 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 descobreixen, a través dels seus discursos àmpliament detallats— fusionats constantment amb la veu del narrador—, els indrets, els costums i les curiositats naturals més genuïnes de les terres ebrenques, alhora que traslladen, a través de la seva filosofia de vida pròpia, un pensament reflexiu absolutament identificat amb el d'Arbó. De fet, aquest procés reflexiu i filosòfic justifica el protagonisme creixent d'aquests personatges que, en certa manera, eclipsen la funció de Monxe, el protagonista potencial de la trilogia. Arbó, durant la redacció d'aquestes obres, es troba allunyat de la introspecció turmentada, de l'angoixa vital pròpia de la joventut i dels personatges turmentats que creà com a resposta i que caracteritzen la narrativa dels anys trenta. El seu canvi de perspectiva es tradueix en una filosofia vital més propera

---

<sup>625</sup> Filòsof grec, considerat un dels màxims estoics. Les seves màximes propugnen l'acceptació d'allò que és realment propi en l'individu i el rebuig d'allò que no depèn en absolut de la seva natura per tal d'aconseguir la felicitat. Per tant, implica la renúncia a qualsevol temptativa de viure més enllà del que està a l'abast de l'ésser humà.

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).<sup>626</sup>

Amb aquest discurs narratiu, plantejat en les últimes línies de *La masia*, Arbó 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-hi la mirada lúcida d'Arbó, aconseguida també en aquest trajecte d'anada i tornada que implica una experiència col·lectiva, però també una experiència íntima a partir del propi jo. Quasi bé m'atreveixo a dir una experiència que traspasa la ficció fins a convertir-se, en alguns moments, en autoficcional.

### 3.3. 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, en què successivament s'alternen sentiments d'amor, de rebuig i de remordiment. I és que, parado-

---

<sup>626</sup> Els personatges del Bardat i del vell mestre de Guatxes, tot i ser apreciats per aquest, simbolitzen el vessant més pessimista i poc constructiu del caràcter humà.

xalment, en aquesta figura rau l'origen del seu malestar perquè ella representa un sistema de valors i un posicionament en la vida que el protagonista d'Arbó —preferentment, 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, la mare esdevé per a ell el més preuat («Estimo la meua mare amb follia», NEB 21) i això provoca aquest 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 propi 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 de la figura materna trobem la imposició del treball —a l'oficina (LIC), al camp (CN)—, el pes d'un naixement deshonorós (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.<sup>627</sup> 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).

[...] i ara devia estar vora el llum, amb la panera de la roba al costat, cosint. 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 arrupida 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

---

<sup>627</sup> Aquestes característiques són aplicables a *L'inútil combat*, *Notes d'un estudiant que va morir boig!*, *Hores en blanc*, *Camins de nit*, *Timo 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*. Tot i que les narracions i les obres teatrals no són objecte d'estudi en aquesta tesi, sí que considero interessant destacar les similituds que es produeixen en el tractament de la figura materna en aquesta obra per entendre la seva importància en el món arbonià.

(ETM, LT, LM)—<sup>628</sup> 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» (NEB104). L'evocació, i també la invocació, a la mare esdevé un punt de retorn imaginari (LIC, NEB/ HB, TE) o real (CN, TC, LM). Així, en el primer cas, el seu nom és clamat enmig de l'angoixa absoluta i roman fortament vinculat 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).<sup>629</sup>

Paral·lelament, però, també des de l'allunyament físic, la desemparança, la solitud i el fracàs es reconstrueix el refugi perdut que perviu en l'imaginari infantil dels protagonistes:

Sóc 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).<sup>630</sup>

---

<sup>628</sup> 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-protagonista impedeix el distanciament que genera la necessitat d'un antropònim de referència. Amb tot, quan el discurs adopta una certa rudesia, atesa la necessitat que té el protagonista de trencar amb el lligam terral representat per la mare, aleshores utilitza 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).

<sup>629</sup> És interessant remarcar la coincidència que es produeix amb l'escena final de *Diari d'un boig* de Nikolái 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: «¿Que és casa meua que blaveja a la llunyania? ¿Que és la meua 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). Així, doncs, el protagonista de Gogol i els d'Arbó coincideixen en la seva consciència de desplaçament del món i en la seva psicologia malalta i turmentada.

<sup>630</sup> 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, Beser s'inclina cap a un enfocament més proper a les teories de 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, significativament, 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, Rosales (1992: 13), en al·lusió a *L'inútil combat*, sembla obviar aquesta declaració i sosté l'existència d'una

En el segon cas, el record de la mare implica 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 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» (TC 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» (TC 780). En aquest sentit, el retrobament amb l'escenari enyorat i idealitzat evidencia, tot d'una, en l'individu la no-superació d'una realitat prèviament rebutjada. Ara, retornat a l'espai opressor i davant la presència maternal que, enyorada des de la distància, torna a evidenciar l'abisme que la separa del fill, el fracàs es fa palès. De fet, en el retrobament sempre hi ha un efecte mirall que els atemoreix i els esvaeix l'efusivitat desitjada. Si la mare s'endevina fràgil i temerosa davant del fill, aquest es veu projectat en ella perquè, inconscientment, el retorna a la seva pròpia realitat, a la seva incapacitat de lluita, al patiment que li genera l'origen de la seva humiliació.<sup>631</sup> Com a mecanisme de resposta

---

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. Amb tot, però, considerem que aquest no viu tant la reacció de la mare com una absència física de «les tendreses d'ella», com considera Rosales, sinó com la possibilitat aterridora de perdre el seu recer («en qui em refugiaria?») i de decebre-la amb la seva actitud («vaig proposar-me de no disgustar-la més»). 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 meua mare» (LIC 39). També Maria Dasca (2016: 349) 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 ambigüitat en la possibilitat de relacionar les referències constants i obsessives a la mare amb el complex d'Èdip. Més encara, apunta una possible lectura freudiana en l'evocació final de la mare a *Notes d'un estudiant que va morir boig*, lectura que considerem dubtosa perquè, sense voluntat d'aprofundir-hi, en els episodis finals el discurs oníric i fragmentat del protagonista, en què es recupera la figura de la mare enmig d'intermitències 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, ressorgeix 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» (NEB104). 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 meua mare em contava un conte; la vida, després, va contar-me'n un altre», HB 243), tot i que es manté l'al·lusió a la seva espera infructuosa.

<sup>631</sup> 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).

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).<sup>632</sup>

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 (IC 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 descuidat massa la seva mare, que no l'havia tractada com mereixia (LE 197).

En la repressió dels sentiments que arrosseguen ambdós personatges, i que, de fet, és un tret comú en la novel·lística ebreca d'Arbó, cal cercar la incomunicació absoluta en què conviuen i que els aboca a un allunyament progressiu. 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, doncs, s'imposen en les seves vides i construeixen un mur que, paradoxalment, 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» (IC 694) i, consegüentment, el seu «havia estat un continu camí de dolor» (IC 694).

De fet, si no hi ha entesa possible és perquè ambdós personatges representen dues perspectives anímiques clarament oposades: la de la simplicitat i la de la complexitat. Des de la seva simplicitat, la mare és incapaç d'entendre la complexitat

---

<sup>632</sup> Si enllacem aquest discurs amb la confessió d'Arbó que inicia aquest apartat, entendrem els paral·lelismes biogràfics que s'estableixen entre l'escriptor i el protagonista de *L'inútil combat*.

dels trasbalsos anímics del seu fill perquè per a ella la vida significa una llarga espera, conhortada per un amor generós i profund.<sup>633</sup>

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? (IC 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).<sup>634</sup>

Fet i fet, la humilitat afavoreix aquesta mirada simple que caracteritza la figura materna, allunyada de qualsevol prentensió:

Era tan poca cosa! Demanava tan poc a la vida<sup>635</sup>

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

Relacionada amb la humilitat, apareix la pietat, sentiment que l'allunya de l'individualisme exacerbant dels protagonistes i que la defineix i la posiciona més enllà de l'amor maternal:

La meua 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 fuetjava els vidres [...], la seva veu venia amb un sospirar de pena. ¿Què deuen fer els pobres 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 units 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).

---

<sup>633</sup> 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).

<sup>634</sup> 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, doncs, que Arbó manté aquesta visió generosa i sofrent de l'amor maternal en l'última revisió d'aquesta obra.

<sup>635</sup> Em sembla interessant remarcar que en l'edició de *L'inútil combat* publicada dins *l'Obra Catalana Completa II* (Juan Arbó 1993a: 70), utilitzada fins ara, aquesta frase ha estat suprimida, tot i que sí que es troba en les diferents edicions de *Proa* (Juan Arbó 1931b: 87, Juan Arbó 1969d: 89 i Juan Arbó 2003b: 87) i a *Obra Catalana Completa I. Novel·les de l'Ebre* (Juan Arbó 1966c: 84). Sembla, doncs, que cal atribuir la supressió d'aquest fragment a una manca de rigor editorial si tenim en compte que en les altres edicions hi està inclosa.

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 ciris el 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'alliberament incert del fill, clou *Camins de nit* enmig d'una imatge simbòlica on s'erigeix com a 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, doncs, 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 íntegrament al fill— i, ser capaç d'eixamplar el seu patiment i el seu instint maternal de protecció vers tota la humanitat. És, doncs, la pietat un dels pilars fonamentals que defineix aquesta «mare» d'Arbó i, en aquest sentit, 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 sagarriana. I aquí és on conflueixen els dos escriptors perquè si bé, com ja apunta molt encertadament Serrahima, el sofriment 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 el sofriment que la realitat produeix en els personatges, pobres éssers sensibles al dolor, i precisament en tant que hi són sensibles» (Serrahima 1972: 347). És, doncs, en aquesta reivindicació de la importància del dolor humà, compartida per ambdós escriptors, que s'introdueix el tema de la pietat a través de les figures femeni-



nes.<sup>636</sup> En el cas de Sagarra, la pietat és utilitzada com a dispositiu 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, concretament amb tota la càrrega moralista, religiosa i pedagògica que això implica. No és fruit d'una casualitat, doncs, ni d'una influència directa el fet que les dones d'Arbó—generalment, les mares—comparteixin aquests valors sagarrians que es troben, preferentment, en les obres publicades fins a principis dels anys trenta (*Rondalla d'espervers*, 1918; *Fidelitat*, 1924; *Les llàgrimes d'Angelina*, 1928; *La corona d'espines*, 1930). La pietat hi és representada com un sentiment plenament compassiu que s'erigeix com l'única virtut sublim que pot salvar la humanitat.<sup>637</sup> Val a dir que Arbó participa d'aquesta concepció i utilitza la pietat com un valor que es va fent progressivament més positiu en el decurs de la seva obra i que sembla convertir-se en l'únic element de redempció possible en un món deshumanitzat abocat a conflictes bèl·lics que se succeeixen reiteradament.<sup>638</sup> 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.<sup>639</sup> Guatxes, al

---

<sup>636</sup> És pertinent recordar que els escriptors àmpliament reivindicats per Arbó —Eurípides, Shakespeare, Dostoievski— fan de la pietat un element distintiu de la seva obra. Vegeu dins la segona part d'aquest treball, «Fonts literàries, referents i autoreflexió». En relació a les obres de Sagarra, vegeu Gibert (2006).

<sup>637</sup> 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).

<sup>638</sup> 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).

<sup>639</sup> L'absència de religiosat és molt evident en els personatges masculins i retrata fidelment 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, en relació 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). Tot i que la qüestió dels gèneres i de la religió ha estat, per a l'antropologia feminista, un tema desenvolupat des de múltiples enfocaments, la meua intenció no és aprofundir en la relació dona i religió d'una manera sistemàtica perquè tampoc aquesta era la voluntat d'Arbó en plantejar la religiositat dels models femenins de la seva obra. En aquest sentit, agraeixo a l'antropòleg Carles Salazar les seves informacions sobre el paper de la dona en la religió cristiana (comunicació personal, 15 març 2020) i les seves aportacions sobre una possible relació entre la religiositat i la personalitat individual, així com la seva percepció d'una clara afinitat electiva entre religiositat i personalitat femenina, a través de l'associació de gran part de contingut emocional —com ara l'amor— a la religió cristiana, concretament. Segons Salazar aquesta associació, resta desvinculada de la falsa relació tradicionalment establerta entre dona-emoció i home-raó, i

final de *La masia*, pren el relleu de Marina —la «gran» mare de *Camins de nit*— i, en una expansió de pietat 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 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).<sup>640</sup>

Al marge d'aquesta incompatibilitat en la perspectiva vital hi ha encara un altre factor que obstaculitza la fluïdesa del vincle maternofilial: la culpabilitat. Si com ja hem insinuat, el protagonista viu condicionat pels remordiments que li provoca la seva actitud envers la mare, aquesta rep el seu sofriment com un càstig a accions pretèrites. Així, per exemple, a *Tino Costa*, Maria Àgueda es culpabilitza per la seva relació amorosa il·lícita i la mort del pare, però sobretot viu convençuda que el seu fill 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 ambdós i evidencia la inutilitat del seu sofriment: «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 l'encobriment 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 del comportament del fill:

Es 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» (TC 697)

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

---

l'atribueix primordialment a la sociabilitat femenina. Per més informació, vegeu Salazar (2010) i Sophie Bjork-James (2019).

<sup>640</sup> Arbó fa referència a les víctimes de la primera guerra mundial, però anuncia premonitòriament a les repercussions de la Guerra Civil: «Corrien els dies darrers de la primavera, l'any 1936, una primavera rúfola, aspra i desagradosa» (LM 668).

En l'acceptació del destí, hi ha també una marcada tendència al fatalisme que sempre és present a través de l'aguda sensibilitat materna, presa a 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 fatal, intuït des de l'inici, retrobem la resposta passiva, l'espera conformada que afavoreix l'acompliment del destí projectat indefectiblement 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 joventesa, [...] 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 (TC 787).<sup>641</sup>

És evident que en el somni, les aigües turbulentes del riu que els amenacen i contra les quals lluiten esdevenen una metàfora d'aquest combat inútil que els protagonistes mantenen enfront de la vida («Les aigües ressonen com en clams de triomf» TC 790). No hi ha, doncs, canvi possible, malgrat l'intent rebel de la mare que s'entreveu únicament a través del somni. Per tant, si tota voluntat d'actuació és estèril,

---

<sup>641</sup> En el somni, significativament produït tot just abans que Tino Costa assassini Sileta, aquest apareix essent un infant, al costat d'un riu, les aigües del qual l'arrossegueu contantantment en el seu intent de travessar-lo. Ajudat per l'esforç titànic de la mare, és retornat per una força misteriosa cap al punt de partida. Mentrestant se li apareixen figures conegudes que formen part del desenllaç tràgic que és a punt de produir-se en la seva vida. Finalment, la mare, mancada de forces, és arrossegada pel riu davant la impotència de Tino Costa.

és comprensible aquesta passivitat que acompanya els personatges atès que la vida és percebuda existencialment com el *fatum*, el destí traçat que la figura de la mare intenta resoldre no des de l'acció sinó des de l'acompanyament.<sup>642</sup> 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», CN 544). En el fons, però, darrere l'actitud resolta s'hi torna a mostrar la voluntat d'acompanyament que perviurà fins al final.

Però de totes les mares que poblen la novel·lística d'Arbó, cal aturar-se, especialment, 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.<sup>643</sup> 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 present fins al final de la novel·la. D'una manera significativa, el record de Roseta, recuperat pel narrador a través d'un vell fossor, 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 parpel·leig de les estrelles (TE 291).<sup>644</sup>

---

<sup>642</sup> A *Notes d'un estudiant que va morir boig*, el protagonista, a la presó i en un estat de deliri irremissible, evoca constantment la mare 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).

<sup>643</sup> 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'enyorament 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 han construït conjuntament.

<sup>644</sup> 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

Nogensmenys a *Entre la terra i el mar* se'ns ofereix una perspectiva completa de la figura maternal ja que, contràriament al 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.<sup>645</sup> I en aquest cas, com s'esdevé amb altres 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

---

M. Delor les relaciona, en un excès 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). Estudiat 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 fins a la publicació de la seva *Obra completa*, 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 meva Letizia dintre el taüt, sola, freda, blanca» Espriu 1982: 59). Cal dir que Delor comet una errada quan atribueix el nom de Maria a la protagonista arboniana ja que, com ha estat esmentat anteriorment, es diu Roseta.

<sup>645</sup> A través de la descripció que Arbó dedicà a *Los hombres de la tierra y el mar* a la seva tieta —«la tía Josefa»— es percep clarament que l'escriptor s'inspirà en ella per construir el personatge de Maria Rosa. Les coincidències entre ambdues són constants i cal cercar-les tant en els detalls biogràfics com en els detalls físics i de caràcter amb què són descrites ambdues. Quant a les similituds biogràfiques, destaquen el festeig simultani amb dos pretendents, un dels quals es convertiria 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 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).

tradicional atàvic que conforma una manera de viure pròpia de la qual ella s'erigeix com a principal salvaguarda:

La masia era ella; era l'obra de tots dos; tots dos hi havien treballat; [...] s'hi havien instal·lat un dia fel·liç 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 diligentment sota una eficient, però discreta actitud. Així, 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 amatent, l'esposa fidel i enamorada; tornà a ser la mestressa que ho vigilava tot, que estava en tot, infatigable» (ETM 247). Som doncs 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 (ETM 422).

Maria Rosa simbolitza, doncs, 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.<sup>646</sup>

---

<sup>646</sup> En el fons, Arbó reproduïx un prototipus de dona molt relacionat amb el model decimonònic 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'aquest allunyament cronològic, 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. Per a seguir la gènesi i l'evolució dels diferents feminismes que sorgeixen a Europa a través de les veus literàries de Virginia Woolf i Simone de Beauvoir, vegeu Birulés (2007: 11-29). En un marc més concret quant a l'àmbit català, vegeu Maria Aurèlia Capmany (1966, 1973), impulsora i testimoni, a través de la seva obra, del combat per la recuperació del paper predominant de la dona en la societat a partir, sobretot dels anys setanta, en què s'inicia el que s'ha denominat la *segona ona* del feminisme.

Amb tot, Maria Rosa 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 (ETM 233).<sup>647</sup>

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 arrossegueu totes les mares arbonianes i que, en el fons, reflecteixen una manera de viure i d'entendre la funció maternal.

A tall de recapitulació, Arbó projecta a través de la ficció un prototipus femení que s'origina a partir de la pròpia experiència i que respon, bàsicament, a la percepció interior amb què ell visqué o percebé la relació amb la seva mare.<sup>648</sup> Com a resultat, reincideix en la creació d'una figura força individualitzada, sobretot en la seva novel·lística inicial, i que es defineix principalment a través de la relació ambivalent que el protagonista-fill estableix amb ella. És evident, doncs, que darrere un procés evident 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 capdavall, respon a la voluntat constant d'Arbó de literaturitzar les pròpies pulsions i les experiències vitals.

---

<sup>647</sup> Monxe, el seu fill, quan s'assabenti que és adoptat, abandonarà la llar i es dedicarà a la pesca. Més endavant, a *La masia*, se suïcidarà en plena mar.

<sup>648</sup> Cal remarcar, però, que aquesta mateixa experiència vital el porta a incorporar altres actituds maternals que s'allunyen del comportament bondadós i abnegat d'aquestes figures femenines plantejades fins ara: la mare de l'Agneta (TE), la tavernera (TE), la Pigada (CN), la Munda del Roso (TC), la Tellera (LM). Fet i fet, no es tracta tant d'oposar models femenins sinó d'atorgar coherència i veracitat en la creació a una obra que parteix de la realitat col·lectiva ebrenc al tombant dels segles XIX-XX.

### 3.4. De la creació a la superació de l'home arbonià<sup>649</sup>

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 compliment del 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, on s'anirà reiterant aquesta metàfora inicial de «l'inútil combat».<sup>650</sup> Una pugna diària i estèril, enmig d'un àmbit sempre hostil, recorre la vida d'aquests individus empeltats de reminiscències romàntiques en tant que les seves actituds contraposades —des de l'amor més innocent fins a l'abrandament o el sentiment d'ira més exacerbada— els porta a una introspecció constant que els condueix a un aïllament progressiu respecte de la societat, que se n'aparta i els rebutja. Paradoxalment, però, 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 a través de l'estigmatització (Tino Costa, Joan i Joanet a *Terres de l'Ebre*) o de la invisibilitat (Jordi de *L'inútil combat* i el protagonista de *Notes d'un estudiant que va morir boig/ Hores en blanc*)—, afegides a la constatació d'una iniquitat universal, es tradueix en un sentiment permanent 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.<sup>651</sup> És clar que em

---

<sup>649</sup> 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»—, absolutament representatiu en l'obra arboniana i que, des del primer moment, esdevingué un element distintiu assenyalat per la crítica de manera unànime, encara que no sempre en el mateix sentit, com ja ha estat exposat en la primera part d'aquest estudi.

<sup>650</sup> En el prefaci a l'edició de *L'inútil combat* de l'any 1969, Arbó esmenta la dedicatòria de Joan Puig i Ferrer on el felicitava «per la seva admirable obra *Notes d'un exiliat*». Tot indica, doncs, que aquest fou el títol original de la novel·la i Arbó ho justifica així: «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). En cap moment no s'explicita el motiu del canvi, que tant podia respondre a raons del mateix autor com de l'editorial. Com a curiositat, destaco que entre els manuscrits d'Arbó (Fons Sebastià Juan Arbó, ACM) se'n conserven d'aquesta obra, entre els quals s'hi troba anotat "Un desterrat" i "Exiliat", conceptes que retornen al títol inicial i remarquen la condició existencial que defineix el protagonista.

<sup>651</sup> Montoliu considera que «el protagonista de *L'inútil combat* 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; un místic afany de justícia que en el cor de les multituds humanes esclata en una conflagració d'òdis i de forces destructores. [...]. Bramula en els seus dintres una rabiosa revolta de vindicacions socials; però és



refereixo a un prototipus arbonià molt definit —«l'home d'Arbó»— que comprèn, en un conjunt, els protagonistes del primer cicle ebrenç (*L'inútil combat*, *Terres de l'Ebre*, *Notes d'un estudiant que va morir boig*, *Camins de Nit* i *Tino Costa*) i que, excepte en el cas de *Camins de nit*, arriben a monopolitzar l'univers diegètic. Ara bé, quin fet motiva la construcció d'un perfil individual concret en aquestes primeres obres i quin és el procés diacrònic que genera un nou model prototípic a l'entorn del segon cicle ebrenç? 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 el plantejament argumental, insinuen ja unes constants personals i fonamentals que Arbó anirà reproduint en les obres següents i que permetran, alhora, avançar en l'anàlisi de tot un pensament filosòfic reconstruït a partir dels personatges masculins.

#### 3.4.1. La formació de l'antiheroi a *L'inútil combat* i a *Notes d'un estudiant que va morir boig*<sup>652</sup>

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 es deriven d'aquesta convivència, Arbó basteix una obra absolutament personal, del tot vinculada al seu jo més íntim i a l'hàbitat que li ha estat destinat. És en aquest procés d'interacció amb si mateix on es decanta per la presència reiterada d'un protagonista masculí que al llarg de la seva novel·lística va creixent paral·lelament a ell mateix. La pàtina del temps i de l'experiència modelaran aquests personatges com ja ho ha fet prèviament amb el seu

---

una revolta fosca, informulada, subconscient, que no passa més enllà d'una revolta individual, salvatge, caòtica» (Montoliu 1979: 143-144).

<sup>652</sup> 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 (1993: 14) indiquen que la redacció d'aquesta obra va coincidir amb la de *L'inútil combat*. Aquesta coincidència 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 del propi autor, això sí, portades al límit pels seus personatges. Tenint en compte, doncs, aquests paral·lelismes entre les dues obres, he optat per utilitzar únicament l'edició de 1935 (*Hores en blanc. Notes d'un estudiant que va morir boig*) per a l'anàlisi de la creació de l'antiheroi en la primera novel·lística d'Arbó. A fi de continuar amb la mateixa pauta establerta en els apartats anteriors, esmentaré aquesta obra amb el títol *Notes d'un estudiant que va morir boig* per diferenciar-la de l'edició final, *Hores en blanc*.

creador.<sup>653</sup> En Arbó això és molt evident i porta a parlar d'una obra centrada particularment en l'element masculí que, tot i que es vertebra a partir d'uns models femenins essencials i inqüestionables, reflecteix un món propi recreat des d'una perspectiva que, un cop més, respon indubtablement a la seva època.<sup>654</sup>

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, concloués que «la confessió és el mòbil primer del novel·lista» (Tasis 1933c: 6). Les paraules de l'escriptor francès expliquen plenament l'aposta d'Arbó en seleccionar certs episodis crucials de la seva infantesa i de la seva 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 informava «els seus odis, les seves passions, les seves angúnies i els seus turments» (Cabré 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.<sup>655</sup> 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 es-

---

<sup>653</sup> 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 decidí publicar aquesta obra al llarg de quasi bé cinquanta anys (vegeu nota 152) 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 a nivell lingüístic i estilístic, sinó també a nivell narratològic 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. Per fer una aproximació a les diferents edicions i als canvis introduïts respecte d'aquesta obra, vegeu Ramis (2012). També Balaguer 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» (Balaguer 1983: 25).

<sup>654</sup> És el cas, per exemple, de la novel·la escrita en castellà *María Molinari*; tot i que el títol suggereix el protagonisme d'un personatge femení, el veritable protagonista és l'escriptor Andrés Albará.

<sup>655</sup> Escriptors catòlics que, entre d'altres, van influenciar Joan Sales, Xavier Benguerel i Blai Bonet. Vegeu nota 241.

criptura que oscil·la entre el dietari i les memòries personals.<sup>656</sup> Per fer-ho, s'alinea amb el corrent autobiogràfic del moment<sup>657</sup> i participa de la preocupació existencial que es manifesta en el període d'entreguerres.<sup>658</sup>

Així, a *L'inútil combat* i a *Notes d'un estudiant que va morir boig* —però també a *Febre* i a *La nit de Sant Joan*— l'ús d'aquesta primera persona narrativa accentua tots aquests trets que identifiquen els personatges d'Arbó i contribueix a augmentar-ne la introspecció existencial.<sup>659</sup> En la utilització d'aquesta tècnica cal entreveure 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

---

<sup>656</sup> Carme Arnau 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» (Arnau 2002: 33). Altrament, la confessió escrita permet exterioritzar, des de la intimitat, 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, doncs, 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 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 Maria 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» (LIC 60). Una vida, però, encara incompleta («el meu diari [...] és obert al meu davant», LIC 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» (LIC 60). L'escriptura com a catarsi, sí, però també com a gaudi i oportunitat d'expansió: «El diari haurà acomplert la seva finalitat: el meu esplai, perquè tota altra cosa no té importància ni sentit» (LIC 60).

<sup>657</sup> Durant els anys vint i trenta prolifera aquest tipus de narrativa centralitzada pel discurs d'un narrador-protagonista que utilitza «des 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 Ferrer; *Zodiàc* d'Alfons Maseras; *Una adolescència* (1936), de Josep Sol.

<sup>658</sup> Com a espectador i ciutadà d'aquesta època, Arbó conviu amb les diferents crisis d'aquest període que l'àmbit artístic i literari s'encarrega de traduir en un debat existencial, ja viu en les avantguardes. No ha d'estranyar que l'escriptor, que està molt amatent a tot aquest nou panorama, coincideixi a reflectir aquesta preocupació a través dels seus personatges, sense oblidar que les seves circumstàncies personals, aquesta mena d'ofec intern i de revolta vital confessada posteriorment per ell mateix, 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.

<sup>659</sup> Manuel Valldeperes en una crítica a *L'inútil combat*, el mateix any de la seva publicació, escrivia: «Sempre la vida interior, sempre l'hermetisme rabiós del protagonista. Una petita escapada al món exterior —una lleugera desviació— i altra vegada a la vida obscura i turmentada d'aquell home que segueix els camins del fatalisme» (Valldeperes 1931a: 8).

l'ànima del protagonista fins a endinsar-se en el seu subconscient, tot vorejant el llinard de la irracionalitat. La construcció del monòleg interior de caire 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 transtorn— se me'n va lluny», LIC 152), com veurem al final d'aquest apartat quan tracti 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'il·lusionava). Seria tal vegada feliç, seríem feliços (LIC 162).

Coses 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 través del 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).

En relació amb 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, el cert és que tots dos posseeixen un nom, encara que aquest només s'esmenta de manera puntual al llarg de cada novel·la. En els dos casos es produeix a

través de la veu de l'amic i suggereix un afecte capaç de trasbalsar els protagonistes. Així a *L'inútil combat*, el jo-narrador escriu:

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 felíç. Era ell, era el meu amic (LIC 93).<sup>660</sup>

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).<sup>661</sup>

També a *L'inútil combat*, el protagonista és anomenat una vegada per la mare (LIC 55). Amb tot, sembla que el detall del nom —Jordi i Aleix—, el fet que quasi bé passi desapercbut, reforça l'anonimat del jo narratiu i es posiciona a favor de la desconnexió 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 del personatge, però assenyala també una absoluta desemparança perquè en prevaler la sensació d'anonimat es perd el dret a gaudir d'un mínim senyal d'identitat. En aquest sentit, notem també com a *Notes d'un estudiant que va morir boig*, la vaguetat del títol —en la dispersió i la improvisació 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, i també de les dues narracions,<sup>662</sup> permet perfilar una mateixa figura a partir d'uns trets comuns reiteratius que s'estendran a tots els

---

<sup>660</sup> Cal aclarir que l'al·lusió al nom s'afegeix a l'edició revisada del 1969, fet que justifica el perquè els estudis que parteixen de la primera edició del 1931 (Arnau 1987 i Dasca 2016) fan incidència en l'anonimat del protagonista. A la novel·la *La lux escondida* publicada l'any 1943, versió molt modificada de *L'inútil combat*, el narrador-protagonista s'anomena Jorge (Juan Arbó 1943: 107, 120).

<sup>661</sup> En l'edició de l'*Obra Catalana Completa II* (1993a) que parteix de la versió definitiva de 1983 el protagonista, en la mateixa escena, 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).

<sup>662</sup> *Febre*, 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 una temperament ple de violències, atiat pel desig sexual («Com et plaia 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

protagonistes posteriors: la soledat tràgica de l'individu i del seu entorn, el sentit de pertinença a la categoria dels humiliats,<sup>663</sup> el motiu del presoner i el desig constant de fugida que se'n deriva i, per damunt de tot, el debat continu entorn de la pròpia existència i la consciència de no encaixar dins un sistema social inic i insolidari.<sup>664</sup> 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 finalment 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<sup>665</sup> 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 (LIC 33).

---

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, alhora, el món de la marginalitat del qual s'intueix que el protagonista en forma també part. Força anys més tard, l'any 1961, Arbó va publicar en un mateix volum, conjuntament amb *L'hora negra* i *Divertiments, La nit de Sant Joan (Del diari de Félix Antó)*, una narració que remet a *Febre* 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 *Febre* 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», NSJ 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.

<sup>663</sup> De la lectura de les seves autobiografies, es desprèn en Arbó, com indica Arnau (1987: 53), 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.

<sup>664</sup> Per a Sergi Beser, 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)» (Beser 1966: 11). De fet, la identitat anònima de l'home del subsol generarà la creació de molts dels antiherois de la novel·la del segle XX.

<sup>665</sup> A aquests procediments retrospectius que responen a una voluntat d'informar del passat, i que no són simultanis a l'acció explicitada en el discurs, la narratologia actual, a través de les aportacions de Genette a *Figures III* (1979), els anomena anacronia analèptica. Amb tot, no utilitzarem aquesta denominació atès que termes més comuns com retrospecció o *flash-back* es refereixen al mateix concepte que el designat per Genette.

En aquesta obra, doncs, 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), que enceta un procés de progressiva deshumanització:<sup>666</sup>

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 féiem el mateix; la màquina i jo (LIC 63).

Cal entendre la inclusió laboral 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», LIC 33), però també li descobreix un fat determinista que condemna l'ésser humà a ser dominat i, en conseqüència, humiliat «en aquell raconet resclosit i opressiu que des de molts segles m'esperava amb la cadena invisible per al turmell» (LIC 53). Tot plegat és el principi d'un ressentiment latent que culmina amb reiterats esclats de rebel·lió i d'ira, atíats per «aquella pruïja de ràbies contra tot que començava a germinar» (LIC 43).

A *Notes d'un estudiant que va morir boig*, el protagonista, amb una evident voluntat de transvaloració dels 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 ell rebutja, com a hereu, des del filtre de la ironia quan explica que, de professió pes-

---

<sup>666</sup> Steiner (1978: 20) avançava la possibilitat que la monotonia dels procediments industrials fossin la causa de la industrialització de la vida, de la desvalorització 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, Sergi Beser considera que el relat que fa el protagonista de les seves impressions laborals remet a «una caracterització subjectiva del concepte marxista d'alienació» (Beser 1966: 13). No endebades, el crític definí aquesta novel·la «com una tragèdia de l'alienació» (Beser 1966: 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 en el món cinematogràfic, per exemple a *Metropolis* (1927), de Fritz Lang i a *Modern Times* (1936), de Charles Chaplin. De fet, Arbó va dedicar dos articles a l'impacte de la màquina en la nostra societat, tot al·ludint 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 màquina 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).

cador, després d'un naufragi es dedicà a la pagesia («això el retrata», 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» (NEB 25). És clar, doncs, que hi ha un rebuig 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.<sup>667</sup>

De manera progressiva, es produeix el creixement d'un 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<sup>668</sup> («Odio els que m'humilien i odio als qui en són testimonis de la meva humiliació i se n'alegren», LIC 71) i que, atenent-se al seu criteri, només pot vèncer a través de la fugida. Aquesta decisió implica un alleujament immediat en l'ànim del protagonista en tant que inicia l'alliberament 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 (LIC 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 desvergonyat 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).<sup>669</sup>

---

<sup>667</sup> A *L'inútil combat* també es fa referència a aquesta acceptació humiliant, denunciada per la veu narrativa, darrere la qual s'endevina fàcilment 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 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, en tant que significa una renúncia a la vida, una negació de la natura, de la terra, del propi cos.

<sup>668</sup> 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» (2020: 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» (2020: 45). En els personatges d'Arbó, si bé aquest sentiment s'origina, inicialment, 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).

<sup>669</sup> Luigi 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). Payreson ho exemplifica a partir de la negació que el protagonista fa de les afirmacions universals 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



A *L'inútil combat*, aquest deler irrefrenable per superar els límits del seu món claustrofòbic inicial —habitació, casa, oficina, poble— es troba estimulat per dues afeccions complementàries: finestrejar i llegir. Ambdues experiències d'evasió s'erigeixen 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, justament 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 en una presó, com si obrís una finestra a l'ànima, i vaig estar-me així, mirant la nit (LIC 167).

Des de la lectura, en canvi, accedeix inicialment al coneixement que li permet assaborir aquesta llibertat («el meu pensament vagaria pels països que la lectura suscités», LIC 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», LIC 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» LIC 88), així com també 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 (LIC 154).

En definitiva: la descoberta que la ficció ofereix una vida sublimada: «Les revolucions sempre m'entusiasmen més de lluny que de prop, més llegides que viscudes» (LIC156). Altrament, també el cinema, amb el seu component de novetat i de modernitat, compleix aquesta funció evasiva i alhora de prometença de nous horitzons: «

---

per fer i res per descobrir» (Dostoievski 2004: 68). Remarquem 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 hauríem mort d'avorriments» (NEB 21).

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 meva ànima vagava després pels amples paisatges, per les ciutats populoses [...]. Tot sorgia davant els meus ulls atònits, davant la meva ànima meravellada, [...]. I quedà allà, [...]. Esperant-me. Volia veure-ho tot (LIC 38).

En aquest punt d'inflexió provocat per la fugida—que en la primera novel·la es produeix cap a la meitat del relat i, en canvi, en la segona, és el punt inicial 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 aparentment diferent: mentre un duu incorporat prèviament el pes de la humiliació (LIC) i ja arrossega una càrrega existencial força complexa (mort del pare i del germà petit, dependència excessiva 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, dissectiona la societat, a través d'una perspectiva culta i lúcida, alhora que desvergonyida, i la sotmet a una crítica àcida, absolutament 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», NEB 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 gèrmen 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, doncs, 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 i 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», LIC 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:

només jo avanço sense esma, perdut, enmig de la ciutat populosa i ignorada (LIC 109).  
Aquí soc un estranger, soc un estrany (NEB 75)<sup>670</sup>

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» (NEB 26).<sup>671</sup> 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.<sup>672</sup> Com a conseqüència, la caiguda ara encara és més abismal («em sento insignificant, [...] entre el rodar tumultuós del trànsit. [...] i em sento rebutjat de nou cap a l'infern», LIC 107). En aquesta davallada, hi ha la denúncia constant de la hipocresia inherent a la societat i la constatació que no hi ha altra opció possible per sobreviure-hi.

Així, doncs, rebutjat i ignorat, el protagonista de *L'inútil combat* ha de sobreviure sense cap recurs a l'abast 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 tothom; 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 (LIC 114).

Hi ha una consciència d'inferioritat davant la realitat externa que minora la percepció, fins aleshores estimulada interiorment, d'una individualitat digna de manifestar-se. La por a l'escàndol és també la por al rebuig dels altres, una por a la

---

<sup>670</sup> Semblantment, 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 als altres, fonamentalment arran de l'autenticitat que preval en ell i acabarà, paradoxalment, jutjat i condemnat per aquesta col·lectivitat que percep com 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).

<sup>671</sup> A *El árbol de la ciencia* de Pío Baroja, Andrés Hurtado també sofreix aquest apassionament genuí, proper a la idealització, que es dilueix en la decepció: «Era indispensable tomar la fisiología, como todo lo demás, sin entusiasmo, como uno de los obstáculos para concluir la carrera» (Baroja 2006: 384). S'oposa, doncs, al seu amic Julio Aracil, home hàbil i perseverant que «en casi todo, acertaba. Su gran sentido de la realidad le engañaba pocas veces» (Baroja 2006: 384).

<sup>672</sup> Talment com Steiner 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» (Steiner 1978: 9).

col·lectivitat presentada com una força contrària que empeny i rebutja la diferència.<sup>673</sup>  
Amb tot, l'individu és capaç de redreçar-se transitòriament 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 bra-  
ços 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  
(LIC 115-116).<sup>674</sup>

Es produeix, en conseqüència, 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?”», LIC 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 se-  
paren dels altres. Nogensmenys, tan sols aconseguen agreujar-les i confirmar, a  
través d'aquesta actuació fal·laç, la impossibilitat d'adequar-se al món que rebutgen i  
que els rebutja.<sup>675</sup> Es produeix un canvi de rol dels protagonistes, un distanciament  
d'ells mateixos, una mena d'alteritat provocada i conscient amb què aconseguen un  
canvi de perspectiva: ara s'han convertit en actors d'una vida imposada, protagonitzen  
una farsa evident per a ells i juguen amb una lucidesa esborronadora:

Veig una noia que puja, [...]. M'hi acosto. [...]. No li dic que l'estimo; no estem per  
orgues (LIC 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 (LIC 118).

Al capdavall, no som sinó davant del topo literari del *vita theatrum*.<sup>676</sup> «No sé  
quina comèdia representem, però és una comèdia trista, una comèdia idiota» (NEB  
90).<sup>677</sup>

---

<sup>673</sup> Aquest sentiment és present en el protagonista de *Memòries del subsòl*: «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 dels indrets més foscos» (Dostoievski 2006: 90).

<sup>674</sup> Vegeu nota 530.

<sup>675</sup> 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 ambdues es dilueix al final, quan s'inicien els episodis de desvarieig que duen a la follia-mort del personatge.

<sup>676</sup> L'afirmació remet a la concepció shakesperiana 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 bojos». De fet, en aquest enunciat s'hi inclouen tres dels aspectes fonamentals que vertebraven aquesta obra d'Arbó: el sofriment innat en l'ésser humà, l'escenificació de la pròpia vida i la bogeria; en definitiva, l'alienació.

<sup>677</sup> Tot i que aquesta al·lusió al vessant fictici de la vida és reitera com un dels tòpics més recurrents en la història de la literatura, considerem interessant remarcar la referència que s'hi fa a *El arbre de la ciència*,

El contacte amb el món urbà els permet, doncs, 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.<sup>678</sup> 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 amb un punt de distanciament que els ajuda a mantenir la seva singularitat («m'agrada esventar tots els secrets, però els meus els vull a l'ombra», NEB 36). En aquest sentit, el protagonista de *L'inútil combat* s'inclina pel joc picaresc que li permet viure a expenses dels altres,<sup>679</sup> tot i que aquesta actitud desvergonyida i frívola desapareix a mesura que avança el seu viatge per recloure's altre cop en una actitud més 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 anteriorment («hauré de fer-me escàpol, i em poso trist, pensant en la cuina. Els millors mossos de la meva vida, els he menjat alló», LIC 118).<sup>680</sup> En aquesta actitud distanciada, que vol ser un intent de supervivència existencial, la ironia és l'element que expressa plenament la pèrdua gradual de l'ètica i de la moralitat:

Si tenia diners compraria una dona. Ara es venen també (ara i abans, ja ho sé) (NEB 42).  
Que un amant menyspreat faci un forat al ventre, allà on ha fatigat forat, no té res d'importància (NEB 88).

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

---

de Pío Baroja, atenent-nos a la influència que aquest autor va tenir en l'obra arboniana. «Se acabó la comedia, pero definitivamente» (Baroja 2006: 468). Aquesta és l'afirmació amb què Andrés, el protagonista, conclou la seva exposició sobre la teoria kantiana de la inexistència de la realitat durant una tertúlia filosòfica amb el seu oncle Iturrioz.

<sup>678</sup> En aquest sentit, el personatge de *L'inútil combat*, contràriament a l'escepticisme de l'estudiant de *Notes que va morir boig*, presenta encara una ingenuïtat inicial que el desengany anirà diluint: «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).

<sup>679</sup> Vegeu LIC (3a part, cap. II-III).

<sup>680</sup> Durant la seva estada a Barcelona, es compromet amb Marta, una noia que acaba de conèixer, a canvi de la seguretat que li ofereix el pare d'ella: «M'ha ofert un treball a casa seva; posarà al carrer un que en té de comunista, [...]. Em pagarà menys. Prou fa que em protegeix, em dona casa i muller, [...]. És la condició» (LIC 118). Tot i així, acaba per fugir davant del compromís que suposa el matrimoni i la por que descobreixin la seva veritable situació.

i avesats a sentir-ho tot», NEB 42), *Notes d'un estudiant que va morir boig* està construïda a partir d'un discurs crític alienat, impregnat d'una gran lucidesa,<sup>681</sup> que permet presentar les actuacions humanes en tota la seva absurditat i qüestionar-se («Aneu a saber qui són els idiotes», NEB 41) els veritables paràmetres que regeixen el comportament humà.<sup>682</sup>

Una vegada vaig quedar-me a l'aguait observant els moviments d'un home. Jo m'estava a la cambra del costat, rera 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 (NEB 21).

Si bé ja hem dit que en ambdues obres s'evidencia l'estranyament constant de l'individu davant la pròpia vida, així com el qüestionament d'ordre existencial, també en aquesta consciència de ser diferent s'entreveu un sentiment de 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;<sup>683</sup> és a dir, deshumanitzat. Cal tenir en compte que la deshumanització, com l'anonimat o la incomunicació, són trets sociològics que penetren de manera crítica i denunciadora en l'art

---

<sup>681</sup> 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).

<sup>682</sup> És obvia 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 de perdre de vista 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 reflexions 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. En aquest sentit, i en relació a *Notes d'un estudiant que va morir boig*, les al·lusions referents a la vida acadèmica (NEB 58-63) remetien 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» (2006: 366) dels professors i en l'actitud irreverent dels estudiants, «como el público a la entrada de un teatro» (2006: 361). Per tot plegat: «Andrés Hurtado, los primeros días de clase, no salía de su asombro. Todo aquello era demasiado absurdo» (2006: 367).

<sup>683</sup> 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 també 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). És interessant, per remarcar l'evolució de perspectiva moral que es produeix en el protagonista d'aquesta obra, el canvi de percepció respecte del seu oncle: «Un dia em va fer por; després em va fer riure» (NEB 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 meva consciència i de les meves bondats» (LIC 72).

del període d'entreguerres —les avantguardes en serien el vehicle més endavant— i s'instal·len en la producció, específicament literària, posterior. L'obra d'Arbó així 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).

No hi ha dubte, doncs, que en Arbó es fusiona, d'una banda, aquesta lluita, hereda del combat artista/societat present en la literatura modernista;<sup>684</sup> de l'altra, l'estranyesa davant de la vida i els dubtes existencials que planteja l'obra dostoiévskiana i que, més endavant, reprendrà l'existencialisme («Què és la Vida?», LIC 81).<sup>685</sup> 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 com a 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», LIC 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 vïctors, que puguen al cel. [...], folls de llibertat».<sup>686</sup> Això no obstant, no

---

<sup>684</sup> 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 en debades contra el sistema dictatorial imposat i contra la resignació de la societat davant els abusos i les injustícies.

<sup>685</sup> 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 de l'existencialisme 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). Per a la recepció de l'existencialisme a Catalunya, vegeu Vall (1996). També Joan-Lluís Marfany (1976: 40), en parlar de la identificació que, en alguns casos, es va fer del «tremendisme» 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. Amb tot, en la biblioteca personal d'Arbó, conservada a l'Arxiu Comarcal del Montsià, s'hi troben alguns llibres d'Albert Camus, tots en la seva versió original: *La peste* (Gallimard, 1947) i *Carnets III. Mars 1951-Décembre 1958* (Gallimard s/d) i de Jean-Paul Sartre: *Le mur* (Gallimard, 1939), *Le sursis* (Gallimard, 1945), *Huis clos. Les mouches* (Gallimard (1947) i *Les Mots* (Gallimard, 1964). També amb el temps, Arbó minimitza la influència de la literatura russa en la seva obra, tot i que és evident el seu predomini, com ja ha estat comentat en l'apartat «Fonts literàries, referents i autoreflexió» i com es pot comprovar en les diverses aportacions fetes durant aquest estudi.

<sup>686</sup> 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, enmig de la pols, la meua superioritat. [...] Tots ploren i

em sento feliç, i no en podria dir el perquè» (LIC 141). La soledat tràgica de l'individu s'acompleix, no hi ha conciliació possible entre el desig i l'existència, entre l'individu i la societat («reprenc el camí, cap allà on l'horitzó es mostra més clar; avanço solitari i pensívol, al pas del cavall», LIC 141).

En aquest procés de recerca de la pròpia identitat —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, exclusivament a través d'un 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 referents és molt evident i es produeix immediatament després de la fugida: «Encara no he arribat que ja tenia ganes de tornar-me'n. No puc foragitar la visió de la mare» (LIC 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 (LIC 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.

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 pròpia vida. Per als protagonistes, mancats d'un amor tangible, la relació 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 lliurement, al marge de les convencions socials i capaç de redimir el protagonista i convidar-lo a formar part d'un món que aparentment 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 al grup i, per tant, la integració, situació que no s'arriba mai a consolidar.<sup>687</sup> D'aquí

---

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).

<sup>687</sup> En l'obra de Dostoievski, i concretament 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



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.<sup>688</sup> 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 bonica la vida!”, LIC 77). Tanmateix, i per confirmar aquest procés de construcció antiheroica, és ell mateix que 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 (LIC 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<sup>689</sup> que, malgat formar part de l'ofec existencial del protagonista i posar de manifest la seva evident incapacitat de comunicació, esdevé el punt de retorn a la infantesa i el símbol d'una llar protectora en el seu trànsit per espais inhòspits i durant els seus estats febrils, que voreja la follia i la mort. D'altra banda, trobem la relació home-dona sempre establerta des de dues perspectives antagòniques, quasi bé polaritzades: la física, purament sexual, i la idealitzada, plenament 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 (LIC 65).

---

qui comparteix un sopar, malda per aconseguir ser acceptat i formar-ne part. I aquí rau la pròpia tragèdia de l'individu. També el protagonista de *Notes d'un estudiant que va morir boig* actua semblantment en el seu encontre amb un amic (NEB 64-67). Tot i el sarcasme que se'n desprèn, s'hi troba implícita la incapacitat de sociabilització i la soledat creixent a què es veu abocat. Relacionat amb aquest aspecte, un últim apunt per entendre el lligam indissoluble entre Arbó i la seva obra: de la seva autobiografia *Memorias. Los hombres de la ciudad* també es desprèn aquesta percepció que la vida gira al voltant de la relació amb els altres, de la seva acceptació i de la seva integració.

<sup>688</sup> Malé (2005: 47) fa notar que André Bergé en el seu estudi *L'Esprit 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 del la passió pel futbol, esport molt 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).

<sup>689</sup> Vegeu l'apartat «La transcendència de la figura maternal».

L'experiència sexual sempre és presentada des de la luxúria<sup>690</sup> («Si tenia diners compraria una dona i m'abandonaria als seus braços en l'espasme d'una possessió sense fi», NEB 42) i acostuma a anar acompanyada d'una òptica degradant quan es desenvolupa en els prostíbuls, espai on el protagonista de *L'inici combat* s'inicia sexualment d'una manera premonitòriament 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 (LIC 120-121, 148-151), que coneix en les seves davallades als barris marginals de la ciutat. El sexe, juntament amb l'alcoholisme,<sup>691</sup> és volgudament reprovat pels personatges d'Arbó, tot i que en el seu descens als inferns en participaran àmpliament.<sup>692</sup> Ara bé, en la introducció de la figura de la prostituta<sup>693</sup> no hi ha cap interès a evidenciar la situació

---

<sup>690</sup> A *Febre* la pulsio sexual, que porta a la fal·làcia de l'enamorament, és tan intensa (vegeu nota 662) que, fins i tot, insinua 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 volgudament 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...!)» (F 255). També a *Notes d'un estudiant que va morir boig*, la sensualitat ocupa un lloc prioritari per al protagonista: «Un dia vaig conèixer una noia i vaig tirar a la mar tots els meus llibres» (NEB 20).

<sup>691</sup> Aquesta 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 (vegeu nota 731), es troba simbolitzada en el germà del protagonista de *L'inútil combat*, del qual rebutja la degradació que se'n deriva, visiblement reproduïda en l'aspecte físic, com un tret de progressiva deshumanització: «Té un color verd, amb taques 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» (LIC 83). Si bé a *Notes d'un estudiant que va morir boig* la crítica es dilueix sota una ironia amable, fins i tot compassiva (NEB 45-46), a *Terres de l'Ebre*, sobretot, a través de la degeneració que sofreix Joan, i també en les altres obres, a través dels personatges secundaris, aquest tema sempre es fa present.

<sup>692</sup> A *Camins de nit* (CN 428-432), l'escena violenta que protagonitza en Marçal quan descobreix que la desconeguda de qui s'havia enamorat un dia, caminant pel carrer, és la prostituta amb qui ha passat la nit explica reacció que té davant l'engany de Mercè, la vexació a què la sotmet i exemplifica 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*.

<sup>693</sup> L'interès pel personatge de la prostituta s'evidencia en la literatura vuitcentista i neix com a reflex de l'expansió de prostíbuls que proliferen als centres urbans europeus, arran del procés d'industrialització. També és una figura, sovint contrafigura, present en les novel·les modernistes catalanes que l'enfoquen des d'una òptica decadentista i simbolista. La trobem com a Roda-soques (prostituta rural, envellida) en diverses obres. A tall d'exemple: *Els sots feréstecs*, de Raimon Casellas. Vegeu sobre els antecedents romàntics europeus de la figura, Praz (1999). Altrament, en la seves obres, Dostoievski introdueix aquest tipus femení a través de Sònia a *Crim i Càstig* i de Liza a *Memòries del subsol*. Ambdues es presenten sota l'empremta negativa de la seva condició de marginades existencials, però a través de la seva

d'aquest arquetipus femení, per bé que la descripció de certes escenes absolutament dantesques ens hi aproximí (LIC 120-121, 148-151). Al cap i a la fi, es tracta d'incidir deliberadament en el comportament amoral del protagonista, en ple estat d'alienació, i d'evidenciar la seva dificultat de realitzar-se també en el terreny afectiu i sexual.<sup>694</sup> 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 te-di.<sup>695</sup> Així s'explica el tracte degradant que s'atorga a aquestes dones, tot i que com a agent humiliant, el protagonista 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 (LIC 145).

És a través d'aquest comportament subconscient que emergeixen unes pulsions tèrboles que s'han anat gestant 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 dispesera<sup>696</sup> («Vaig estrèyer-li el coll...», NEB 94) i el de la dona amb qui conviu

---

pietat se'ls atorga la possibilitat d'esdevenir ànimes redemptores de l'home del subsol dostoièvskià, com succeeix a *Crim i Càstig*.

<sup>694</sup> Francesc Pujols i Salvador Dalí, a partir de la reflexió sobre «l'home de geni» de Plató i Aristòtil, recullen l'afirmació d'aquest últim segons la qual «el plaer no és una qualitat en si mateix però dona major qualitat a allò (i aquella activitat) que acompanya» (Cuscó i Clarasó 2017: 55). En aquest sentit, Cuscó i Clarasó recorda com actualment «la neurociència estudia com el plaer i el dolor són dos aspectes fonamentals per saber qui som i com som» (2017: 55). És evident, doncs, que els personatges d'Arbó no poden viure amb plenitud cap de les seves experiències, afectives, sexuals i socials, 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. Mario Praz (1999) estudia l'associació del plaer i el dolor, l'algofília, present en escriptors com Baudelaire, Dostoievski i Swinburne.

<sup>695</sup> En un d'aquests episodis el protagonista agradeix una noia que se li ofereix impúdicament, a través d'una imatge voluptuosa: «¿No sabeu de l'excés d'oferta?, ¿de la poca traça a escollir el moment?... Ella, però, era un sexe, sexe i no res més» (NEB 85). 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 dispesera impedeix l'acció, destinada a tenir un final fatal, si tenim en compte les accions futures que portarà a terme.

<sup>696</sup> 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 joestic 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» (NEB 11). Es

(«que en la seva joventut havia menat una vida irregular», NEB 10) perquè no permet que la seva filla Alda, de nou anys, s'hi apropi. Durant la seva estada a la presó, abans de ser traslladat al manicomí, on morirà poc després, l'evocació d'aquesta figura infantil coincideix amb el record constant de la mare que al poble espera el seu retorn. Aquí el discurs accentua el seu caràcter oníric i fragmentat, enmig de referències simbòliques:

Quan surti m'embrutaré la cara» (NEB 116).

No em diguis més que la lluna era blanca... No em diguis més» (NEB 119).

D'aquesta manera, el protagonista es dirigeix a les dues figures femenines, a qui interpel·la directament («Mare, ¡esperem!» LIC 115/ «¡Que petiteta eres, Alda!...», LIC 116). El discurs, arribats en aquest punt, evidencia una absoluta pèrdua de la realitat:

Diuen que ve la guerra, 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... (NEB 118).

Les al·lusions a Alda i a la mare clouen el seu cycle vital i el retornen al món arcaic 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... (NEB 95).<sup>697</sup>

Al seu torn, el protagonista de *L'inútil combat*, enmig d'un episodi d'alienació absoluta, agrideix la filla d'una prostituta amb la qual protagonitza un espectacle pseudoeròtic absolutament 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

---

produceix, doncs, 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, reiterat 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).

<sup>697</sup> En l'acostament innocent d'Alda es percep la possible redempció —si més no, un lligam afectiu— del protagonista, 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). No hi ha, doncs, salvació possible a través del gest de la nena —lluny de la cançó de la pastora que redimeix el comte Arnau de Joan Maragall, a través de l'art; ans al contrari, la salvació és absent a *L'inútil combat*, on la reprovació final és representada per la mirada despietada de la mare i de la col·lectivitat. És clar que entre Maragall i Arbó hi ha tot un període de crisi social i religiosa que posa en dubte qualsevol possibilitat de redempció, però sobretot, hi ha «la joiosa acceptació del món» a partir de la qual Maragall produeix la seva experiència poètica que el porta a redimir el comte Arnau i a convertir-lo en una «figura ètica» (Trías 1982: 30-40).

de retornar a la llar amb Maria, una noia que ha conegut i amb qui conviu a Moscou («Viurem plegats a casa nostra, a la casa de la meua 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», LIC 162) i un cert misticisme que l'apropa a la figura de la mare a través del sentiment de pietat que sembla entreveure's, sobretot, en la lectura dels Evangelis<sup>698</sup> («me n'ha llegit alguns passatges, i mai no m'havien impressionat com ara les paraules de Jesús en la veu de Maria», LIC 161).<sup>699</sup> Tanmateix, i davant la constatació que no hi ha possibilitat de salvar la seva ànima turmentada, dominada, cíclicament, per una ira exacerbada, el protagonista opta per una decisió dràstica: «ara s'ha acabat» (LIC 166). La temptativa de suïcidi —que implica en aquest cas, també la mort de l'«altre»,<sup>700</sup> 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», LIC 170), d'una angoixa existencial no resolta («¿Qui em podria dir on he arribat? ¿Qui em podria dir d'on he vingut?», LIC 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?», LIC 170).

Interessa remarcar com el sentiment de rebel·lió augmenta, paral·lelament a un procés d'alienació i d'abstracció de la realitat que condueix a la follia i que provoca, com s'ha pogut comprovar, un punt de no retorn: la mort de l'altre. Així, en aquestes

---

<sup>698</sup> En les dues novel·les es fa referència a la Bíblia, com a lectura proposada en el procés final de la bogeria: a *L'inútil combat*, Maria en llegeix fragments al protagonista durant la seva relació, a tocar del desenllaç final, i 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 cadascun d'ells 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*.

<sup>699</sup> Aquesta lectura suscita posteriorment la visió d'una multitud enfervorida al voltant d'«Ell», un personatge que cal identificar com a Jesús de Natzaret —«han passat dos mil anys» (LIC 166)—, malgrat que cal relacionar-lo també amb Lenin, si tenim en compte el trasbals que li 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 de 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 un 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» (LIC 166). Aquest miratge remet a una visió anterior (LIC 139-140) on ell és el guia d'una gran reivindicació en favor de la justícia i de la pietat.

<sup>700</sup> Per al desenvolupament d'aquesta figura, que introdueix el tema del doble, vegeu l'apartat «La figura del doble: una aproximació al *segon jo*».

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.<sup>701</sup> Totes elles són morts provocades per la casualitat, si bé responen a una causa gestada, inconscientment, des de l'inici a partir de la insatisfacció existencial de l'individu («Cada dia sento una ira més violenta contra tot», LIC 125). L'«altre» també és el mirall en què es reflecteix la diferència, les causes del seu estranyament i, per això, hi ha un moment que cal liquidar-lo i abocar-hi tota la ira. És clar que aquests «altre», 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 que, paradoxalment, 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).<sup>702</sup>

Arribats en 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 traspasa 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 obedece a unas voces como Juana de Arco. Pero ¿qué

---

<sup>701</sup> De fet, és prou evident que la mort de la mare d'Alda el sacseja, però només pel fet que la veritable víctima és la nena, com passarà 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 (NEB 86). D'aquí que la seva mort pugui ser interpretada de la mateixa manera que el veritable motiu que, a *Crim i Càstig*, empeny Raskólnikov a acabar amb la vella usurera, Alena Ivànovna: la necessitat de treure del 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 *La hora negra*, que servirà de base 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 destaca les paraules que aquest pronuncia, recordant Hamlet, un cop morta la dona: «He matat un ratolí» (Juan Arbó 1993a: 234).

<sup>702</sup> Maria Dasca apunta que «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» (Dasca 2016: 41).

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).<sup>703</sup>

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.<sup>704</sup> Així, a *L'inútil combat*, el protagonista, de formació autodidàctica, 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. Ambdós, però, declinaran aquesta possibilitat, no en el moment de la fugida, que portaran a terme en un impuls nietzschian de voluntat i vitalitat, sinó durant l'existència en la qual els seus actes, guiats per un fatalisme latent, destruiran 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 plenament conscient després que, en el seu contacte amb la realitat circumdant, s'afirmen en una identitat singular que obstinadament es complauen a reivindicar. En el fons, malgrat la constant amenaça de la follia, o potser com a conseqüència d'aquesta, Arbó presenta uns personatges amb prou criteri per rebutjar allò que els ha estat vetat i defensar-se'n, constatada la impossibilitat de sortir-se'n, a través precisament de la reivindicació de la seva condició de marginat («Era una vida perduda, un humiliat», LIC 130). D'aquí l'execució dels seus actes gratuïts,<sup>705</sup> 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:

---

<sup>703</sup> 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.

<sup>704</sup> 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, aparentment, podia semblar innocua 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.

<sup>705</sup> En relació a l'acte gratuït i a l'aplicació que en fa André Gide en la seva obra, vegeu nota 499.

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 ofén 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 reiteradament:

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 (LIC 166).

L'autodestrucció involuntària, el crim convertit en suïcidi, esdevé, doncs, un acte que el redimeix perquè l'executa des de la consciència d'acabar amb el 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 inclou ni el penediment ni la consciència del mal, tan sols un procés d'aïllament social i de distanciament de la realitat que no fa sinó agreujar el seu procés d'embogiment i la seva reclusió al manicomi, on mor poc després.

Cal concloure, doncs, que el viatge no és un procés iniciàtic sinó el reconeixement de la seva inadaptació, la confirmació de la seva automarginació, molt clara des del posicionament del lector i, alhora, la confirmació universal d'unes pautes col·lectives observades ja en el seu micrcosmos 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, un retrocés que no fa sinó constatar l'existència d'un comportament universal:

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, paral·lelament a l'experiència externa, pateix una regressió animicoespiritual que el retorna al punt de partida, això sí, amb un bagatge amoral que li ha llevat qualsevol possibilitat d'entesa amb el món i de retrobament amb si mateix.



Arribats fins a aquest punt, i 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,<sup>706</sup> 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», NEB13).

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 a nivell extern—les de la societat que considera boig el protagonista-narrador—, però també a nivell intern quan són els mateixos protagonistes que prenen consciència del seu estat. D'una banda, doncs, és la veu col·lectiva la que anuncia l'estigmatització de l'individu mitjançant el judici del seu comportament:

em miraren estranyats, com si m'hagués tornat boig (LIC 57).

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 conscientment a tot el procés d'alienació que sofriran. En cito alguns fragments, tot i l'extensió, perquè exemplifiquen, en alguns casos, 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).

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

---

<sup>706</sup> A l'estudi *Entenebrats. Literatura catalana i bogeria*, Maria Dasca 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—no així en la de 1935, de la qual parteix el nostre estudi— alludeixi l'escriptor irlandès per destacar, a propòsit de l'estil de les notes trobades pel narrador-editor, «des 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, doncs, que Arbó es referia a *Tales of a Tub*. Sobre el tema de la bogeria en la literatura catalana i europea, concretament, a partir dels anys vint, vegeu Dasca (2016: 291-428).

[...] 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 follia que sentia aletejar tan a prop (LIC 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 (LIC 125).

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

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

És evident que la verbalització conceptual de la follia a través dels mateixos protagonistes i del seu entorn, més enllà d'un seguit d'actes inexcusables que es duen a terme sobretot al final de les novel·les, té una finalitat de predisposar el 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 plenament les raons del seu comportament. És a dir, hi ha un fons inversemblant en l'actitud dels protagonistes, un apropiament 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 reprovació —en ocasions moral, com en el cas de Manuel de Montoliu— entre els crítics.<sup>707</sup> 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 follia per dir algunes d'aquestes veritats que només els folls o els infants formulen en veu alta; per expressar algunes 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—

---

<sup>707</sup> Vegeu la valoració de les crítiques fetes arran de la publicació de *L'inútil combat* i de *Notes d'un estudiant que va morir boig* en els apartats 5.1 i 5.2 de la primera part del present estudi.

experimenten davant la joia animal, davant l'espectacle d'una felicitat que, més que humana, els sembla bestial (Guansé 1933a: 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),<sup>708</sup> cal concloure que aquests protagonistes arbonians s'adhereixen als trets comuns que uniformitzen els personatges de la novel·la psicològica d'entreguerres<sup>709</sup> i que, per tant, Arbó incideix plenament 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 volgudament 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 l'entorn; no endebades el protagonista ve determinat per uns orígens, per un context ambiental, per unes circumstàncies concretes (absència de la figura paterna, mare sofrida 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 d'un conjunt de factors negatius que aboquen l'individu a un estat de desvari mental. Això explicaria la reiterada tendència a l'autonalisi a què es sotmet, impropri d'una persona afectada de bogeria:

Qualsevol motiu, qualsevol fotesa, em traspals, 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, doncs, una objectivació del propi trastorn, de la pròpia irregularitat mental, que traïx la voluntat de suprimir el narrador i falseja la versemblança del relat autodiegètic. Així, en el protagonista de *L'ínitil combat*, a mesura que avança

---

<sup>708</sup> 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. Vegeu Dasca (2016: 229-330).

<sup>709</sup> Es tracta d'una novel·lística que introdueix uns personatges en formació, carregats de flaques morals, que viuen tensionats 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).

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 completament desacomplexat, amb uns referents, no perduts, sinó volgudament menyspreats, dels quals se'n deriva una lectura esperpèntica de la societat. No endebades, Agustí Esclasans, en la seva crítica de l'any 1933, ja afirmava que després de presentar «íntimes fallides anímiques» —fent referència als 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» (Esclasans 1933: 3).

En ambdues obres, doncs, la bogeria hi és present, tant a nivell discursiu com interpretatiu, no allunyada del *vita theatrum* que els mateixos personatges preconitzen. Per tant, i això és vàlid per als dos protagonistes, la bogeria és només una eina conceptual que, des del vessant psicològic, acaba per justificar la seva inadequació permanent, sense alternativa, a la realitat i, en última instància, legitima la seva (auto)destrucció final.<sup>710</sup>

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», NEB 26-27), fatigats de cos i d'ànima, i coartats per un tedi existencial que els impedeix perserverar. 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 afluixen 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», NEB 20) i que empresona un vitalisme que malda per definir-se i no troba expressió sinó en el turment i 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 doble combat entre dues pulsions: la de la

---

<sup>710</sup> 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).

Vida, que impulsa l'activació de l'individu cap a un instint de supervivència i la de la mort que es tradueix, definitivament, en la recerca del dolor i l'autodestrucció. La lluita, doncs, fins al final: «La meva il·lusió és anar-me'n així de la vida: muntat. Només que em deixin triar la cavalcadura» (NEB 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 follia. 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.

### 3.4.2. La figura del doble: una aproximació al segon jo

La presència del doble en l'obra d'Arbó respon a una proposta única que, simptomàticament, es localitza a *L'inútil combat*, la seva primera novel·la. És precisament a partir d'aquesta excepcionalitat que considero oportú fer una aproximació al tractament del doble en la novel·la d'Arbó ja que és un element cabdal per entendre aquest fenomen de dualitat que pateix el protagonista i que reflecteix aquesta contradicció constant que hi ha entre pensament i acció, alhora que aporta una interessant perspectiva en la resolució del desenllaç.<sup>711</sup>

En el transcurs de la història de la literatura, el tema del desdoblament ha estat present a través de múltiples i variades formes.<sup>712</sup> Malgrat comptar amb precedents

---

<sup>711</sup> Fins ara la presència del doble a *L'inútil combat* només ha estat insinuada per Dasca (2016: 349) que, tot i que inicialment relaciona aquesta figura amb la d'un company de viatge, també apunta que, per la vaguetat en la seva descripció, per la manca 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'ambigüetat és perquè parteix de la primera versió de *L'inútil combat* (1931). Quant a *La luz escondida* (1943) —novel·la que pren com a base *L'inútil combat*, però que l'autor considera una «obra nueva» Juan Arbó 1955—, la presència d'aquest personatge és encara ambigua. També la seva identitat i les circumstàncies de la seva mort són poc explícites.

En la versió posterior (1969), i en les següents edicions, tot i presentar encara certa confusió, és evident que la presència misteriosa d'«ell» cal atribuir-la a la introducció d'un doble del protagonista. Per tant, en aquest estudi, totes les consideracions i conclusions que faig són en funció de la lectura de la versió definitiva que es troba en l'*Obra Catalana Completa II* (1993), tal com s'ha realitzat fins ara.

<sup>712</sup> Entre les novel·les i narracions que formen part de la tradició temàtica del doble destaquem les novel·les de F. Dostoievski, *El doble*, *Els germans Karamazov*, *Dimonis*; *El nas*, de N. Gogol; *William Wil-*

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, doncs, «l'escissió interna es multiplica en fragmentació, patologia, perversió» (Vilella 2007: 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 desdoblaments subterrànics fins a arribar al paroxisme de l'escissió en la figura del doble; és a dir, al conflicte del jo-altre (Vilella 2007: 65).<sup>713</sup>

En la seva alerta a l'ús excessivament 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 (Vilella 2007: 134). Tot i la dificultat d'establir uns paràmetres fixos en l'actuació del doble,<sup>714</sup> ens atindrem als criteris de Keppler per a la identificació d'aquesta duplicitat en el protagonista de *L'inútil combat*.

Arran 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'agreuement 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 propi 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, aparentment, en un company de viatge fins al final. La primera aparició d'aquest per-

---

son, d'E.A. Poe; *L'estranya cas de Dr Jekyll i Mr. Hyde*, R.L. Stevenson i el *Retrat de Dorian Gray*, d'O. Wilde.

<sup>713</sup> 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.

<sup>714</sup> En aquest sentit, Vilella (2007: 137) és molt curós amb les delimitacions a l'entorn del doble perquè, a banda que la presència d'un altre jo implica, per ella mateixa, un valor alternatiu, als ulls del lector la categorització del doble no acaba de ser prou evident perquè pot ser que no hi hagi coincidència de lectura o d'interpretació, com a conseqüència d'aquest element enigmàtic que circula al seu voltant.

sonatge és sobtada i es produeix en un tren durant la fugida del protagonista de Marsella, on ha 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).<sup>715</sup>

Més endavant, arran d'un segon empresonament, el personatge («Ell»)<sup>716</sup> reapareix misteriosament a la cel·la i aleshores se'ns 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 (LIC 142).

No deixa de ser curiosa aquesta voluntat descriptiva, atès que Arbó, en la seva insistència en la caracterització interna dels personatges, obvia, generalment, al llarg de la seva obra, el seu aspecte físic. 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 la impertinència de la mirada, la sensació de conèixer-lo i l'estil curós en la indumentària permeten una certa assimilació amb ell mateix.<sup>717</sup> 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 vaig odiar: em des-

---

<sup>715</sup> 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 1931b: 186-187).

<sup>716</sup> Des del primer moment de l'aparició d'aquesta figura, el jo-narrador l'anomena «ell». És evident que 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'esmentí no s'utilitzarà cap senyal tipogràfica, com a senyal d'acceptació de normalitat.

<sup>717</sup> L'actitud adoptada pel protagonista arran de la seva adaptació al món urbà es correspon, efectivament, amb una certa insolència en el tracte cap als altres que es projecta en la mirada del nouvingut. També hi ha 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 (LIC 122), detall que explicaria aquesta «elegància negligent» de l'altre.

pertava una profunda repulsió, i això no obstant, a la vegada, [...], exercia en mi una misteriosa atracció» (LIC 142).<sup>718</sup>

En la seva primera intervenció, aquest personatge descobreix al seu interlocutor els dubtes que la seva identitat li genera («Sí. [...] Ens coneixem d'abans», LIC 144). Aleshores, enmig del terror creixent del protagonista, es refereix a l'instant exacte del seu acompanyament: «Quan vas sortir de casa, allà al teu poble, després d'haver robat...» (LIC 143).<sup>719</sup> Aquesta referència a la vida anterior del protagonista provoca un dolor inherent en el protagonista perquè implica el record de la mare juntament amb el 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 aparentment 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, en tant que 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, a la ciutat, quan ... [...] vas atracar el pobre *monsieur*» i «després en el tren...», LIC 143).<sup>720</sup> 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 lec-

---

<sup>718</sup> Des de una perspectiva psicocrítica, Otto Rank (1914) 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 directament 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 (1919), tot i partir de les reflexions de Rank en relació 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 decisió coartades" deixades de banda, que la imaginació no vol abandonar» (Vilella 2007: 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.

<sup>719</sup> Aquesta al·lusió, força reveladora, no es troba a la primera versió de la novel·la, on la presentació d'aquest 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 1931b: 204).

<sup>720</sup> L'episodi del tren fa referència a la primera vegada que s'anuncia la seva presència. 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 confosa, 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 ser una resposta gratuïta a una provocació no prou evident, s'aclareix quan aquest segon jo fa la seva presentació a la presó.



tor —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:

—No, no era a mi; i, si no, ¿qui va ser que cridava, que renyava i protestava, que s'irritava i renegava, encès de furor? ¿Saps a qui pegaves aquell dia? ¿No ho endevines? (LIC 143).

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 termes àmpliament emprats per 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 pròpiament, 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 (Vilella 2007: 134), 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, alhora que accelera la degradació iniciada pel protagonista. La seva absència reafirma la soledat i, malgrat el sentiment d'avversió manifest cap a ell, en reclama la seva 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 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 (LIC 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», LIC 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» (LIC 147).

Mentrestant, la veu del segon jo quasi bé desapareix del discurs, tan sols la retrobem puntualment relacionada amb la persuasió o amb la realització del fet amoral. Així, per exemple, després de l'episodi d'alienació que pateix a Praga, on protagonitza 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.<sup>721</sup> Era ell. S'acostà i, en veu baixa però molt clara, em llançà la paraula: —És la seva mare...» (LIC 151). Més endavant, un cop instal·lats a Moscou («ens<sup>722</sup> estatgen en una casa dels afores», LIC 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... (LIC 161).

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

---

<sup>721</sup> Hi ha un moment en què el primer jo escriu «vaig “sentir” una ombra que se'm situava al costat» (LIC 151). Noti's aquest “sentir” i no “veure” que explica molt bé la imprecisió amb què es planteja tot el tema del desdoblament.

<sup>722</sup> La cursiva és meva 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».

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.<sup>723</sup> 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 vista 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 (LIC 167).<sup>724</sup>

L'intent d'assassinat, doncs, 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.<sup>725</sup> L'efecte sorpresa que provoca la pròpia imatge ferida revela fins a quin punt el personatge sofreix un procés d'alienació 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, doncs, 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 assolit 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 pròpia autodestrucció, a més d'acompanyar el lector fins a l'escenificació final. Fet i fet, des de la seva aparició,

---

<sup>723</sup> A propòsit del conte d'Edgar Allan Poe, *William Wilson*, Gregori afirma que «l'impuls de destrucció del doble, com a reacció d'autodefensa, desemboca en la pròpia autodestrucció perquè les accions contra el doble repercuteixen indefugiblement en el jo» (Gregori 2006: 146).

<sup>724</sup> 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 *braving* 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 1931b: 234).

<sup>725</sup> 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 pròpia 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. La pel·lícula recreava el tema del doble a través de la imatge que sorgeix del mirall i introduïa en el món cinematogràfic el tema de l'Altre maligne. 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). Evidentment, malgrat les diferents formes i variacions en què se'ns apareixen els dobles d'aquestes històries, ens hi aturem per remarcar la coincidència en el desenllaç autodestructiu del protagonista i l'estranyesa que comporta la descoberta del resultat de la seva acció.

el doble oscil·la entre la presència fantasmal (una ombra) i la presència física real, en un doble joc que indica el grau de desdoblament aconseguit pel protagonista. Per tot plegat, però, no podem deixar de remarcar, a ulls del lector, certa ambivalència en la representació del segon jo que, de vegades, 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 (LIC 155).

Maria no parla mai d'ell, però estic cert que el coneix; [...]. Maria quan el veu, així sobtadament, se sobressalta (LIC 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 dostoievskià i, com ell, es troba abocat permanentment 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 defuig la responsabilitat, al nihilisme marginal.

Tot indica, doncs, que a Arbó l'ús del doble li aporta un alt rèdit atès que li permet adjudicar 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), una versió autotraduïda al castellà de *L'inútil combat*, l'autor adduïa el context social i personal en què havia estat escrita la primera versió d'aquesta novel·la 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).<sup>726</sup>

Tot plegat, responia, segons Arbó, a un intent de vehicular la pròpia angoixa existencial —fer-ne una catarsi—, 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 esbossos escrits, possiblement abans de la seva arribada a Barcelona. Per concloure: *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 progressivament. 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 a *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.

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

*Terres de l'Ebre* fou la primera novel·la escrita per Arbó durant la seva joventut,<sup>727</sup> tot i patir un procés de revisió abans de la seva 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 plenament 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'Agneta, l'amo, els taverners, el Martí, l'Andreu; de l'altra, la realitat geogràfica, centrada en la ribera ebrenc, un territori isolat, d'extrema duresa, que amb la seva presència recurrent determina el to tràgic i

---

<sup>726</sup> No és gratuït, doncs, 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 suaver y amorosa bajo los pies. Mañana comenzaremos a caminar...» (Juan Arbó 1943: 216).

<sup>727</sup> Respecte a la gènesi d'aquesta obra, Arbó declarà: «*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).

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 decididament 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*,<sup>728</sup> delata quins seran els elements que definiran i conformaran la història:

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 empruien el camí per tal d'arribar al poble abans de la nit. 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, finalment, 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, però contra la qual es rebel·larà l'últim descendent d'aquesta saga familiar, representada pel pare (Joan) i el fill (Joanet). En l'inici de la novel·la, mitjançant una retrospectió, Joan evoca la figura paterna (TE 64-70) que «per damunt de detalls desagradosos, sempre apareixia davant d'ell amb quelcom de salvatge i primitiu» (TE 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

---

<sup>728</sup> *Terres de l'Ebre* s'inicia amb un preàmbul *in media 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.

vida», TE 64).<sup>729</sup> 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 impetuositat que ressorgirà en els seus descendents de manera puntual, malgrat que en ells també germinarà la pietat, sentiment provinent de l'herència maternal. És per això que, si bé *Terres de l'Ebre* s'articula al voltant de la vida de Joan i 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.<sup>730</sup> 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 en no poder-se alçar contra el fatalisme que els atenalla.

El Joan, «afable, bondadós, treballador» (TE 46-47), 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 permetrà casar-se amb Roseta, però el lligarà per sempre a un sistema de vassallatge que l'obligarà 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 (TE 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 corrumputes», TE 57), augmenta paradoxalment amb la transformació i la fertilització d'aquestes terres, com a resultat de l'esforç titànic realitzat per Roseta i Joan:

---

<sup>729</sup> Amb tot, Arbó, a les seves memòries, descriu un prototipus de l'època —«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).

<sup>730</sup> Arbó no jutjà mai severament el comportament d'aquests homes i els eximí de la rudesia 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).

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 (TE 75).

Tot i així, a l'evidència d'aquesta injustícia s'anteposa la felicitat que emana de la quotidianitat viscuda al costat de Roseta i de Joanet, el fill. Un tràgic accident, però, provoca la mort de Roseta, fet que interromp i foragita per sempre l'alegria familiar. Joan es converteix en un home irat, completament 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 (TE 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», TE 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», TE 100). El personatge 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 (TE 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» (TE 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 conduïxen a una deshumanització creixent provocada per un esforç físic desmesurat («romania aixadejant hores i hores dintre l'erm, [...], com posseït d'una estranya follia, i a prou feines si es recordava de menjar», TE 100), un envelliment prematur («Era com una ombra d'ell mateix, que s'arrossegava per les terres», TE 100), una actitud violenta («la seva ingènita rudesia s'havia accentuat de tal manera, que s'havia gairebé convertit en agressivitat», TE 100) i una absoluta manca de comunicació («de la seva boca amb prou feines sortia una paraula», TE 100). És aleshores quan, immers en «un afany desenfrenat de ruïna i de destrucció en el qual s'apaivagava la seva ànima» (TE 105), s'inicia una mirada alternativa que permet associar la descripció del món exterior



—amençat per una pertorbació atmosfèrica— amb l'estat anímic del protagonista, profundament alterat («se sentia gairebé cremar la sang i que li arrabassaven el cervell», TE 105). Des de fora cap a dintre, i a la inversa, l'angle de visió es desvia, ara atent a les reaccions de la naturalesa, ara amatent als mecanismes que s'activen en l'interior de l'individu. Aquest apropament paral·lel culmina quan el paisatge destructor que Joan confegeix en la seva ment s'acompleix posteriorment 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 destrossa; amuntegava núvols i més núvols sobre la ribera, trons esgarrifosos i esclats de llamps encegadors 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 ardent 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 cortina 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 brancatges 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 crepitar, 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 (TE 105).

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

No hi ha, doncs, destrucció, però tampoc procés catàrtic. El record de Roseta accentua la felicitat perduda i el buit vital provocat per la seva absència («què vindria després?», TE 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» (TE 106). Finalment, el descens 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. Com a 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 arrosegant-lo a aquella ceguesa» (TE 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 naus 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 convençeria de la pròpia innocència davant d'aquella mort i li esborraria de l'ànima la tremenda inquietud? (TE 115).

Amb tot, Joan encara no haurà aconseguit la seva redempció. La superació d'un últim obstacle confirmarà la seva 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, haurà 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», TE 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» (TE 127), i aconsegueix vèncer, 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 (TE 128).

A través d'una el·lipsi explícita («Els anys havien transcorregut insensiblement», TE 131) s'inicia la segona part de la novel·la, on retrobem Joan, acompanyat del seu fill Joanet, enmig d'un paratge riberenc trasmutat per l'acció humana («L'aixada del treballador havia brandat infatigable», TE131). De fet, en l'inici d'aquesta segona part pren sentit el prefaci inicial —ja esmentat anteriorment— que obre la novel·la i que, a través de la retrospecció, 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 en tant que 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 i esdevindrà, doncs, una imatge recurrent en el relat. 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 enfoscar-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, [...] (TE 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 (TE 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, justament, 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 ineludiblement 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, tot i que «en el fons, sense que ell en tingués consciència, era feliç» (TE 136). En aquesta segona i tercera part de la història, hi ha 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, la inclinació a la beguda. Si bé tots ells 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 afloren i s'accentuen en no poder gestionar la pròpia vida, que resten com a «cendres d'antigues fogueres» en la serenitat, però que ressurgeixen 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 (TE 138).

Evidentment, el dubte del narrador («potser»), que implica una voluntat de distanciament, no és creïble si ens atenem al tracte rude i a la indiferència a què l'ha sotmès el seu pare, episodis àmpliament descrits en 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», TE 139), inadaptat fora de l'àmbit propi. El primer desengany amorós, el trencament sobtat de la seva relació amb Agneta, foragita el sentiment d'una primera felicitat «sobre la qual havia fundat tantes esperances» (TE 140). Paral·lelament, 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 sovintejudes 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. Ambdós, 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, que ingènuament 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 (TE 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 pròpia felicitat —la companyia del fill— quan, de fet, és a punt d'esvair-se-li i, per tant, li serà vedada la possibilitat de viure-la ja d'una manera plena i conscient (TE 146-148). Fet i fet, Joan ha viscut complagut en la seva pròpia solitud, un cop acceptada la seva situació com un càstig sense remissió. I en aquesta acceptació tàcita arrossega el fill amb l'evident actitud egoista 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, doncs, en un espai —la barraca— que, amb la mort de la mare, perd el seu referent com a microcosmos familiar. Davant d'aquesta 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», TE 156) perquè si bé «allà baix a l'arrossar era un home» i «sobre el tros, empuyant l'aixada, era infatigable», desplaçat del seu hàbitat «se sentia com un infant maldestre, inquiet, atorollat, fora del seu centre» (TE 156). Paral·lelament, Joan perd els seus 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 (TE 159).

Ambdós, però, perseveren tossudament en la seva actitud: Joan en la seva 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. És a conseqüència d'aquest engegament amorós que Joanet esdevé incapaç de percebre el sentiment de burla que es genera a l'entorn d'ell. Això s'evidencia en la progressió sentimental de Maria envers aquest personatge, que es tradueix en una psiconarració detallada des de l'omniscència absoluta, recurs que permet comprendre els seus dubtes, però també 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 (TE 192).

En aquest punt, es produeix un canvi de rol delimitat clarament per l'espai, que condiciona el capteniment del personatge: si en el seu àmbit Joanet adopta, a ulls del lector, connotacions heroïques com 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 seva pretensió d'estimar Maria esdevé impossible i ridícula als ulls dels altres. De fet, Andreu, el seu amic i l'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 (TE 240).

Amb tot, Joanet, que ha heretat l'orgull, la sobrietat i el punt de salvatgia del pare, aviat se sent vexat per algunes de les situacions amb què s'ha d'enfrontar: la seva inadaptació social i la seva participació ingènua en un triangle amorós, al costat de Maria i de Martí. 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 ressurgeix 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 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 (TE 196).

Mentrestant, es produeix una davallada anímica del pare que, inicialment, es contraposa 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 progressivament, davant la passiva indiferència 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 (TE 205).

Joanet, però, aviat entendrà 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 (TE 217-223) evidencia la marginació i la humiliació de què es 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, completament lliurat a la terra i amb qui s'adona que comparteix la 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? (TE 223).

Amb tot, el retorn a les barraques, tampoc li aporta consol: «mai la soledat del seu racó no li havia semblat tan opressiva, ni tan inhòspites i desolades aquelles terres» (TE 230). I, com el pare, es qüestiona l'existència sense al·licients que, en el seu cas, es resoldrà 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» (TE 233).

A mesura que avança la història, el narrador omniscient continua visibilitzant el seu posicionament personal subjectiu 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. Significativament, 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» (TE 236).<sup>731</sup> 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 intentarà un apropament cap al pare. 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 reiteradament en la novel·lística d'Arbó: el pare de Roseta, «afectuós, però sense massa demostracions» (TE 84); Jaume, «saludava breu, aspre i afectuós, [...], silencios i retret però decidit» (CN 303); el Joan del Santo, «sever, no gens amic de manyagueries i home de poques paraules, més aviat aspriu» (IC 596-597) o l'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. Conseqüentment, la pèrdua de Roseta significa per als dos protagonistes la desaparició d'un referent sentimental que determinarà l'evolució dels seus caràcters.

Agreujat, doncs, 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'aversion de la gent del poble, concretament la dels mateixos familiars i la de la mare de Maria. La terra, al seu torn, també esdevé un lloc inhòspit i desproveït

---

<sup>731</sup> En relació al 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). Concretament fa referència a l'escena en què Joanet, juntament amb els seus pares, retornen abans d'hora d'Amposta a conseqüència de l'enuig de la mare davant el comportament desinhibit del pare a la taverna. Arbó, en el retrat de la figura paterna també insinua l'allunyament que es produí entre ells arran d'aquesta inclinació a la beguda. Amb tot, des d'una perspectiva ja distanciada, confessà: «Creo que la culpa de aquel vicio en mi padre, estuvo precisamente en su bondad, en su voluntad débil y maleable que le hacía juguete de las voluntades ajenas, de los deseos e intenciones de sus compañeros. [...] De este modo, de una hermosa virtud nace en el hombre el defecto mayor en este fondo de misterio de donde brotan en el hombre los actos más contradictorios» (Juan Arbó 1961a: 214)



de sentit per a Joan: «Es troba sol, amb la falç a la mà com un objecte inútil» (TE 253). I, a més, una animadversió creixent 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, TE 254). És per això que l'anada al poble amb motiu de la festa familiar on participa en 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?», TE 259 / «Si et veuen pel carrer et faran caritat», TE 260). Es produeix, doncs, 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», TE 260). D'aquesta manera es palesa la marginalitat dels dos personatges, tot i la seva última voluntat d'integrar-se a la societat

Finalment, 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 (TE 268-271). En el retorn a la barraca, «cap aquell món que li és tan familiar» (TE 273), es fa palesa la possible salvació del pare, a qui «el pit se li eixamplà de joia pensant que ha baixat per ell» (TE 273), però també l'acceptació d'un futur opressiu, mentre camina «presoner entre rails, com el tren» (TE 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 anteriorment pel seu amic Andreu. 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 (TE 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», TE 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?», TE 275).<sup>732</sup> Així mateix, la fugida apareix com un nou al·licient («és com un home nou», TE 276),<sup>733</sup> una solució que l'encega i amb la qual «ho confon tot, lamentablement» (TE 276). Cal remarcar que en l'ús de l'adverbi com a marca subjectiva de la veu narrativa s'entreveu la no-coincidència futura entre pensament i realitat: «ell es troba ja lluny amb el definitiu enfonsament de la seva vida» (TE 275). Amb tot, Joanet, més enllà de la mirada omniscient, pren intermitentment 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 plaugi 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 (TE 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 també, 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 (TE 278).

---

<sup>732</sup> Observem els paral·lelismes d'aquesta angoixa existencial amb la que es planteja 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 contínua, 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?» (LIC 169).

<sup>733</sup> El personatge de *L'inútil combat*, un cop presa la resolució de fugir ho explicita també en termes quasi bé idèntics: «M'aixeco sobre la meva vida com un home nou» (LIC 103).

D'una manera deliberada, el narrador confessa la seva omniscència 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, també, que s'havia embarcat cap a Amèrica en un vaixell mercant: [...], mai no s'ha pogut esbrinar (TE 279).

Mentrestant, i de manera paral·lela, 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 follia despertava, no obstant, la pietat de tothom, perquè no hi havia ningú que no en sabés la causa» (TE 285). Amb la reclamació de la terra per part de l'amo, com 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, 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 (TE 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» (TE 55). Finalment tancat a la presó, pel seu intent d'assassinar l'amo, en un espai absolutament deshumanitzat, Joan se suïcida, incapaç de viure en la humiliació permanent:

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 (TE 289).

En definitiva, a partir de l'anàlisi efectuada tot resseguint la trama argumental, és evident que els protagonistes de *Terres de l'Ebre* participen plenament de les característiques que defineixen l'home arbonià d'aquest primer cicle ebrenç. 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'omniscència absoluta exercida pel narrador de *Terres de l'Ebre* permet la presentació fidel dels seus protagonistes. Joan i Joanet són individus situats en un combat continu amb la terra —i no tant en la recerca de la pròpia identitat— que els aboca a un sistema de vida atàvic i els con-

demna 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. Es produeix, doncs, en contacte amb un hàbitat aliè, la sensació d'estranyesa que els consciència de no pertànyer enlloc. Són individus doblement desarrelats pels éssers humans i per la vida, i de la constatació d'aquest fet emergeix el sentiment d'humiliació i d'ira que es troba latent en ells i que arrosseguen de manera ancestral. Només hi ha un espai on retornar cíclicament, el de la infantesa, un món arcàdic perdut, evocat reiteradament, que presenta sempre un nexa comú: la presència de la mare.

*Camins de nit* publicada tres anys després de *Terres de l'Ebre*, tot i que un any abans havia concorregut al Premi Crexells, presenta també una estructura tradicional que permet la presentació de tres fils argumentals que es van entrellaçant fins a arribar al final de 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. Finalment, 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, enecat de gelosia. Només Marina, la dona de Jaume i mare del protagonista, és present en tota l'obra i aconsegueix, amb la seva actitud quasi bé imperceptible, acompanyar Jaume, Marina i Marçal en els diferents moments de les seves vides.

A l'inici de la novel·la, en la figura de Jaume retrobem l'home «aspre i afectuós ahora, [...], silenciós 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 mantenia amb Marina «un amor fet de repòs i de companyonia, ferm i segur» (CN 303). La seva bonhomia i la seva bondat el fan mereixedor arreu del respecte general i malgrat la seva coneguda aversió a les baralles, «sabia tallar-les com un home, amb fermesa i decisió» (CN 303). Amb tot, malgrat una existència plàcida, la seva disputa amb en Borra, personatge malèfic que busca perjudicar-lo constantment 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 (CN 340-342), 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 folla alegria. Rigué, breu, i blasfemà, i va empunyar-la amb fermesa, i l'aixecà incommo- vible, 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 esber- lats, i la carn s'enfonsava i s'esbocinava sota els cops, i la sang saltava en esquitxos, i ell continuava pegant fora de si (CN 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 na- tura al seu entorn:

El silenci l'havia ofegat instantàniament i tot estava com abans: quiet, desert. amb el can- tar 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 d'aquest home vençut «com un gran arbre que s'abat, pesadament, definitivament (CN 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», CN 299), introdueix els eixos temàtics principals que conformaran l'obra: la incomunicació existent entre Marina i el seu fill, el fort lligam d'aquest amb Mercè i la constant actitud de reprovació del poble a l'entorn d'aquesta relació:

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 arriba-

va 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 (TE 299).

En l'espera de Marina, amb què s'inicia la tercera part, s'introdueix una retrospecció 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», CN 422), ell viu aquesta activitat com un empresonament que l'empeny cap a un desig constant de llibertat, com succeeix amb el protagonista de *L'inútil combat*:

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 (CN 423).

Obstinat en aquest pensament, 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» (CN 422). Uns anys més tard decideix deixar la terra per 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 s'alinea 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 (CN 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» (CN 425). El geni del mal reapareix altre cop (CN 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» (CN 428), tot i que les seves inquietuds troben finalment 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 (CN 452).

Acomplert, doncs, 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 Labartha, amb qui Marina havia mantingut una turbulenta relació passional, 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 (CN 536).

Conscient de l'acció que és a punt d'emprendre («Marçal ja s'havia després de tot», CN 535), recupera l'instint de violència extrema ja exercida per Jaume («els fets semblaven enllaçar-se misteriosament a través del temps», CN 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», CN 537). La mateixa veu omniscient cerca analogies primitives en la descripció de l'enfrontament aferrissat 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 (CN 538).

Un cop més, els ancestres ressonen per evidenciar en l'individu unes forces latents que van lligades a una pulsio de caire destructiu —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. Significativament, 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 (CN 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 (CN 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 és a punt de perdre, però en cap moment rebutja l'acte comès. Tampoc Marçal 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...», CN 545). Paradoxalment, 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<sup>734</sup> 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:

Marçal la mirà com transfigurada de sobte davant dels seus ulls, com una dona nova, com si la veïés 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 (CN 544-545).

Hi ha encara un últim element que permet relacionar Marçal amb l'home arbonià: el valor de l'amistat. 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.

Amb *Camins de nit*, doncs, 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. Ara bé, si aquesta

---

<sup>734</sup> Arnau (1987: 58) ja va remarcar que el final de *Camins de nit* és idèntic al de *Crim i càstig* de Dostoievski. Val a dir, però, que en l'obra d'Arbó el desenllaç de la parella, a través de l'epíleg, 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.



identitat és assumida per Jaume com a herència indiscutible, Marçal haurà de descobrir per si mateix fins a quin punt aquesta 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.<sup>735</sup> 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 que en cap moment apareix com un ésser marginat i menyspreat pel seu estatus.

Finalment, amb *Tino Costa*, Arbó culmina el cicle ebrenc de la seva primera etapa, delimitada clarament per l'inici de la dictadura. En aquesta obra reproduceix, seguint la línia iniciada amb *Terres d'Ebre*, 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 objectivitat, continua cedint alternativament, a través de fragments de monòleg narrativitzat, la seva veu als personatges principals a fi que puguin executar el seu discurs.<sup>736</sup>

---

<sup>735</sup> En aquest sentit, Beser (1966: 21) apuntava que aquesta concentració narrativa es reflectia especialment en la segona part de la novel·la, on «apareix una tècnica i un domini del relat que no tenen parí ni en aquesta ni en l'altra novel·la de la Ribera d'Ebre»

<sup>736</sup> 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: «Arbó's work underwent a linguistic renewal in line with the new conception of post-war Catalan narrative developed by some other writers. Nevertheless, in order to be fully understood, the changing expressive needs of Arbó must be linked to the way his literary world was reorganised, and specifically to the transformation of the narrative voice, which in the 1968 novel becomes more neutral» (Cornellà-Detrell 2011: 121-122). Ara bé, per a aquest estudiós, altres autors com Espriu i Benguerel també participen d'aquesta tendència que cerca l'autonomia dels personatges i el progressiu allunyament del narrador. Com demostra Cornellà-Detrell en el seu estudi, «Arbó's work does not deploy the variety of viewpoints in tension found in the polyphonic novel, a good example of which would be *Laila*. This is because the ideology of the narrator imbues the whole narrative, even those words attributed to characters by means of direct speech. *Tino Costa* includes free indirect discourse, dialogue and reported speech, but it is my contention that one of the important conclusions to be drawn from this novel is that the use of several enunciative techniques does not guarantee the presence of multiple ideological perspectives» (2011: 122). Amb tot, Cornellà-Detrell es qüestiona un cert paternalisme en la manera que té Arbó de presentar els seus personatges atès que «since *Tino Costa* is dominated by explicit description and the narrator already determines the outcomes of the reading, the text suffers from lack of ambiguity and the public does not have enough space to draw conclusions from the actions of the fictional beings. Accordingly, this novel is highly monologic, and only the empathetic reader will engage with the narrative. Although the author noticed that his characters did not have enough autonomy and that the text had to be given a polyphonic turn, this problem was not completely overcome in the second version, where the narrator remains over-

És així com percebem, per exemple, 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, silenciosos el carrer? ¿Per què adoptava tot, al seu pas, un aire de freda hostilitat? ¿Per què no vibrava el seu cor? (TC 589).

Com en les dues novel·les anteriors, la primera part s'inicia amb un prefaci que, al marge d'establir un lligam evident amb *Camins de nit* («Em proposo d'escriure una història fosca, una història de violència i de nit», TC 583), serveix a l'autor per fer-se visible («la meva ploma romanica indecisa» TC 583) i exposar 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 l'aparent humilitat de l'autor de no ser capaç de transmetre amb fidelitat «la senzilla grandesa, unida a un profund dramatisme» (TC 583) de la història; d'una altra, es descobreix el desenllaç final que afecta a 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, no fa sinó remetre al caràcter persuasiu del relat oral.

Arbó, en aquesta novel·la, 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— reconstrueix la història del jove Tino Costa. Després de fugir tres vegades d'Amposta, el protagonista torna enmig de la reprovació general i s'enamora de Mila, una noia promesa des de fa tres anys que trenca el seu compromís per amor a Tino («tot Amposta se sentí atònit i abrandat d'indignació» TC 623). La insistència de Quim, l'amic de Tino, perquè es compromet amb Mila i així apaivagui les contínues murmuracions, consciencia el protagonista de la impossibilitat de contreure cap tipus d'obligació i decideix recloure's a casa seva i no visitar més la noia. Aquesta, però, el va a veure una nit, d'amagat, i sofreix una decepció davant la indiferència fingida de Tino Costa, que refusa la seva presència a fi de no arrossegar-la cap a un final destruc-

---

bearing. The problem of the closed nature of *Tino Costa* is caused by the lack of diversity in its linguistic system and restricted worldview; both planes are interconnected, since more speech varieties would bring about a broader ideological spectrum and vice-versa» (Cornellà-Detrell 2011: 124).

tiu. 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 de degradació, torna i assassina Sileta, una noia que coneixia des de petita i que era a punt de casar-se amb en Quim, el millor amic de Tino. 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 i, 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 (cap. II) amb una citació corresponent a la segona part d'*El comte Arnau* de Maragall.<sup>737</sup> 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, al delit de saber que possibilita la identificació del comte Arnau amb Tino Costa i que cal relacionar amb aquesta aparent voluntat nietzscheana del protagonista que l'empeny a la transgressió a través de la fugida contínua. D'altra banda, aquests versos també introdueixen el retorn cíclic a la llar («no era aquesta volta com el retorn després de la seva primera fugida», TC 589), el reconeixement d'un cansament vital («tornava amb una fatiga d'esperit més profunda, amb un desengany més», TC 589) i la recerca no tant d'una redempció sinó d'un sentiment de pertinença del protagonista («una nostàlgia invencible l'havia cridat», TC 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», TC 590). Igualment, 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?», TC 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. Un últim incís encara relacionat amb el poema maragallia: Tino Costa, com

---

<sup>737</sup> 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. Per a una aproximació de la influència del filòsof alemany en l'obra i el pensament de Maragall, però també en el modernisme català literari, vegeu Espinós (2009: 27-38) i Trías (1982: 27-51).

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 capdavall, tradueix un cop més la visió fatalista i sinistra del seu creador. Contràriament, i salvant les distàncies, Maragall atorga al comte Arnau un perfil ètic que li permet la redempció (Trías 1982: 40).<sup>738</sup>

És evident, doncs, que la història de *Tino Costa* ofereix un personatge que recupera l'essència del protagonista de *L'inútil combat* en esdevenir un individu que viu permanentment exiliat d'un món que el rebutja i al qual sembla negar-se-li l'accés repetidament.<sup>739</sup> De tots els personatges arbonians és el que compleix millor les característiques del marginat existencial proposat per Mayer (1982) 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).<sup>740</sup> 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», TC 642) i aquí cal cercar l'origen del seu conflicte psicològic. Efectivament, 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», TC 635), així com el permanent 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 tràgica:

— Quin mal vent el deu haver portat?

[...]

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

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

---

<sup>738</sup> Vegeu nota 697.

<sup>739</sup> 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).

<sup>740</sup> 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).

Així, doncs, en aquesta voluntat reiterada de demostrar que Tino Costa neix i viu sentenciat des del seu naixement, la veu del poble, atenta als presagis i als mals averanys, no dubta a proferir la seva condemna particular: «Les velles d'Amposta van predir unànimament que el noi no podia tenir una fi santa» (TC 635). Més encara, el context històric sembla alinear-se en aquest cúmul d'auguris malèfics («havia nascut en una època turbulenta, entre estampit de fusells i planys i crits d'alarma», TC 635), alhora que el nom (Tino) mai 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», TC 647), com succeeix en les anteriors novel·les, detall que augmentarà, més endavant, la seva desubicació existencial en no tenir un espai de referència on dirigir-se.

En aquest aïllament forçós que sorgeix del rebuig social, Tino busca refugi a través de la ficció («en els llibres de contes que la mare li procurava», TC 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», TC 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» (TC 643). La intervenció del narrador aquí és prou evident i condiciona obertament la lectura que se'n deriva, si més no, alimenta un cert reduccionisme moral, només justificable per excusar el comportament 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 volterianisme burleta [...]. Tino Costa acabà per cansar-se'n, [...]; però en la seva ànima portava ja la llavor del seu desolador escepticisme (TC 643).

És en aquest allunyament de la religió cristiana, entesa com un espai que condueix a la mort, que 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, principalment 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 (TC 620).

De fet, aquesta inclinació artística, insinuada ja durant la seva infantesa, no fa sinó confirmar la incomprensió i els prejudicis de la col·lectivitat i agreujar 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 artística 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 (TC 643).

A través de l'art, doncs, Tino Costa, enfront d'una societat primitiva i materialista, sublima el seu fracàs existencial i connecta amb l'herència modernista latent. Avançada l'obra, també Mila descobreix que, durant el seu distanciament, Tino ha esculpit la seva figura en un vell tronc d'olivera, en la qual, significativament, 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'ansia infinita d'un cor que cerca i que tem enmig de la tenebra. Però ¿què espera i què tem?» (TC 711).

És evident, doncs, 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», TC 711) i 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 la Mila, que foren, segons sembla, venudes després a ciutat per un alt preu sota el nom d'un escultor famós (TC 819).

Un altre dels trets que defineixen Tino Costa i que l'alineen amb els protagonistes de *L'inútil combat* i *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 (TC 683).

És en aquest sentit, que les seves fugides a Barcelona esdevindran una aventura estèril, de les quals retornarà amb una sensació de fatiga agreujada en cada viatge. Immersit en la despersonalització i en l'anonimat urbà («Qui era ella? Ell no ho sabia, ni li importava», TC 732) i forçat a sobreviure enmig d'una realitat adversa i inhòspita, s'ha d'acarar a una soledat i a una comunicació molt més evidents («¡Maleïda ciutat! [...] ¡Estem sols; tots estem sols», TC 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 amatent 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.<sup>741</sup>

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 degradació, induït per una pulsio sexual que substitueix altres mancances afectives («hi anava per ofegar la set de tendresa insatisfeta», TC 732) i que remet a les escenes dels prostíbuls 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 reproduïxen 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», TC 591).

---

<sup>741</sup> 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 prioritza l'ambició i l'èxit immediat com a nous exponentes de la modernitat.

En el seu últim retorn a Amposta («tornava amb l'ànima malalta de tristesa, d'enuig, de desil·lusions», TC 773), davant l'absència de Mila i el silenci de Sileta, Quim i el mestre Baldà, Tino Costa és conscient que «la seva ànima estava emmetzinada per sempre, closa a tots els goigs d'aquí» (TC 781). És aleshores quan comença a concebre la idea del càstig, presagiada prèviament pel mestre («Temo que Déu no et castigui», TC 782). Una vegada més, però, el protagonista es debat enmig de la incomprensió permanent i es rebel·la davant la injustícia d'aquest pronòstic que el sentència i el determina de manera inequívoca («¿De què ha de castigar-me Déu? En tot cas seria jo qui podria...», TC 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», TC 784) que culmina amb la mort de Sileta, en una escena on la duplicitat de la veu narrativa —de l'omnisciència al monòleg narrativitzat—, permet captar la tensió viscuda pels dos personatges, però sobretot facilita l'aprofundiment en el discurs transformat 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 tindria pietat d'ell? ¿Tota la seva tendresa per ell se li hauria estrocat? Delirava (TC 793).

Amb la lapidació («¡Era el càstig!», TC 797) s'acompleix el destí tràgic llargament anunciat («era el pretext, l'excusa», TC 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 s'abraona damunt d'ell, enmig d'una escena de tradició *dannunziana*.<sup>742</sup>

En definitiva, doncs, a *Tino Costa*, Arbó presenta un individu que es defineix 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 evident 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

---

<sup>742</sup> D'Annunzio relata la lapidació de Mazzagrogna a *La morte del duca d'Ofena*, a mans d'una multitud enfurismada, de la següent manera: «Un urlo immenso l'accorse. Cinque, dieci, venti fasci di canne ardenti vennero li sotto a radunarsi. Il chiarore illuminava i volti animati dalla bramosia della strage, l'acciaro degli shioppi, i ferri delle scuri. I protatori di fiaccole avevano tutta la faccia cospersa di farina, per difendersi dalle faville; e tra quel bianco i loro occhi sanguigni brillavano singolarmente. [...] Due, tre schioppettate risonarono fra le grida; e l'arringatore, colpito al petto e alla fronte, vacillò, agitò in alto le mani e cadde in avanti. Nel cadere, la testa entrò fra l'un ferro e l'altro della ringhiera e penzolò di fuori come una zucca» (des de <http://www.intratext.com/IXT/ITA1308/PP.HTM>: consultat 3 d'agost de 2020).



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, el creixent sentiment de culpa entorn els personatges que ha estimat i que han sofert el seu individualisme egocèntric i la seva pròpia maledicció (la noia amb qui fuig a Barcelona, la Sileta, la Mila).<sup>743</sup> D'aquí, doncs, que a desgrat de ser un marginat existencial, el protagonista s'automargina conscientment en sentir-se incomprès per la societat. A aquesta incomprensió externa que percep cal afegir, però, un estranyament personal que el porta a qüestionar-se la pròpia vida i a instal·lar-se en un espai d'inconformisme. Tot plegat ens acosta a una consciència de ser diferent, fet que implica una sentiment de superioritat que, encara que no es faci explícit, es troba a prop del sentiment de l'artista modernista. Alhora, es percep un sentit d'estranyesa i d'insatisfacció vital que, si bé s'acosta, d'una banda, a la dimensió metafísica de l'individu dostoievskià s'avança, de l'altra, a l'existencialisme sartrià. 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.<sup>744</sup>

Tot amb tot, és evident que Tino Costa té la possibilitat de redimir-se, de superar la seva condició de marginat existencial a través de l'art, però ell opta per instal·lar-se en aquesta discriminació que li ha imposat la societat i en la qual ell es recrea. Actua, doncs, des d'una intenció autodestructiva, fet que el condemna a una vida sense sentit, immersit en un món aliè al qual aboca la seva mirada crítica, però apàtica,

---

<sup>743</sup> 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).

<sup>744</sup> Cornellà-Detrell 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» (Cornellà-Detrell 2011: 128). Cal entendre, doncs, que per a l'autor de l'estudi aquesta ideologia conservadora subjacent explicaria també la condemna final dels protagonistes com a conseqüència de la transgressió d'uns límits inqüestionables. Si ens atenem al conjunt de la novel·lística d'Arbó, i sense obviar una actitud conservadora creixent, cal posar en dubte aquesta alineació amb el règim i amb la voluntat d'ordre i autoritarisme vigent. Arbó escrivia al marge d'implicacions polítiques i ideològiques, i si bé trasllueix en les seves obres cert moralisme, sobretot en la trilogia final, fer una lectura de *Tino Costa* en clau política sembla, si més no, agosarat i mancat de fonament.

que el converteix en un antiheroi passiu, que reflexiona constantment però no ofereix resposta i 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 seus inicis. Evidenciada, però, la seva inadaptació genera un sentiment creixent d'odi cap a un món exterior que o bé l'invisibilitza, a la ciutat, o bé el censura i l'estigmatitza, al poble. Amb tot, el detonant serà el rebuig que Sileta, símbol de la bondat i de l'amor pur, demostra davant d'ell durant el seu últim retorn i que permet a Tino Costa descobrir la presència dins seu d'un enemic—la seva amoralitat— que ha foragitat la mirada innocent de la noia cap a ell i, per tant, ha esvaït la seva darrera possibilitat de salvació. D'aquí que el seu acte d'assassinar-la, tot i semblar gratuït externament, 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. Consegüentment, l'autoodi i el reconeixement del triomf del mal 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 lliurar-se dels seus dubtes existencials que perduren fins a l'últim instant («¿Què era la vida? ¿Què era el món? ¿Havia viscut? ¿Començava a viure?», TC 798).

A tall de conclusió, i de manera molt significativa, cal incidir en aquests dubtes finals de Tino Costa que enllacen amb la recerca introspectiva ja present en *L'inútil combat*<sup>745</sup> i que 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 principalment per la seva insatisfacció vital i per la seva inadaptació a l'hàbitat propi, percebut com a inhòspit des del primer instant. En 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 (IC). 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 determi-

---

<sup>745</sup> 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).

nisme alhora que evidencia la seva pertinença a la categoria dels humiliats.<sup>746</sup> Aquesta pertinença, percebuda com un 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.<sup>747</sup> Conseqüentment, la ira es concreta en ocasions 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 —la bogeria (Dostoievski, Gogol), l'acte gratuït (Gide), la maldat (Zweig, Mann)— cal aturar-se en aquest tipus de reaccions sobre els quals autors com Dostoievski i Zweig ja havien fixat l'atenció. En aquest sentit, l'escriptor austríac va tractar la síndrome d'Amok<sup>748</sup> en un conjunt de narracions, entre les quals destaca *Amok*, que foren publicades l'any 1922.<sup>749</sup> Com a denominador comú, aquestes 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.<sup>750</sup> Es fa palès, doncs, que la descripció d'aquest tipus de caràcters permet establir punts de contacte amb els protagonistes arbonians d'aquesta primera etapa novel·lística.

Tot amb tot, cal incidir en el fet que aquests individus impetuosos i irats experimenten també l'amor més abrandat, així com un sentiment de revolta continu contra les injustícies pròpies i alienes que, conseqüentment, els generen un sentiment de pietat que, a voltes, pot transformar-se en autocompassió (LIC, TC). Tots ells coinci-

---

<sup>746</sup> En referència als motius en què es fonamenta la fixació d'aquesta categoria, vegeu nota 663.

<sup>747</sup> 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».

<sup>748</sup> 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.

<sup>749</sup> *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 immediatament ressò i publicaren les seves crítiques respectives, fet que indica l'atenció que provocava un autor com Zweig i l'efecte immediat de les seves obres entre els literats catalans (en referència a les valoracions dels dos crítics sobre la narració d'Zweig, vegeu Corretger 2008: 66-67). Tot sembla indicar, doncs, que Arbó havia de conèixer aquesta admiració per Zweig durant els anys vint i trenta, sobretot. Quant a la resta de narracions a què es fa referència al cos del text, s'han publicat en un mateix volum. Vegeu Zweig (2019).

<sup>750</sup> En una de les narracions, «La cruz», el protagonista, un coronel de les tropes napoleòniques, envoltat dels cossos dels seus soldats, morts en el camp de batalla, sofreix un atac incontrolat de ràbia que aboca damunt un soldat enemic que apareix en aquell moment: «Por primera vez el nombre de Napoleón salió de sus labios con una maldición por haberlo mandado a esta tierra de asesinos y profanadores de cadáveres. Y esto incitaba esa cólera desconcertada y febril. Brotaba con fuego en sus manos. [...] clavó el cuchillo en la espalda de la víctima, primero poco a poco, saboreando el momento con crueldad y premeditación, y después, con furia convulsiva, lo clavó una y otra vez, más y más deprisa, en la espalda y la garganta, con más y más fuerza, hasta que al final la hoja resbaló en medio de la vorágine y se la clavó en la mano (Zweig 2019: 64-65).

deixen, en algun moment, en l'estranyesa davant la manca de conciliació entre una imatge preconcebuda de la vida i la realitat que els envolta i amb la qual acaben enfrontant-se. L'home arbonià, doncs, persegueix constantment una idea de felicitat i de justícia que no fa sinó agreujar 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. Amb tot, d'entre aquesta primera etapa novel·lística, és l'únic exemple en què el protagonista aconseguix, almenys en un primer moment, conciliar realitat i desig. Assistim, doncs, 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 desprietada i injusta que no sap donar resposta als problemes morals i humans que se li plantegen. La incomunicació 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 que caracteritza aquestes novel·les.

Per tot el que s'ha dit, es confirma que les conseqüències d'una marginació determinada per factors socials i geogràfics condicionen aquests individus i els empenyen a l'aïllament i a la reclusió progressiva, a un conflicte psicològic que voreja la folia —més evident en *L'inútil combat* i *Notes d'un estudiant que va morir boig*. Tot plegat, cal relacionar-ho també amb l'estigmatització provocada per una veu col·lectiva que, en la seva funció de cor tràgic, atenalla i limita les actuacions de l'individu. Ara bé, això no eximeix els personatges d'un deute amb les seves accions, filles de la voluntat d'automarginació davant de la seva incapacitat o la seva manca d'interès per adaptar-se a la societat. En aquest sentit, són éssers entotsolats que es complauen en un debat existencial permanent i que es deixen arrossegar pels esdeveniments i per un fatalisme present des de l'inici. Tot amb tot, cal advertir la voluntat d'Arbó de no imputar totalment l'acció als seus protagonistes, que es veuen alliberats de les seves decisions a través d'una veu interior —sovint esmentada com el geni del mal— que justifica les seves conductes alienades i, en definitiva, els eximeix d'una culpabilitat absoluta.

Hi ha, encara, altres aspectes recurrents en l'elaboració d'aquest arquetipus arbonià: la complexitat de les relacions maternofilials, determinades per una profunda

incomunicació, 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 es singularitzen per transgredir els valors establerts. I d'aquí sorgeix el sentiment de culpa, extensiu a la seva relació amb altres personatges, que es fa present i que contribueix al seu constant turment anímic.

Cal concloure, doncs, que Arbó construeix els seus protagonistes a partir d'unes constants que permeten afirmar l'existència d'un prototipus arbonià que té continuïtat en cada novel·la, si bé amb uns condicionants diferents. Queda demostrada, doncs, en l'anàlisi feta en aquest capítol, 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. Aquesta coincidència 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 del que succeeix al seu voltant.

3.4.4. *Una nova proposta des de la conformitat: L'espera, Entre la terra i el mar, La tempestad, La masia i El segundo del Apocalipsis*

Quasi bé dues dècades més tard, 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.<sup>751</sup> 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, 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»

---

<sup>751</sup> L'any 1965, Arbó va publicar *Narracions del Delta*, un recull d'episodis extrets de *Camins de nit* i de dues obres que encara s'havien de publicar, *Entre la terra i el mar* i *L'espera*. Dos anys més tard, fou el torn d'una altra obra en català, *L'espera*. Cal recordar, com ja s'ha explicat en la primera part d'aquest estudi, que si bé la primera versió d'*Entre la terra i el mar* fou escrita en català, finalment, es publicà en castellà. El motiu, recordem-ho, s'originà en el fet que la versió en català va ser presentada, sense èxit, al Premi Sant Jordi 1966 amb el títol *Les inquietuds de Pere Franch*. Arbó aleshores l'autotraduí al castellà i la presentà, aquell mateix any, al Premi Blasco Ibáñez on resultà guanyadora. L'obra es publicà amb el títol *Entre la tierra y el mar* i fins al 1993 no aparegué la versió catalana dins *l'Obra Catalana Completa III*, publicada per Columna Edicions. Tot indica, atenent-nos a la relació epistolar entre Sebastià Juan Arbó i Joan Sales, que el Club Editor, a principis de l'any 1968, estava interessat a publicar *Entre la terra i el mar*. Amb tot, sembla que Arbó no va portar a terme les indicacions de l'editor respecte de l'obra, motiu pel qual, possiblement, no es va publicar en aquesta editorial. Quant a l'obra, Sales suggeria: «si hi poses un "argument" que desperti i mantingui l'interès del lector, i si la concentres, pot ser també una boníssima novel·la —no tant, de totes maneres, com L'ESPERA» (Ramis 2018: 118).

(ETM 217).<sup>752</sup> Arbó inicia, doncs, 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,<sup>753</sup> l'argument es devalua i se sotmet en funció d'allò que l'autor vol exposar prèviament. És clar que aquesta nova perspectiva afecta la 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 emmarcats,<sup>754</sup> ja insinuats en les darreres novel·les de la primera etapa, però ara molt representatius d'aquest nou cicle.<sup>755</sup> 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 apareix Pau Roda, símbol d'amistat, però també d'un nou model de pensament molt present 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 apareixen paral·lelament i prenen relleu dins la ficció: Jaume, Pere Franch i Antoni Guatxes. Aquest últim serveix de fil conductor en l'argument d'*El segundo del Apocalipsi* on s'afegeix la figura d'Andrés Subirá.

---

<sup>752</sup> El fet que Arbó en la publicació d'*Entre la tierra y el mar* (1966) ja inclogués el «pròleg explicatiu» on justificava els motius que el portaven a escriure 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 possiblement indica la intenció de l'editorial de desvincular-la d'una trilogia de la qual aquell mateix any s'havia publicat, o es publicaria, el tercer volum en català, *La masia*.

<sup>753</sup> 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 entre el personaje y el lector, y es un reconocimiento (o una proyección) del personaje efectuado por el lector» (Eco 2003: 198).

<sup>754</sup> Per a l'estudi sobre la presència i la funcionalitat d'aquesta tipologia de relats en l'obra d'Arbó, vegeu en la tercera part d'aquest estudi «Les conseqüències del relat emmarcat».

<sup>755</sup> Quant a l'estructura 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 Apocalipsi* 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. De fet, i de manera simptomàtica, en la novel·la *La bora negra* —edició força modificada d'*Hores en blanc. Notes d'un estudiant que va morir boig* (1935)— els capítols, a diferència de l'edició anterior, apareixen titulats. Aquest tret es manté en les posteriors edicions. en català, tot i que es produeixen canvis en els enunciat dels títols.

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

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 (LE 23).

Entremig, la figura de l'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 (LE 21).

Es tracta d'un capítol que precedeix la primera part de l'obra i que, a través del procediment narratiu *in media res*, introdueix unes línies temàtiques que es desenvoluparan durant el relat. Així, doncs, 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 l'Andreu i que es confirmarà a mesura que avanci la novel·la. En aquesta presentació inicial reconeixem, també, la «terrible fatiga» del protagonista que més enllà del cansament fisiològic evoca el ressò existencial de la novel·lística anterior, alhora que recuperem l'actitud d'«estranyat» i la soledat tràgica que l'aïlla del propi entorn i que es va agreujant durant l'obra («sentia una impressió punyent de soledat i una ira secreta i sense objecte», LE 76). Fet i fet, es recupera l'essència de l'home arbonià sobre el qual recau el fatalisme i que resta vençut i afeblit per la pròpia experiència. Més endavant es confirma aquesta impressió:

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 (LE 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 (LE 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 (LE 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 no aconsegueix ser feliç. Al costat de la Briga, una noia que ajudava la Masaveta i que es trasllada a casa d'ells per por al maltracte del marit, l'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 mor assassinada pel seu marit en unes circumstàncies poc clares i l'Andreu recau en una desesma vital de la qual no es recuperarà («Res no podria ja tornar-lo a la vida», LE 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», LE 198). Amb tot, i malgrat la ira que, ocasionalment, aboca contra Manuel «lo tonto», a qui culpabilitza de la mort de la Masaveta, i contra la xicota del 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). No cal obviar que la rotunditat amb què Sales expressava aquesta opinió, que després traslladà al pròleg amb un to menys contundent,<sup>756</sup> s'ha d'entendre més com un afalac directe a l'autor que no pas com una valoració del tot objectiva a l'obra. 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.<sup>757</sup> L'Andreu és un personatge que s'intueix més que no s'expressa. En el seu silenci, en la seva interioritat no manifesta —l'ús del monòleg narrativitzat és quasi bé 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 de l'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,<sup>758</sup> el passat històric o la irrupció de la política dins el món popular. En aquest sentit, les dues escenes protagonitzades per l'Andreu després de dos dels moments cabdals de la histò-

---

<sup>756</sup> 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 de 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 contínuament en les seves cartes a Arbó (cf. Ramis 2018).

<sup>757</sup> Arran de la publicació de *L'espera*, Sales i Arbó mantingueren una fluïda relació epistolar, la lectura de la qual permet entendre un tracte volgutament condescendent i afalagador de l'editor cap a l'escriptor. A través de la correspondència que Sales mantingué amb altres escriptors es fa evident la manca de sinceritat en les paraules que l'editor adreça a Arbó (c.f. Ramis 2018: 25). De les cartes també es desprèn un optimisme constant respecte de les vendes de la novel·la que va decreixent 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).

<sup>758</sup> A la *Novelle della Pescara*, concretament en el conte *Il tragebbatore*, D'Annunzio introdueix el prototipus de l'idiotitzat i el presenta com «un povero epilettico idiota, che tutti opprimevano e dileggiavano, non ebbe nulla; e si mise a piagnucolare, leccandosi le lacrime e il moccio che gli colava dal naso, con un verso ridicolo: —Ahu, ahu, ahuuu!» (de de <http://www.intratext.com/IXT/ITA1308/PS.HTM>; consultat 3 d'agost de 2020). 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).

ria —la confirmació de la seva relació amb la Briga (LE 141-147) i la seva pèrdua posterior (LE 179-185)— 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 el seu interès cap a un àmbit concret: el poble. És així com a través de les passejades de l'Andreu, la veu omniscient es recrea en la descripció física i quotidiana d'aquest espai.

Ara bé, és sobretot a través de la seva relació amb en 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 explícita 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*. Si bé tot l'últim capítol introdueix la mirada de Pau Roda damunt l'amic («És un vell»—pensa—, «però un vell acabat»), LE 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»), LE 212), és l'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», LE 213). Les respostes dels presents 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 permanentment en l'esperança, no hi ha resposta perquè la pregunta és irrellevant («—És una pregunta tonta, ja que no té sentit», LE 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» (LE 213), hi ha un neguit que s'accentua amb el pas del temps («¿Vols dir-me què hi venim a fotre en este món?» LE 213). Per a Manuel «lo tonto», el desinterès davant la qüestió formulada és absolut; evidentment, en ell no hi ha resposta («s'allunya, tot gratant-se l'aixella», LE 214). Aquesta és l'ambigüitat a què es refereix Sales 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» (LE 11). Sembla clar, però, que l'editor aposta per una lectura cristiana que doni 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?» (LE 12).<sup>759</sup> Aquesta ambigüitat, però, sembla resoldre's atès que el desenllaç 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*

<sup>759</sup> 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 religiosa que assegurés, en certa manera, el compliment d'un criteri de moralitat.

*machina*, l'arribada de Nelet, el fill de la Briga, que tot i el refús inicial manifestat cap a l'Andreu, ara busca la seva protecció:

L'Andreu va alçar 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 (TE 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 l'Andreu com per al 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 perserverar i tenir fe en un avenir, sinó millor, capaç de reparar el sofriment vital de l'home.<sup>760</sup> Nogensmenys, la figura de la mare a *Camins de nit*, revestida d'humilitat, ja avançava aquest 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*.<sup>761</sup> El text constitueix una decàleg d'intencions i de promeses narratives, però sobretot, 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.<sup>762</sup> Un cop més, Arbó és fidel a l'àmbit 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 argu-

---

<sup>760</sup> 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».

<sup>761</sup> Vegeu nota 752.

<sup>762</sup> Uns anys abans, i 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*, 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).

mental 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 Negre», Quelo, Peret, el Valent, el vell Calderó).<sup>763</sup>

Si fins ara hem constatat com tota la novel·lística ebrenc anterior s'iniciava amb un capítol preliminar *in media 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 de Jaume i Maria Rosa. La caracterització de Jaume 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 (ETM 225).

A partir d'aquest moment, 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 («Els habitants»), 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

---

<sup>763</sup> Vegeu els apartats inclosos en aquesta tercera part del treball: «La recreació de la vida ebrenc» i «La història com a element contextual».

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 (ETM 247).

A partir d'aquí, mitjançant una el·lipse 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 l'argument principal avança de manera lineal fins al final de la trilogia.<sup>764</sup> En aquesta primera novel·la, la trama es focalitza en la vida plàcida de Jaume i de Maria Rosa, envoltats dels seus fills (Jordi, Monxe, Roseta i Cisquet) fins que, quasi bé 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 tempestad* s'inicia amb la figura de Monxe immers de ple en l'àmbit mariner. Es produeix un acostament 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 manca de relació amb Jaume és força evident. L'arribada de Montserrat, una jove barcelonina, altera la vida de tots ells i accentua el to fulletonesc de l'argument. Si bé Monxe i la noia senten una atracció mútua des del primer moment, és Jordi qui, aliè a aquest fet, es casa amb ella. Finalment, Monxe acaba fugint. La novel·la final de la trilogia, *La masia*, s'inicia amb el retorn de Monxe, el qual després de sis anys d'absència viu una relació clandestina amb Montserrat. La mort de Maria Rosa i el posterior abandonament de la masia acce-

---

<sup>764</sup> A *La masia*, últim llibre de la trilogia, 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 arriba mort a la masia, en braços de Jaume, després de l'accident (LM 488), en el relat inicial el nen es cura però mor pocs mesos després (ETM 245). L'edat de Felet també és motiu d'equívoc ja que primer s'afirma que té onze anys (ETM 237) i després, vuit anys (LM 488). Així mateix, en la presentació de la trilogia s'esmenta la presència de Cisquet, el germà petit, (ETM 237) que no torna a aparèixer fins a *La masia*, ara però amb el nom de Joan/ Joanet (LM 487, 494). 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, vés en 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 el 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 premsa i el desordre inenarrable amb què treballes. [...] Vés 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, doncs, aquestes errades que es troben a la trilogia i confirmen aquesta imatge de desordre — recordem la polèmica de *Camins de nit* — i de manca de rigorositat —sobretot en la redacció de les biografies de Cervantes i de Verdaguer— que ja se li havia atribuït, en algun moment, des d'alguns sectors de la intel·lectualitat catalana.

lera 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 *El segundo del Apocalipsis*.

Evidentment, a l'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 hem remarcat que aquesta voluntat testimonial 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.<sup>765</sup> Arbó sembla recuperar amb el personatge de Jaume un dels protagonistes de *Terres de l'Ebre*, Joan. Ara, però, l'autor construeix un individu amb qui la vida ha estat més benigna, atès que ha pogut crear una família i gaudir, sobretot, de la companyia de Maria Rosa, mare i esposa abnegada que aconsegueix allunyar-lo de la ira i de la solitud pròpia dels 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) 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 perdonarà a Monxe ni la seva fugida ni la seva relació amb Montserrat. Com a conseqüència de la mort de Maria Rosa, Jaume esdevé un personatge estranyat que, després de l'abandonament de la masia i del trasllat al poble, es troba desubicat, desproveït dels referents que fins aleshores l'havien definit. Jaume, doncs, simbolitza la desaparició del món rural i familiar ebrenc, damunt del qual Arbó ha bastit també la seva novel·lística més genuïna:

---

<sup>765</sup> En relació als personatges de Pere Franch i de Guatxes, prou rellevants en el conjunt de la trilogia, vegeu l'apartat «Les experiències de vida: mestratges i complicitats».

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 (LM 535).

En la seva intervenció final, Jaume retorna a la masia, en un estat d'alienació que el retorna al món arcàdic viscut amb Maria Rosa i on 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... (LM 623).

Hi ha una incredulitat evident davant la desaparició del passat, que porta a qüestionar-se la pròpia vida: «¿Però era possible que tot allò no hagués estat res...?» (LM 625). El dubte existencial, doncs, més enllà de la comprensió de l'ésser humà, torna a ressorgir en l'obra d'Arbó.

En relació 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 relació als 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'apunten breument 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» (ETM 329).

Conseqüentment, la descoberta de la seva adopció provoca en Monxe «un sentiment de greuge [...], un sentiment d'orgull ferit» (ETM 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 (LT 164). De fet, malgrat que les circumstàncies del naixement de Monxe el situ-

en a la categoria dels marginats existencials, a la qual pertanyen els protagonistes de la primera novel·lística ebrenca, aquest és un aspecte que tot i prendre força en el moment de la descoberta («no en tinc, de pares; no soc res d'aquesta casa i soc un bord», ETM 421), posteriorment queda diluït en el relat i no actua com a element negatiu 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 (ETM 640).

De tota manera, Monxe és una figura extrovertida, amb un caràcter bondadós i sensible, molt estimat pel seu entorn i aliè a la incògnita que provoca el seu llinatge. De fet, aquesta procedència forània («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'apropa 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 voluntat 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 (LM 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·lipsis que trobem en el relat i que limiten la informació d'episodis tan importants com la seva reacció arran 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 breument 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», LT 363). El retorn, després de sis anys —tres a Melilla i tres al servei militar— inicia *La masia* 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 Vinaroç 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», LM 610) i el retorn de Montserrat a Barcelona el porten a una decisió dràstica: el suïcidi. Es tracta d'un acte, però viscut sense dramatisme:

avançava tranquil, amb passa ferma, en una perfecta harmonia interior, harmonia de desigs i de sentiments, de somni i de realitat, de sentir i de voler, en una pau perfecta (LM 639).

Cal concloure, doncs, que en aquest segon cicle ebrenc Arbó construeix unes figures encarregades de reflectir la seva pròpia 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, indica la superació de «l'ombrívol pessimisme que turmentà la teva joventut», ja que altrament «no hauries intitulat 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 arboïnà 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 de l'Andreu (LE) i en les morts de Jaume i de Monxe (LM). 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, 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.

### 3.5. 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, doncs, 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.<sup>766</sup> Si fins ara en estudiar els diferents aspectes que determinen l'obra arboniana l'espai apareixia ja com un element significatiu, 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 arbonià per excel·lència és l'àmbit ebrenç, delimitat sobretot al voltant del Delta i de les poblacions de Sant Carles de la Ràpita i d'Amposta, cal esbrinar quins són els mecanismes que han contribuït a crear aquesta identitat ebrenca literària que ha sobreviscut com un dels trets rellevants, sinó el més rellevant, que suscita, encara avui, el nom de Sebastià Juan Arbó.

Paral·lelament, 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 novel·les que Arbó 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 ebrenç. 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. Caldrà, doncs, veure com Arbó reprèn

---

<sup>766</sup> 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. Per a consultar la relació d'aquests títols, vegeu nota 238.

aquest diàleg en la construcció literària de la identitat ebrenc que el defineix com a escriptor.

Abans d'entrar en totes aquestes consideracions, hi ha una qüestió que cal plantejar i que porta a la descoberta d'Arbó 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.

### 3.5.1. Aproximació a la qüestió 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 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 —més concretament, 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). Tot i així, observa que «la grandesa gairebé tràgica que sap donar a l'acció i als personatges s'imposa sobre qualsevol altra consideració» (Fuster 1988: 374). És evident, doncs, que la novel·la de l'escriptor ebrenc s'escapa d'aquestes prejudicis i compta, des del primer moment, amb l'aprovació de Rafel 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 desprietat que fa pensar en el Zola de *La terres* (Tasis 1933a: 6).<sup>767</sup>

---

<sup>767</sup> 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 preferentment s'havien utilitzat en la novel·la rural catalana des de la Renaixença fins als anys trenta. Tasis 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 terra*, de Zola, «obra mestra del realisme pessimista, de crua presentació d'una sòrdida existència dominada per la necessitat i la cobejança» (Tasis 1959: 11). Contràriament, Tasis constata que la lectura de la no-

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 prematuritat 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 1936i: 2). Independentment, doncs, 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 la novel·la rural en la seva totalitat, sinó aquella en què «el ruralisme és un pretext per esquitllar complicacions morals i l'autor presta més importància als arbres que als homes» (1936i: 2). 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» (1936i: 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 d'ambdues 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» (1936: 2), el crític accentua la paradoxa que suposa enmig de l'auge de la novel·lística ciutadana europea,

---

vel·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» (Tasis 1959: 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"?» (Tasis 1959: 13). Fet i fet, el crític es decantava obertament 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» (Tasis 1959: 13). Aquest posicionament de Tasis en favor del tractament ruralista de Bladé i Desumvila sembla una mica agosarat, si més no discutible, en la mesura que el criteri a què s'acull respon a una visió idealitzada dels caràcters i del paisatge de la Ribera d'Ebre.

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» (1936: 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 afirma contundentment: «Ara, doncs, una producció rural; la de Sebastià Juan-Arbó [sic]» (1936: 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* (1949) i la compararà, 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 plenament 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, l'excés d'idealització i el domini del to nostàlgic. El fet que aquestes obres posteriors d'Arbó tinguin una repercussió quasi bé 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.<sup>768</sup>

Hi ha encara, una qüestió que cal tenir en compte en el tractament d'aquest caràcter rural 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 palpación 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).<sup>769</sup>

De fet, uns anys abans, concretament el 1947, a propòsit de la «Setmana Arbó»,<sup>770</sup> 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 d'Arbó. 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.<sup>771</sup> En aquest sentit, sembla evident la voluntat de fer una lectura en clau espanyola de les obres d'Arbó, distanciada de les interpretacions formulades per les crítiques del món literari català.<sup>772</sup> A més, cal no oblidar que el món rural, lluny de la modernitat europea que s'entreveu des de la fos-

---

<sup>768</sup> 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 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).

<sup>769</sup> En l'edició de 1956 de *Tierras del Ebro*, Arbó va escollir per al pròleg l'article que Agustí (1940: 8) havia publicat a *Destino* uns anys enrere (Juan Arbó 1982: 167).

<sup>770</sup> Vegeu nota 195.

<sup>771</sup> 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.

<sup>772</sup> Cornellà-Detrell insisteix en aquesta interpretació política de *Tino Costa* i assenyala 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» (Cornellà-Detrell 2011: 128).

cor 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.

### 3.5.2. *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.<sup>773</sup> D'aquí, doncs, que el seu nom s'associï irremeiablement a aquest territori que, si bé romania 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 Arbó.<sup>774</sup> No sembla exagerat afirmar que en l'imaginari dels lectors arbonians, potser fruit de la lectura de l'Arbó més primerenc, ha perdurat la descoberta d'un indret isolat i feréstec, d'unes terres inhòspites i deshumanitzades, al costat, evidentment, d'uns personatges tesos per un combat continu amb la terra i abocats a un procés mimètic de soledat i d'incomunicació amb la pròpia 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» (Beser 1966: 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 poèticitat del relat i la duresa del medi, que romandrà en el lector arbonià i

---

<sup>773</sup> 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 del 2006, entre les quals, hi havia la de les Terres de l'Ebre. Amb tot, a hores d'ara aquest 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.

<sup>774</sup> En aquest sentit, Ignasi Agustí 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» (Agustí 1966: 3). 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, 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 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 posterior d'Arbó no va tenir la mateixa recepció i, consegüentment, no va contribuir a difondre la imatge més quotidiana i tradicional que l'escriptor hi proposava. De fet, les primeres crítiques que acolliren la publicació de *Terres de l'Ebre* encetaren aquest camí en remarcar la presència d'un paisatge que, més enllà del seu determinisme, es convertia en un dels elements més preuats de l'obra.<sup>775</sup> 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» (Beser 1966: 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 la 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 que pugui seguir els meus personatges de cambra en cambra».<sup>776</sup> 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.<sup>777</sup> 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 defini-

---

<sup>775</sup> Per a la lectura de les crítiques a la recepció de *Terres de l'Ebre*, vegeu la primera part del present estudi «La confirmació d'una esperança: *Terres de l'Ebre* (1932-1933)».

<sup>776</sup> 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 infantesa de l'escriptor, permet relacionar-la amb el món ebrenc d'Arbó. Ara bé, el novel·lista 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.

<sup>777</sup> El ventall és ampli i abarca, *grosso modo*, des de les primeres propostes de Franco Moretti (*Atlas de la novela europea 1800-1900*) per a un nou enfocament de l'espai literari a través de la cartografia i de Bertrand Westphal (*La Géocritique: réel, fiction, espace*), amb la geocrítica com a nou mètode interdisciplinari per a l'estudi de l'espai, fins a les noves aportacions proposades per Robert Tally o Clément Lévy en el mateix àmbit geocrític. En relació a l'aplicació i desenvolupament d'aquestes noves possibilitats en la literatura catalana vegeu, entre d'altres, Bou (2013), Martí Monterde (2015), Salvador (2018) i Villalonga, Casacuberta i Perera (2018).



tiva, aquest retorn al lloc —conegut com a «gir espacial»<sup>778</sup> 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. Tot i 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, 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 perspectiva d'interpretació.<sup>779</sup>

Ha quedat demostrat a bastament durant aquest estudi l'estreta vinculació entre la biografia i l'obra d'Arbó. Vida i obra avancen indestriables, sota una voluntat de sinceritat insubornable i amb una vocació creixent de deixar testimoni a través del seu exercici literari. En conseqüència, doncs, Arbó es mostra fortament arrelat a uns espais que es manifesten de manera recurrent a la seva novel·lística i que conformen el seu paisatge vital, el paratge natural de l'Ebre, delimitat per unes característiques físiques, antròpiques i biogeogràfiques que li atorguen plena identitat i que es troben

---

<sup>778</sup> 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.

<sup>779</sup> En aquest sentit, l'obra de Sebastià Juan Arbó compta dins la 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. Quant a la representació cartogràfica digital del Mapa Literari Català d'Espais Escrits, Arbó compta amb 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 *googlemaps*. 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, doncs, 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 (Juan Arbó 1982: 314-315). 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 arrosars... 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.

àmpliament desenvolupades dins de la seva novel·lística.<sup>780</sup> Efectivament, 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, enclouïen 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 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 imponent i llançava els seus cims multiformes devers Amposta, [...].

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,<sup>781</sup> que emprengué endebades la tasca de sanejar els erms i posar aquelles terres en conreu (TE 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 Sant Carles de la Ràpita, un indret que no prendrà protagonisme fins a la trilogia ebrenc final. I del poble al lloc concret: la «Casa Blanca».<sup>782</sup> És aleshores quan es desencadena el mecanisme de la memòria associada a l'espai que es vincula directament al temps, en un cronotop<sup>783</sup> que aconsegueix relaci-

---

<sup>780</sup> 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» (2018: 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» (2018: 154).

<sup>781</sup> A finals del segle XIX, la Companyia anglesa de Dessecació va portar a terme la dessalinització 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 sèquies que possibilitarien la fertilització de les terres ermes.

<sup>782</sup> La Casa Blanca era la masia on vivien els tiets i els cosins d'Arbó, i que ell freqüentà durant la seva infantesa. Situada a dos quilòmetres de Sant Carles 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.

<sup>783</sup> El concepte de «cronotop» fou definit per Mikhaïl Bakhtín (1989: 237, 238) com «la connexió essencial de relaciones temporales i espaciales asimiladas artísticamente en la literatura» i, per tant, «los elementos de tiempo se revelan en el espacio y el espacio es entendido y medido a través del tiempo». De

onar 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.<sup>784</sup>

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'estrèpit de la seva poderosa palpitació, i els treballadors s'escampaven pels camps amb les dalles i les màquines esbancadores (TE 63).

Hi ha constància, doncs, de la significació d'un projecte pioner que canvià la fesomia del Delta i 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 (TE 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 (TE 63).<sup>785</sup>

Ara bé, la «Casa Blanca» és sobretot un dels referents espacials de la pròpia 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.<sup>786</sup> Si retrocedim a la primera novel·la d'Arbó, a *L'inútil combat*,

---

fet, una de les aportacions d'aquest teòric rus ha estat la de copsar la capacitat de la novel·la moderna per inscriure el temps històric en l'espai.

<sup>784</sup> 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, concretament, 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 canal dret— aconseguí que bona part del Delta esdevingués un espai exclusivament dedicat al conreu de l'arròs.

<sup>785</sup> En les seves memòries (Juan Arbó 1982: 103) explica la història d'aquest enginyer anglès i la seva família que moriren, possiblement com apunta Arbó, a causa del paludisme. Aquesta malaltia s'agreuja 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, entre finals del segle XIX i principis del segle XX, les febres anomenades terçanes i quartanes afectessin la majoria de la població (Gaona 1997: 137).

<sup>786</sup> Vegeu nota 557.

s'al·ludeix, sense concretar-ne el nom, a «una masia, allunyada cosa d'un quart d'hora, mitja hora potser, del poble; [...], prop de la platja» (TE 49). Amb tot, la descripció 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 amb els meus oncles, amb els meus cosins», LIC 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», LIC 51). El *locus amoenus* arbonià comprèn, doncs, 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 como 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 sentido (Juan Arbó 1961a: 101).

Ara bé, retornem 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, tot evocant-ne la profanació que el narrador recupera amb ressò de llegenda («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» i, de retruc, cap al pare que «aquelles nits [...] agafava l'escopeta i se n'anava a caçar pels estanys» (TE 64) i, finalment, cap als infants que «asseguts davant la flama, escoltaven la veu de la mare, que els referia històries del passat i velles llegendes» (TE 64). Tan sols el record 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 paterna:

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 (TE 64).

Des de la llar pairal, el salt espacial següent ens porta a la ribera, encara des poblada i erma:

Per aquells dies el conreu de l'arròs allí encara es desconeixia. La ribera era una ininterumpuda 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 (TE 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 (TE 65).

Darrere la història del pare del Joan, un d'aquests «pocs», hi ha 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.<sup>787</sup>

Pujar i baixar cada dia des dels estanys al poble i des del poble als estanys se li feu molt aviat insuportable. Veíé 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 (TE 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 seva 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

---

<sup>787</sup> Aquestes llacunes estan connectades a les badies o a mar obert, i actualment es troben envoltades per arrossars. D'entre les basses de l'Ebre, l'Encanyissada, formada durant els segles VI-X, destaca per la seva extensió. Actualment està declarada Reserva Nacional de Caça.

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 (TE 73).<sup>788</sup>

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 a 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» (TE 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 (TE 74).

Aquesta evocació, en la línia idíl·lica de Blasco Ibáñez,<sup>789</sup> sorgeix d'una cançó d'enyor que canta «les dolceses del poble nadiu» (TE 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 (TE 74).

El plantejament d'un discurs lineal cronològic facilita, sens dubte, el resseguiment a través de l'espai dels canvis que es produeixen en l'hàbitat ebrenç i que, porten a parlar d'una novel·la amb un cronotop 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», TE 131), damunt el paisatge físic sí que queda impresa una evolució progressiva a través dels canvis que s'hi produeixen:

---

<sup>788</sup> 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, majoritàriament 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).

<sup>789</sup> 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).

Les barraques desapareixien a poc a poc i al seu lloc s'aixecaven petites construccions de toves no gaire més còmodes, però que oferien soplug 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, que romania tancada durant els llargs mesos de l'hivern, mentre les terres s'asselellaven (TE 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 (TE 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», TE 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 senillers 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 immesa 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. Cap a Occident, resseguit sempre pels alts eucaliptus centenaris alçats a banda i banda, passava el canal principal; en aquell canal, «el canal gran», hi havia l'origen de tota la prosperitat. Naixia el canal prop de Xerta, més amunt de Tortosa, allí on l'Ebre era quasi tallat per una alta parada, l'Assut, i on agafava l'aigua que portava

després a la Ribera. Al peu de l'alta parada, bullien les aigües en una ampla faixa d'escumes i els sorolls ressonaven amplament en silenci en les muntanyes. Regava primer les hortes de Tortosa; travessava Amposta sota els ponts enlairats pel llit obert dintre la roca i es precipitava a la vall com en un joiós alliberament. Després es vessava per ambdós marges als canals secundaris, en precipitades cascades en les quals l'aigua es debatia sorda i impetuosa contra els costats formant remolins i aixecant escumes amb soroll de vent llunyà damunt dels senillers d'hivern; dels canals secundaris es vessava a les regadores; de les regadores, als arrossars, i dels arrossars passava als desaigües que la restituïen a la mar després d'haver-ho fertilitzat tot fins al racó més amagat de la ribera. Tota la vall era avui un murmurí 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 sèquia, una dona que tornava de rentar, amb el paner de roba al cap s'allunyava cap a les barraques. Un tropell de marrecs es perseguïen a crits, jugant per les eres i pels sosars, xipollejant pels bassals i les sèquies 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 quixalla; amb el seu vol maldestre s'escampaven a la fi per les eres on les gallines bequetajaven en la palla després dels pellers. Una vida nova es despertava pertot arreu; se sentien crits, rialles, i les gents anaven i venien contínuament entre les barraques (TE 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 inicialment 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 (TE 212-216). 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.

Hi ha, doncs, a *Terres de l'Ebre*, un enfocament quasi bé 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 exem-



ple: 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 (TE 81-84) 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, del riu Ebre. I entremig, tota la fauna (pit-roigs, ànecs salvatges, rossinyols, pardals, gavines) i la flora (eucaliptus, canyars, àlbers, salzes) autòctona que ajuden a confegir un indret que des de l'imaginari es correspon amb la realitat. A mesura que avança el camí, però, el paisatge natural es dilueix i apareix el paisatge urbà (teulades, edificis, fàbriques d'arròs, xemeneies, el campanar). Finalment, Amposta es visibilitza sempre des del discurs omniscient que permet transitar pels carrers que duen a les tavernes, a l'església, 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'alfabrega, de rams de pi tallats de poc i fragàncies de terra mullada (TE 83).

En el lapse que transcorre entre la primera part i la segona part de *Terres de l'Ebre*, Amposta també 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 cinematògrafs i teatres; sorgiren les magnífiques escoles<sup>790</sup> al peu de la mateixa elevació, en un replà voltat encara de garrofers. 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 (TE 150).

---

<sup>790</sup> L'any 1912, la Infanta Isabel inaugurava les noves escoles d'Amposta (vegeu nota 592). A *L'espera* també es fa al·lusió a aquest episodi històric.

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 (TE 155-158) 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 l'espai que possibilita la intimitat amb l'altre i on s'insinua la descoberta de la sensualitat.

Malgrat les coincidències espacials que cohesionen l'obra arboniana, ja s'ha apuntat que *Terres de l'Ebre* és la que més incideix en aquesta voluntat descriptiva. Tant *Camins de nit* com *Tino Costa* situen la seva acció al poble d'Amposta, fet que provoca que l'àmbit riberenc desaparegui completament. A *Camins de nit*, hi ha una continuïtat descriptiva, sobretot a la primera part, que permet endinsar-nos a l'espai de les hortes situat en un indret de ressos històrics, la torre de la Carrova,<sup>791</sup> 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 penegen 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

---

<sup>791</sup> A la partida de la Carrova, a uns quatre quilòmetres d'Amposta, es troba situada dalt d'un turonet la torre de la Carrova, construïda cap a finals del segle XIII amb una funció defensiva. L'any 1977 fou declarada Monument Històric-Artístic d'Interès Local.

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 (TE 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 descripció de la plaça de l'Àuber, el lloc que Arbó escollirà a *Camins de nit* per acomiadar Marçal, acompanyat de Mercè, abans de ser jutjat i condemnat, i com a escenari de les passejades d'Andreu i de Pau Roda a *L'espera* (LE 182). Una descripció acurada i extensa ens apropa a la plaça des del vessant físic («És una plaça rectangular, esbarjosa, ombrejada de plàtans», TE 564) i humà:

a l'arribada del vaporet, al matí, era tota una febrosa animació, una agitació incessant: tot hi eren veus, crides, carreres, salutats als desconeguts (TE 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 (ETM 390-393). 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, 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.

El 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 amb poques pinzellades oferir una imatge espaordidora 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.

L'any 1947, en la primera versió de *Tino Costa*, l'escriptor opta per atribuir noms ficticis per a la fixació d'espais reals en els arguments novel·lístics. Amb motiu de l'edició de 1968 s'introdueixen canvis significatius entorn de certs aspectes que Arbó definí com a «defectes de joventut» (IC 582). Al marge de la supressió de repeticions innecessàries —molt indicadores del procés desordenat de la seva escriptura— i dels canvis lingüístics en favor d'una llengua més relaxada i espontània,<sup>792</sup> cal aturar-se en la substitució d'uns topònims ficticis (Santa Maria dels Monts, Citavella i les terres d'Argona) per uns de ben reals i propers (Amposta, Barcelona i les terres d'Omeda) i, alhora també, en la concreció històrica a partir de les referències a la Guerra del Francès i a les guerres carlines.<sup>793</sup> La decisió d'atorgar noms reals reforça la versemblança

---

<sup>792</sup> Jordi Cornellà-Detrell 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, assenyala que tots ells «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» (Cornellà-Detrell 2011: 6)

<sup>793</sup> La correspondència mantinguda entre Joan Sales i Sebastià Juan Arbó a finals dels anys seixanta demostra com l'editor, en la seva línia «intervencionista» (Casals 2008: 15), fou qui proposà aquests canvis a Arbó per tal de «contribuir amb la meua modesta ajuda com a editor a l'èxit que TINO COSTA es mereix» (Ramis 2018: 134). És amb aquesta finalitat que Sales argumenta hàbilment la raó de les seves intervencions: «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» (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» (2018: 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» (2018: 134). En la seva resposta, Arbó sempre recelós de les crítiques i reticent als canvis imposats, escriu: «t'agraeixo 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» (Ramis 2018: 136). Quasi bé dos mesos més tard, el 5-XII-1968, Arbó escriu a Sales i li comunica: «Et deixo les galerades. Estic molt content de tal com 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» (Ramis 2018: 138). Comptat i debatut, Arbó havia cedit als retocs proposats per l'editor, de qui és ben coneguda la preocupació per «constituir una literatura autòctona, "llegidora" i per a un públic normal» (Casals 2008: 19). En «La breve explicación preliminar» introduïda a l'edició castellana de *Tino Costa*, publicada l'any 1970 per Círculo de Lectores, Arbó carrega amb contundència contra aquest afany intervencionista de Sales en la seva funció com a editor i es plany d'haver cedit, convençut a la fi per «la vehemència con que defendía su punto de vista, el interés que mostraba, sus elogios» (Juan Arbó 1970d: 6). De fet, el novel·lista afirma: «Creo firmemente que no volveré ya sobre ella; le he dado un repaso cuidadoso, sin prisas y procurando "ver", y creo poder decir que será esta versión la que quedará como definitiva» (Juan Arbó 1970d: 8-9). Ara bé, Arbó no retocarà

en tant 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. En aquest sentit, la inconcreció del primer *Tino Costa* accentua el to de llegenda que envolta la història dels dos protagonistes. Amb tot, no cal ignorar que, tenint en compte el llarg període que la novel·la havia restat inèdita i la política de censura prèvia a què s'havien de sotmetre les obres literàries de l'època, Arbó assegura amb aquesta estratègia certa neutralitat en no concretar topònims ni períodes conflictius que provoquin la retirada o la censura de certs fragments. Així i tot, en relació amb l'espai, els canvis que es produeixen en l'edició del 1968 tan sols afecten als tòponims ja que a *Tino Costa* és quasi absent la construcció d'una geografia literària sòlida que permeti reconduir les empremtes espacials dels personatges. No deixa de sorprendre, però, que malgrat aquesta poca rellevància en l'episodi inicial que introdueix el relat es desvetllin alguns dels espais 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 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 la Mila. A dalt, al capdamunt del carrer, s'obria la plaça, que quedava invisible (TC 587).<sup>794</sup>

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 versió catalana del 1968, que serà considerada com a definitiva i publicada posteriorment en l'*Obra Catalana Completa I*.

<sup>794</sup> Malgrat que en cap moment es concreta el carrer on es troba la casa de la Mila, si seguim les indicacions podem concloure que actualment l'hem de situar al carrer Àfrica, n.7, d'Amposta.

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 espaiosa. 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 espaiosa, 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 (TC 587).

Aquesta descripció de la casa de la Mila transmet la imatge fortament subjectiva d'un espai on el pas del temps ha accentuat la mitificació dels protagonistes.<sup>795</sup> 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. És evident, doncs, que el lloc actua 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» TC 583). D'aquí l'interès del narrador per fixar-la a través del text escrit i, sobretot, a partir de l'edició definitiva, 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.

---

<sup>795</sup> Aquesta mena de complicitat que el narrador vol establir amb el lector per tal de traslladar-lo emocionalment dins la història fictícia a través de l'espai suposadament real és el mateix recurs que podem trobar davant l'atracció que poden suscitar els llocs mitificats a través de la literatura, sorgits d'històries fictícies o no, com la casa de Julieta a Verona, a partir de la lectura de *Romeu i Julieta*, de William Shakespeare; les empremtes de Chopin i George Sand a Valldemossa, a partir d'*Un estiu a Mallorca*, de George Sand o el número 221 Bis de Baker Street on va viure Sherlock Holmes, el personatge creat per Arthur Conan Doyle.

Amb *L'Espera*, Arbó finalitza la seva focalització espacial a Amposta, ciutat que pren rellevància en la novel·la ja 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 ton-to») 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 granes; 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.<sup>796</sup> Amb tot, és possible identificar fàcilment Amposta a través de «lo castell», del «carrer del Fosso»,<sup>797</sup> de les restes de les muralles, de la Torreta, del Grau (LE 25-26).<sup>798</sup> Encara més endavant, tot seguint els passos de l'Andreu (LE 142-145), 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», LE 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 —les empremtes de la Guerra del Francès i les guerres carlines (LE 26, 142-143), la quotidianitat dels seus habitants (LE 57-58, 179-181) així com el compliment de les tradicions religioses (LE 144-145).

Més enllà d'Amposta, la zona de les maresmes permet recuperar un indret ja descrit àmpliament a *Terres de l'Ebre*, un món sòrdid i inhòspit, des del vessant geogràfic però també humà, d'on provenen els personatges —el Randet i el Gravat— que incidiran negativament en la trama. En contraposició, la fesomia d'Amposta descrita des de l'altra banda del riu (LE 183-185) es caracteritza pel to força idealitzat, de resonàncies arcàdiques:

---

<sup>796</sup> En referència a aquesta inconcreció, Joan Sales en el seu pròleg «De l'editor a l'autor» afirma: «El lloc, per bé que no l'anomenes, és la teva petita ciutat, no natal, però adoptiva: Amposta. No l'anomenes mai, però jamb 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» (LE 15).

<sup>797</sup> Actualment el carrer del Fosso ha estat declarat Bé Cultural d'Interès Local.

<sup>798</sup> Aquests indrets avui dia són barris de la ciutat d'Amposta.

[...]; 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, gloriosament. [...]

—¡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! (LE 183).

Aquesta positivitat reflectida a través de l'espai aboca clarament una perspectiva subjectiva darrere de la qual s'entreveu l'experiència de l'autor que cedeix les seves paraules 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» (LE 149). L'espai de naixement, doncs, com un lloc emocional amb el qual s'eixampla 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 (LE 149).

En aquesta mitificació de la geografia biogràfica hi ha també una sublimació de la infantesa, la 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 clar en la configuració de la identitat de l'individu.

És per tot això que Arbó confegeix una trilogia on el cronotop esdevé l'element principal en funció del qual s'han de llegir les tres novel·les. L'escriptor 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 són a punt de desaparèixer.

A *Entre la terra i el mar* hi ha dos espais recurrents 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» (ETM 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» (ETM 287), dignifica aquest espai que Arbó havia descobert 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 espai isolat i en certa manera el mitifica. Al seu costat, la barraca dels pescadors a la vora de



l'estany (ETM 292) 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 ofería 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 (ETM 449).

La població de referència per als personatges de la masia i de les maresmes és Sant Carles de la Ràpita, fet que permet a Arbó fixar per primera vegada a través de la ficció —anteriorment ho havia fet a l'autobiografia *Memorias. Los hombres de la tierra y el mar*— el lloc on havia nascut i on havia viscut els primers anys d'infantesa, i on, un cop establert a Barcelona, retornarà fidelment 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 (ETM 226).

Tot plegat, ens acosta a una divisió i a uns enfrontaments compartits per la majoria de les poblacions costaneres de l'època i que s'erigeixen com a senyal d'identitat. La fugida de Monxe a La Ràpita, trasllada el focus espacial i dilueix la presència de la masia paral·lelament a la seva pèrdua de relleu com a lloc de referència simbòlica. En aquest sentit, a *La tempestad* 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 (ETM 299-300). 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 Vinaroç, el Far de Buda, el Far de Peníscola (LT 83-84), 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, aquella part de la geografia ebreca que es correspon amb la pròpia geografia personal. El primer exemple és el viatge que Monxe i Pere Franch realitzen 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, doncs, significa també recuperar els mitjans de transport de l'època i la mirada d'aquells que els utilitzen. És des d'aquesta perspectiva que es descriu l'arribada a Amposta pel riu (ETM 390), l'aturada a la Plaça de l'Àuber (ETM 390-393) 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.<sup>799</sup> És evident, doncs, 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 cos-

---

<sup>799</sup> Juan Arbó (1978: 3) confessà la seva estreta vinculació amb Tortosa a través de les seves anades constants quan era un infant: «hi pujava els dissabtes i no en fallava ni un. [...] Jo pujava amb el vaporet al matí i regressava a la tarda. La feina era anar al Banc a cobrar uns talons. Amb això, em quedava tot el matí lliure; tenia temps de passejar per Tortosa, cosa que m'agradava de no dir». Arbó explica com la ciutat s'omplia dels pagesos provinents d'altres pobles per vendre els productes de l'horta i com l'esdeveniment es convertia en un espectacle divers i animat «de corregudes, de veus i pels carrers de la Rosa i dels Àngels no es podia donar ni un pas», talment com es reproduïx a *Entre la terra i el mar* (ETM 398). També evoca el record d'algunes estades a la ciutat durant la Setmana Santa. És evident, doncs, la connexió sentimental que es produeix entre l'autor i els espais descrits en la seva obra.

tums que anaven ja camí del sepulcre», ETM 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.<sup>800</sup>

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 Vinarós, punt d'arribada, el protagonista inicia a peu el trajecte fins a La Ràpita. Al seu pas per Vinarós, 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 (LM 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» (LM 468). S'esmenta també la Fonda Àngol, situada a la carretera, i 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» (LM 468-469).<sup>801</sup>

---

<sup>800</sup> 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» (ETM 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» (ETM 294).

<sup>801</sup> El canareu Agustí Bel assenyala que tot indica que l'escriptor fa referència a la fonda vella d'Alcanar que, actualment, encara 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

Sense deixar d'observar el paisatge que l'envolta, la descoberta de La Ràpita, a través de la visualització de «la torreta o la Guardiola»,<sup>802</sup> accentua el caràcter emotiu de la descripció fins a arribar a la masia. Un cop dins la població rapitenca 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» (LM 479).<sup>803</sup> El recorregut de Monxe continua per «l'ample carrer de Sant Francesc, amb el mar al fons» (LM 484), pel carrer de Sant Roc (LM 484-485) i pel carrer de Sant Sebastià on es torna a fer evident com l'espai es converteix en 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 (LM 484).

Un cop més, doncs, 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.

En la seva última obra, *El segundo del Apocalipsis*, Arbó recull com a punt de partida l'argument de la trilogia, n'aprofita alguns personatges i accentua la contextualització històrica, tot i optar per alternar topònims ficticis (Abreda del Río, Santa María, San Julián del Puerto, Campo de la Capadella) amb topònims reals (Barcelona, Valldeoures, Noguera, Ulldecona, Morella). Aquesta mena d'estirabot final, que resta força i coherència a l'obra, tot i la voluntat de mantenir la continuïtat amb la trilogia, cal entendre'l encara en un context d'autocensura personal que el mateix Arbó justifica:

---

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 Arbó de l'edifici és força fidel a la fonda vella que encara existeix avui dia.

<sup>802</sup> Torre de guaita, coneguda amb aquests dos noms, que es troba documentada per primera vegada al segle XV.

<sup>803</sup> 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.

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).

És evident que en els arguments d'Arbó retrobem aquesta voluntat persistent de mantenir-se al marge de qualsevol aspecte polític, malgrat ser conscient de la necessitat de testimoniar uns fets històrics i perpetuar-ne la memòria.

Un cop analitzat, doncs, el contingut espacial de l'obra narrativa d'Arbó, arribo a la conclusió 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 íntimament 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'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 aconseguix 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 memòria<sup>804</sup> (la Casa Blanca, els carrers d'Amposta i La Ràpita, la casa de pescadors, l'Encanyissada, la plaça de l'Àuber,...),

---

<sup>804</sup> Antoni Martí Monterde assenyala que els llocs de la memòria no tenen per què ser llocs històrics prèviament identificables, com ho havien estat tradicionalment, 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 evidenciàra, 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» (2015: 16).

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 2015: 23). 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.<sup>805</sup> 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 una i altra novel·la 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 damunt la terra. Totes dues porten la inscripció consabuda, posada sota dels noms: *Fue asesinado la noche del...* (TE 125).<sup>806</sup>

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.

---

<sup>805</sup> Situat entre Amposta i La Ràpita, aquest indret és conegut com el Barranc de l'Antic. Durant els anys setenta s'hi va descobrir un jaciment ibèric, tot i que fins a l'any 2020 no s'hi començaren les excavacions.

<sup>806</sup> Arribats a aquest punt, s'inicia un fragment on el narrador esdevé protagonista per explicar la història que li suggereixen les dues creus (TE 125-126). L'ús de la primera persona permet objectivar el relat i atorgar tota la subjectivitat de la història inventada a aquest narrador-protagonista, totalment improvisat i difícilment justificable en el discurs narratiu, que cal identificar, sens dubte, amb l'autor.

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 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 tibies 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.

S'espolsà el record com qui s'allibera d'una nosa, d'un pes; pensà, i potser molt sàviament, que no era cosa de deturar-se en el camí sobre les desgràcies passades i, particularment, sobre aquella tan morta i oblidada, i que, en tot cas, i si calia entendre's i plorar, podia fer-ho sobre les presents, que tampoc no hi mancaven (LM 472-473).

Els fragments són extensos i amb molt aspectes a 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 seu 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, per tant, 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 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, subjectivitza la veu omniscient i avança la desaparició d'aquest símbol, atribuïda a l'arribada dels nou 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.<sup>807</sup> En quart lloc, és a partir de la creu retrobada a la vora del camí que el protagonista recupera una altra imatge, la 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. Per tot això, doncs, podem afirmar que l'aportació espacial en la novel·lística d'Arbó mostra des del primer moment aquesta persistència de transferir al relat la memòria de l'espai que, indefectiblement, es converteix també en memòria geogràfica, antropològica i històrica.

### 3.5.3. La reiteració del valor simbòlic en l'espai

En la novel·lística d'Arbó, alguns espais d'aquesta geografia biogràfica i literària analitzats en l'anterior apartat, 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 s'identifiquen autònomament 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 margi-

---

<sup>807</sup> 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».



nal i de les conseqüències que se'n deriven per als homes que l'habituen. D'aquí que Joanet, com 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 els personatges (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» (TE 148). De fet, si l'espai identifica i defineix l'individu («allà baix a l'arrossar era un home», TE 156) en sortir-ne aquest es troba desprotegit, «com un infant, maldestre, inquiet i atorollat, fora del seu centre» (TE 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» (TE 158). En contrast, des de la perspectiva del pare, el poble s'aixeca com «l'enemic llunyà i poderós» que, arran de la modernitat tot just iniciada, es presenta «amb totes les armes de diversions i de seducció contra la seva pobra vida» (TE 201). D'aquí, doncs, 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 del recurs retrospectiu, l'acció es desplaça a un poble fictici, d'aspecte llòbrec i míser, 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:

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, ombrívoles, 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).<sup>808</sup>

---

<sup>808</sup> Todó (2014: 55) aporta documentació segons la qual el poble presentat amb el nom de Cenira correspondria a La Sènia, localitat on, segons exposa Emilio Lleixà en un article dedicat a Juan Arbó, l'escriptor estiuéjà l'any 1935. Tot i que Todó posa en dubte aquesta afirmació a partir de la comparació entre la descripció de Cenira i la de la Sènia d'aquella època, hi ha un altre element que em sembla prou conclouent: el fet que *Camins de nit* fos presentada al Premi Crexells 1934. La novel·la, d'altra banda,

No endebades és l'espai on es produeixen dues agressions sexuals, la de la filla del masover i la de la pròpia 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 padrastre, a *Terres de l'Ebre*.

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

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 sota 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» (TE 231). Arbó deixa constància que és un dels espais més definidors de la idiosincràsia ebrenc del tombant dels segles XIX-XX i no dubta a censurar obertament la problemàtica que s'hi amaga. De fet, a *Terres de l'Ebre*, a *Camins de nit* o 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.

Contràriament a l'espai de degradació que suposa la taverna i, com veurem més endavant, la ciutat, hi ha un lloc comú en tota la novel·lística arboniana que és 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 reiteradament davant del portal de casa seva, en actitud d'espera, i així la descobreix Tino Costa «plantada al llindar de la porta en

---

sortí publicada durant l'abril de 1935 (vegeu nota 137) i en aquesta primera edició el poble ja portava el nom de Cenira. Per tant, tot indica que cal descartar la hipòtesi proposada per Lleixà. Ara bé, sí que cal suposar que l'atribució d'un nom fictici respon a la descripció pejorativa que se'n fa.

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.<sup>809</sup> Quant a la masia, situada a les terres d'Omeda, a l'«Aragó català» (744),<sup>810</sup> és un espai ambivalent ja que és el lloc on el pare de la Mila pot materialitzar la fugida del seu matrimoni frustrat, però, en canvi, per a la Mila significa la reclusió forçosa a través de la distància física d'Amposta i, més concretament, de Tino Costa. L'espai, doncs, com a possibilitat d'alliberament 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» (TC 598). El paisatge és descrit àmpliament, així com l'arquitectura i la distribució de la masia (TC 744-745). 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, s'hi reclogui voluntàriament per tal d'amagar la seva ànima turmentada. Ara bé, Tino Costa és el primer personatge que té la possibilitat de retornar a aquest espai de referència. Als personatges de *L'inútil combat* i de *Notes d'un estudiant que va morir boig* aquesta possibilitat 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, doncs, 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 i 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 pròpia 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. [...].

---

<sup>809</sup> El personatge de la 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.

<sup>810</sup> Possiblement, Arbó prengué com a referència Olmeda de Cobeta, població situada a la província de Guadalajara, a uns 300 quilòmetres d'Amposta.

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 confinaven, en temps antics, els assenyalats per la terrible malaltia [...]

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'animava 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 (TC 734).

Tino Costa i 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 empesos contínuament. 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 «"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).<sup>811</sup>

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 (Castellanos 1997: 139). En aquest sentit, en les novel·les de la primera etapa el traçat cartogràfic de la ciutat és quasi bé 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 el Maricel,<sup>812</sup> situat sota seu, el Palau Nacional i Montjuïc, al seu davant:

---

<sup>811</sup> Arbó s'alinea amb amb la tendència a reproduir literàriament aquests espais prohibits de la ciutat que, d'una banda visibilitzen un espai força desconegut i 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 comercialment 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 del 1929. Sobre la progressiva introducció d'aquest espai en la literatura catalana, vegeu Castellanos (1982, 1997, 2008).

<sup>812</sup> Maricel fou una barriada de barraques situada a la muntanya de Montjuïc, on posteriorment es construí el parc de Montjuïc. En el mateix indret, hi havia hagut el parc d'atraccions Maricel que funcionà

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, inicialment 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 Apocalipsi*, l'espai rural es va alternant amb l'espai urbà, fet que permet visualitzar el desenvolupament 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 Catalunya, el Portal de l'Àngel, el carrer Canuda, l'Ateneu, el convent de Santa Teresa, la Via Laietana, la Plaça Pla de Palau i la Barceloneta. En les descripcions s'hi 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 constantment 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 (ESA 74).

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 en aquests mai hi ha una intenció de progressar econòmicament, 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

---

entre els anys 1930 i 1936. En el fragment d'Arbó no queda clar a quin dels dos espais es refereix, tot i que si fa al·lusió al parc, sembla evident que hi ha un error cronològic.

amb una ciutat completament despersonalitzada, la seva angoixa i la seva 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 emmalteix, 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, precisament, 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 el comportament desinhibit 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 seves 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 a 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 assiduitat els cabarets, que perdia molt temps en cafès i sales de diversió i, sobretot, que jugava» TE 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 (TE 189).

Aquesta percepció espacial la retrobem en el personatge de Montserrat a *La maresia*:

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... (LM 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 li han estat mostrats 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 la relació 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, sobretot, a una mirada força crítica del poble com a entitat social. La manca d'idealització dels espais permet, doncs, confegir una imatge versemblant tant des del vessant humà com des del vessant físic que cal relacionar amb un cronotop en moviment, accentuat a partir de la novel·lística dels anys seixanta, que ajuda a entendre l'evolució d'aquests espais i dels comportaments col·lectius que hi interaccionen.

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

Si fins ara s'han analitzat els mecanismes que han contribuït a la construcció de la identitat literària ebrenc a dins l'obra d'Arbó, ara cal que plantejar quin diàleg estableix l'escriptor amb aquesta construcció identitària. Tot i 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 constantment i malgrat que el seu és bàsicament un malestar 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, en ell la terra, com a element vertebrador, apareix amb tot el ressò atàvic, amb tota la duresa però també amb tota la seva positivitat i el seu renaixement continu.<sup>813</sup> Per tant, la seva fugida cal entreveure-la més com 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 incomoditat espacial que només pren sentit des d'un vessant metafòric.<sup>814</sup> La relació amb la terra i amb el poble viu una primera etapa d'amor-odi que finalitza amb la fugida 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 condiciona la seva 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

---

<sup>813</sup> Vergés (1954: 3) en l'entrevista que va realitzar a Arbó escrivia: «en su obra, la tierra late, sueña, canta».

<sup>814</sup> Agustí (1956: 15), amic d'Arbó des dels inicis de la seva arribada a Barcelona, insinuava que «se advierte en su pluma un resentimiento, más leído que real, y una absoluta ausencia de perspectiva».



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 huída, la otra, el hecho de escribir (Juan Arbó 1982: 84).

Des de Barcelona, Arbó recollirà els seus primers èxits, però també les primeres controvèrsies, accedirà al món literari des del món editorial, des de les tertúlies i també des de la seva tasca dins el Departament de Cultura de la Generalitat. Barcelona és, doncs, 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.<sup>815</sup> Parlar del Terminus, del Salón Rosa, del Oro del Rhin és parlar d'aquesta quotidianitat espacial des d'on observa la 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 durant els anys anteriors a la guerra Arbó, des de Barcelona, encara escriu dues novel·les situades geogràficament a l'Ebre, *Camins de nit* i *Tino Costa*, amb 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 cronotopos perfectament identificat amb la realitat del seu creador.

Ara bé, Arbó, mentrestant, havia reprès la seva relació 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, el seu retorn físic i literari al món ebrenc —amb *L'espera* i la trilogia—, així com la nostàlgia

---

<sup>815</sup> A propòsit de la relació d'Arbó amb la ciutat, Sempronio afirmà que ell no creia que la ciutat li vingués 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 comèdia del país, i no contra, cosa que alguns no li van perdonar en aquell temps» (Sempronio 1984).

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 és 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 aquesta li havia proporcionat com a escriptor: l'essència i la identitat ebrenca.

És així com trenta anys més tard, Arbó retorna al paisatge inicial amb una voluntat conciliadora i 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, principalment, a través de l'imaginari 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 nostàlgica que queda impresa a través del seu discurs literari. El resultat final és la fixació d'un espai estretament vinculat a la percepció existencial i moral de l'individu, possibilitat pel retorn real que permet la mirada emotiva, filtrada pel record positiu.

En definitiva, la vida i l'obra d'Arbó coincideixen en un mateix espai significatiu que, malgrat ser rebutjat en un inici pel seu caràcter opressiu, acaba generant un reconeixement topofílic que va més enllà de l'espai i que explica la imperiosa necessitat de comprometre-s'hi a través d'una escriptura quasi documental.

#### 4. LA NARRATIVA EN CASTELLÀ: *SOBRE LAS PIEDRAS GRISES, MARÍA MOLINARI, NOCTURNO DE ALARMAS*<sup>816</sup>

Les primeres aportacions en llengua castellana 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* (1948) que aconsegueix plenament l'inici d'aquesta nova etapa novel·lística que suposa un canvi lingüístic i temàtic. Al seu torn, *María Molinari* (1952) 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 clarament de la resta de la novel·lística d'Arbó, tan anterior com posterior. Ara bé, quina fou la repercussió que tingueren aquestes obres i quin tractament se'ls ha atorgat fins a l'actualitat dins la novel·lística arboniana i dins la novel·lística espanyola de postguerra? En quina mesura Arbó continuà vigent més enllà de l'èxit de les seves primeres produccions literàries? I, amb relació a la seva construcció, quins són els paràmetres al voltant dels quals s'articulen i, fins a quin punt, podem parlar d'una relació de continuïtat amb la novel·lística anterior? El fet d'acabar-nos a una època, la de postguerra, absolutament oposada a la dels anys trenta, i 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.

---

<sup>816</sup> Tal com s'ha fet en altres capítols d'aquest estudi, les abreviatures dels títols de les novel·les són les següents: *Sobre las piedras grises* (SPG), *María Molinari* (MM) i *Nocturno de alarmas* (NA).

#### 4.1. Estudi de la recepció crítica<sup>817</sup>

Endinsar-se en la novel·lística castellana implica per al lector i estudiós arbonià l'obertura d'un parèntesi que, inicialment, insinua una entitat i una autonomia pròpia dins l'univers literari de l'escriptor, però que alhora, com es demostrarà en aquest capítol, no fa sinó afirmar la cohesió de la seva narrativa, més enllà de la tria de l'ús de la llengua que inicia condicionat per la situació política del període. Parlem de parèntesi perquè enceta la producció narrativa en castellà, perquè la situa en un context urbà fins aleshores només suggerit dins l'obra ebreca —a excepció de *Notes d'un estudiant que va morir boig*— i perquè, i això és altament simptomàtic, a l'hora de valorar la seva narrativa, com veurem, s'ha passat de puntetes per damunt d'aquestes novel·les, fet que dificulta, per la seva parcialitat, establir qualsevol conclusió final sobre la trajectòria novel·lística arboniana.

Amb la narrativa castellana, Arbó s'endinsa de ple en la literatura espanyola i ho fa en una època restrictiva, sota l'atenta supervisió de la censura, de la crítica del moment, però també d'aquells que des de l'exterior estan amatents, d'alguna manera, a la producció que es publica en el marc de la dictadura franquista. Fidel a la ferma voluntat de transcriure «l'empremta de les coses vistes»,<sup>818</sup> Arbó no pot sinó oferir ara els espais, les vicissituds històriques, les preocupacions socials que han confegit la seva quotidianitat des de l'arribada a Barcelona, a punt de proclamar-se la República. I ho fa des d'una posició volgudament neutral, però que ha estat identificada com a conservadora i immobilista, amb unes seqüeles evidents fruits de la confrontació bèl·lica i una prevenció obsessiva cap al futur més immediat.<sup>819</sup> Tot plegat es tradueix en una literatura de caire pessimista que Jorge Semprún, des de París, a través de la revista *Cultura i Democràcia* i en relació amb el panorama narratiu del moment, va definir com a «negra», tot i que se l'havia considerat com a «nueva» —«sarcasmo de la historia!»—, ja que representava «la falta de perspectivas, la desesperación de las clases

---

<sup>817</sup> La inclusió d'aquesta apartat en el capítol de la narrativa urbana respon inicialment a la voluntat de delimitar l'espai que ocupa Arbó en la literatura espanyola a partir de la publicació d'aquestes novel·les que signifiquen l'entrada de l'escriptor en el món literari espanyol, més enllà de les traduccions de la seva obra catalana anterior. En fer-ho, s'ha cregut necessari reflectir les diferents consideracions que genera l'obra arboniana, tot i que sovint es realitzen al marge d'aquestes tres novel·les.

<sup>818</sup> Amb aquestes paraules, Arbó (1967a) exposava la base realista de què parteix *Sobre las piedras grises* («La vida contra reloj»). Locució: Manuel del Arco. Ràdio Barcelona, 13 d'octubre de 1967).

<sup>819</sup> Relacionada amb aquesta pretesa neutralitat ideològica, em sembla interessant apuntar i relacionar amb el tarannà arbonià el que assenyalava Paulina Cruzat en la seva dissertació sobre el punt de vista de l'autor en tota obra literària i la dificultat de fer prevaldre la seva imparcialitat: «cuando la abstención del juicio no es un procedimiento artístico, sino consecuencia de la comprensión universal del autor, de su carácter, ese no juzgar es también una actitud ante la vida» (Cruzat 1956: 37).

medias, en las que, sea dicho de paso, desde hace un siglo, más o menos, se reclutan los cuadros intelectuales de las naciones capitalistas» (Semprún 1950: 65).<sup>820</sup> En aquesta afirmació, hi inclouïa *Sobre las piedras grises*, de Juan Arbó, però també *La familia de Pascual Duarte*, de Camilo José Cela; *Nada*, de Carmen Laforet y *Las últimas horas*, de José Suárez Carreño. Totes elles reflectien l'existència d'una classe burgesa que patia la crisi del capitalisme i que havia preferit fer costat al règim en comptes d'unir-se a les classes populars.<sup>821</sup> Fet i fet, el que Semprún censurava era la creació, a través d'aquesta literatura, «de un nuevo “sentimiento de vida”, no ya tan solo trágico, sino fatalista, esencialmente absurdo, a imagen y semejanza de un mundo caótico en que el individuo siempre es víctima de no se sabe que fuerzas oscuras y monstruosas» (Semprún 1950: 65). Ara bé, també se'n confirmava l'existència prèvia: «Hace largos años que se arrastran por la literatura burguesa decadente personajes como el Román de Carmen Laforet, el Juan Bausá de Arbó, o el Manolo de *Las últimas horas* de Suárez Carreño (Semprún 1950: 65).<sup>822</sup>

Aquell mateix any, la revista mexicana *Las Españas* publicava una ressenya de *Sobre las piedras grises* on s'assenyalava com, a través de la novel·la, «añora el novelista, por algo será, aquella España tonta, libre de preocupaciones y de responsabilidades», ahora que remarca l'elusió conscient que fa de la Guerra Civil ja que «no quiere meterse en honduras. O no le está permitido hacerlo» (T[apia] 1950: 4). La crítica se centra en els dos personatges masculins de la novel·la —Juan Bausá, un funcionari ingenu, i Pedro, un anarquista penedit— per mostrar com, a través dels seus comportaments, Arbó construeix un discurs aparentment neutral que desmitifica qualsevol adscripció ideològica, sobretot l'anàrquica, i l'aboca a un posicionament conformista que rebutja tota forma de lluita. És des d'aquest sentit que el crític arremet contra Arbó, «ese novelista a cuya visión escapa casi todo de lo que los hombres buenos —

---

<sup>820</sup> Amb relació al to pessimista de la novel·la espanyola, Arbó considerava que «predomina en nuestra literatura, y esto en la moderna como en la antigua. Las causas son complejas, pero creo que la principal estaba y continúa estando en la pobreza del medio y en la soledad en que, en consecuencia, han vivido los escritores. En este sentido tenemos la queja de todos, y el hecho es peculiar en España. [...] por ahora la nota pesimista continúa predominando y es la nota más verdadera, y en ella está, a pesar de todo, lo mejor y lo más genuino de la literatura española. Es un consuelo pensar que de este fondo han brotado nuestras mejores obras» (Hebrero San Martín 1960: 24).

<sup>821</sup> Aquesta posició presenta similituds amb la «traïció social» que, segons Castellet (1957: 25), l'escriptor del segle XIX va portar a terme en optar per alinear-se amb la burgesia dominant en comptes d'acostar-se al vessant més oprimid de la societat a fi de construir un món més just.

<sup>822</sup> El posicionament de Semprún, en contra d'una literatura decadent i tremendista, participava de la defensa del realisme socialista que des del PCE es portà a terme durant la dècada dels cinquanta. Es tractava, en definitiva, de convertir l'art en una eina de lluita, al servei del país. En relació al terme «realisme socialista» i del ventall de noms amb què se'l relaciona durant aquest període («realismo histórico», «realismo social», «realismo crítico»,...), vegeu Simbor (2005: 81-91).

mejores que Bausá por más resueltos— han sufrido sobre las piedras grises de una Barcelona encendida en luchas idealistas y generosas», ahora que sentència que aquest posicionament acomodat, defineix l'escriptor que «pertenece a otra época. A esta de hoy, en que feliz y despreocupado, puede cruzar las Ramblas tarareando por lo bajo, como alguno de sus personajes: Yo he pasado la vida en un sueño/ y este sueño me hablaba de amor...» (T[apia] 1950: 4).<sup>823</sup> En definitiva, s'acusa Arbó d'enyorar una època i un comportament frívol i banal enfront d'un període posterior, complex i combatiu, que exigeix una implicació ideològica que l'escriptor no mostra en cap moment. Ben bé al contrari, l'actitud sentimental que Arbó atorga als seus personatges tradueix, segons el crític, una despreocupació evident per la vida d'aquells que més cruament han sofert les seqüeles del conflicte bèl·lic; concretament, la dels exiliats. És evident, doncs, que l'actitud d'Arbó era interpretada com una acceptació tàcita i condescendent de la implantació i del funcionament del règim franquista.

Situem-nos, però, en el marc literari en què Arbó reprèn la seva trajectòria novel·lística, després de dedicar els primers anys de la postguerra a la redacció de *Cervantes*, la seva primera incursió en el gènere biogràfic, que suposà per a l'escriptor un consol en «els dies amargs» que es visqueren després del conflicte bèl·lic.<sup>824</sup> En aquest període, en què cal habituar-se a la pèrdua de tot un sistema literari i vital, Arbó subsisteix dins l'àmbit editorial, dedicat a tasques de traducció i edició, alhora que s'introdueix en el mercat literari espanyol a partir de l'autotraducció de la seva novel·lística catalana.<sup>825</sup> Ara bé, al marge de la publicació de *Tino Costa* —obra que, com ja hem dit anteriorment, fou concebuda i escrita a les acaballes dels anys trenta i que s'adscriu de ple en la seva narrativa anterior—, Arbó no s'enfronta amb la creació d'una nova novel·la fins a finals dels anys quaranta. *Sobre las piedras grises*, Premi Nadal 1949,<sup>826</sup> significa el retorn de l'Arbó novel·lista, enmig d'un panorama literari que

---

<sup>823</sup> A l'entrevista publicada a *Destino* l'any 1972, Robert Saladrigas també denunciava aquest no-posicionament i incloïa Arbó «dins la generació d'homes que les últimes dècades, coincidents amb la seva maduresa, han ensenyat la trista i dolorosa lliçó que la millor manera de sobreviure consisteix a passar desapercebut. I el resultat ha estat una resistència cada vegada més gran a tota mena de compromís i una reserva progressiva, tancant-se amb pany i clau a la literaturitzada torre de vori» (Saladrigas 2014: 195). En relació amb aquesta actitud, Soldevila Durante (2001: 382) la relaciona amb les reaccions de Azorín i de Pío Baroja a l'inici de la Guerra Civil i davant un futur del qual ja no se sentien partícips.

<sup>824</sup> Entrevista radiofònica. José Català. Ràdio Barcelona, 24 d'abril de 1972.

<sup>825</sup> El mateix Josep Maria Castellet (2003: 11) confirmà que a mitjan dels anys quaranta «Sebastià Juan Arbó era un escriptor relativament modest, però —a Barcelona— era un escriptor conegut, important, que ja havia publicat més d'un llibre. Havia passat un moment de baixa després de la guerra, però s'estava refent com a escriptor i jo crec que també s'estava refent personalment, perquè les dificultats de la vida d'un escriptor d'aquella època eren molt dures».

<sup>826</sup> Per entendre el punt d'inflexió que significà la concessió del Premi Nadal a Arbó, vegeu nota 204.

ofereix com a característica principal la recuperació d'un realisme sorgit amb la voluntat d'aprofundir en la relació dinàmica de les vides humanes i en el medi en què es desenvolupen (Roberts 1978: 42).<sup>827</sup> Cal afegir, a més, que aquest realisme entronca amb unes estètiques ja iniciades a Europa —el neorealisme i el realisme social— que en la literatura catalana i espanyola es manifesten de manera paral·lela, i no en un ordre cronològicament successiu, durant la dècada dels cinquanta i dels seixanta (Simbor 2005: 90).<sup>828</sup> Posteriorment, Arbó publica *María Molinari* (1952) i *Nocturno de alarmas* (1957), obres que mantenen el nexa ciutadà, però que se situen en períodes històrics consecutius del segle XX. Des de les diferents tribunes periodístiques i literàries —*La Vanguardia Española*, *ABC*, *Diario de Barcelona*, *Ínsula*, *Destino* o *Ateneo*— els crítics de l'època es fan ressò de les noves publicacions de l'escriptor.<sup>829</sup> De fet, l'any 1948, José Luis Vázquez Doderó, en un article a la revista literària *Finisterre*, parla d'un segon renaixement en la novel·la espanyola en el qual inclou Sebastià Juan Arbó, en referència al seu recent Premi Nadal i a les obres de la seva primera etapa traduïdes al castellà, al costat d'Ignasi Agustí, Camilo Jose Cela, Agustín de Foxá, Manuel Halcón, Carmen Laforet, Ramón Ledesma Miranda, José María Pemán, Bartolomé Soler o Juan Antonio Zunzunegui (Martínez Cachero 1986: 160).

Ja iniciada la dècada dels seixanta es publiquen dos estudis monogràfics sobre la literatura espanyola que inclouen una valoració general de l'obra arboniana. En primer lloc, Juan Luis Alborg,<sup>830</sup> en el seu assaig *Hora actual de la novela española II*, analitza les

---

<sup>827</sup> El crític literari Soldevila Durante considera que l'aparició de *La familia de Pascual Duarte* (1942) de Camilo José Cela inicia una tendència literària que coincideix a reflectir una realitat desoladora que es reafirma amb *Nada* (1944) de Carmen Laforet. Com a conseqüència sorgeix el terme «tremendismo» per definir aquesta actitud que prioritza la descripció obsessiva del cantó més fosc i depriment de la realitat contemporània. Altres narradors, estimulats per l'èxit de Cela i Laforet, s'apunten a aquest nou corrent estètic. Entre ells Sebastià Juan Arbó, amb *Sobre las piedras grises* (1948), al costat de Darío Fernández Flórez, amb *Zarabanda* (1944); Juan Antonio de Zunzunegui, amb *El barco de la muerte* (1945); Miguel Delibes, amb *La sombra del ciprés es alargada* (1948) i *Aún es de día* (1948); Carlos Martínez Barbeito, amb *El bosque de Encines* (1947) i José Suárez Carreño, amb *Las últimas horas* (1949) (Soldevila Durante 2001: 251).

<sup>828</sup> Vicent Simbor parteix de l'acceptació actual de considerar el realisme social com un moviment més proper a la reivindicació social que substitueix l'humanitarisme propi del neorealisme i considera que la línia neorealista «inicia i “prepara” el terreny per a la seua culminació i substitució per la realista social» (Simbor 2005: 90).

<sup>829</sup> En la primera part de la tesi, concretament a «La recepció a la postguerra i la consolidació literària», es fa referència a cadascuna de les ressenyes publicades arran de l'aparició d'aquestes tres novel·les, així com de *Martín de Caretas* i de les obres posteriors. A tall d'exemple, citem alguns dels noms dels crítics que signen aquests articles: M. Fernández Almagro (1948, 1949, 1955 i 1957), Néstor Luján (1949), Rafael Vázquez Zamora (1949, 1950), Jose Luis Cano (1949), Joan Estelrich (1949a, 1949b), Josep Maria Espinàs (1954b), Rafael Morales (1954), Manuel de Montoliu (1954b), José Luis Vázquez Doderó (1961, 1969, 1970, 1975) o Antoni Vilanova (1955).

<sup>830</sup> Tot i que algunes de les aportacions que Juan Luis Alborg fa de l'obra d'Arbó es troben exposades en diferents apartats d'aquest estudi, crec necessari incidir-hi en aquest capítol per poder tenir una imatge completa de les diferents valoracions que rebé l'escriptor a partir dels anys cinquanta.

obres d'Arbó traduïdes o escrites directament en castellà, publicades fins al 1962, tot i que obvia *Nocturno de alarmas*, novel·la que ja havia estat publicada. Alborg considera que l'Arbó «genuino —dejando aparte el *Martín de Caretas*, de calidad y especie singulares— se encuentra en las novelas de la tierra y de sus hombres, hasta el punto de convertirle en nuestro escritor actual más representativo posiblemente dentro de este mundo específico» (Alborg 1962: 270). En aquest sentit, les obres «de ciudad» reben unes valoracions més aviat negatives, especialment *Sobre las piedras grises*, on palesa una «propensión a la demasía» que a les novel·les rurals «queda difuminada porque la grandeza del retablo y los aciertos múltiples la reducen a pequeños fallos de detalles» però que «cuando el cuadro se encierra en más reducidas perspectivas, los errores parciales no tienen manto que los cubra» (Alborg 1962: 279). Amb tot, el crític s'afanya a aclarir que el fracàs d'aquesta proposta no pot enterbolir la consideració «que la restante obra de Sebastián Juan Arbó bien se merece» (Alborg 1962: 279). Quant a *María Molinari*, afirma que tot i no ser «un acierto global, [...], deja a cien leguas su salida anterior al escenario de la urbe» (Alborg 1962: 279) alhora que en remarca la voluntat d'atreure el lector mitjà través de quadres d'acció i d'«escenas sensibleras y dramatismos rebuscados» (Alborg 1962: 280) que conviuen amb un clima intel·lectual on es diuen «cosas importantes, otras veces menos, pero dignas siempre» (Alborg 1962: 280). Al marge d'aquestes dues obres, Alborg s'atura breument a *La hora negra* per assenyalar la «gracia y un travieso desenfado» (Alborg 1962: 283) provocat per «todo el humor y la sátira que pudo haber repartido en varias de sus novelas» (Alborg 1962: 283). Més extens és l'anàlisi dedicat a *Martín de Caretas*, «un libro delicioso que puede ser sorbido de un tirón» (Alborg 1962: 284) i que defineix com «una novela de costumbres injertada de picaresca con muchas gotas de novela sentimental» que «sitúa por sí sola a Sebastián Juan Arbó en un puesto avanzado de nuestra noveística contemporánea» (Alborg 1962: 288).<sup>831</sup>

---

<sup>831</sup> L'any 1959, Alborg en una carta comunicava a Arbó que l'editorial Noguer li havia enviat dues novel·les—de ben segur, *Tierras del Ebro* (1956) y *Caminos de noche* (1955), publicades en aquesta editorial— i la biografia de Cervantes que «incluiré en el estudio», referint-se, com tot sembla indicar al segon volum de *l'Hora actual de la novela española* que en aquell moment es trobava ja en procés d'elaboració. D'un especial interès són les explicacions que el crític addueix per justificar la inclusió d'uns determinats autors en el seu primer volum i la tria d'uns altres per al segon. Arran d'unes afirmacions de Vázquez Zamora, «hechas con una mala fe evidente», Alborg mostra la voluntat d'aclarir que «en manera alguna trato de establecer una clasificación por méritos, [...], no me atrevería». I afegeix que «el figurar en un volumen o en otro no supone, pues, en absoluto, ninguna comparación. Me he dejado para la segunda serie muchos escritores cuya calidad puede ser superior a muchos —o quizás a todos— los del primer volumen. Precisamente porque la dimensión de su obra requiere una detención mayor, he postpuesto su estudio, pues estoy tratando —de esto puedo dar fe— de trabajar con el mayor cuidado y escrúpulo. Tal es el caso de Zunzunegui, de Bartolomé Soler y de usted, entre otros» (19-II-1959; Fons



En segon lloc, Joaquín de Entrambasaguas en la seva introducció a *Tierras del Ebro*, publicada dins *Las mejores novelas contemporáneas*, s'atura breument en aquesta obra i apunta de manera esquemàtica, sense remarcar-ne cap, les obres publicades fins al mateix 1966;<sup>832</sup> és a dir, fins a *Relatos del Delta*, «un libro primerísimo de nuestra nove- lística contemporánea en el que destacan opulentas las características mejores del au- tor» (Entrambasaguas 1966: 11).<sup>833</sup> De fet, però, és referint-se a *Terres de l'Ebre* que el crític declara:

Hoy, después de cerca de cuarenta años de haberse escrito [...], la novela de Arbó es cla- ra precursora de muchas que han logrado el merecido éxito, porque en ellas hay un cli- ma de esa crueldad del hombre consigo mismo, de esa rudeza de expresión —sin el vocabulario soez, hoy al uso, por cierto— que bien provenga de la vida misma —[...]— o de una interpretación arbitraria de la literatura que cayó en sus manos o, en fin, de una conjunción singular de ambas, por afinidades y coincidencias comunes del ambiente y las circunstancias (Entrambasaguas 1966: 6).

És evident, doncs, que aquests estudis monogràfics, realitzats des d'una pers- pectiva aïllada i individual d'autor, s'inclinen a revalidar la novel·lística arboniana dels anys trenta i a incloure-la dins la tradició literària espanyola en trobar-se traduïda al

---

Sebastià Juan Arbó, AMR). Quant a les afirmacions de Vázquez Zamora (1959: 33), provenien del seu article a *Destino* on, a part de considerar prematur establir judicis sobre autors en actiu, malgrat reconèixer el valor orientatiu que podien aportar, mostrava certes reticències davant l'exclusió d'alguns noms que considerava que havien d'estar inclosos en aquest primer volum. L'any següent, Alborg torna a escriure a Arbó per informar-lo que ha reemprès, després d'una breu aturada, «mi libro en el que tiene usted un capítulo dedicado». Ara, però, ja immersit de ple en l'obra arboniana, el crític és a punt d'iniciar la lectura de *Martín de Caretas*, «para el que me siento muy bien dispuesto y creo que ha de gustarme». Alborg aprofita per formular al novel·lista algunes preguntes al voltant de les traduccions i de les diferents edicions de les seves obres i, a més, li demana la possibilitat de llegir *Terres de l'Ebre*, *Camins de nit* i *Tino Costa* en català, tot ignorar la llengua inicial d'aquesta última obra, ja que «creo que en el original han de tener naturalmente una frescura y una fuerza que me complacería comprobar». Finalment li proposa la possibilitat de trobar-se a fi de poder parlar de la seva obra de manera distesa i amical, i li avança que «aunque encuentro en ésta cosas que me parecen menos logradas, veo en ella valores muy notables que me propongo destacar» (19-VIII-1960; Fons Sebastià Juan Arbó, AMR). De fet, tot i que el més probable és que Arbó, com era el seu costum, li respongués, en el seu assaig Alborg sembla desconèixer el paper de l'escriptor com a autotraductor de les seves obres i obvia que *Tino Costa* fou escrita i publicada originàriament en català. I encara un últim aspecte: si bé en aquesta última carta el crític li demana informació sobre *Nocturno de alarmas* «que usted no me envió y de la que no me ha hablado. Y creo que debo conocerla para que su estudio sea lo más completo posible», finalment en el llibre no se'n fa esment en cap moment. Tot plegat planteja una incògnita si tenim en compte que Arbó, atenent-nos a la correspondència conservada al Fons Sebastià Juan Arbó (AMR), acostumava a enviar els seus llibres a crítics i escriptors coetanis i, a més, havia afirmat respecte de *Nocturno de alarmas* que, com a conseqüència d'haver construït un discurs en la línia de les preocupacions de l'època, «es acaso la que más me complace». I encara afegia: «creo que es sin ninguna duda la más ambiciosa de mis novelas» (Irurozqui 1957: 4). És estrany, doncs, el silenci d'Alborg al voltant d'aquesta obra.

<sup>832</sup> Soldevila Durante ja remarca que Entrambasaguas «le dedicó un estudio-prólogo inusualmente breve para sus costumbres» (Soldevila 2001: 382).

<sup>833</sup> Cal recordar que *Relatos del Delta* fou un recull de narracions extretes d'alguns episodis de *Camins de nit* i d'altres novel·les encara inèdites, com *Entre la terra i el mar* i *L'espera*. L'obra fou publicada el 1965 en català i en castellà.

castellà i ser constantment reeditada.<sup>834</sup> Al seu torn, la novel·lística castellana rep un tracte més circumstancial en no superar la qualitat de la narrativa ebreca inicial, present sobretot a través de les autotraduccions, i en no trobar un espai adient dins la narrativa que s'està gestant a partir dels anys cinquanta.<sup>835</sup>

De fet, és com a conseqüència d'aquesta revaloració constant de la primera narrativa i d'una tendència a eludir la recent obra castellana que Ildefonso-Manuel Gil des de la revista *Cuadernos hispanoamericanos* reclama per al «gran novelista catalán» una major comprensió davant l'esforç que l'autor havia fet a l'hora d'optar pel canvi de llengua, un acte de «valentía [...] en plena madurez literaria» (Gil 1954: 271). És en aquest sentit que el crític justifica les incorreccions gramaticals i sintàctiques, i un estil poc acurat que no respon en absolut a un acte de «despreocupación» (Gil 1954: 271).<sup>836</sup> Al marge de la llengua, addueix encara un altre motiu que perjudica la qualitat novel·lística d'Arbó, però que significa alhora un punt d'evolució en la seva obra: el canvi temàtic. És per això que si *Sobre las piedras grises* és «sin paliativos, su peor novela» (Gil 1954: 272) cal cercar les causes en la doble temptativa lingüística i ambiental que Arbó fa en aquesta obra. Des d'aquest punt de vista, doncs, «la noble inquietud» que demostra Arbó per marcar un punt d'inflexió en la seva novel·lística ha de ser

---

<sup>834</sup> Les novel·les de la primera etapa ebreca van ser traduïdes al castellà i publicades, amb les seves corresponents revisions, per diferents editorials. Així, *Tierras del Ebro* va ser editada per Luis Miracle (1937 i 1940), José Janés (1948), Noguer (1956 i 1973) i Plaza i Janés (1971, 1977, 1978); *Caminos de noche*, per José Janés (1947), Noguer (1955, 1973) i Vergara (1963), i *Tino Costa*, per Destino (1948) i Planeta (1961).

<sup>835</sup> En relació a aquesta «etiquetació» ebreca amb què s'identifica el nom d'Arbó, l'escriptor confessava: «se me ha etiquetado, encasillado, como el autor de la novela del Ebro, y se ha afirmado, [...], que fuera de allí no he hecho nada que valga, o muy poco» (Juan Arbó 1968a: 10). Amb tot, l'escriptor no havia dubtat, uns anys abans, a presentar la seva novel·lística de caràcter urbà com una superació de la seva primera novel·lística ebreca: «no faltan críticos que me indiquen que mis mejores novelas son las de ambiente rural. Yo no estoy conforme con esta opinión. Desde luego, el escritor juzga a sus propios libros a ciegas. Sin embargo, estimo que en estas novelas ciudadanas, están las posibilidades para escribir mis libros mejores» (Manzano 1957: 9). També són força il·lustratives les paraules que l'any 1981 escriu Sempronio al diari *La Hoja del Lunes*, en la seva secció «Els dilluns xerraires»: l'«autor d'una mundialment acatada biografia de l'autor del *Quijote* [...] està fins al capdamunt de veure's encasellat com l'escriptor de les terres de l'Ebre, quan és un esperit orientat a tots els horitzons i preocupat per tots els problemes i totes les idees» (Sempronio 1981: 6). Si tenim en compte que els dos escriptors mantingueren una bona relació d'amistat, cal pensar que Arbó havia manifestat aquest llast al periodista en més d'una ocasió.

<sup>836</sup> És simptomàtic que Gil per evidenciar com Arbó és un autor preocupat per la prosa emprada i com n'ha aconseguit el domini en la seva llengua pròpia remarqui que en les traduccions castelleses s'hi troba una prosa molt superior a l'emprada per molts novel·listes d'aquells anys. Així, doncs, quan Gil remarca el bon nivell aconseguit en la versió castellana ho fa per justificar que darrere d'una bona traducció hi ha d'haver un bon escrit original i que, per tant, si Arbó no és acurat en la seva incipient novel·lística castellana és pel poc domini d'aquesta llengua. Amb tot, no deixa de sorprendre que el crític s'estranyi que en les edicions castelleses no consti el nom del traductor (Gil 1954: 273). Aquest fet, d'una banda, indica el desconeixement del procés d'autotraducció i de revisió que Arbó realitzava en les seves obres, i, de l'altra, sembla contradir els arguments del crític, si més no pel que fa a les diferències d'estil entre les obres traduïdes i les obres escrites directament al castellà.

suficient perquè el lector trobi un nou motiu d'admiració vers l'obra de l'escriptor. I, de fet, amb *María Molinari* Arbó demostra «un gran avance» i «una mejor andadura de la prosa», ahora que aconseguix «una magnífica “novelización” de Barcelona» (Gil 1954: 273). Per tot plegat, el crític es reafirma en la seva fidelitat en considerar Arbó «uno de los mejores novelistas contemporáneos». I afegeix: «dando entrada en esa calificación a muy pocos, poquísimos» (Gil 1954: 274).<sup>837</sup>

A fi d'esbrinar la incidència i la valoració de l'obra arboniana en el marc novel·lístic espanyol, sobretot a partir de les tres novel·les de què tracta aquest capítol, cal aturar-se en l'anàlisi d'alguns dels estudis més significatius que han anat apareixent fins a l'actualitat.<sup>838</sup> Fixem-nos, doncs, per començar, com el crític Antonio Iglesias Laguna<sup>839</sup> considera que hi ha autors nascuts al tombant del segle XIX i XX — Corpus Barga, Tomás Borrás, Bartolomé Soler, Juan Antonio de Zunzunegui i Sebastià Juan Arbó— que «todavía nos estimulan con su obra en marcha» (Iglesias Laguna 1966: 40). Després d'incloure Arbó dins «los últimos del novecientos» (1966: 103), Iglesias li atribueix un vessant naturalista que «se eleva a veces a estética y poesía» (1966: 105) i li reconeix un ús de la llengua castellana construït a partir d'un esforç tenaç que li atorga «relieves insospechados» (1966: 105). Al marge d'algunes dades

---

<sup>837</sup> En la seva breu al·lusió a la narrativa ebrenca, Gil assenyala «una grandeza», aconseguida a partir de la descoberta d'un món poètic i passional, que «en mis recuerdos de lector encuentro al menos muy pocas que me hayan causado esa impresión» (Gil 1954: 272).

<sup>838</sup> Joan-Lluís Marfany, en el seu estudi analític a propòsit de l'allau bibliogràfic relacionat amb el panorama de la novel·la espanyola de postguerra que apareix a partir del 1966, alerta sobre la selecció prèvia dels materials que s'hi fa i discuteix la tria establerta ja que en queden exclosos tant escriptors com un cert tipus de novel·les que els autors consideren gens representatives de les tendències del moment, amb la qual cosa el panorama general, segons el crític, queda incomplet. I encara, una gran part del material esmentat només ho és «a títol d'inventari, condemnat ja d'entrada a un paper residual» (Marfany 1976: 30). De fet, aquesta darrera consideració interessa especialment perquè Marfany, al costat d'altres autors, cita com a exemple d'aquest «paper residual» l'al·lusió que fa Gonzalo Sobejano dels «novelistas retrasados», entre els quals inclou Arbó. En aquest sentit, però també en un sentit més ampli, Marfany reclama que l'oblit de certs noms i certes obres impedeix entendre «allò de realment nou i diferent que aportaven les novel·les que han quedat» (Marfany 1976: 32).

<sup>839</sup> Redactor en cap de *La estafeta literaria* a partir de 1964, escriptor i crític literari d'*ABC*, i lector especialitzat de la censura des del 1967, Iglesias Laguna representa el sector conservador i immobiliista dels crítics literaris espanyols dels anys de la dictadura. En aquest sentit, es considera que va utilitzar la seva tasca crítica amb un propòsit polític a favor del règim (Álvarez Villalobos 2020: 392). D'aquí que en el seu assaig *Treinta años de novela española* «sus juicios pocas veces nos parezcan originales y propios, sino más bien subsidiarios del discurso literario oficial [...]». Esto hace que el catálogo que presenta sea parcial, subjetivo y repleto de juicios personales y por lo tanto discutibles sobre los autores que aparecen» (Álvarez Villalobos 2020: 389). Al marge d'aquestes consideracions, atribuïbles al autors estudiats en l'assaig *Treinta años de novela española*, però sobretot a les consideracions que mereixen els autors exiliats i les dones escriptores, en analitzar l'obra d'Arbó, Iglesias Laguna és força concís a l'hora de valorar-la i es limita a explicar-la des d'una òptica argumental i estètica, encara que, evidentment, el sol fet d'incloure-la i elogiar-la ja situa l'escriptor dins, o si més no molt a prop, dels literats «respectats» pel règim franquista.

incorrectes,<sup>840</sup> el crític remarca la catalanitat d'Arbó com a «sustrato, esencia» que es percep en les seves obres ebrenques i ciutadanes, tot i que d'aquestes només cita *Sobre las piedras grises*, relega *María Molinari* a un esment a peu de pàgina i obvia *Nocturno de alarmas*. Al costat de *Viejas y nuevas andanzas de Martín de Caretas*, obra que considera que «quedarà como su obra capital (1966: 105)», esmenta *Los hombres de la tierra y el mar* i els seus estudis biogràfics centrats en Miguel de Cervantes, Jacint Verdaguer, Pío Baroja i Oscar Wilde. Finalment, conclou que amb *L'espera*, «Arbó se supera a sí mismo» en aconseguir alternar la tensió dramàtica amb l'ús contingut dels elements novel·lístics que allunyen un previsible desenllaç «demasiado agrio» i construeixen un final «teñido de resignación y poesía» (1966: 107). Amb tot, el crític es dol que Arbó «no haya evolucionado nada en ella. Sus procedimientos narrativos siguen siendo los de *Tierras del Ebro*» (1966: 107).

Un altre crític com Gonzalo Sobejano,<sup>841</sup> adscriu Arbó dins el grup dels «novelistas retrasados en visión y técnica» (Sobejano 2005: 29), alhora que el situa dins el realisme «existencial»,<sup>842</sup> juntament amb Camilo José Cela, Carmen Laforet, Miguel Delibes, Juan Antonio Zunzunegui, entre d'altres. Amb tot, però, i atesa l'heterogeneïtat que presenta aquest grup d'escriptors, no dubta a situar Arbó en la línia del realisme més convencional dins un model existencial que s'orienta «hacia la existencia incierta del hombre español de su tiempo, revelando la perplejidad del individuo, su insolidaridad o muy difícil solidaridad, las consecuencias de la revuelta política de la guerra, la presión decisiva de ciertas situaciones extremas y, en general, un clima de angustia» (Sobejano 2005: 147).<sup>843</sup> Sobejano dedica un breu espai a l'escriptor ebrenç per evidenciar el lligam de les seves novel·les rurals catalanes amb les de Blasco Ibáñez, sobretot *Terres de l'Ebre* —traduïda al castellà l'any 1941 i que encara «pue-

---

<sup>840</sup> Iglesias Laguna afirma, erròniament, que les traduccions de les dues primeres obres d'Arbó «no son suyas (dato importante)», sense cap afegitó que amplii la informació o expliqui la importància d'aquesta suposada no-autotraducció. A més, quan afegeix que «ya antes de la guerra se dio a conocer con los cuentos de *La hora negra* (1933) (Iglesias Laguna 1966: 105) sembla desconèixer que *Notes d'un estudiant que va morir boig*, la primera versió de *La hora negra*, no era un llibre de contes sinó una novel·la d'extensió breu.

<sup>841</sup> *Novela de nuestro tiempo (En busca del pueblo perdido)* fou publicat l'any 1970, tot i que per a aquest estudi hem utilitzat una edició posterior.

<sup>842</sup> Sobejano (2005: 16) assenyalà que en la novel·la, les conseqüències de la guerra es tradueixen en l'adopció d'un nou realisme que supera el costumisme i l'anàlisi descriptiva del segle XIX, i que aporta una voluntat de testimoniatge objectiu «artísticament concentrado y social e históricament centrado» (Sobejano 2005: 16). En aquest sentit, divideix la novel·la de postguerra en novel·la existencial, novel·la social i novel·la estructural.

<sup>843</sup> Dins d'aquesta etiqueta de “realisme existencial”, Sobejano (2005: 156-157) remarca que l'interès pels conflictes de l'individu es troba lluny de les teories filosòfiques que propugna l'existencialisme europeu; si més no, durant el primer període de la postguerra espanyola.

de parecer a algunos obra actual»— i per definir *Sobre las piedras grises* com una «novela de atmósfera barcelonesa» (Sobejano 2005: 150). Això és tot. Ara bé, sí que reprèn i capgira l'afirmació del seu homòleg francès, R. M. Albèrès, que uns anys abans havia considerat Arbó el precursor del neorealisme espanyol. Cal, doncs, aturar-nos i recuperar les afirmacions d'aquest crític, l'objectivitat del qual i la manca de prejudicis *a priori* respecte dels autors espanyols augmenta el valor de les seves aportacions.

En la seva *Història de la novela moderna*, Albèrès situa Arbó al llindar del renaixement de la novel·la espanyola que es produeix a l'inici de la dècada dels cinquanta i el compara amb Thomas Hardy i Giovanni Verga, escriptors inscrits plenament en un relat literari que sorgeix de la terra i es defineix clarament per un pessimisme determinista que els acosta, segons Albèrès, al «verdadero naturalismo»:<sup>844</sup>

Los campesinos catalanes de S. J. Arbó son, en *Los caminos de la noche*, los contemporáneos de *Tess D'Urberville*. Esa precisión biológica y social que emocionaba en Zola, esa inmensa piedad cruel que dominaba la epopeya tolstoiana, esa solemnidad cósmica que hacía, en Thomas Hardy, de una aventura aldeana una tragedia laica y moral, son insuperablemente evocadas por este acento, esquiliano también, que S. J. Arbó toma en pleno siglo XX para evocar la paciencia y la desgracia de los hombres (Albèrès 1966: 51).

Per al crític francès, Juan Arbó és, juntament amb Arturo Barea i Ricardo Fernández de la Reguera, el precursor d'aquest neorealisme espanyol que s'inicia cap al 1950 i que es construeix a partir d'una objectivitat narrativa fonamentada en la crueltat. Més encara, d'aquesta transcripció amarga i violenta que es desprèn de l'obra d'Arbó sorgirà «el fondo “filosófico”, aunque muy tácito, de la nueva novela española [...]. Y sin embargo, Arbó aún no tiene hoy su lugar de “gran precursor” ante la nueva generación, cuyo nacimiento él anunció; escribió demasiado pronto para que los suyos le reconocieran» (Albèrès 1966: 255-256).<sup>845</sup>

---

<sup>844</sup> Soldevila Durante considera equivocada aquesta afirmació i declara que és evident per a qualsevol lector que les primeres novel·les arbonianes es troben sota la influència de Blasco Ibáñez. De fet, el crític ja avança que l'obra d'Albèrès, «de ambiciones ecuménicas solo comparables a su universal erudición, es de tal pobreza en lo tocante a la novela española e hispanoamericana —de la cual cita traducciones— que no vale la pena insistir más» (Soldevila Durante 2001: 382).

<sup>845</sup> Entre la correspondència del Fons Sebastià Juan Arbó (AMR) hi ha una carta de R. M. Albèrès que indica que Arbó va dirigir-se al crític francès, mitjançant relació epistolar, després que aquest publicàs *Histoire du roman moderne*, l'any 1962, per informar-lo de la seva darrera producció novel·lística, a la qual no havia fet referència en el seu estudi. Amb data 25-V-1963, Albèrès escriu a Arbó des de Suïssa, li expressa la seva consideració com a «renovador de la novela y creador de un estilo nuevo» i reconeix que «habiendo visto toda la importancia histórica de sus primeras novelas [...], había descuidado en mis libros su obra más reciente», alhora que agraeix la proposta d'Arbó d'enviar-les-li perquè les pugui valorar en les futures edicions del seu estudi sobre la novel·la. Referent a la possibilitat d'una nova edició, Albèrès l'informa de l'interès d'una editorial mexicana i d'una altra d'espanyola per traduir el seu

I és en aquest punt, on Sobejano recupera les afirmacions d'Albérès i de manera taxativa respon: «no es que Arbó escribiera demasiado temprano (ahí estaba *Nada* abriendo vía, cuatro años antes, a la captación “neorealista” del gris cotidiano), sino que escribió demasiado a la zaga: entre el documental social y el folletín» (Sobejano 2005: 150). Tot plegat, conclou, és una prova de «convencionalismo decimonónico» (Sobejano 2005: 150). Ara bé, tot i que avancem que l'anàlisi novel·lístic i les conclusions que tanquen aquest capítol, pel que fa la narrativa arboniana de postguerra, es troben en la línia de l'afirmació de Sobejano, no podem obviar que les seves paraules aporten un matís que, conscientment o inconscientment, enterboleixen la reconeixença d'Albérès cap a l'aportació novel·lística d'Arbó. Amb tot, una lectura atenta alerta de l'equívoc que porta a aquesta interpretació contrària atès que ambdós crítics prenen com a referència dues propostes narratives ben diferents. Així, mentre Sobejano parteix de *Sobre las piedras grises*, Albérès pren com a punt de partida l'edició francesa de *Camins de nit*, publicada l'any 1950.<sup>846</sup> És evident, doncs, que la reivindicació d'Arbó com a capdavanter del neorealisme espanyol, o potser caldria dir del neorealisme català, neix lligada a una obra publicada l'any 1935 que queda al marge de la producció posterior de l'escriptor. I encara cal afegir que, de manera simptomàtica o negligent, el crític francès obvia aquesta producció posterior. Quant al judici de Sobejano, més enllà d'una possible errada, contribueix al procés d'arraconament que va patir la novel·lística d'Arbó a partir dels anys seixanta. Ara bé, Soldevila Durante sí que aclareix que Albérès en la seva afirmació pren com a referència *Camins de nit*, però considera també «dubtós» atorgar a Arbó la categoria de precursor del neorealisme i qüestiona la confusió que provocà aquest elogi, atribuïble tan sols al fet d'haver estat pronunciat per un crític francès (Soldevila Durante 2001: 382).<sup>847</sup>

Respecte a les aportacions d'Albérès, cal remarcar encara que en el seu assaig posterior, *L'Aventure intellectuelle du XX<sup>e</sup> siècle. Panorama des Littératures européennes*, publicat l'any 1969, posa com a exemple Arbó, juntament amb Jesús Fernández Santos, com a representant del «realismo informativo, con frecuencia conmovedor» que es troba «en la escuela española de 1950» (Albérès 1972: 235) i fa referència a *Tino Costa*, a partir de

---

assaig. Tres anys després apareixerà *Historia de la novela moderna* publicada a Mèxic per UTEHA i traduïda per Fernando Alegría. Amb tot, en aquesta edició Albérès no farà l'esmena que li havia sol·licitat Arbó.

<sup>846</sup> Quant a la traducció d'aquesta novel·la, vegeu nota 212.

<sup>847</sup> Soldevila feia aquesta afirmació a *La novela desde 1936* (1980). En la seva posterior *Historia de la novela española (1936-2000)*, publicat el 2001, recupera el mateix capítol a l'hora de parlar de Sebastià Juan Arbó.

la traducció francesa de 1954, quan parla de la novel·la rural «como un sólido asilo ante la angustia moderna» (Albérès 1972: 323) o del «realismo hecho de violencia simple, vida rural áspera, ilógica, aplastante, salvaje; [...] a causa de una cierta brutalidad que yace en el fondo del hombre, la que evoca Sebastián Juan Arbó en *Tino Costa*, o el yugoslavo Bora Stankovitch, en *La sangre impura*» (Albérès 1972: 342).<sup>848</sup>

Reprenem, però, les consideracions i les valoracions que els crítics espanyols generen al voltant de l'obra arboniana. L'escriptor i assagista Manuel García Viñó s'hi refereix molt breument i l'inclou dins el grup de «dos novelistas mayores» (García Viñó 1971: 23), al costat de Juan Antonio Zunzunegui, Bartolomé Soler, Miguel Delibes o Josep Maria Gironella. En destaca les seves obres ebrenques traduïdes al castellà, les seves novel·les urbanes i *La masía*, obra amb què «vuelve literariament a su primitivo solar» (García Viñó 1971: 24).

Altrament, Eugenio de Nora (1974), en el seu assaig *La novel·la española contemporánea*, si bé situa Arbó en la línia generacional d'escriptors com Arturo Barea, Ramón J. Sender, Juan Antonio Zunzunegui o Max Aub, en el terreny de l'orientació literària —malgrat ser conscient de la manca de perspectiva que atorga ser coetani dels autors analitzats— l'agrupa en el vessant del realisme naturalista que es troba «camino de la notación casi documental [...]», vetuada de residuos o adiciones literarias y sentimentales», al costat de Manuel Halcón i Darío Fernández Flórez (Nora 1974: 299). Establerta, a més, la seva pertinença, mitjançant el bilingüisme, a la literatura catalana —a través de les obres inicials, que «ofrecen sin duda su veta más auténtica»— o a la literatura espanyola, les obres de la qual «se resienten de una actitud perceptiblemente más artesanal, más de escritor de oficio» (Nora 1974: 397), Nora construeix així la definició literària d'Arbó:

Novelista de raíces espontánea e ingenuamente decimonónicas (incluso por su regionalismo), situado en el eslabón final de un realismo narrativo inyectado, a su vez, de “pathos” humanitario y neorromántico; un caso (no aislado; paralelo, evidentemente, al de Bartolomé Soler) de “vuelta”, no sé si consciente o impremeditada, a la novela-novela, al realismo romántico-naturalista del siglo pasado [...]. La orientación de Arbó corresponde a una personalidad de escritor regional, casi aislado, espontáneo, ingenuo, dotado

---

<sup>848</sup> En cap moment, en aquest assaig, es fa referència a *Camins de nit*, com s'havia fet anteriorment a *Histoire du roman moderne* i en la relació dels quadres sinòptics on cataloga diferents obres europees només cita *Sobre las piedras grises* i la situa dins el gènere de «crudeza y picaresca» (Albérès 1972: 413), juntament amb l'obra teatral de Buero Valleja, *Historia de una escalera*, publicada al mateix any. Cal dir, però, que aquesta classificació si no respon a un equívoc sembla força errònia, tenint en compte la temàtica de l'obra.

de un fuerte instinto y unas cualidades primarias de humanidad y de sentimiento muy superiores a su consciencia intelectual y a su educación estética (que existen justo en la medida suficiente para hacer posible una obra de cierta entidad: no lo bastante para elevarla al nivel de ejemplaridad y maestría que Arbó en este trance de recuperación del realismo, hubiera podido alcanzar) (Nora 1974: 397-398).

El crític assenyala, finalment, la disposició d'un material narratiu caracteritzat per l'«autenticidad documental», però que es desvirtua per un excés de sensibilitat ingènua i d'imaginació fulletonesca. Sempre desmarcant-se de la rellevància d'Arbó en les lletres catalanes, Nora conclou que «como novelista castellano, su aportación es auténtica, pero de escasa envergadura, y muy tardía: rigurosamente hablando, casi anacrónica» (Nora 1974: 400) i li retreu la manca de consciència i selectivitat autocrítica, absolutament imprescindibles per crear obres definitives.

En la *Historia de la Literatura Española* d'Ángel Valbuena,<sup>849</sup> Arbó apareix dins la primera promoció novel·lística «existencial», ja establerta prèviament per Sobejano. Dins els grups de diferent cronologia que coincideixen en aquesta etiqueta, Arbó té un espai reservat en la generació del 1936, de línia realista força tradicional, al costat de Benítez de Castro, Elisabeth Mulder, Pedro Álvarez, García Serrano, Carmen Conde, Juan Antonio de Zunzunegui o Ledesma Miranda (Valbuena 1983: 339). Distingida per un «peculiar realismo» que ja es manifesta des de les seves primeres novel·les, l'obra d'Arbó es presenta ben delimitada tant per l'ús del català i del castellà, com per la temàtica emprada. Així, si bé l'aposta inicial es decanta per «un neo-regionalismo de honda tradición narrativa», hi ha una evolució espacial a *Sobre las piedras grises*, «una magnífica novela», on «tanto la figura del protagonista, desde lo ingenuo a lo trágico, como las bellas descripciones de vieja ciudad, se combinan en un cuadro magistral de tonos grises y angustia esencial» (Valbuena 1983: 297). Amb tot, i anunciades tan sols les seves dues següents novel·les ciutadanes, remarca el retorn cap a «su entrañable mundo rural» a través de la trilogia de *Martín de Caretas*, però sobretot «en sus magníficos *Relatos del Ebro*», on considera que aconsegueix superar la línia iniciada a *Terres de l'Ebre* (Valbuena 1983: 297).<sup>850</sup> De les seves novel·les posteriors, no se'n fa cap esment.

---

<sup>849</sup> Per a la consulta d'aquesta obra s'ha utilitzat l'edició de 1983, ampliada i actualitzada per María del Pilar Palomo.

<sup>850</sup> Si bé en el pròleg explicatiu que encapçala l'edició de 1965, Arbó considera que *Relatos del Delta* «es una obra única dentro de mi obra» (Juan Arbó 1965a: 11), en l'edició del 1969, ja publicades *L'espera* i *Entre la tierra y el mar*, novel·les que incloïen algunes de les narracions presentades en el recull, assenyala que «es una obra que, dentro de mi obra total, ofrece los valores más representativos» (Juan Arbó



Posteriorment, Martínez Cachero (1986), en el seu estudi crític sobre la novel·la espanyola produïda entre 1936 i 1980, redueix a unes poques línies intranscendents l'aportació d'Arbó a la literatura d'aquest període, concretament en relació amb la participació com a jurat al Premi Planeta i a alguna de les valoracions que va fer sobre les novel·les guanyadores. En cap moment no s'atura en l'anàlisi ni en la menció de cap de les seves obres.

Per la seva banda, Óscar Barrero es limita a citar Arbó quan parla del caràcter rural de la societat espanyola dels anys quaranta i de «las desafortadas pasiones desatadas en el campo» que «son hoy tan difícilmente comprensibles como, por poner un ejemplo, la simplicidad de los personajes de otro escritor que habitualmente prefirió el marco rural para sus relatos: Sebastián Juan Arbó» (Barrero 1992: 64). Afegeix encara que «la bondad y la maldad de las criaturas literarias de este prolongador del realismo más tradicional no admite matizaciones humanas en *Caminos de noche* (1947) o *Sobre las piedras grises* (1941)» (Barrero 1992: 64).

Un mestre de crítics com Antonio Vilanova assenyala dins les tendències de la novel·la espanyola de postguerra l'inici de dues trajectòries simultànies protagonitzades per «los supervivientes rezagados de la última promoción de la Dictadura, como Zunzunegui, y los jóvenes representantes de la generación del 36, como Camilo José Cela» (Vilanova (1995: 37). Enfront d'una mateixa problemàtica, aquests dos grups coincideixen en la voluntat de reflectir els sentiments i les preocupacions de la societat espanyola del moment que «solo puede ser abordada libremente a través del análisis del sentimiento individual o de la pintura de los usos y costumbres de sus gentes» (Vilanova 1995: 37). El primer grup, encapçalat per Juan Antonio de Zunzunegui i Ignasi Agustí, inclou autors que el mateix crític considera dispars com ara Ramon Ledesma Miranda, Gonzalo Torrente Ballester i Bartolomé Soler. Tot i que el nom d'Arbó no s'hi esmenta, més endavant, en el mateix capítol, li dedica unes pàgines al costat de Josep Maria Gironella i els altres autors citats anteriorment. Vilanova passa de puntetes per tota l'obra literària d'Arbó i evidencia només «una producción novelesca en lengua castellana, no muy extensa y de valor muy desigual, que no posee en ningún caso la fuerza y la originalidad de *Tierras del Ebro* (1932) y *Caminos de noche* (1935), las dos grandes novelas rurales en lengua catalana que le hicieron famoso» (Vilanova 1995: 79). Concretament, del cicle novel·lístic ciutadà tan sols apunta que

---

1969e: 8). Cal remarcar que en la versió corregida i definitiva que es troba dins l'*Obra Catalana Completa II* es manté l'afirmació final del pròleg del 1965 (Juan Arbó 1993a: 302).

«intenta reflejar la realitat social barcelonesa», mentre que *Martín de Caretas* «nos enfrenta, [...], con una de las creaciones más logradas del gran escritor» (Vilanova 1995: 79).<sup>851</sup>

També el filòleg i crític literari Ignacio Soldevila Durante dedica un breu espai a Arbó en la seva *Historia de la novela española (1936-2000)*, tot i que es limita a emfasitzar sobretot en el temperament de l'escriptor, procliu a reflectir un temps real però preterit, a partir del seu testimoniatge desil·lusionat que el condueix a prioritzar una novel·lística feta de sentiments (Soldevila Durante 2001: 381). Soldevila no fa cap referència a les novel·les ciutadanes i considera *Tino Costa* la millor obra d'Arbó en aconseguir superar els defectes que defineixen el seu discurs literari:

En él [*Tino Costa*] la decepción del narrador está equilibrada por la pasión y la identificación con el héroe y la estructura novelesca aparece más calculada y adecuada a la obra, en un narrador al que la espontaneidad y la falta del más mínimo artificio suelen afectar desfavorablemente (Soldevila Durante 2001: 382-383).

Altrament, el crític occità Jean Tena considera, referint-se al panorama novel·lístic espanyol dels anys seixanta, que dins la línia d'una narrativa relativament tradicional es manté la presència d'uns autors que «desde los años cuarenta, se atienen a formas narrativas directamente heredadas del siglo XIX» (Tena 2001: 235). Es tracta d'escriptors molt presents en àmbits públics populars —aparadors de llibreries, manuals espanyols i estrangers, columnes de premsa no especialitzada—, dels quals evidència que «siguen un modelo galdosiano totalmente momificado, aplicando en sus obras torrenciales (muchas veces sagas familiares) fórmulas absoletas y sin sorpresa» (Tena 2001: 235). Entre ells trobem Ignasi Agustí, Antonio de Zunzunegui i Sebastià Juan Arbó, a qui considera representants d'un realisme tradicional ja caducat.<sup>852</sup>

Santos Sanz Villanueva situa Arbó dins la concepció realista tradicional de la narrativa de la primera postguerra, al costat d'escriptors com Gabriel Celaya, Enrique Azcoaga, Ricardo Fernández de la Reguera o Darío Fernández Flórez. De l'obra arboniana, es deté tan sols en la versió definitiva de *Tierras del Ebro* (1956), en les *Narra-*

---

<sup>851</sup> Cal remarcar que l'estudi de Vilanova és un recull dels articles de crítica literària publicats a *Destino* durant els anys cinquanta i seixanta. En aquest sentit, el capítol dedicat a Arbó és l'ampliació d'una ressenya sobre *Martín de Caretas* ja citada anteriorment en aquest estudi (Vilanova 1995: 38-39).

<sup>852</sup> En la mateixa línia narrativa tradicional, Tena (2001: 235) distingeix un grup de novel·listes més atents a les preocupacions contemporànies que són capaços de trobar un punt d'equilibri entre l'aspecte social i l'aspecte existencial, entre els quals destaca Carmen Laforet, Elena Quiroga, Ángel María de Lera, José Luis Castillo-Puche. Amb tot, considera que els màxims representats són Miguel Delibes i Gonzalo Torrente Ballester.

*ciones del Delta* (1965) i assenyala que «logró la popularidad con la extensa novela neopicaresca *Martín de Caretas*» (Sanz Villanueva 2010: 76).<sup>853</sup>

Finalment, i al marge de l'anàlisi literària, cal esmentar l'aportació de l'hispanista polonès Piotr Sawicki que presenta Arbó com un escriptor compromès ideològicament o emocionalment amb el bàndol republicà, al costat d'Àngel María de Lera, Juan Antonio Gaya Nuño i Meliano Peraile. Per a Sawicki, tots ells són escriptors que arriben al «lector nacional» mostrant la guerra «desde la perspectiva de los vencidos» (Sawicki 2010: 366). De fet, en el seu estudi considera que durant la segona dècada dels cinquanta, al costat de l'anomenada «narrativa del reajuste», apareixen un conjunt de novel·les que «mostraban la República “desde dentro” y sin prejuicios». Concretament, esmenta dues novel·les que, publicades el 1957, inicien aquest «corrent prorepublicà»: <sup>854</sup> *Nocturno de alarmas* de Sebastià Juan Arbó i *Los que se fueron* de Concha Castroviejo (Sawicki 2010: 350). Tot i que, en referència a l'obra d'Arbó, aquesta afirmació sembla agosarada, Sawicki remarca que l'escriptor en la seva novel·la presenta «no la voluntad de lucha de los republicanos, sino el espíritu pacifista, propio de los círculos descritos y, seguramente, más “digerible” para la censura franquista» (Sawicki 2010: 350).

Aquesta aproximació als diferents estudis sorgits al voltant de la novel·lística de postguerra permet copsar quin fou l'espai adjudicat a Arbó: un espai que oscil·la sempre entre una nòmina d'autors diferents als quals s'aproxima per edat, però també per la continuïtat d'una novel·lística tradicional molt propera al realisme i a les formes narratives heretades del segle XIX que l'allunyen definitivament de les noves propostes assajades ja durant els anys cinquanta i seixanta.<sup>855</sup> Hi ha una tendència general

---

<sup>853</sup> En el seu assaig *Tendencias de la novela española actual*, Sanz Villanueva (1972: 40), només esmenta Arbó com a integrant del grup dels «retrasados», tot seguint la classificació establerta per Gonzalo Sobejano.

<sup>854</sup> Sawicki, al marge de les obres apologetiques de la «Cruzada» i del franquisme, sorgides cap a la meitat dels anys quaranta, i de la posterior narrativa del «reajuste», que proposa una superació «del espíritu de la Cruzada» i una reconciliació per al bé d'una pàtria en comú (Sawicki 2010: 6), estudia l'existència d'una novel·lística «prorepublicana». En destaca el fet que en aquestes obres «los combatientes del bando derrotado a menudo estaban presentados como unos seres nobles e idealistas, cuyas razones tenían que ceder ante el implacable avance del enemigo; dejaban de ser tomados en cuenta en la época del predominio de la fuerza, pero no perdieron su vigencia, ya que expresaban las justas aspiraciones de una gran parte de la sociedad» (Sawicki 2010: 349)

<sup>855</sup> En una entrevista a *La Estafeta Literaria*, Arbó reafirmava aquesta pertinença a una generació que havia prioritzat uns models vuitcentistes ja en desús: «Tal vez en los de más edad, en nosotros, haya alguna influencia en este sentido. Nosotros todavía nos nutrimos en los grandes maestros del último siglo; los jóvenes, en general, se han apartado bastante de esta línea. Ellos han buscado la inspiración en los éxitos de la Europa de hoy, y especialmente de América, olvidando —demasiado a mi entender— la lección de aquellos maestros y las tradiciones patrias. Creo que es un error» (Hebrero San Martín 1960: 24). Uns anys abans, Arbó ja s'havia posicionat davant la percepció d'una manca

entre els diversos autors dels estudis a reivindicar la narrativa ebreca de la primera etapa com una obra qualitativament més aconseguida que l'obra castellana d'ambientació ciutadana. Lluny queda, doncs, la crida d'Albèrès a considerar-lo un precursor del neorealisme espanyol ja que la seva obra posterior és judicada pel seu valor desigual i sobretot pel seu anacronisme.<sup>856</sup> De fet, també la posició dels crítics a l'hora de valorar les novel·les escrites en castellà és poc unànime i coincideix a ignorar algunes d'aquestes obres.

És clar que, en un principi, el context polític en què es mou Arbó, agreujat per la incomunicació també d'ordre intel·lectual amb l'exterior, havia d'afavorir aquesta continuïtat cap a les formes novel·listiques ja conegudes. Cal tenir en compte, a més, el canvi de percepció que l'escriptor havia de sofrir davant la realitat de postguerra, afegida als canvis socials i polítics que ja s'anunciaven a l'Europa del període d'entreguerres i als quals ell sempre havia estat amatent. Ara bé, des d'un vessant més estrictament literari, les expectatives que crea la seva primera novel·lística no arriben a desenvolupar-se en obres posteriors i això és el que es desprèn de manera implícita en els judicis que emeten els crítics de l'època i els autors dels estudis literaris citats. Sembla, doncs, que Arbó pateix un cert esgotament de forma i de temàtica que s'alinea amb la voluntat ferma de ser sincer a través de l'escriptura, expressada a través d'una realitat cada cop més lligada a la percepció personal. Tot plegat, l'aboca a la producció d'una obra més aviat moralista i anacrònica. De fet, en una entrevista realitzada l'any 1957, tot just publicada *Nocturno de alarmas*, Arbó considera que la tasca de l'escriptor consisteix a «reflejar la vida según la vemos nosotros, reproducir los dramas que hemos presenciado, la tragedia de los personajes ofreciendo a la vez una lección que es lo que más se olvida o lo que se desdeña en nuestros días» (Irurozqui 1957: 4). Hi ha, encara, un aspecte que no es pot obviar i que cal relacionar amb seu afany de professionalització i, en conseqüència, amb la necessitat de mantenir-se visi-

---

d'adequació dels escriptors «consagrats». Arbó és taxatiu: «yo creo que lo importante en el escritor es la vocación y la raza; si tiene raza, la modernidad se la dará por añadidura. La época se mete en su novela al reflejar la vida. [...]. Si está en él [la raza], el sistema que adopte es lo de menos: siempre nos dará su medida» (Manzano 1957: 9). En aquesta mateixa línia, l'escriptor es decanta per la defensa del contingut enfront de la forma, en oposició a les noves tendències experimentals de la novel·lística espanyola. Per això defensa «los escritores, como Cela, que reforman los módulos tradicionales, pero se mantienen en la línea de nuestra historia literaria. Así, su "Pascual Duarte" o "El nuevo lazarillo"» (Manzano 1957: 9).

<sup>856</sup> Preguntat pel lloc que ocupava dins la novel·lística espanyola, Arbó respongué: «Siempre es difícil señalar el lugar que ocupa uno, a parte de ser comprometido. [...]. Una cosa no obstante, puedo decir sin temor, y es que, por mi literatura, por el tono de mis libros, como por el tono de mi existencia, soy un caso un poco aparte, un poco aislado. Y no quiero afirmar que sea un mérito» (Hebrero San Martín 1960: 24).

ble. Ens referim a l'autocensura imposada pel propi escriptor i que repercuteix també en aquesta involució que es produeix en la narrativa posterior als anys quaranta.<sup>857</sup>

Ara bé, malgrat tot això, cal no oblidar que Arbó durant la postguerra ocupa un lloc definit dins el marc literari espanyol i català, i manté un estatus que li permet preservar el seu respecte com a escriptor.<sup>858</sup> En són un bon exemple la seva participació com a jurat de premis tan significatius com el Nadal i el Planeta que li possibiliten, si més no, estar atent a les novetats literàries, relacionar-se i integrar-se amb tot un cercle intel·lectual rellevant en el món literari supervisat pel règim, però també, i això és un tret inherent en Arbó, mostrar quan cal la seva independència de criteri al marge de les polítiques editorials.<sup>859</sup> Una altra mostra d'aquesta visibilitat literària la trobem en la correspondència que manté amb diferents crítics i escriptors de l'època que, tot i ser circumstancial en alguns casos, demostra que si bé Arbó formava part d'un nucli literari més tradicional,<sup>860</sup> també mantenia certa proximitat amb el sector més experimental que s'inicia durant la dècada dels seixanta.<sup>861</sup>

---

<sup>857</sup> En aquest sentit, les paraules de Baltasar Porcel serveixen per explicar la manera d'actuar d'Arbó davant una realitat amb la qual havia de conviure: «Siempre me he autocensurado, como pienso que todo el mundo se ha autocensurado en este país; me he autocensurado porque creo que no existía otra solución [...]. Yo nunca he dicho algo que no quisiera haber dicho y no siempre he dicho lo que quisiera haber dicho; quiero decir que esta autocensura no me ha impulsado a mentir. [...] A pesar de todo lo que he dicho, siempre he actuado no como si la censura no existiera, pero sí sin hacerme de ello una psicosis. Es decir, cuando a mí me han censurado o me he autocensurado, siempre he creído o lo he hecho psicológicamente como un hecho estratégico, no como si tuviera una losa encima que no me dejara respirar; no he querido tener nunca la psicosis de la censura [...]. Siempre he vuelto, siempre he vuelto sin ceder en nada de mis ideas o de las cosas que he pretendido decir o narrar [...]. He hecho un ensayo probablemente vano, pero que a mí, psicológicamente al menos, me ha servido; psicológicamente e ideológicamente para aguantar e intentar siempre actuar sin esta psicosis de censura» (Beneyto 1977: 127-128). És indubtable que Arbó, com tants d'altres, s'imposà aquest "sentit pràctic" de l'autocensura. De fet, Ramis (2015: 142) conclou que l'escriptor realitzava aquest procés sempre que publicava una nova versió de les seves obres a fi d'evitar possibles problemes amb el censor i agilitzar els tràmits de la nova publicació. Amb tot, remarca que Arbó era molt reticent a a efectuar canvis que no estiguessin relacionats amb els preceptes ideològics del règim i que afectessin la seva novel·la a nivell estructural.

<sup>858</sup> Com a mostra d'aquesta presencialitat, l'any 1967 es publica a Londres, amb finalitat acadèmica, una selecció de fragments de novel·les representatives de la literatura espanyola contemporània (Folley 1967: 5). Arbó és un dels autors seleccionats, juntament amb Camilo José Cela, Lluïsa Forrellad, Ignasi Agustí, Rafael Sánchez Ferlosio, Ana María Matute, Carmen Laforet, Miguel Delibes, Juan Goytisolo, Josep Pla i Max Aub, entre d'altres. Els textos que es publiquen d'Arbó són «La cosecha» i «El lisiado», extrets de *Martín de Caretas* i de *Sobre las piedras grises*, respectivament. Encara al 1971, a Moscou també es publica un recull representatiu de la novel·lística espanyola. Dues de les narracions de *Relatos del Delta* —«La higuera maldita» i «Mi primo Quico»— són les escollides per representar l'obra d'Arbó. Altres autors que participen en aquesta antologia són Luis Goytisolo, Paco Candel, Ana María Matute, Arturo del Hoyo, Manuel de Pedrolo i Salvador Espriu (*Sovremennaia Ispanskaia novella*, 1971. Moscou: Progress Moskva).

<sup>859</sup> A propòsit del seu desacord amb el Premi Planeta 1971, concedit a Josep Maria Gironella, que li suposà l'exclusió definitiva com a jurat, vegeu nota 411.

<sup>860</sup> Aquesta correspondència es troba al Fons Sebastià Juan Arbó (AMR) i permet confirmar com Arbó mantenia contacte tant amb escriptors i crítics literaris amb qui ja s'havia relacionat durant els anys trenta com amb l'àmbit propi espanyol, la relació amb el qual s'inicia a partir de la postguerra. Així, per exemple, trobem constància de la seva correspondència, sovint molt irregular, amb Miquel Dolç, Joa-

De fet, és a partir d'aquesta dècada quan Arbó, amb el retorn a la temàtica ebreña, s'instal·la en una posició completament pròpia amb la publicació d'obres com *L'espera* (1968), però sobretot amb la trilogia ebreña publicada en ambdues llengües, amb prioritat de la llengua castellana —*Entre la tierra y el mar* (1966), *La tempestad* (1975), *La masía* (1975)— i, encara més, amb *El segundo del Apocalipsis* (1981). És simp-tomàtic que, com hem pogut observar, els estudis literaris de novel·la espanyola obviïn la seva obra publicada durant aquests anys i només esmentin molt breument, si ho fan, l'obra ciutadana anterior. Tan sols *Martín de Caretas* apareix com una excepció.

---

quín de Entrambasaguas, Melchor Fernández Almagro, Gonzalo Fernández de la Mora, Ricardo Fernández de la Reguera, Julio Manegat, Rafael Ferreres, Vázquez Doderó, Alborg, Manuel Alvar, Octavi Saltor, Tomàs Roig i Llop, Eugeni d'Ors, Josep Maria Gironella, Camilo Jose Cela, Miguel Delibes, Pío Baroja, Carmen Laforet, Ana María Matute, Mercedes Salisachs, Juan Antonio de Zunzunegui, Carmen Barberá, Cèlia Suñol, Maria Teresa Vernet, Josep Maria Castellet, Juan Goytisolo, Paco Candel, Juan Beneyto o Ana-Inés Bonnín Armstrong.

<sup>861</sup> En són un bon exemple els testimonis que han deixat alguns dels representants d'aquestes noves generacions. A *Coto vedado*, Juan Goytisolo explica com fou la seva breu relació amb Arbó, els prejudicis cap a la seva procedència, delatada a través de l'actitud («era un hombre de mediana edad, amable, modesto, cuyas maneras un tanto torpes revelaban su origen campesino, una estampa que no cuadraba en absoluto con la que me había formado de un escritor» (Goytisolo 1985: 165), i sobretot el distanciament ideològic que percebia entre els dos («su fascinación candorosa por la libertad de que hacían gala las estudiantes francesas y la conducta faunesca de su paisano Palau i Fabre», 1985: 165). Tot plegat el portaren a «juzgarlo arrogantemente con desdén y severidad» malgrat que «se había mostrado siempre atento y afectuoso conmigo» (1985: 165). Ara bé, interessa assenyalar el fet que, malgrat aquestes consideracions, Goytisolo a l'hora de crear una plataforma intel·lectual on es pogués debatre i fer conèixer els escrits dels joves escriptors pensa a convidar a «escritores consagrados» y «hasta entonces, los únicos escritores de carne y hueso con quienes había tropezado eran Sebastián Juan Arbó i Ana María Matute». Davant la possibilitat de participar en aquest col·loqui literari promogut pel jove escriptor, Arbó «desconfiando quizás del joven *amateur* que disfrazaba su condescendencia con obsequiosidad oportunista, rehusó alegando un exceso de trabajo y sus escasas aficiones noctívagas» (1985: 166). Tot amb tot, la correspondència conservada al Fons Sebastià Juan Arbó (AMR) permet deduir que el jove escriptor, durant una de les seves primeres estades a París, va actuar com a intermediari entre Arbó i l'editorial Gallimard. Arbó tenia ja signat el contracte de l'edició en francès de *Tino Costa* des de 1949 i la traducció, a càrrec de Victor Castre, estava enllestida el 1951 (Ramis 2016: 94-95). Davant d'aquest retard, Arbó devia demanar a Goytisolo que n'esbrinés els motius i el mantingués informat. Tot i que de les tres cartes que li escrigué Goytisolo només consta l'any en l'última, pel contingut es pot afirmar que totes corresponen al 1953, concretament al 4 i al 26 de novembre i al 23 de desembre. Tot i el contingut anecdòtic, és interessant remarcar la cura de Goytisolo a atendre la petició d'Arbó, d'informar-lo detalladament de les accions portades a terme i de les respostes rebudes directament de Roger Caillois, aleshores assessor de l'editorial francesa, i sobretot del tracte afectuós amb què s'adreça a Arbó. L'edició de *Tino Costa* aparegué finalment l'any 1954. Dos exemples més permeten corroborar aquest respecte que provocava la seva presència literària. D'una banda, el crític i editor Josep Maria Castellet recorda que durant el curs 1944-1945, en els seus inicis universitaris, juntament amb altres estudiants passaven per davant de l'Oro del Rhin on «al fons hi havia l'ombra, que veies a través dels vidres quan passaves, d'un home que escrivia en una taula. [...] Alguns de nosaltres que teníem inquietuds literàries i que ja ens havíem assabentat que aquell senyor que escrivia al fons del cafè era Sebastià Juan Arbó ens vam acostar a saludar-lo. [...] Arran d'aquest primer contacte, alguns de nosaltres vam mantenir una certa amistat amb en Sebastià Juan Arbó que era un home extraordinàriament afable, a qui no se li feia gens estrany que s'acostessin a ell, i que no patia cap dels defectes que acostumen a tenir alguns escriptors» (Castellet 2003: 11). D'altra banda, el crític literari Laureano Bonnet, que va descobrir Arbó a través de *Notes d'un estudiant que va morir boig* cap a finals dels cinquanta, tot i prioritzar en aquella època la novel·la estrangera per davant la castellana o catalana, va quedar fortament impressionat amb aquesta lectura. Més endavant va coincidir amb Arbó a Planeta, a principis dels anys setanta, i en destaca la seva afabilitat, però també una certa inseguretats i desconfiança davant el nou relleu generacional que havia entrat a treballar a l'editorial (Comunicació personal, 5 octubre 2020).

Amb tot, però, malgrat ser considerada una obra rellevant dins la producció arboniana, no assolirà l'èxit reivindicat ni romandrà com una obra significativa dins la novel·lística de l'autor.<sup>862</sup>

És evident, doncs, que hi ha un silenci al voltant de les obres arbonianes de postguerra que impedeix una aproximació crítica que permeti valorar-ne la seva rellevància dins el context literari de l'època però també dins la producció novel·lística d'Arbó. 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 que obtingué amb la seva novel·lística ebrenc. Les raons per les quals això succeeix intentarem esbrinar-les en els següents apartats on analitzarem amb deteniment aquells aspectes de les novel·les urbanes que no han estat objecte d'estudi fins a l'actualitat.

#### 4.2. Espais urbans

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, aspecte que ja ha estat tractat en altres apartats d'aquest estudi;<sup>863</sup> de l'altra, el canvi de localització que es produeix dins l'univers ficcional: del poble a la ciutat. Fins ara hem pogut comprovar com 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*)— desplaçaven, amb més o menys aprofundiment narratiu, l'eix geogràfic rural cap a un espai urbà, Barcelona, que s'erigia com a contrapunt a un sistema de vida tradicional i opressor. El desplaçament a la ciutat, intuïda com a promesa de llibertat,

---

<sup>862</sup> Laureano Bonet defineix *Martín de Caretas* com una «obra anti-Arbó» ja que «retalla les febrades emocionals» que reflecteix l'escriptor en la seva narrativa. Tot i confirmar que és una obra esplèndida en molts aspectes, també considera que el gènere de la neopicaresca a mitjans dels anys cinquanta, després que Camilo José Cela la recuperés durant la primera postguerra amb *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes* (1944), ja havia perdut la seva vigència (Comunicació personal, 5 octubre 2020). També Soldevila Durante coincideix a trobar a *Martín de Caretas* un Arbó «distinto, desenfadado y hasta chancero», encara que aclareix que «no basta ponerse bajo la advocación de Mateo Alemán para segregar pícaros tradicionales» (Soldevila Durante 2001: 382). Al seu torn, Ricard Salvat expressa el seu entusiasme per aquesta obra, tal com confessa en una conversa mantinguda amb l'escriptor: «Sembla que la gent no li té en compte aquesta obra, una errada segons la meua opinió. Tot i tenir un to de pastitx dels grans clàssics de la picaresca, cosa lògica i buscada per l'autor, torna a tenir la força de la creació novel·lística de l'Arbó» (Salvat 2015: 484).

<sup>863</sup> Vegeu en la segona part d'aquest estudi «L'opció lingüística».

permetia introduir l'ambient de llibertinatge i de deshumanització focalitzat insistentment 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.<sup>864</sup> 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 narrativament els espais i les experiències que circumscriuen la seva realitat.<sup>865</sup> Així, doncs, quasi bé 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, alhora, són molt simptomàtics dins el context de l'època. És interessant, però, remarcar que allò que diferencia, bàsicament, el canvi d'espai en les dues primeres etapes novel·lístiques 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 del coneixement real i plenament viscut 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, aparentment 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 cronotop 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, doncs, el nostre recorregut amb *Sobre las piedras grises*, novel·la que abasta el període comprès entre 1912 i 1932, aproximadament. 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» (SPG 16). Enmig d'un escenari inicial d'aspiracions petitburgeses, el personatge de Mari Juana —la funció del qual s'anirà diluint en el decurs de la novel·la, així com les seves expectati-

---

<sup>864</sup> Així ho havia expressat en una entrevista a Palau i Fabre (1936: 4).

<sup>865</sup> Rosales afirma que «aquestes obres [...], no van aportar res de fonamental al món novel·lístic arbo-nià; al contrari: els personatges hi perden intensitat i el conjunt sembla marcat de l'agressiva empenta lírica de les primeres obres» (Rosales 1998: 32).



ves vitals— 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 des-parramaban por terrazas o por lugares de esparcimiento. En el Turó-Park,<sup>866</sup> por veinticinco céntimos, podían admirarse las primeras películas, proyectadas al aire libre; se daban conciertos; se danzaban 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,<sup>867</sup> en el seno de la montaña, ardía también de animación; en sus salones, en sus jardines, 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,<sup>868</sup> la Fornarina<sup>869</sup> 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»<sup>870</sup> o de «La Generala», de Vives, que triunfaban en el Tívoli y en el Cómico, donde el tenor García Romero arrebató a las damas con sus arias y la gallardía de su figura, como cualquier galán de cine actual;<sup>871</sup> también en estos años, en un pequeño teatro de barriada, en el Arnau,<sup>872</sup> 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.<sup>873</sup> Los más alegres, o de gustos más fuertes, podían ir a solozarse con Dora la Gitana y sus sesiones

---

<sup>866</sup> Parc d'atraccions inaugurat l'any 1912 i tancat el 1927, després de patir diversos incendis. L'any 1934 fou inaugurat com un espai de jardins, conegut actualment com a Turó Park i dedicat a Eduard Marquina.

<sup>867</sup> 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, precipità la seva reestructuració en un parc d'atraccions que es clausurà l'any 1930.

<sup>868</sup> 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 l'actual Bosque Multicines.

<sup>869</sup> Consuelo Vello Cano (1884-1915), coneguda com *La Fornarina*, fou una cupletista madrilenya que obtingué un gran èxit en les seves actuacions en els teatres del Paral·lel, a principis del segle XX.

<sup>870</sup> 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.

<sup>871</sup> 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 s'estrenà al Gran Teatro de Madrid i posteriorment fou representada 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*.

<sup>872</sup> Situat on actualment es troba l'avinguda del Paral·lel i inaugurat l'any 1908 amb el nom de Teatre Arnau —anteriorment, des del 1903, s'havia denominat Gran Salón Arnau—, aquest espai havia acollit inicialment una programació variada (music-hall, sarsueles, cinema, varietés) que a partir de 1910 es centrà quasi exclusivament en l'activitat teatral. El 1915 adoptà el nom de Teatre Folies Bergère i, més tard, a partir del 1930 es convertí en un cinema (Cine Arnau) fins que finalment recuperà la seva funció com a espai teatral. Tancà definitivament l'any 2000.

<sup>873</sup> La cantant i cupletista Raquel Meller (1888-1962) va debutar el 16 de setembre del 1911 al Teatre Arnau, data que quedà assenyalada com una de les més significatives en la trajectòria d'aquest teatre.

de garrotín,<sup>874</sup> o con los cuplés atrevidos de la Chelito,<sup>875</sup> 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).<sup>876</sup>

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, prioritàriament, burgesa. Des 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», SPG 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 Llibre<sup>877</sup> o en los salones del Ritz; las verbenas en el Turo-Park y en el Tibidabo; los cabellos rubios de la Fornatina; las piernas de la Chelito; las proezas del Gallo<sup>878</sup> en las Arenas. ¡Qué tiempos aquellos! (SPG 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

---

<sup>874</sup> Dora *la Gitana*, coneguda popularment 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 Tivoli.

<sup>875</sup> *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.

<sup>876</sup> Tal com s'afirma en la descripció, situada al voltant del 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 final del partit. És evident, però, que això succeí a partir del 1930 i no en les dates que ho situa Arbó.

<sup>877</sup> L'any 1912 obrí 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. Originàriament establerta a la Plaça 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.

<sup>878</sup> Rafael Gómez Ortega (1882-1960), conegut amb el sobrenom d'*El Gallo* o *Gallito*, fou un reconegut torero espanyol que torejà freqüentment a Las Arenas durant la dues primeres dècades del segle XX.

la configuraren. Són espais que neixen amb la voluntat de satisfer el desig d'ostentació burgesa (el Maison Dorée,<sup>879</sup> el Café Alhambra,<sup>880</sup> 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, concretament, en la zona del Paral·lel.<sup>881</sup> Hi ha, doncs, una inclinació per descriure inicialment aquest glamur burgès que desprèn la Barcelona de principis del segle XX i que anirà desapareixent gradualment 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 remarcat. És així que mentre «en la terraza de la Maison [Dorée], [...], se comentaban los 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 [...]» (SPG 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 (SPG 18-19).

---

<sup>879</sup> Situat a la Plaça 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 assistiren, entre d'altres, Santiago Rusiñol, Puig i Cadafalch, Isidre Nonell i Ramon Casas. Fou tancat l'any 1958.

<sup>880</sup> El Café Alhambra fou inaugurat l'any 1891. Situat entre la Plaça Catalunya, el Passeig de Gràcia i Rambla 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 ocupa l'espai destinat pel fins aleshores Café Alhambra.

<sup>881</sup> 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.

L'alternança d'aquestes escenes ens acosta a una realitat marginal que conviu quotidianament amb un model de vida frívol 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 Dausà, i que paradoxalment 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 pieza.

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<sup>882</sup>

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 (SPG 22-23).

La plasticitat aconseguida per Arbó en descriure aquestes escenes remet a un realisme quasi bé 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 (SPG 12).

---

<sup>882</sup> Fragment que pertany a la sarsuela *Molinos de viento* (vegeu nota 870).

És evident, doncs, que Arbó ens apropa, 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 apareixen en la seva novel·lística anterior, i que continuaran en el segon cycle ebrenc, publicat a partir dels anys seixanta. Ara bé, més que una voluntat de denúncia d'una realitat que humilia i degrada els sectors socials exclosos del ressorgiment de la ciutat, Arbó exposa aquesta realitat com un fet inherent a la societat, sense cap ànim d'acusació explícita que l'obligui a posicionar-se ideològicament; 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 (SPG 46).

Aquesta Barcelona obrera es personifica a través de Pedro, l'anarquista a qui Juan Bausá salva de ser detingut. Aquest personatge, que l'autor recuperarà a *Nocturno de alarmas*, representa el sector més reivindicatiu que s'alça contra un sistema excloent i degradant. L'espai, un vegada més, determina i vehicula aquest sentiment de rebel·lió i es converteix en un element essencial en la biografia del personatge que l'habita i que el condiona des d'un vessant negatiu:

Sus ojos se detienen por último en el lugar donde transcurrió su infancia: Sans, la Torrassa,<sup>883</sup> 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 andan-

---

<sup>883</sup> Barri barceloní que, actualment, juntament amb Collblanc, forma part de l'Hospitalet de Llobregat. Sans era un municipi d'uns 6,5 km<sup>2</sup>, industrialitzat durant el segle XVIII i que havia sofert un desenvolupament important al segle XIX. A començaments de 1910 havia superat la xifra de 30.000 habitants i comptava, en aquells anys, amb 237 fàbriques i, aproximadament, 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).

do 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 hórrida de los barrios bajos (SPG 277-278).

El personatge de Pedro amplia, doncs, 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 quasibé 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 de l'accés a 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 (SPG 267).

I, encara, en aquesta geografia literària que s'articula al voltant d'aquesta primera novel·la, cal remarcar 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 a 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», SPG 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»,<sup>884</sup> donde los invertidos bailaban con las prostitutas o entre sí, al son de

---

<sup>884</sup> Situades al carrer del Cid, Casa Sacristán, però sobretot La Criolla, foren referents ineludibles dels baixos fons de la ciutat pel clima de perversió que se'n desprenia. Aquests establiments, principalment

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 grandes ojeras; y después, a tomar unos chatos en casa Juan, donde se cantaba y se bailaba flamenco (SPG 117).

És evident, però, 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 degradada i mísera («de aquellos barrios salía siempre con una sensación de asco y de tristeza», SPG 118). De fet, aquesta disconformitat esdevé condició *sine qua non* per després transformar-lo en un individu «regenerat», a diferència dels protagonistes del seu primer cicle novel·lístic ebrenc, que conviuen i s'immergeixen en la degradació de l'espai. Hi ha, doncs, a *Sobre las piedras grises*, enllaçant amb les aportacions anteriors, una voluntat de presentar la ciutat des de tots els seus angles geogràfics, socials i morals a fi de mostrar una imatge calidoscòpica, però absolutament 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 desclassament provocat pel seu matrimoni amb Juan Bausá (SPG 39-41), 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 devenir 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 (SPG 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 Catalunya, el Passeig de Gràcia, el Tívoli i la Rabassada, per a Juan Bausá l'espai

---

La Criolla, aconseguiren la seva màxima projecció durant la dècada dels anys trenta, arran de l'Exposició Internacional del 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. Efectivament, 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 *Memoorias. Los hombres de la ciudad* (1982: 100) i Josep Maria de Sagarra ja s'hi havia referit a *Vida privada* (1932).

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 (SPG 47-52):

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 (SPG 52).

Es repeteix, doncs, el procés mimètic entre espai-personatge, quasi bé 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, asseynala 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», SPG 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 com 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 [...] (SPG 38-39).<sup>885</sup>

---

<sup>885</sup> 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 envejecimiento. 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).



Finalment, a través de la fugida de Pedro i Lisa, l'autor clou la visió de la ciutat amb una panoràmica horitzontal, a través d'un tràveling que s'allunya i que permet 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 atorguen 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 monstruo 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 antes sus miradas el llano de Sans, la Torrassa, la Bordeta, Coll Blanc, con las chimeneas de sus fábricas erguidas en la sombra, son 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; muere como un oleaje contra las alturas de San Pedro Mártir y Vallvidriera, 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 (SPG 275-277).

En aquest espectacle de llums i d'ombres, reflex d'un panorama urbà constantment redigit per l'ull omniscient del narrador, la ciutat pren una entitat camaleònica que aglutina diferents realitats, però que, malauradament, 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 (SPG 277).

A *María Molinari* hi ha una reiteració dels espais citats anteriorment que es vehicula 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 d'Andrés Albará transcorre entre la zona de la Diagonal i la Plaça Catalunya, i la de 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 visibilitza una frontera social i fisonòmica que es va accentuant a mesura que s'ascendeix o descendeix d'aquest punt central situat estratègicament.<sup>886</sup> No és gratuït que Andrés Albará i María Molinari transitin durant tota la novel·la entre aquests espais, això sí, amb actituds completament 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 redescobrir —ara des d'una

---

<sup>886</sup> Laureano Bonet considera que *María 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» (Bonet 2004: 10).

nova perspectiva— la corrupció i la misèria en què sobreviuen els seus habitants. La descoberta dels orígens de Fèlix Daura, concretament de la precarietat i de l'abandonament en què es troba la seva família, el porta a adoptar la neboda del pintor, fet que reforça encara més aquesta voluntat medidora del personatge, quasi bé conciliadora, entre dues realitats socials des d'un vessant paternalista. 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 degradació moral i alhora espacial, com ja hem vist en l'anàlisi de l'obra ebrenc. 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 María Molinari, l'abandonament de l'àmbit familiar a Sarrià per anar amb Félix Daura, significa un desclessament —com ja havia succeït amb el personatge de Mari Juana a *Sobre las piedras grises*— i una davallada espiritual dels quals, tot i el retorn penedit a la llar i malgrat la rebuda generosa del marit, difícilment es podrà recuperar. Es tracta d'una situació argumental culminant on s'aprecia, de manera diàfana, l'actitud moralitzadora de l'autor.

En el trajecte descendent —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 (MM 8-9)—, María Molinari materialitza la transgressió que representa l'abandonament de la llar i l'acceptació d'una vida al marge de les normes socials burgeses. Som davant un itinerari d'autodestrucció, assumit plenament per la protagonista. De fet, però, aquesta transgressió no es realitza fins al segon intent de fugida en què, paradoxalment, s'elideix el recorregut, atès que el lector ja l'ha inclòs en el seu imaginari a partir de les primeres pàgines de la novel·la.

Ara bé, arribats en aquest punt, en el paral·lelisme entre el descens físic i el descens moral —és a dir, en el primer recorregut que María Molinari efectua des de Sarrià fins al carrer del Carme, on viu Daura—, cal aturar-se en 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. És a través d'aquesta fixació, diríem que quasi bé obsessiva, que cal entendre com Arbó concep les seves obres no com a productes acabats i arxivats sinó com a productes que cal actualitzar i adequar, tot prioritant l'última voluntat de l'escriptor.

Tot i que alguns dels canvis a què foren sotmeses algunes obres en les seves corresponents revisions ja han estat esmentats durant aquest estudi, les modificacions introduïdes a *María Molinari* en són un exemple prou significatiu, com veurem tot seguit.<sup>887</sup> En la primera edició (Juan Arbó 1954c), 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 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 breument 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 plenament urbà que arrossega evidents senyals de l'època de postguerra. No es pot obviar, doncs, 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 en tant que presenten la fesomia de la ciutat en períodes diferenciats —principis del segle XX, Segona República, postguerra. Un paisatge urbà que, més enllà del pas del temps és deutor de les vicissituds històriques que han desvirtuat la ciutat 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 desaparecida, 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.

[...]

---

<sup>887</sup> Malgrat que incidiré en el canvi de perspectiva que Arbó introdueix a l'inici de la versió publicada el 1957, també cal destacar un petit canvi significatiu que es troba al final de la novel·la, en relació amb la versió de 1954, i del qual en parlaré més endavant.

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 7-8).

Enmig d'aquest paisatge urbà, María Molinari apareix immersida en l'anonimat ciutadà, «abstraída de cuanto sucedía a su alrededor» (MM 9), mentre fa el trajecte idèntic que Andrés Albará realitza en la versió original: 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 com si bé no trobem cap al·lusió moralista que defineixi Daura per viure en 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 Tallers,<sup>888</sup> genera en el protagonista un seguit de consideracions que confirmen la identificació de l'espai com a revulsiu moral.

Però cal incidir encara en les diferències inicials entre les dues versions de la novel·la. El fet que en l'edició de 1957 Arbó opti per eliminar 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 plenament amb l'espai ciutadà sense el qual no s'entén la magnitud de l'acció que és 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 significativament en l'edició de 1957, la seva redempció necessita també dos trajectes ascendents, 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 *via crucis*, acce-

---

<sup>888</sup> Aquest carrer també desapareix en la versió de 1957, atès que el protagonista troba Lina al carrer del Carme.

dim a la Barcelona burgesa per excel·lència, la 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. [...].<sup>889</sup>

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 (MM 253-254).

Contràriament, per a Fèlix Daura la incursió al món de María a través de l'espai, amb la voluntat de forçar el retorn al seu costat, significa la mort i la constatació d'un món protector que agombola la protagonista, però del qual ell és exclòs a través del rebuig de la protagonista i l'acció del vigilant que el fereix després que hagi intentat matar María.<sup>890</sup> 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 (MM 307).

Una vegada més, doncs, 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.

---

<sup>889</sup> Vegeu nota 866. És interessant comprovar com Arbó, a través de les seves novel·les, deixa constància dels canvis infraestructurals que afecten la Barcelona d'aquests anys.

<sup>890</sup> L'efectisme que envolta el final de Fèlix Daura enllaça amb el final de *Timo 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.

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, com s'ha comentat anteriorment:

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 rameras, apostadas al paso de los hombres. De los bares iluminados salían voces, risas; 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 rameras 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, salta-

ban 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 (MM 102).<sup>891</sup>

Assistim, doncs, a l'evolució i a la fixació d'un cronotop ja iniciat a la narrativa ebrenca i reiterat a *Sobre las piedras grises*. La denúncia aquí, però, 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), però també hi ha una 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 concretament 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. No és gratuït, doncs, 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:

Pasearon 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 (MM 337-338).

Amb tot, i malgrat aquest retorn a l'herència familiar que significa la vida rural, Andrés Albará és el primer personatge dins de la novel·lística d'Arbó que arrela en un espai diferent i que prioritza, malgrat un cert 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 —

---

<sup>891</sup> 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 alletava un nen que semblava la cria d'un gat, es repeteix en ambdues obres (MM 102, *Memorias. Los hombres de la ciudad* 1982: 101-102). D'altra banda, 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 dantesques, 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» (Juan Arbó 1982: 102).



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 (MM 339).

I és que la ciutat ofereix un component de frivolitat i modernitat que es percep clarament en algunes de les rutines quotidianes dels protagonistes, si bé 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» (MM 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 completen aquesta geografia literària barcelonina que es correspon quasi bé fil per randa amb la realitat del moment i que Arbó trasllada en el quefer rutinari dels seus personatges: les tertúlies del «Cataluña» (MM 21),<sup>892</sup> el Teatre Principal (MM 170),<sup>893</sup> on actua Emma, la muller d'Andrés Albarà, i els cinemes Tívoli (MM 41) i Windsor (MM 54).<sup>894</sup> 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 (MM 54).

---

<sup>892</sup> 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.

<sup>893</sup> 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.

<sup>894</sup> 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.

Per últim, en aquest recorregut cronotòpic que ens apropa a una realitat molt concreta i versemblant, encara cal afegir-hi altres espais documentats en la història de la ciutat com ara els Quatre Gats («aquel café donde se reunía toda la bohemia barcelonesa de su tiempo», MM 22), l'Hostal del Sol (MM 179),<sup>895</sup> el Terminus (MM 185),<sup>896</sup> La Luna (MM 270)<sup>897</sup> o el Heidelberg:

El «Heidelberg» estaba 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 (MM 202-203).<sup>898</sup>

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, efectivament, en les últimes pàgines de l'obra («la guerra civil avanzaba ya por la ciudad», NA 314). Es manté, doncs, com en les anteriors novel·les, la voluntat de fixar geogràficament l'espai vital i quotidià dels personatges. Ara, però, 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'Euskadi [sic],<sup>899</sup> NA 249), Arbó recupera el barri de Sants, presentat ja a *Sobre las piedras grises*, com a contraposició d'aquesta Barcelona centrada i cosmopolita que reuneix els avantatges més significatius de la ciutat. L'al·lusió de d'aquesta part de la ciutat permet a Arbó presentar el món obrer de la perifèria urbana a través d'uns personatges míseros (el cec Anselmo) i desprotegits (Cintia o Antonio Argelet). De fet, en moments com quan Antonio descriu al cec l'entorn que els envolta, Arbó torna a dibuixar una ciutat dividida socialment. La mi-

---

<sup>895</sup> Hostal-Restaurant situat al carrer Mallorca, cantonada Passeig de Gràcia.

<sup>896</sup> El bar-restaurant Terminus —situat a la cantonada de Passeig de Gràcia amb Aragó— fou un dels locals que Arbó freqüentà durant la postguerra (vegeu nota 383).

<sup>897</sup> 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.

<sup>898</sup> Tot i que Arbó situa aquesta cerveseria a la Rambla, tans sols he trobat constància d'un establiment molt semblant a la Ronda Universitat, 5, anomenat Alt Heidelberg, inaugurat el 1934.

<sup>899</sup> El restaurant-cerveseria Euzkadí, inaugurat l'any 1932 i situat al Passeig de Gràcia, després de la Guerra Civil la dictadura franquista va obligar canviar el nom del local pel de Navarra. Possiblement, 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 (vegeu nota 47).

rada vertical del personatge, des del Tibidabo fins a l'humil suburbi, evidencia aquestes diferències assumides, indolentment, 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;<sup>900</sup> 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 (NA 25).

Amb tot, 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, especialment, 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 (NA 219).

Significativament, la reaparició de Pedro, el personatge que a *Sobre las piedras grises* introdueix per primera vegada el barri de Sants a l'obra d'Arbó, permet insistir en el record d'una ciutat malèfica i deshumanitzada que li retorna, des del vaixell, la imatge del port de Barcelona.<sup>901</sup> Val a dir que tècnicament l'escriptor opta per l'ús del discurs restituit que l'acosta a una posició més objectiva:

---

<sup>900</sup> Fa referència a la Caserna del Bruc, situada al barri de Pedralbes, i construïda a finals dels anys vint.

<sup>901</sup> Aquesta referència coincideix plenament amb la 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).

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? (NA 225).

És inevitable enllaçar aquest discurs 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 definitivament 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 m'he referit anteriorment.<sup>902</sup> La muntanya de Montserrat, les costes del Garraf, el Pla de Llobregat, Montjuïc, el Tibidabo (NA 223-227) assenyalen l'entrada a la ciutat per mar i el trajecte prossegueix, ara a peu, per la Porta de la Pau fins arribar a la Plaça Catalunya (NA 227-231):

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 relledon de Escudillers [sic] animado de transeúntes, tumultuoso; en el centro, la estatua de Federico Soler.

---

<sup>902</sup> En relació al període que Pedro i Lisa han viscut a Buenos Aires, Arbó comet una incongruència ja que afirma a *Nocturno de alarmas* que «hacia diez, hacia 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.

[...]

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, [...] (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” [...].<sup>903</sup>

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 (NA 230-231).

El retorn, doncs, aporta a la novel·la una mirada nostàlgica cap a la ciutat i un cert desig de reconciliació entre l'individu i l'espai,<sup>904</sup> 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 (NA 264).

Les imatges finals de *Nocturno de alarmas* visibilitzen aquest pressentiment alhora que confirmen la presència creixent de la ciutat en l'obra en convertir-se la cartografia urbana en una imatge mental a través de la qual el protagonista, Juan Antonio, imagina i prefigura el període de mort i de destrucció que és a punt d'iniciar-se. L'espai urbà, doncs, 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.

---

<sup>903</sup> 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.

<sup>904</sup> 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).

[...] 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 (NA 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, éstos 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 (NA 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 (NA 314).

El estruendo de los cañones, las explosiones, el crepitar de las ametralladoras vibraban cada vez más cercanas; avanzaban desde todos los puntos; atronaban el aire; subían al cielo en infernal, en horrendo estrépito. La ciudad crujía; la tierra temblaba; el aire temblaba. El mundo entero parecía resquebrajarse; [...] (NA 315).

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 (NA 316).

Només un apunt encara. Aquesta localització urbana que sembla unívocament associada al conflicte bèl·lic queda immediatament superada per un espai més ampli i heterogeni, Espanya i, al seu torn, 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 (NA 316).

Altrament, no és gratuït que l'inici de la confrontació sigui descrit 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 succeeix en la novel·lística catalana de la primera etapa. Mentre 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 pròpia 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).

Altrament, per Andrés Albará la casa és la construcció del recer burgès dins el qual el personatge constata i gaudeix el 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», MM 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» NA 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 l'obra d'Arbó, noves identitats urbanes, clarament oposades entre elles. Cal, doncs, 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 en tant que aquest espai viscut es literaturitza cal entendre l'aportació emocional que se'n deriva. De fet, Laureano Bonet ja alerta 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 indistinguibles de l'espai on apareixen ubicades. Així situem l'obrer anarquista al barri de Sants, el funcionari humiliat al barri Gòtic, l'escriptor aburguesat a la Diagonal, l'artista bohemí als barris baixos de la ciutat, la dona «caiguda» que materialitza la seva transgressió en creuar alhora la frontera espacial i ètica que delimita uns espais altament significatius (la part alta i la part baixa de Barcelona) i, finalment, 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. Com ja assenyala Bonet (2004: 11), tot recuperant la tradició romàntica goethiana, «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».

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 analitzarem més endavant. Barcelona, doncs, 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, 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, doncs, 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.<sup>905</sup> 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

---

<sup>905</sup> En relació a la utilització de recursos propis del fulletí, 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 (vegeu nota 462)— i considera que si bé «pareixerà 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 (Juan Arbó 1957c: 5). Anys després aprofitaria per a *ABC* el mateix article, però amb retocs evidents (Cf. Juan Arbó 1974: 167).



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.<sup>906</sup> La ciutat, doncs, esdevé populosa a través d'una massa 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 sense comprometre's com a autor. Perquè posicionar-se, encara que fos de manera puntual, contra la ciutat com una entitat abstracta no implica cap adscripció ideològica que el pugui comprometre davant la censura.

Podem concloure, doncs, en aquest estudi entorn de l'espai, que el projecte que Arbó realitza a través de les seves novel·les urbanes es revela com un autèntic cronotop 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, doncs, aquest aspecte, juntament amb 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.

### 4.3. 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 de to majoritàriament melodramàtic apareixen uns personatges que s'erigeixen com a prototipus representatius del context urbà en què se situen aquestes novel·les. Tanmateix, cal entendre aquests personatges dins les

---

<sup>906</sup> És simptomàtic que dins *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 1968a: 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» Juan Arbó 1968a: 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 «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 miserables hormigas humanas» (Juan Arbó 1956b: 9).

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 una literatura que parteixi d'uns fonaments basats en la realitat i 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 estrictament 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.<sup>907</sup> 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, evidentment, a aquesta voluntat de relatar uns episodis viscuts des de l'experiència i conflueix amb la recuperació d'un realisme de ressò vuitcentista que impregna part de la novel·lística espanyola dels primers anys de la postguerra.<sup>908</sup> Ara bé, 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

---

<sup>907</sup> La gran crisi que visqué Espanya durant l'última dècada del segle XIX i principis del segle XX —provocada per la pèrdua de les colònies d'Ultramar i, posteriorment, per la guerra contra el Marroc, la guerra del Rif— tingué com a conseqüència una crisi econòmica i una pèrdua de valors morals i espirituals. Davant la complexa situació que es generà, la no-actuació del govern espanyol de torn constituí l'inici del radicalisme contemporani; és a dir, l'auge dels nacionalismes, la radicalització del republicanisme reaccionari a través de Lerroux i el ressorgiment dels conflictes obrers. Cal tenir en compte que durant el primer terç del segle XX, diverses allaus immigratòries, procedents d'arreu d'Espanya, van contribuir a augmentar la demografia barcelonina, però també a engruixir, sobretot, el moviment obrer anarcosindicalista. En una època de misèria, pobresa i abandonament del proletariat, els disturbis, les insurreccions i les vagues laborals se succeïren amb resultats infructuosos, com en el cas de la Setmana Tràgica, a finals del juliol de 1909. A grans trets, la victòria obrera que significà la vaga de la Canadenca, iniciada el 5 de febrer de 1919 i desconvocada quaranta-quatre dies més tard, i el pistolisme agreujaren la relació entre els anarcosindicalistes i la patronal (vegeu Bengoechea 1998 i Romero-Maura 2012). Les conseqüències del pronunciament del general Primo de Rivera, entre elles la clausura de la Mancomunitat i la il·legalització de la CNT, no van significar, però, l'abandonament de la lluita llibertària que va permetre fundar l'any 1927 la Federació Anarquista Ibèrica (FAI). A l'inici del 1930 es va produir una efervescència republicana, amb el suport de nombrosos intel·lectuals espanyols —José Ortega y Gasset, Gregorio Marañón, Manuel Azaña, entre d'altres—, impulsors de diversos manifestos a favor de la república. Després de les eleccions municipals del 12 d'abril de 1931, la proclamació de la República va significar la recuperació de les llibertats i el retorn d'un moviment ideològic i social. Com és ben sabut aquest període es tanca amb l'esclat de la Guerra Civil.

<sup>908</sup> Les desigualtats socials han estat des dels primers temps tema de preocupació dins el gènere novel·lístic. Entre els escriptors que s'han ocupat d'aquesta temàtica cal destacar, com a referents que Arbó ja coneixia, o havia de conèixer, Victor Hugo (*Les misérables*), Lev Tolstoi (*Guerra i Pau*), Charles Dickens (*Temps difícils*), Honoré de Balzac (*Eugénie Grandet*) o Émile Zola (*Le curé*). Aquests escriptors parlen de l'enfrontament que causen les diferències de classe i de les injustícies que pateixen les capes més desafavorides de la societat, arran sobretot de la revolució industrial. En la novel·lística espanyola, diversos autors escriuen sobre el seu temps i els esdeveniments que els ha tocat viure: Benito Pérez Galdós (*Fortunata y Jacinta*), Azorín (*La voluntad*), Valle-Inclán (*Baza de espadas*), Blasco Ibáñez (*La Catedral*, *El intruso*, *La borda* i *La bodega*) o Pío Baroja (*La busca*, *Mala hierba* i *Aurora roja*). Aquestes novel·les reflecteixen la problemàtica social i se situen molt sovint a l'entorn de l'anarquisme. Vegeu Sueiro (2008: 37-69).

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, doncs, 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*<sup>909</sup> és una obra que s'articula al voltant del protagonista, Juan Bausá, presentat en un entorn familiar, laboral i social que reflecteix una societat en crisi dominada per uns antivalors comuns que es reiteraran en les novel·les següents. De fet, Juan Bausá<sup>910</sup> és un personatge intemporal, d'una gran simplicitat, sense cap altra 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 per un trencament en la línia narrativa: la veu omniscient avança el desenllaç i, de retruc, el caràcter extremament humanitari i emocional, quasi bé malaltís, que caracteritzarà el protagonista:

---

<sup>909</sup> Amb aquesta obra, Arbó aconseguí el Premi Nadal 1948. Durant la meua recerca a propòsit dels diferents elements extraliteraris presents a *Sobre las piedras grises*, he trobat constància d'una novel·la, *La vida en un sueño* de Javier Darío Canepa, publicada l'any 2010, que, en la seva totalitat (un 90%) és un plagiat de l'obra d'Arbó. Tot i que la història està centrada a Buenos Aires, la majoria d'espais coincideixen amb els indrets citats pel novel·lista ebrenc en la seva obra, tal com també succeeix amb els noms dels personatges que es repeteixen, amb l'excepció dels del matrimoni protagonista (Juan Boecio/Juan Bausá, Mar Titina/Mari Juana). Tot i que sorprèn que un autor sudamericà utilitzi la novel·la d'un autor català, el fet que en faci una còpia servil constitueix un delictes molt greu contra els drets de propietat intel·lectual d'aquesta obra. Com a exemple de l'ús que en fa l'autor plagiari durant la major part de la novel·la, en cito dos fragments seguits de la corresponent versió original d'Arbó. El primer és una còpia literal, mentre que el segon presenta diferències, sobretot pel que fa als topònims: «En algunas fiestas solemnes, en Corpus, por ejemplo, salía también con la niña: la acompañaba a la Catedral, para ver "Pou com balla"; puestos tras la verja miraban los dos, admirados, el blanco huevo danzando [...] (Cánepa 2010: 44) (Cf. Juan Arbó 1949: 49. «La ciudad iba quedando atrás. Por encima de la masa de los docks, se levantaba, 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, iban destacándose, simétricas, iguales; una de ellas humeaba lentamente en la noche. Por encima, entre la alta torre férrea de la Estación Terminal del Retiro, con su cúpula iluminada, y las Ramblas, por el lado de la Prefectura [...] (Cánepa 2010: 319) / «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 Monjuich, por el lado de Miramar, [...]» (Juan Arbó 1949: 275).

<sup>910</sup> En castellà, el substantiu «bausán» es refereix a una persona ximple, de gran simplicitat.

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 enternecía 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. En relació al primer aspecte, en les descripcions del personatge («el bueno de Juan Bausá», SPG 13; «pesado, grueso, con paso torpe», SPG 79), a més de percebre la marca subjectiva del narrador, n'intuïm ja la naturalesa que adquirirà ressons caricaturescos i generarà situacions esperpètiques 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 (SPG 129-130).

Paral·lelament 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», SPG 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 aquest estat quasi bé 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 (SPG 154).<sup>911</sup>

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 (SPG 55-56), la ideologia reaccionària (SPG 75, 173-177) i la pervivència d'una estricta jerarquia social (SPG 56, 196-197). D'aquí que esdevingui «un naufrag» davant de certes actituds (los jóvenes sin ningún respeto por la vejez; los viejos perdiendo toda compostura», SPG 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. [...] (generalment la leía de cabo a rabo)» SPG 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 (SPG 75).

Aquesta incapacitat per posicionar-se li provoca un aïllament social que agreuja el seu desarrelament:

---

<sup>911</sup> El narrador fa referència a Nieleta, una òrfena que té al seu càrrec un germà malalt i que es guanya la vida venent loteria i llumins a la Boqueria.

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 (SPG 76).

Es fa palesa, doncs, la voluntat d'objectivar el discurs de manera puntual a través l'incís apositiu «según ellos» que implica un distanciament evident i confirma el paral·lelisme existent entre l'experiència del protagonista i l'experiència de l'escriptor.<sup>912</sup> Fet i fet, en ambdós l'actitud regressiva respon a la por a 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» (SPG 73).<sup>913</sup>

Imbuït, doncs, d'una gran pietat que l'impedeix posicionar-se ideològicament, Bausá es mou per impulsos emocionals que el condueixen a actuacions contradictòries: així mentre d'una banda, enmig de les celebracions per la proclamació de la República, és a punt d'exclamar «Viva el Rey» (SPG 190), també acull un anarquista ferit, fet que té 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», SPG 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 la proclamació de la República, a partir de la qual es veuran afectats, gradualment, 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 presagia l'inici irreversible cap a la Guerra Civil:

---

<sup>912</sup> En relació a la implicació ideològica de Sebastià Juan Arbó, vegeu en la segona part del present treball «Situació en el context polític i adscripció literària».

<sup>913</sup> Aquesta inacció i aquest acatament del personatge generà 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).

Por fin se produjo el gran acontecimiento. [...]. Fue la bomba del prestidigitador; parecía cargada de dinamita; oía 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 días 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 (SPG 168).<sup>914</sup>

Paral·lelament, un procés mimètic personal afecta Juan Bausá que es veu abocat al desconcert permanent en no poder afrontar els esdeveniments 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», SPG 181). A partir d'aquí, els esdeveniments se succeeixen en un ordre creixent —estafa, abús i acomiadament laboral, trasllat de la filla a Buenos Aires, mort de l'esposa— que l'aboquen a un procés d'aïllament absolut i a un inici d'alienació.

Curiosament, en aquest afany conductor del narrador omniscient, el personatge és justificat de manera reiterada amb una voluntat de legitimar una actitud pusil·lànim i apocada que tan aviat pot resultar irrisòria com exasperant (SPG 83, 87-88). Hi ha, a més, la introducció d'un discurs metaliterari i autoreflexiu que Arbó utilitza per reforçar el discurs essencial de la novel·la, ajudar el lector a captar la veritable personalitat del protagonista i 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 éste 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 d'Eugenia Grandet, [...], como en el gesto de Juana de Arco o de

---

<sup>914</sup> 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: 3).

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 (SPG 97-98).

Tan sols la humiliació reiterada (SPG 60, 128-130, 196-197) a què el sotmet el director de l'oficina on treballa és capaç de provocar-li un odi incipient que, malgrat tot, 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», SPG 181).<sup>915</sup> Quan més endavant, arran del seu acomiadament improcedent, vol 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 (SPG 203).<sup>916</sup>

S'inicia, doncs, un procés d'anhiliació que s'agreuja amb la mort de Mari Juana. Tan sols la intervenció *in extremis* de Nieleta,<sup>917</sup> 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», SPG 307). Per a Juan Bausá, ja aliè a la vida exterior, l'espera de la mort com a alliberament i retrobament final esdevindrà l'únic desig vàlid per sobreviure a la realitat: «Habla-remos de ellos, de nuestros muertos que nos esperan; [...]. Aquí no haremos más que soñar y esperar... Esta será nuestra vida» (SPG 307).<sup>918</sup>

L'espai i la relació identitària establerta és l'altre tret que defineix aquest personatge.<sup>919</sup> Al voltant dels carrers de l'església del Pi, i fins arribar a la Plaça de Sant

---

<sup>915</sup> Aquesta relació entre humiliació i odi, generada a partir de la relació amb l'amo, és força evident a *L'inútil combat* i a *Memorias. Los hombres de la ciudad*.

<sup>916</sup> En la seva autobiografia, Juan Arbó (1982: 51) fa referència a 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 vasallaje, 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».

<sup>917</sup> 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 a l'òrfena de *Sobre las piedras grises*.

<sup>918</sup> De fet, el tema de l'espera serà molt present en l'obra ebrenc posterior d'Arbó, fins al punt que la primera novel·la en què recupera l'ús de la llengua catalana es titula *L'espera*.

<sup>919</sup> Tot i que aquest el tema espacial ja ha estat tractat en l'apartat anterior crec que cal tornar a fer-hi esment perquè és primordial en la caracterització dels personatges d'aquestes novel·les.



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», SPG 50). Aquesta voluntat de permanència en un món conegut li atorga la seguretat necessària davant del seu caràcter apocat i insegur. En aquesta funció protectora, l'espai per excel·lència és la llar familiar on el protagonista, envoltat de la seva dona i la seva filla, aconsegueix les seves expectatives vitals i percep, per tant, una felicitat completa. És així com a través de l'objectivació que permet endevinar l'ús del discurs narrativitzat, el protagonista exclama: «¡Qué bien se estaba allí con ella [Mari Juana] en esta paz de su saloncito, sentado en su sofá, y con su hija dormida allí al lado!» (SPG 68). Paradoxalment 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 (SPG 84).

I, malgrat tot, l'angoixa produïda davant un món canviant al qual es troba incapacitat per adaptar-se sempre hi és present («sentía como si en la sombra una mano le apretara la garganta», SPG 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» SPG 84).<sup>920</sup> Tanmateix, en el procés de repressió i d'aïllament és la pròpia ment que condiciona la llibertat del personatge.<sup>921</sup> Es tracta, doncs, d'una percepció personal que la situació social i econòmica del moment no fa més que agreujar. Conseqüentment, l'individu es troba atenallat 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 (SPG 217).

---

<sup>920</sup> Es produeix, en aquest, sentit, un retorn a la imatge de la presó metafòrica que acompanya els protagonistes del primer cicle ebenc i que té un component autobiogràfic que ha estat reiterat durant l'estudi d'aquestes obres.

<sup>921</sup> A tall d'exemple, entre els primers referents literaris que introdueixen aquest aspecte hi ha un deute evident amb Dostoievski, sobretot amb les *Memòries del subsol*, però també una certa afinitat amb obres d'autors catalans com *Les presons imaginàries*, de Pere Coromines.

Hi ha, a més, un altre factor que agreuja aquesta soledat: la incomunicació. En l'àmbit familiar tots els membres es carreguen de responsabilitats en no poder compartir les seves preocupacions per por de decebre o d'afegir preocupacions als altres. Aquest silenci agreuja el patiment de l'individu en no poder compartir i fer extensiu allò que el turmenta. 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», SPG 11) que aparentment sembla acaparar un protagonisme que es va diluint a mesura que avança l'obra.<sup>922</sup> Si bé ja hem dit que Arbó recupera el costum d'avançar-nos l'argument principal (SPG 11-14), hi ha en aquest inici una aparent 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 (SPG 11-12).

El nom és clau en la presentació, atès que explica l'evolució del personatge i puntualitza alguns aspectes que el narrador, en un afany d'intervenció comunicativa molt present en l'obra, considera rellevants per iniciar el lector en aquesta 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 (SPG 12).

---

<sup>922</sup> 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.

El desclassament, arran del matrimoni amb Juan Bausá i del seu trasllat a la part vella de la ciutat, s'acompleix definitivament amb la degradació del nom («las vecinas la llamaban simplemente Juana», SPG 12). Hi ha, doncs, un fatalisme ocult, de ressons clarament 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», SPG 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» (SPG 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 *Terras 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», SPG 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 quasi bé 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 corprenedors 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», SPG 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», SPG 227). Durant quatre dies, Mari Juana intenta aconseguir una entrevista i cada cop obté la mateixa resposta («espere ahí que le llegue el turno» SPG 234). Amb la figura de Mari Juana l'autor aconseguix una crítica incisiva cap a aquest món deshumanitzat que vexa els sectors més desfavorits i actua sense cap mena de pietat. De fet, 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» (SPG 227).  
el diosecillo, servidor de los dioses (SPG 228).

Es fa evident, en aquest cas, 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 (SPG 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 legua (SPG 232).

Aquesta desaprovació 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; éstos 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 (SPG 55-59).

Instal·lat, doncs, en una perspectiva subjectiva, l'autor judica i emet opinions pròpies que demostren un posicionament tàcit davant dels seus personatges però també davant diferents realitats de l'època viscudes en primera persona.<sup>923</sup> Els personatges de Juan Bausá o Mari Juana aporten el sentiment de la pietat enmig d'un sistema individual i egoista que Arbó denuncia obertament. 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 mísera d'una part de la població, la lluita de classe o el posicionament dels treballadors enfront de les classes dominants. Així, per exemple, la crisi econòmica dels anys vint, la desestabilització i el descontentament social es reflecteixen, quasi bé anecdòticament, en l'escena d'una protesta col·lectiva que presencia Dausá 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», SPG 76) o en la figura de la «señora María, la vendedora de la esquina» (SPG 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 (SPG 72).

En aquesta línia, i paral·lelament a la degradació que sofreixen 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, posteriorment, 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 desee ardientemente vivir, recobrar mi libertad» SPG 257). Lisa exerceix, doncs, una funció redemptora, alhora que presenta 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

---

<sup>923</sup> No podem deixar d'assenyalar 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).

lloc prou rellevant ja que introdueix temes, d'una manera força vaga, com ara l'assetjament sexual (SPG 83-235) i les ínfimes condicions laborals («trabajaba doce horas al día sin apenas levantar la cabeza de la máquina y ganaba un mísero jornal», SPG 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 (SPG 258-259).

Tot plegat, deriva cap a una lluita aferrissada 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», SPG 259). Així mateix és indicativa la sinceritat amb què argumenta la seva fe inicial en el pensament anarquista, plantejada mitjançant el discurs citat que 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 (SPG 259).<sup>924</sup>

---

<sup>924</sup> Amb aquesta declaració, Arbó fa un acostament a la ideologia àcrata que si bé s'aproximava a la concepció liberal d'una societat naturalment harmònica concebia el conflicte social com «un enfrenta-

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», SPG 260) que conclou en una pèrdua de la fe en els homes i en els ideals:

Los hombres, en su mayoría, me aparecieron igualmente despreciables. Sólo que algunos pocos sabían esconder sus sentimientos bajo hermosas palabras (SPG 259-260).

Fet i fet, en la transmissió del recorregut ideològic que ha patit el personatge, l'alliçonament que es desprèn acaba per fer-se explícit: «Pensamos matar una idea [...], un prejuicio, y destruimos una vida inocente» (SPG 260).<sup>925</sup> Noti's 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 plenament la «infancia de desheredado» (SPG 118) del personatge. 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'una procés de reflexió i de maduració que es detalla a partir de la confessió en què s'adreça a Lisa tot esperant la seva comprensió i, en definitiva, l'oportunitat d'un nou començament. 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.

---

miento 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)

<sup>925</sup> Aquesta asserció, i 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 directament 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». És el cas de *Quan mataven pels carrers* (1930), de Joan Oller i Rabassa; *La suprema voluntat* (1928), de Navarro Costabella i *Homes i màquines* (1930) i *Amor i banderes* (1935), de Joan Duch i Agulló. El comunista i assagista català Pere Vigués també considerarà aquestes obres «tendencioses i de caràcter regressiu» ja que «pretenen demostrar que les lluites socials són estèrils i absurdes, i els que s'hi enrolen, pobres desesperats sense visió de les coses» (Brugueras i Torrella 2020: 98). Arbó, doncs, recull també aquesta idea preconcebuda sobre la lluita anarcosindicalista que sectors intel·lectuals, socials i polítics—burguesia, església, exèrcit i ordre establert en general—havien difós com a sinònim de violència, desordre i confusió durant el primer terç del segle XX.

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'entreu en la 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 evidencia la fugida final, amb ressos 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 el posicionament anarquista. El penediment de Pedro, l'abandonament 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 («Somterme 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», SPG 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 (SPG 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 els límits d'aquest posicionament. És evident que malgrat l'intent de distanciament estratègic que imposa l'entitat narrativa en aquest fragment, 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 el plantejament 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 confirmaran, Arbó no va optar mai per una literatura de compromís social, ni tan sols en les seves propostes narratives dels anys trenta.<sup>926</sup> L'any 1933, en una ressenya a l'obra de Ramón J. Sender, *Siete domingos rojos*, de clara tendència anarquista, Arbó censurava la literatura amb un fi doctrinal i considerava que aquest propòsit invalidava qualsevol manifestació artística. Considerava, a més, banals les solucions proposades per aquest tipus de literatura a través de la qual es cercava bàsicament la creació d'un sentit identitari per al proletariat; en definitiva, per a l'art proletari. Val a dir, doncs, que aquesta actitud conservadora que avança la impossibilitat d'un compromís literari amb la causa obrera es compleix en la seva primera novel·lística ebreca 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 professionalitza-

---

<sup>926</sup> De fet, 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» (2002: 14). En aquest sentit, destaca pel seu caràcter compromès amb la lluita obrera, després d'exposar diferents propostes de literatura proletària sorgides durant aquests anys, la narració autobiogràfica *Quatre gotes de sang (Dietari d'un català al marroc)* (1936), de M. Prous i Vila, *Desembre (La novel·la de la revolució espanyola)* (1934), de Baptista Xuriguera i *Despertar* (1934), de Pere Vigués. En aquesta línia, i per conèixer les valoracions que fa Domènec Guansé respecte del compromís adoptat per la generació formada per Rafael Tasis, Xavier Benguerel, Pere Calders o Salvador Espriu, o per entendre la reacció del mateix Rafael Tasis davant la tímida aportació social que fa Navarro Costabella a *La suprema voluntat* (1928), vegeu Corretger (2008: 31-34). També Pere Vigués es dolia, a més, que al costat d'algunes obres erròniament considerades socials (vegeu nota 925) sorgissin novel·les d'«evasions eixorques», els protagonistes de les quals defugien la realitat i la lluita, i optaven per l'evasió com a finalitat. Segons Bruguera i Torrella, per a Vigués el fet evidenciava «la plasmació de la moral petit burgesa en uns personatges que, tot i no ser obrers manuals, eren assalariats “però una tradició cultural estantissa que hom els inculca deforma llur personalitat i ideològicament es divorcien del proletariat i es converteixen en aquests inadaptats avorrits i eternament insatisfets”» (Bruguera i Torrella 2020: 99-100).

ció, 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 grises*. De fet, durant des dels seus inicis, Arbó ja havia refusat la viabilitat d'una literatura de compromís social. Tot assenyala, doncs, que el novel·lista mostra una tendència reaccionària des dels primers anys de la seva 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'ensenyament 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 es troben situats els personatges. 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 (SPG 46)— o de l'èxit de nous estils de ball importants —del vals a la mazurca, del fox al charleston, fins arribar al tango (SPG 46). Així mateix trobem referències als gustos musicals del moment, expressades a través de la transcripció d'algunes tornades populars, i a la presència del cinema com a exponents de l'oci cultural vigent entre els anys vint i trenta.<sup>927</sup> Paral·lelament hi ha l'evocació d'un tradicionalisme religiós a partir de dates representatives com ara la festa de Corpus, el Diumenge de Rams (SPG 49) o el Dissabte de Glòria (SPG 64-65).<sup>928</sup> I també en

---

<sup>927</sup> És el cas de “La Paloma”, «la célebre havanera de Iradier», composta cap al 1860 però, 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» (SPG 23) i fragments de les sarsueles *Molinos de viento* (SPG 23) i *Bohemios*, representada a Barcelona l'any 1905, amb llibret de Guillermo Perrín i Miguel de Palacios, i música d'Amadeu Vives. Quant al cinema, es fa referència a la projecció al Coliseum de *Luces de la ciudad*, la primera cinta sonora de Charles Chaplin, estrenada l'any 1931, i de la qual «dicen que es muy bonita» (SPG 184). Tenint en compte que aquesta pel·lícula ha estat definida com «l'epifania de la caritat chaplinesca (Iribarren 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, en tant que possible coneixedor del món cinematogràfic, perquè pugui establir una relació analògica amb la història que està llegint, concretament 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» (Iribarren 2011: 304).

<sup>928</sup> A partir de l'any 1955, amb la reforma litúrgica, s'anomenà Dissabte Sant.

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*,<sup>929</sup> i al diari *La Vanguardia*.

Val a dir, però, que de bracet amb aquest acostament a 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, 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 històric 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 esdeveniment és presentat 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 (SPG 173-177). En aquest acostament als fets decisius de l'any 1931, es destaquen esdeveniments immediatament anteriors com l'accident laboral a Madrid que acabà amb una vaga general de quaranta-vuit hores,<sup>930</sup> la publicació de l'article «El error de Berenger»,<sup>931</sup> d'Ortega y Gasset o els diversos intents de sublevació que es produïren a Jaca<sup>932</sup> i a l'aeròdrom madrileny de Cuatro Vientos (157-158).<sup>933</sup> Arbó enceta, doncs, una línia de crònica històrica que reprendrà més endavant a *Nocturno de*

---

<sup>929</sup> El setmanari infantil *En Patufet* es publicà entre 1904 i 1938, mentre que la *Ilustración Española y Americana* fou una revista quinzenal, publicada entre 1869 i 1921, que prengué com a referència les revistes gràfiques europees més significatives i arribà a tenir una gran difusió, fins al primer quart del segle XX.

<sup>930</sup> 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.

<sup>931</sup> Vegeu nota 607.

<sup>932</sup> 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 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-XII-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 (SPG 163).

<sup>933</sup> El 15 de desembre de 1930 es produí l'intent de sublevació de l'aeròdrom de Quatro Vientos, dirigida pel general Queipo de Llano i el comandant d'aviació Ramón Franco.

*alarmas*. 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 narrativa ebreca posterior de Sebastià Juan Arbó.

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 exposa tota una pèrdua de valors que defineixen 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», SPG 210). És per això que el novel·lista crea la figura d'un antiheroi que, a partir del seu periple, reflecteixi una decadència general que vol evidenciar. Així, tot i que la caracterització i l'actitud de Juan Bausá traspasa en certs moments els límits de la versemblança, a causa sobretot d'un abús d'escenes planyívols, en el contrast d'actituds que es descriuen trobem la demostració d'una societat que es deshumanitza a través de l'adquisició d'uns antivalors que proliferen en les directrius individuals i socials de l'època. Cal parlar, doncs, de l'egoisme, de la improductivitat, de la indiferència, de la supèrbia, de la deshonestedat, de la impunitat com a aspectes que 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 pèrdua d'un sistema de valors necessari per a l'harmonia i la convivència social.<sup>934</sup>

Amb *María Molinari*, 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».<sup>935</sup> L'afirmació de Laureano Bonet aclareix i justifica l'èxit popular que aconseguí l'obra amb què Arbó s'atreveix a recrear la seva societat contemporània i amb 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 social 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 altres dues novel·les. Amb tot, sí que trobem alguna referència a la situació del moment,

---

<sup>934</sup> Preguntat pel motiu que l'impulsà a escriure *Sobre las piedras grises*, Arbó respongué: «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).

<sup>935</sup> Laureano Bonet (comunicació personal, 5 octubre 2020).

però no des del vessant polític sinó des del vessant social. Així es reflecteix a propòsit de la projecció de *La señora Minniver*<sup>936</sup> al Cinema Windsor, on l'ostentació de luxe burgès provoca les reflexions del protagonista:

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,<sup>937</sup> 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 (SPG 54-55).

La constatació de les desigualtats socials és un factor de desestabilització que l'autor denuncia en record als esdeveniments ocorreguts durant la primera meitat del segle XX. Hi ha, doncs, un crit d'alerta davant del retorn d'una situació ja viscuda, però sobretot davant del record de les repercussions sofertes. 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 vol fer arribar 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.

L'estructura de *María Molinari* és complexa perquè està formada per dues trames paral·leles que es juxtaposen constantment.<sup>938</sup> Així, al voltant de l'argument amorós principal, la relació fracassada entre María Molinari i el pintor Félix Daura, conviu

---

<sup>936</sup> Estrenada als Estats Units l'any 1942 i a Espanya el 1946, aquest drama romàntic ambientat durant la Segona Guerra Mundial explica els canvis que sofreix una família benestant anglesa en iniciar-se els bombardejos alemanys damunt la població on viuen.

<sup>937</sup> En l'edició de 1969, la paraula "revolución" és substituïda per "guerra civil" (Juan Arbó 1969f: 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 sembla acostar-se al concepte utilitzat en els estudis que comencen a sorgir a partir dels anys seixanta.

<sup>938</sup> 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 1957, utilitzada per a aquest estudi, com en l'edició posterior de 1969, presenta algunes modificacions respecte de la primera edició de l'obra (1954).

una història paral·lela, 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 suggereixen una línia narrativa centrada en María Molinari, aquesta es dilueix fins a cedir gairebé el protagonisme a les diferents problemàtiques iniciades al voltant d'Andrés Albará. Conseqüentment, la novel·la avança a través dels dos arguments que, malgrat convergir en algun moment a través de la connexió establerta entre els personatges d'ambdues històries (Andrés Albará-María Molinari, Andrés Albará-Félix Daura), 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, doncs, el desenvolupament paral·lel, però invertit, en un altre matrimoni, com un recurs necessari per demostrar la força espiritual d'allò que es vol demostrar (Ciplijauskaité 1984: 55).<sup>939</sup>

En iniciar una primera aproximació a *María Molinari*, em centraré en Andrés Albará, crític d'art de *Destino*,<sup>940</sup> mereixedor d'un gran prestigi entre la intel·lectualitat del moment, després d'haver publicat diversos llibres. Personatge prudent i alhora apassionat, defuig, aparentment, 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

---

<sup>939</sup> Per a aquesta afirmació prenc com a referència les paraules de Biruté Ciplijauskaité en relació a *Anna Karénina*, fet que em porta a parlar de les similituds amb la novel·la de Tolstoi, tant a nivell estructural com a nivell temàtic, sobretot a través de la voluntat de mostrar en paral·lel l'existència de dos models familiars oposats. De la mateixa manera que Ciplijauskaité (1984: 54) afirma que en *Anna Karénina* «las yuxtaposiciones proceden casi siempre por contraste o inversión», també succeeix així a *María Molinari*, encara que en un ordre menys polifònic (Daura-Albará, Jorge Albará, Daura-Jorge, María-Emma). 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 ilusió más grande», remarca la necessitat de «buscar la fuerza para continuar trascendiendo la circunstancia cotidiana que se acepta» (Ciplijauskaité 1984: 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 Karénina*, 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).

<sup>940</sup> 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 intermitent i que ha estat àmpliament citada en aquest estudi. Després d'una primera etapa a Burgos (1937-1939) al servei de la ideologia falangista, el setmanari renasqué a Barcelona el juny de 1939 de la mà d'Ignasi Agustí i Josep Vergés. Enmig d'una panorama periodístic i cultural gairebé inexistent, *Destino* feu equilibris entre la servitud al règim franquista i l'apropament a un públic lector bàsicament burgès. Caracteritzada per oferir una informació variada, la secció cultural «Panorama de Arte y Letras» destacà com una de les més reconegudes i prestigioses de la revista. Tot i estar vinculat a molts noms situats al costat del vencedors, alguns dels quals després se n'allunyarien a favor d'unes posicions ideològiques més liberals, el setmanari tingué un paper indispensable per a la continuïtat i la difusió de la vida cultural de postguerra. Vegeu també Agustí (1974) i Ripoll (2015).

esto: ser sincero. Lo demás me tiene sin cuidado» (MM 17).<sup>941</sup> Amb tot, la felicitat aconseguida en l'àmbit social i personal 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).

Ambició 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),<sup>942</sup> del seu caràcter s'assenyala 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» (MM 32). Així, Andrés Albará és un personatge que compta des de l'inici amb el beneplàcit de l'entitat narrativa omniscient i, per tant, la imatge que se'n trasmet 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:<sup>943</sup>

Sus intenciones 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 sopor-

---

<sup>941</sup> Arbó va reivindicar sempre la sinceritat com a element primordial en la construcció de la seva obra tant en les entrevistes i en les *Memorias. Los hombres de la ciudad* (Juan Arbó 1992: 321) com en els articles periodístics: «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).

<sup>942</sup> Un any després de la publicació de *María Molinari*, Arbó publicava un article a *La Vanguardia*, «Del fracaso y del éxito en la vida», on afirmava: «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'expressava en l'article «La felicidad», publicat l'any 1960 i recollit posteriorment 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).

<sup>943</sup> Varela (1962: 36) ja havia insinuat 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.

taba 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. [...]».<sup>944</sup> 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 causa principal estaba en la época; época de la más contraria a las condiciones exigidas para la creación artística (MM 33-34).<sup>945</sup>

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, tal com ell mateix va testimoniar a través de les autobiografies, els articles periodístics i les entrevistes. 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. Hi ha afirmacions que projecten una actitud ètica que el narrador no tan sols visibilitza sinó que converteix en un model de conducta que és present en tota la trajectòria narrativa del personatge: «esta comprensión de la propias limitaciones, que a tantos amarga la existencia, que hace tan a menudo resentidos, a él le hizo más blando» (MM 31), o bé «resolvió abandonar sus estudios, dejando la carrera sin terminar. Esto no es difícil, y para muchos, más fácil desde luego que terminarla. Andrés Albará no lo hizo por falta de apti-

---

<sup>944</sup> 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.

<sup>945</sup> 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 1953d: 11 i 1965b: 11).



tudes, sino de vocación. Hacía, por el contrario, una carrera brillante como ingeniero» (MM 34).

Fet i fet, és en aquesta trajectòria que Albará veu alterada la seva existència per dos fets que, lluny de provocar la davallada, refermen els valors amb què basteix la seva estabilitat vital. El primer esdeveniment 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 pels requeriments d'un conegut empresari teatral i davant l'oposició d'Albará, que davant del que considera un excés de vanitat 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 teatral 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, quasi bé anecdòtic, clou definitivament 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 quotidianitat s'inicia quan, intrigat pel 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 («dos seres más miserables y depravados en el antro de la ciudad», MM 110) el porta a adoptar una neboda del pintor («a arrancar a la pequeña del medio en que vivía», MM 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, contràriament al que succeïa a *Sobre las piedras grises* amb les inclinacions humanitàries de Juan Dausà, i denota el caràcter pragmàtic i resolutiu d'Albarà, 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, doncs, 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, quasi bé esperpèntica, que sobreviu aliena a la realitat benestant que habita tan sols uns carrers més amunt. Ara bé, un cop més, 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 reproduceix alguns dels aspectes que defineixen l'actitud i el pensament d'Arbó, el que permet confirmar aquesta projecció intel·lectual de l'autor són les reflexions que es fan a l'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 (MM 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 («Tratados individualmente, [...], se descubrían en ellos aspectos humanos», MM 288). És molt indicatiu que en la primera edició de *María Molinari*, l'any 1954, Arbó optés per un discurs final que posteriorment suprimí en l'edició publicada l'any 1957.<sup>946</sup> 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

---

<sup>946</sup> Si bé la tendència a revisar i modificar les obres és un tret inherent en Arbó, com ja ha estat comentat en diverses ocasions, és quasi excepcional la supressió d'un fragment d'aquestes característiques.

nuestra persistencia —se había dicho— está la respuesta mejor; en nuestro triunfo, su condena» (Juan Arbó 1954c: 325-326).

No sembla agosarat afirmar que aquest discurs havia de provocar certa incomoditat dins les capelletes literàries de l'època, fet que explicaria la supressió del fragment en l'edició de 1957. I si bé en bona part de l'obra aquesta crítica incisiva és ben present, aquí hi ha dos aspectes rellevants a l'hora de judicar el seu impacte. D'una banda, el fet que, malgrat el distanciament que suposa l'ús del discurs restituit, narrador i personatge es fusionen i esdevenen una mateixa veu,<sup>947</sup> 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.<sup>948</sup> Sorpren sobretot el to de 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 del 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» (MM 84). Des d'un vessant més positiu i afí al protagonista, trobem Jaime Vila, «delicadísimo poeta» (MM 80) 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», MM 80) i Bora, un novel·lista de cert prestigi:

Tenía cara de gitano o de moro; tenía el pelo aspero 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. [...].

---

<sup>947</sup> El periodista i crític Manuel Cerezales va insinuar que darrere l'anagrama de Bora hi havia el nom d'Arbó (Varela 1962: 36). 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 havien generat un seguit de polèmiques que havien trobat ressò en les tribunes de diferents diaris, tal com explico en la primera part d'aquest estudi. És el cas, sobretot, de *Camins de nit* i de la biografia *Verdaguer. El poeta, el sacerdot i el món*.

<sup>948</sup> 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, doncs, que la descripció d'aquestes reunions ens evoqui al 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 inicis dels anys trenta, que «reunían de vez en cuando a artistas y escritores, en agradables y alegres fiestas» (Juan Arbó 1982: 138).

Bora había ganado el último premio de literatura y gozaba de alguna consideración, cuando menos en este círculo, donde había varios aspirantes al premio (MM 83).

Val a dir que les analogies que presenten els dos personatges (Jaime Vil 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.<sup>949</sup>

Cal subratllar que 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 pròpiament literari mitjançant l'anàlisi de la situació novel·lística dels anys quaranta:

Toda la literatura de hoy parece una pequeña venganza de resentidos. [...] 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 (MM 379).

Així, doncs, Arbó projecta en els seus personatges les seves idees i el seu posicionament entorn del món literari. És a dir, no ho fa 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 del que diu i el 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 la relació professional crític-artista, entre els dos personatges s'evidencia una disparitat de caràcters, però sobretot unes expectatives i uns judicis absolutament contraris que els allunyen irremeiablement. Perquè amb Daura, Arbó projecta la imatge d'un artista modern molt atent a l'art mercantil que cerca el benefici immediat i s'allunya així d'un hipotètic sentit idea-

---

<sup>949</sup> En relació a les tertúlies de l'Ateneu, Arbó (1982: 127) confirma el seu caràcter poc participatiu: «yo, sobre todo, escuchaba y me reía». Quant al premi, cal recordar que Arbó n'havia guanyat diversos, entre ells el Premi Nadal, l'any 1948. Les semblances s'acosten encara quan Bora és interpel·lat directament: «¿Todavía escribes novelas? A pesar 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).

lista i espiritual que sembla reivindicar el narrador a través d'un discurs força incisiu, però alhora no exempt d'una certa ingenuïtat:<sup>950</sup>

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 (MM 19).

En aquest sentit, la trobada inicial entre ambdós personatges (MM 14-29) és tota una declaració d'intencions que persistirà en tota 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'exalça en Albarà es censura en el pintor. Així, a banda del seu afany d'ambició se li atribueix un exacerbat vitalisme que el condueix a una vida turmentada i infeliç i, en definitiva, amoral, al costat dels valors representats per Albará. Es tracta d'evidenciar l'ambició material i l'impuls sexual com a forces inherents en l'home, que contradiuen la possibilitat d'aspirar a un món més racional i controlat. És clar que Daura, malgrat no assolir la complexitat psicològica de Tino Costa, per exemple, és un personatge més interessant literàriament que no pas Albarà, individu d'una sola peça, amb una càrrega ideològica exemplar que simplifica la seva construcció.<sup>951</sup> Val a dir, doncs, que les diferents aparicions del pintor confirmen una evident connexió 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*). I és que, certament, 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», MM 110) i, fins i tot, de peculiaritat corporal («tenía en la mano izquierda una mutilación; tenía dos dedos cortados», MM 16). La consciència de formar part d'un sistema

---

<sup>950</sup> El mercantilisme en el món de l'art i la consecució de la fama no és tan sols un tret contemporani sinó que compta amb nombrosos precedents. Els mateixos modernistes, en la seva reivindicació de l'art per l'art, proclamaven l'excelsitud de la seva obra i, per tant, en justificaven el seu alt valor així com l'individualisme i l'aurèola messiànica de l'artista. Obres com *L'alegría que passa* o *L'auca del senyor Esteve*, de Santiago Rusiñol, en són un clar exemple.

<sup>951</sup> En aquest sentit, mentre Tino Costa utilitza l'art com a expressió del seu malestar existencial, 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 de la seva pròpia ambició i del seu egoisme.

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 (MM 18).

Ara bé, per a Daura, la creació artística lluny d'esdevenir una via d'accés i transformació dels laberints interns i foscos de l'individu, es converteix en un mitjà de visibilitat i de materialisme que obstrueix 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 que fracassa 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», MM 21) com la digressió reflexiva que en fa Albará entorn la seva actitud i el seu art (MM 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 emprà 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 necesidad, de vanidad, de desconcierto y de locura y charlatanería que ha dominado en ella. Tal vez consista en esto su genio (MM 24).<sup>952</sup>

---

<sup>952</sup> Entre les diverses exposicions de Picasso que s'organitzaren a Barcelona entre el 1956 i el 1986, la del 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 en no voler mostrar-se obertament. 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 Russiñol 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 pirueta trágica» (Juan Arbó 1961b: 7). També a *María Molinari* es fa referència a l'assistència de Picasso a les reunions d'Els Quatre gats i es descriu el pintor a través del retrat que Ramon Casas li va fer quan van visitar

Amb tot, i tornant a Daura, malgrat intentar inserir-se i destacar en la mateixa societat hostil que l'arracona, el seu fracàs prematur no respon tant a un factor determinista sinó al relaxament ètic que sembla derivar-se d'una actitud marcadament bohèmia. El personatge enllaça, doncs, amb les convencions i els tòpics de l'artista maleït i incomprès per convertir-se en el prototip d'individu desarrelat, inadaptat i en un procés de deshumanització creixent que s'alineja amb el sector més depravat de la societat i que, alhora, desequilibra el seu entorn més proper.<sup>953</sup> L'ús alternat que fa l'autor de l'omnisciència tradicional i de l'omnisciència selectiva, ara explicitada entre cometes, permet resseguir el 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 (MM 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... (MM 28-29).

Lluny de redimir-lo, la seva vida amb María Molinari evidencia, per un banda, el punt de no retorn del seu procés creatiu i, per l'altra, l'odi latent que emergeix davant la humiliació que ella experimenta al seu costat. En conseqüència, una progressiva

---

l'Exposició Universal de París, l'any 1900. Es tracta del «Retrat de Pablo Picasso», que actualment es troba al MNAC.

<sup>953</sup> Esdevé molt significativa l'afirmació que l'autor cedeix directament 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» (MM 276). Al marge de la posició conscient que pren el personatge en establir una relació analògica amb un determinat prototipus literari, el recurs metaliterari s'accentua en recuperar l'obra de Dostoievski, el deute amb el qual ja ha estat argumentat en aquest treball («Fonts literàries, referents i autoreflexió»). En triar *Els germans Karamàzov*, Arbó alinea el personatge de Daura amb un comportament ètic preconcebut, suposadament amb l'hedonisme de Dmitri, però també amb la preferència per un autor capaç de reflectir les contradiccions que sorgeixen de l'ésser humà: «¿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. Miralo; 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» (MM 277).

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 (MM 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 aconseguida, 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, val a dir que també María Molinari 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 capdavall, 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 en ell 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 actuacions derivades d'aquests dos personatges: la d'ell per concentrar els seus esforços a aconseguir, a través del retorn de María, acomplir el seu desig destructiu; la d'ella, per idealitzar un sistema de vida allunyat de la seva realitat imposada. La solució arriba per la via del càstig: Daura mor quan intenta obligar Maria que retorni amb ell. Ferit per la intervenció d'un *deus ex machina*, 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» MM 308).<sup>954</sup> L'aparició

---

<sup>954</sup> En aquesta escena de desvarieig final apareixen alguns elements que l'escriptor recuperarà més endavant. Per una banda, el personatge d'Olga, ja utilitzat en la narració *Febre* (1932) i posteriorment a *La nit de Sant Joan* (1961). (Vegeu nota 662). I per 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 topo literari *vita theatrum* en atribuir 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 viejo barbudo»... ¡Maldita sea! ¡Si pudiera!... Tal vez venga Olga... Doña Inés, al revés» (MM 309). Ara bé, la identificació de Daura amb don Juan Tenorio remet a l'arquetip literari donjoanesc que cal situar



d'Albará —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 (MM 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*.

Al seu torn, María Molinari, tot i retornar amb la seva família, pateix un procés d'estranyament en evidenciar la impossibilitat de recuperar el passat («hay cosas que no pueden reconstruirse», MM 316). També en l'actitud de la filla, en el no reconeixement de la figura maternal, es fa explícita la dificultat de recuperar l'estructura familiar i la perdurabilitat de les conseqüències de la seva actitud.<sup>955</sup> Malgrat l'ambigüitat que clou l'escena final de María Molinari («había no se sabía qué de triste en la partida, un aire de melancolía irremediable», MM 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 remordiment i d'una actuació extrema que permet un desenllaç moralment acceptable. De fet, la redempció inclou un sentiment de culpa, de ressons dostoiévskians, que porta a la redempció i que permet concloure, en la línia de la novel·la catòlica, que per la via del mal s'arriba al bé (Lluch 2014: 36).

Anteriorment m'he referit a les pulsions no resoltes que acumula aquest personatge femení. Fixem-nos com, en primer lloc, la vocació artística de María Molinari, la seva trajectòria com a actriu, frustrada per la prohibició paternal, 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, respectiva-

---

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, aquesta figura seductora per convertir-lo en un home corrent i, fins i tot, vulgar en el tracte que després d'utilitzar el seu enginy per atreure María Molinari resta incapaç de crear un vincle amorós que perpetui la seva relació, més enllà d'una relació passional i d'ordre sexual.

<sup>955</sup> En aquest punt, i en pàgines anteriors, la intervenció directa d'Albará ja havia constatat 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» (MM 216). 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 1969f: 288).

ment («Pasarán generaciones, y las gentes continuarán hablando de ti, o que fuiste su compañera, porque él te amó, y te inmortalizó en sus cuadros», MM 118).<sup>956</sup> Paradoxalment, però, tal com s'insinua subtilment en l'últim tram de la novel·la, María és qui desvia la trajectòria artística del pintor:

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 tí» (MM 275).<sup>957</sup>

En segon lloc, i en relació a les pulsions no resoltes, hi ha 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», MM 107). Consegüentment, i en tercer lloc, la recuperació del desig soterrat que provoca el 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 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 (MM 115).

Amb tot, i malgrat la transgressió del seu acte, no es produeix cap enfrontament amb la societat ni amb la moral establerta, atès que la protagonista accepta l'equivocació de la tria feta des de la llibertat i s'hi reclou d'una manera quasi bé malal·tissa. A través de la seva relació amb Daura, María Molinari entra en una espiral de malestar creixent que l'allunya de tot idealisme i de tota possible emancipació. A la pèrdua d'estatus social cal afegir ara la degradació a què la sotmet el pintor a través d'un tracte vexatori i humiliant. Es produeix un procés invers d'idealització, que con-

---

<sup>956</sup> Arbó és deté en l'episodi dels amors de Rembrandt i Saskia van Uylenburgh i fa que es produeixi una relació de mimetisme entre aquesta i María Molinari, a través dels quadres pintats pel pintor holandès. 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» (MM 117).

<sup>957</sup> 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 Febre* (vegeu nota 690). Quant a la referència a l'amig, sembla clar que es refereix a Albará ja que, de fet, a partir de la seva relació amb María, la seva amistat es deteriora i, consegüentment, deixa de rebre els estímuls professionals del crític.

firma la trajectòria comuna que Ciplijauskaité (1984: 46) observa en els adulteris plantejats en les novel·les vuitcentistes: il·lusió-realitat-desil·lusió.<sup>958</sup> El fet que l'enamorament sigui anterior a la història del relat possibilita que les intervencions de María Molinari 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. En aquest últim tram, es produeix l'evocació de la llar familiar perduda i l'emergència de l'instint maternal que agreuja els remordiments, la paralitza i la inhibeix de qualsevol possible actuació. En definitiva, al voltant de María Molinari es crea una angoixa moral que no se soluciona ni tan sols amb el retorn final a l'espai familiar<sup>959</sup> i que, recuperant el moviment espiral a què es troba sotmesa la vida de la protagonista, ens retorna a la imatge inicial de la novel·la a través de la desubicació i la sensació d'estranyesa amb què María Molinari transita per la ciutat, mentre es dirigeix a casa de Félix Daura.<sup>960</sup> Tot plegat, més enllà del propòsit moralitzant de l'autor, les imatges que introdueixen i acomiaden la presència de María Molinari dins la novel·la li confereixen trets evidents de figura tràgica que es perpetuen en l'imaginari del lector.

Quant a l'enfocament del tema de l'adulteri,<sup>961</sup> cal incidir en els diversos punts de vista plantejats: el de la mateixa María Molinari que s'autoinculpa i viu en un estat constant d'angoixa moral i de turment; la del marit, que introdueix un argument de vulnerabilitat i feblesa en el comportament de la protagonista («Siempre había estado un poco enferma ella; era un poco como una niña», MM 167);<sup>962</sup> la d'Andrés Albará que manté una visió compassiva, quasi misericordiosa, des de la seva posició quasi bé messiànica,<sup>963</sup> i que juntament amb el seu entorn intel·lectual coincideixen a acusar Daura de provocar la situació («cuando ves un perdido como aquél, que corteja una

---

<sup>958</sup> Ciplijauskaité (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 Karènnina*, *La Regenta* i *Ejfi Brist*.

<sup>959</sup> De fet, aquest retorn esdevé possible no pas per la voluntat d'ella sinó pel fet que Jorge la sorprèn mentre deambula d'amagat a l'entorn de la casa per veure la seva filla.

<sup>960</sup> Aquest primer intent per visitar el pintor resultarà infructuós perquè la trobada fortuïta amb el seu cunyat li impedirà portar a terme la seva acció.

<sup>961</sup> 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 havia relacionat *María Molinari* amb aquesta novel·lística molt present en la literatura europea dels anys quaranta i cinquanta (vegeu nota 241).

<sup>962</sup> 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 (Ciplijauskaité 1984: 46).

<sup>963</sup> 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.

mujer, y más si está casada, puedes estar seguro que acabará por hacerla suya, que por él lo dejará todo», MM 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 burguesas!», MM 232). Si bé l'abandonament de la filla, a ulls del narrador, sembla l'element més reprobable en l'actuació de María, 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 està exposada des del principi i, finalment, assenyalar el càstig indefugible que suposa infringir els còdigs morals establerts.<sup>964</sup>

Com un personatge autònom, apareix Jorge Fabra, el marit de María Molinari. 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·lel a una progressiva desmotivació per 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 desvia el tema d'interès cap al conflicte entre la patronal i els obrers, molt present en la Barcelona d'entreguerres.<sup>965</sup> Perquè

---

<sup>964</sup> 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 femeninas 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 provocà una resolució favorable (vegeu nota 997). L'informe forma part de l'expedient de censura número 53-7475 conservat a l'AGA i extret de <http://www.represa.es/represa-8-febrero-2013-documentacion-53.html>: consultat 11 de febrer de 2021.

<sup>965</sup> 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» (MM 164). 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 pràcticament 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 socio-laboral en virtud 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 tipus de dissidència als centre de treball» (Rúa Fernández 2010: 94-97). És per això

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 impossibilita qualsevol actitud empàtica cap a l'obrer:

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 incomprensión no podrán aplacarse con nada. Será preciso un orden nuevo, el paso de nuevas generaciones. Para nosotros todo está perdido (MM 164-165).

El discurs mostra el pensament burgès davant l'escisió 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 contraposades generacionalment. S'assenyala, doncs, 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 (MM 159-160).

---

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 remet a un context laboral més proper al primer terç del segle XX que no pas a les dècades 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'Ignaci Agustí, concretament en *Mariona Rebull* (1943) i *El vindu Riús* (1944). A través d'una breu pinzellada, Arbó aprofita per introduir, des de l'òptica burgesa, la degradació produïda entre amos i obrers iniciada a finals del segle XIX, molt present en el cicle novel·lístic d'Agustí. A *María Molinari*, però, Arbó es permet una llicència històrica que li permet palesar aquest contrapunt social i laboral, i que es converteix en un homenatge al seu amic Ignasi Agustí, tot i que l'obra d'Arbó 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, cal aturar-se, tot i que ja n'he apuntat alguns aspectes en línies anteriors, en la presència de les figures femenines. 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.<sup>966</sup> Si bé el narrador, juntament amb Andrés Albará, assumeix des del principi el paper fonamental de la família i la preservació dels valors establerts, els personatges femenins amb les seves actuacions han de passar un procés de reconeixement que implica una baixada als inferns que els permet valorar la família i l'estabilitat, i el benestar que se'n deriven, sempre des d'una òptica burgesa. Així, la possibilitat del retorn, tant en el cas de María Molinari com d'Emma, permet introduir la lliçó moral destinada també a reivindicar el model convencional de dona, en la seva funció reservada d'esposa i mare. Contràriament, per a Fèlix Daura, María, desproveïda d'aquest rol tradicional i relegada a una funció bàsicament afectiva i sexual, recupera paradoxalment la imatge mitificada de la dona-àngel que Arbó ja havia emprat per caracteritzar alguns dels personatges femenins del primer cicle ebrenc (María, a *L'inútil combat*; Mercè, a *Camins de nit*; Sileta i Mila, a *Tino Costa*). De fet, aquestes figures femenines coincideixen també a ser víctimes d'homes despietats i en l'atribució 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.

[...]. 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 (MM 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. Així la mare reordena, salva la vida personal d'Andrés en provocar la trobada reconciliadora del matrimoni i és, a més, un punt de referència per al fill i, per tant, 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

---

<sup>966</sup> El decàleg moral que recollia el llibre de Llucietta 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.

com el final d'un sistema familiar construït a través de l'esforç maternal, en un discurs que amaga tot indici de renúncia i 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 (MM 340).

En definitiva, la figura de la mare, a través de l'evocació del protagonista, pren relleu final fins al punt que la novel·la clou amb un latent homenatge a la figura materna, ben 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 (MM 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'un certs privilegis enfront de la dona casada, relegada a l'àmbit privat de la llar i la família. És un personatge que, com Lina de *Sobre las piedras grises* o, més endavant, Nuria de *Nocturno de alarmas*, introdueix una certa llibertat, pel seu estat fora del matrimoni, que es contraposa de manera significativa als altres models femenins.<sup>967</sup> Finalment, cal aturar-se en el personatge d'Elena que, malgrat les seves aparicions esporàdiques i el caràcter fulletonesc de la seva història, assenyala la possibilitat de trencar el determinisme individual a partir del

---

<sup>967</sup> 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 trobaven sotmeses, 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).

desclassament que significa la seva adopció.<sup>968</sup> Altrament s'estableix una vinculació directa entre ella i els protagonistes de la novel·la a través del sentiment d'estrangeria, de desarrelament, també tan comú en els protagonistes de la primera etapa arboniana:<sup>969</sup>

—¡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... (MM 324).

Fet i fet, la resolució d'Elena permet introduir a l'autor un desenllaç altruista per a un problema social que, a meitats del segle XX, adquireix ressò universal i que connecta amb el sentiment de pietat que introdueix Marina al final de *Camins de nit* («Era como si en ella ayudase a los millares de inocentes atropellados por todo el mundo», MM 202). Es tracta, però, d'una solució que cal entendre com a part del projecte d'estabilitat que Andrés Albará construeix a l'entorn 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 a la introducció de la problemàtica social en la narrativa d'Arbó, sinó d'actuar per satisfer la pròpia consciència («en el fondo sabía que no había en el hecho ningún sacrificio», MM 202).<sup>970</sup>

Comptat i debatut, la voluntat d'Arbó de construir una novel·la que exposi, i en última instància denunciï, la pèrdua dels costums heretats s'articula, doncs, 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 protagonitzat per María Molinari. Aquest món passional i turbulent que recull la relació il·lícita entre el pintor i la seva amant situa l'argument en la línia pròpia del fulletí, en contraposició a les dissertacions sobre l'art pictòric o literari, o bé a la presentació d'un prototipus de

---

<sup>968</sup> Andrés Albará descobreix l'existència degradada 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 d'Albará definitivament.

<sup>969</sup> Aquesta idea d'estrangeria fonamentada en 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», MM 30) i en María Molinari («Los que la rodeaban eran todos extranjeros», MM 74).

<sup>970</sup> Per a definir l'acció d'Albará, l'autor introdueix hàbilment el recurs metaliterari, fet que li permet introduir la dissimilitud d'èpoques mitjançant els seus representants literaris: «Somos retrógrados. [...]. Hacemos el oficio de los buenos de Dickens, tan desacreditados. ¡Qué no se diga luego que sólo estaban en las novelas! En el tiempo de los Gide, los Sartre..., se necesita valor, ¿eh?» (MM 219).



família modèlica que, caracteritzada per la frivolitat de les seves actuacions, s'adiu amb el comportament civilitzat propi de la classe burgesa.

Félix Daura i Maria 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 viaranys 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 un posicionament personal que es va afermant al llarg dels anys.<sup>971</sup> Al capdavant, el seu tarannà d'home clàssic, totalment allunyat de l'art experimental, 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» ([S/s] 1957a: 39). 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 ja s'havia plantejat anteriorment («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, el relat en el seu tram final, 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, a la qual ja ens hem referit anteriorment.<sup>972</sup>

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: <sup>973</sup> la marginació social («El barrio donde había vivido en su niñez era pobre; las casas, viejas; el ambiente, sórdido» NA 13), la bondat innata («Conocer y querer en él era una misma cosa [...]; porque era

---

<sup>971</sup> En aquest sentit, Ciplijauskaité (1984: 52), en l'estudi ja citat sobre l'adulteri en la novel·la realista vuitcentista, considera que, 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 52 anys quan es va publicar *Maria Molinari*. Amb tot, mostra una actitud força escèptica i resignada, sense gaires concessions al futur més immediat.

<sup>972</sup> *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.

<sup>973</sup> Kellogg (1975: 251) 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».

incapaz de descobrir maldad alguna en los hombres», NA 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 de felicidad», NA 13). 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 avançava i s'agreujava 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», NA 13). L'ús de la retrospecció 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 construir diferents identitats que apareixen en relació a 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 posicionament polític, ara el judiquen com un «tibio», ara com un «rojo» (MM 10), i davant certes actituds —com la del cec Anselm, un dels recers de la seva infància, que protagonitza abús sexual i maltracte físic a Cintia—, Argelet s'aïlla arran d'un desajustament evident entre el seu pensament i la deshumanització que l'envolta. Finalment, afectat per la mort de Cintia, el personatge, protagonista de la primera part de la novel·la, es va diluint i desapareix alhora 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 inici de la guerra i accentua el caràcter dissortat i tràgic del personatge.

Paral·lelament 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 assidu del diari *La noche*,<sup>974</sup> amb Vallés, Arbó recupera el vessant intel·lectual d'Andrés Albará i, de retruc, tots aquells aspectes que permetien identifi-

---

<sup>974</sup> Fundat el 1924, aquest diari barceloní va continuar actiu, en la seva edició de nit, fins al 23 de gener de 1939, pocs dies abans que les tropes franquistes prenguessin possessió de la ciutat.

car-lo amb l'escriptor tant personalment com literàriament. Amb tot, 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 el vessant literari, la seva vocació («sentia una necesidad ineludible de escribir. Lo demás no le importaba», NA 40) apareix vinculada a un afany evident de professionalització:

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 (NA 39).

Hi ha, a més, un tret inherent que el relaciona amb Arbó: la confirmació d'una obra escrita «con tremenda sinceridad» (NA 39). En el terreny personal, es constata de Juan Antonio Vallés 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» (NA 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.<sup>975</sup>

[...]

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

---

<sup>975</sup> En alguns dels articles dels anys trenta, Arbó ja exposa aquest necessitat de vincular-se a una comunitat més àmplia, allunyada de l'estretor 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. Vegeu en el present estudi «Teoria i crítica literàries (1933)».

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 (NA 42-42).

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 la seva actitud durant la postguerra.<sup>976</sup> Cal, doncs, en el comportament de José Antonio entreveure 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?» (NA 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 discussions polítiques, arran dels esdeveniments succeïts 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», NA 145) hi ha una voluntat de reflectir la nostàlgia per un món que comença a desaparèixer 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

---

<sup>976</sup> En diferents moments de l'estudi s'ha fet referència a les inclinacions ideològiques d'Arbó des de la seva joventut. 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 1968a: 107).

del comunismo, para levantar con ello entre nosotros murallas de enemistades, montañas de odios (NA 144-145).<sup>977</sup>

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, al costat de la República fins al punt que un d'ells, Jaime Riba, rebutja enèrgicament 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 es declaren partidàries de la República,<sup>978</sup> sense obviar el to de desencís i de crítica que se'n desprèn, Juan Antonio Vallés no es posiciona i rebutja aparentment qualsevol actitud partidista:

¿Cómo podremos decirles a estos locos que lo que queremos es vivir sin odios, que los 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, [...]? (NA 145).

En aquest sentit, el protagonista, que coincideix de ple amb el pensament arbo-nià, 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, Vallés 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, contràriament al que succeeix a les dues novel·les anteriors, al distanciament d'Arbó respecte dels esdeveniments narrats,<sup>979</sup> i a la voluntat de reflectir amb fidelitat les diferents actituds de l'època.<sup>980</sup> Tanmateix, sembla lluny la intenció d'Arbó

---

<sup>977</sup> En l'informe que es troba en l'expedient número 6106-56, amb data d'entrada 14 de desembre de 1956, referent a l'avaluació censora de *Nocturno de alarmas*, 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 improcedente su publicación. Extiendo el corte a efectos de que no se note en el relato» (AGA).

<sup>978</sup> «—Yo pensando en aquellos tiempos, a pesar de los defectos del régimen, gritaría siempre: ¡Viva la República! / —Viva la República, sí— voceó Andrada con amarga ironía, con cólera, también—. Viva el desorden. ¡Viva la anarquía! ¡Vivan las huelgas, los atentados! / —Y con todo, ¡viva la República!— reafirmó Jaime Riba» (NA 149).

<sup>979</sup> En relació a l'aparició d'una narrativa «prorepublicana», vegeu nota 854.

<sup>980</sup> Una mostra d'aquest realisme es troba en la tertúlia on, ahora 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

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 l'evolució dels fets i de la manca d'entesa per arribar a una solució pacífica, com ja remarca 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 (NA 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'adscriu a través de la seva militància a les Joventuts 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*:

«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,

---

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» (NA 149).

donde se había realizado aquel sueño; les habían engañado, pero ellos luchaban, se afanaban en pos de él, esperaban en aquella promesa (80).<sup>981</sup>

Dela, doncs, és presentada com part d'un sector vulnerable que és seduït per un discurs utòpic i que, a més, en ser dona apunta de manera implícita 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 a qui va dirigida la lectura de l'obra:

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» (NA 82).

D'aquesta manera, Arbó dirigeix el discurs hàbilment de manera que sembli que adjudica la informació necessària perquè el lector la interpreti, tot i que al final no es pot estalviar el seu judici moral, primera raó de la creació del seu 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 (NA 82).

Si bé la història de Dela no té continuïtat en el relat,<sup>982</sup> la figura del cec Anselmo sí que persisteix i, amb ell, Arbó introdueix l'abús sexual i el maltracte de Cintia, una adolescent de 15 anys que l'acompanya després que la seva filla l'hagi abandonat.<sup>983</sup> Tanmateix, sorprèn el distanciament de la veu omniscient, tothora intrusiva, en la

---

<sup>981</sup> En tractar aquest personatge, a l'inici d'aquest apartat, ja s'ha fet referència a alguns aspectes de l'anarquisme que Arbó utilitza amb una finalitat tendenciosa, encara que a *Nocturno de alarmas* insisteix en el caràcter utòpic d'aquesta ideologia. Vegeu també nota 924.

<sup>982</sup> En relació a les desigualtats que denuncia l'anarquisme més endavant hi ha una escena que exemplifica la hostilitat entre les joves generacions proletàries i la patronal, molt en la línia ja tractada a *Maria Molinari* a través del personatge de Jorge Fabra. Davant l'acusació de robatori, un jove treballador exclama: «¡Que me hubiese pagado 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).

<sup>983</sup> 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*.

descripció dels fets així com l'actitud passiva amb què els acullen la resta de personatges i que, si ens atenem 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.<sup>984</sup> De fet, tant el cec Anselm i Antonio Argelet, però sobretot Cintia, són personatges que introdueixen una història aparentment deslligada de la trama principal, però que avança en paral·lel i 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, determinó esta ligera corrupción del nombre» (NA 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», NA 83), determinen la progressiva degradació a què es veurà abocada la noia, sotmesa constantment a abusos sexuals per part dels homes del barri. S'hi afegirà, a més, la insolidaritat d'Antonio Argelet, aïllat en el seu propi procés d'alienació, i de Mosén Antón que, davant l'imminent part de Cintia a les portes de l'església, opta per abandonar-la en tant que ajudar-la significaria l'assumpció del pecat.

En relació a 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

---

<sup>984</sup> Vegeu nota 827.



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 (NA 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. 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 presentar la seva incapacitat de d'apiadar-se de Cintia i provocar la mort de la noia enmig del carrer. En el seu zel per evitar la profanació de l'espai religiós, Mosén Antón, malgrat la seva condició, es manifesta com un individu incapaç de 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.<sup>985</sup>

El desassossec apareix, doncs, com un element reiteratiu que es reflecteix en la conducta dels personatges i que avança paral·lel als 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 corte-

---

<sup>985</sup> 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 George 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. Com a curiositat, en la biblioteca de l'escriptor es troba aquesta última obra en versió original, datada per ell mateix el 1957 i amb força marques de subratllat.

jo de bombas, de huelgas, de atroces violencias, de asesinatos» (NA 235).<sup>986</sup> 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 paral·leles que relacionen els personatges principals 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 de l'entorn de Núria, 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» (NA 61). En aquest sentit, la reacció irada de Juan Ferré, excomandant i pare de Núria, 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! (NA 256).

D'altra banda, la germana de Juan Antonio Vallés que, des del seu recer burgès a la Bonanova, i amb un desconeixement absolut de la situació del país, veu com les idees tradicionalment liberals de la família s'enterboleixen 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» NA 272-273). La novel·la, doncs, ofereix múltiples visions que permeten confegir una imatge definida de l'agitació viscuda a Barcelona durant els mesos anteriors a la Guerra Civil.

Conseqüentment, no és estrany que a *Nocturno de alarmas*, com succeeix a *Sobre las piedras grises*, a mesura que s'acosta el desenllaç, es produeixi un augment de la tensió narrativa provocada per l'al·lusió creixent als diferents esdeveniments socials i polítics que es produeixen 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<sup>987</sup> o els discursos

---

<sup>986</sup> Més endavant, a *La masía* 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.

<sup>987</sup> Després de conquerir Líbia, Eritrea i Somàlia, Itàlia envai Abissínia —actualment Etiòpia— el 3 d'octubre de 1935, amb la intenció de dominar el Mediterrani. Sis mesos més tard, la conquesta del país africà permeté a Mussolini proclamar el naixement de l'Imperi Italià. A *Nocturno de alarmas* també s'esmenta la guerra de Manxúria, tot i que la invasió japonesa d'aquesta regió asiàtica es produí durant el període comprès entre 1931 i 1933. El fet que no correspongui a l'espai temporal de la novel·la fa

multitudinaris de Hitler (NA 144-147), però també l'estat de guerra decretat a Espanya durant la segona meitat del 1935 (NA 161-162),<sup>988</sup> els conflictes dels tramvies a Barcelona (NA 162, 254),<sup>989</sup> el triomf del Front Popular en les eleccions generals del 1936 (NA 234),<sup>990</sup> els disturbis a Ecija i a Saragossa (NA 249)<sup>991</sup> o els atemptats contra Luis Jiménez de Asúa i José Calvo Sotelo (NA 281). 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 situa l'atemptat fallit de Luis Jiménez de Asúa i altres que es produïren posteriorment.<sup>992</sup>

Fet i fet, Arbó aconsegueix crear un clima prebèl·lic a través d'una crònica relacionada per una veu omniscient que rescata, de la pròpia experiència de l'autor, alguns dels successos més rellevants que sacsejaren l'opinió pública de l'època. En el relat es produeixen certs equívocs respecte de les dates que cal relacionar amb la necessitat d'exposar un cúmul de fets que descriguin, dins l'estat espanyol, una situació de desordre i de malestar amb una voluntat justificar, fins a cert punt, la insurrecció mili-

---

pensar que es tracta d'una errada de l'autor a l'hora de fixar-lo cronològicament o d'una voluntat de desplaçament cronològic.

<sup>988</sup> Arran de la revolta del 6 d'octubre de 1934, a Catalunya s'imposà l'estat de guerra que s'allargà fins al 14 d'abril de 1935, tot i que es reimplantà del juny fins al setembre del mateix any.

<sup>989</sup> 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. Com a conseqüència 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 tranvías 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 inflamable, les ponían fuego. De repente, en una calle céntrica, en pleno día, se levantaba la hoguera» (NA162).

<sup>990</sup> Arran dels escàndols provocats pel govern d'Alejandro Lerroux i per la progressiva fragmentació de les forces dretanes, es van convocar eleccions per al 16 de febrer de 1936. El resultat fou el triomf de les esquerres representades pel Front d'Esquerres a Catalunya i el Front Popular a Espanya, ambdues formades per forces progressistes i obreres.

<sup>991</sup> 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 Indolecio Prieto. L'acte va haver de ser suspès per les contínues protestes i les accions violentes provocades pels partidaris de Largo Caballero i de Santiago Carrillo, els quals, mentrestant, eren a la plaça de toros de Saragossa, en una trobada multitudinària on també succeïren diversos incidents que alteraren el desenvolupament de l'acte.

<sup>992</sup> En el text es fa referència 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.

tar franquista.<sup>993</sup> Amb tot, hi ha una evident voluntat de testimoniatge històric que es dedueix de la fidelitat amb què, paradoxalment, són descrites algunes de les escenes, com per exemple, el míting d'Écija. Tant el que succeí durant l'acte com la posterior fugida dels integrants la comitiva socialista coincideix amb el relat que publicà la premsa de l'època, basant-se en les declaracions que Indolecio Prieto feu als periodistes de diferents diaris.<sup>994</sup> És indubtable, doncs, que Arbó, més enllà de certes incoherències que se li escapen, realitza un exercici de recerca en la seva intenció de ser fidel als fets.<sup>995</sup> I en relació, encara, amb aquest afany realista, cal posar l'accent en la intel·lectualització del discurs a través de l'al·lusió 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 (NA 149, 160). Paral·lelament a la crònica política, hi ha una petita aportació a la continuïtat d'unes activitats socials i culturals que reflecteixen quin era el panorama quotidià en el tombant del 1935 al 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

---

<sup>993</sup> 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 (NA 281). 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. Finalment, també es produeix una incorrecció a l'hora de datar la mort de Sánchez Gallego, atès que l'escriptor la situa «el dia siete» (NA 281), sense concretar-ne el mes, quan es produí el dia 4 de juliol (Fernández Barallobre 2021). En referència a aquest succés, tot i que 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 fets. De fet, aquestes inexactituds cronològiques permeten establir similituds entre l'Arbó-narrador i l'Arbó-biògraf en prescindir, majoritàriament, d'una voluntat de rigor històric i prioritzar els fets i les conseqüències que se'n deriven.

<sup>994</sup> 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'aquest fet: «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» ([S/s] 1936ab: 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.

<sup>995</sup> Aquesta voluntat de fixació històrica del relat es repetirà en la seva darrera novel·la, *El segundo del Apocalipsis*.

acudía al campo de fútbol, donde se dirimían los últimos encuentros del campeonato (NA 180).<sup>996</sup>

Som, doncs, davant una novel·la que rebaixa el to fulletonesc i moral de *Maria 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'un 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 el desenvolupament de la novel·la. Paral·lelament, la història que en aparença vehicula l'interès argumental, la dels entrebancs amorosos entre Juan Antonio Vallés i Núria 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 en tant que 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 ebreca 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 ebreques posteriors.

En primer lloc, es constata el desplaçament del signe tràgic que caracteritzava el microcosmos ebrenc a un món civilitzat, amenaçat constantment per la guerra i les seves conseqüències. En la recuperació de la tragèdia es produeix, doncs, 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 cadacuna de les novel·les urbanes i ho fa mitjançant la creació d'uns personatges —Mari Juana i

---

<sup>996</sup> 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 cinematogràfica, produïda pel director espanyol Benito Perojo. Finalment, també hi ha constància que l'obra de Puccini es representà l'1 de gener de 1936 al Liceu.

Juan 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 atenalla l'ésser humà, sense possibilitat de redempció. Paral·lelament, i en contraposició, uns altres personatges — Lisa i Pedro Muñoz (SPG), Emma i Andrés Albará (MM) i Núria i Juan Antonio Vallés (NA)— s'erigeixen com a 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 constantment 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, però també pel desig d'arribar a connectar amb un públic menys exigent però 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, 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 indescribable 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 ímplicita, 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, constitueix l'eix sobre el qual Arbó edifica aquest projecte novel·lístic ciutadà. Comp-

tat i debatut, aquesta inclusió del context vivencial de l'autor no fa sinó reafirmar el desig de sinceritat i de coherència que 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. Conseqüentment, 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 ebrenca— que Arbó afronta amb una actitud de prevenció i cautela respecte del règim imperant. Perquè malgrat que assenyala 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.<sup>997</sup> Això permet afirmar que es produeix una

---

<sup>997</sup> 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 (Documentació consultada a l'AGA). 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 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 perniciosa, 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 comprensivitat 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

situació de contrast entre l'instint humà contra la injustícia —intuït en certes concessions que provenen del seu sentiment terral ebrenç i de la seva condició humil— i el desig d'identificar-se amb el pensament burgès dominant, assimilat al règim franquista.

En cinquè lloc, com 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, molt significativament, permet incorporar un discurs metaliterari que en certa manera connecta amb les marques intertextuals tan presents en la primera etapa ebrenca. És així com mitjançant el perfil dels personatges ens apropem 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 entorn del món pictòric i la seva convivència amb els sectors més tradicionals. Darrere d'aquesta voluntat de convertir en ficció aspectes culturals perfectament 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 narrador omniscient, ja sigui a través d'un *alter ego* fictici, dirigir la mirada cap a ell mateix i incorporar pauses reflexives on abocar tot un pensament literari i cultural que coincideix amb les declaracions realitzades en 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 designi exprés de l'autor. Són obres, en definitiva, que s'erigeixen en portaveus del seu autor, testimonis del seu pensament, transformat en matèria narrativa i en la línia de sinceritat que ell mateix reclamava tant vitalment com literàriament.

En sisè lloc, aquesta subjectivitat es fa present a tothora 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, en ocasions conscientment i sempre subconscientment.

---

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 AGA). Durant aquest estudi ja s'ha demostrat la relació d'Arbó amb Pérez Embid, sobretot arran de qüestions relacionades amb la censura.



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 apropiarse, fer còmplice d'algunes de les seves digressions i, fins i tot, adoctrinar-lo.<sup>998</sup> En aquest sentit, doncs, Arbó es queda al marge de les novetats narratològiques que sorgeixen arran de la novel·la proposada. 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 domini de la presència del narrador perquè no hi ha un trencament prou clar entre ambdós sinó que un és la continuació de l'altre.

En setè lloc, i molt relacionat amb l'anterior aspecte, 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 allò 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 alguns d'ells 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 un paisatge humà, en aquest cas ciutadà, ben definit. Així a *Sobre las piedras grises* trobem Nieleta, la venedora de llumins i loteria i la senyora Maria, la venedora de castanyes; a *María Molinari*, Elena, i a *Nocturno de alarmas*, Cintia. 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.

---

<sup>998</sup> 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).

Finalment, i 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 ciutadà el sistema de vida que se'n deriva fa emergir l'egoisme de l'ésser humà, 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

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI  
SEBASTIÀ JUAN ARBÓ: DE LA REALITAT VISCUDA  
A LA FICCIÓ NARRATIVA. ANÀLISI D'UN DESARRELAMENT  
EN LA LITERATURA CATALANA  
Marta Matas Roca

En plantejar els objectius que han impulsat l'elaboració d'aquesta tesi he fet referència, inicialment, a la necessitat d'establir el grau d'acceptació crítica que recullen les primeres propostes novel·lístiques de Sebastià Juan Arbó. No hi ha dubte que el ritme de publicació durant els primers anys és ben significatiu, com també ho és la imatge difosa de l'escriptor, que des d'una posició geogràfica perifèrica, arriba decidit a arrelar en el món literari català i, per tant, a fer visible allò a què ell creu que ha estat destinat: l'escriptura. Ara bé, he volgut demostrar com es produeix aquesta acceptació i quina és la participació d'Arbó en l'àmbit de la intel·lectualitat catalana dels anys trenta. En aquest sentit, la reconstrucció d'aquesta acollida, mitjançant el suport dels textos crítics publicats entorn de les seves primeres aportacions literàries, permet confirmar l'impacte que provoca *L'inútil combat* i la creació d'unes expectatives literàries que s'acompleixen amb *Terres de l'Ebre* i es ratifiquen amb *Camins de nit*. Perquè, de fet, són els crítics d'aquests anys els qui, amb més o menys encert, assenyalen l'evolució d'Arbó, incideixen en les seves qualitats i en destaquen els aspectes més discutibles i fallits. Des del primer moment, el nombre d'articles que es publiquen entorn de les novel·les d'Arbó i la rellevància d'alguns dels autors que els signen (Rafael Tasis, Manuel de Montoliu, Domènec Guansé, Maurici Serrahima, Màrius Verdaguer, Josep Palau i Fabre, Joan Teixidor) evidencien la qualitat i el caràcter innovador de la seva novel·lística. En aquestes ressenyes s'hi troben la majoria dels punts forts que els estudiosos posteriors de l'obra arboniana han coincidit a destacar: el lirisme narratiu, la tendència introspectiva dels personatges, el caràcter universal que se'n desprèn a desgrat de la pertinença rural, el fatalisme tràgic que determina l'obra o la descoberta de les terres ebrenques en què s'adscriu reiteradament l'espai narratiu. Val a dir que, tot i que s'ha fet força incidència en aquest últim aspecte com un dels senyals identitaris de la novel·la arboniana, sorprèn que en la crítica de l'època, si bé se'n fa esment, no sigui un motiu recurrent, atès que els estudiosos valoren també altres qüestions poc presents en el marc de la literatura catalana d'aquests anys. Ara bé, també se'n destaquen els punts febles, en aquesta voluntat de conduir una vocació incipient que s'adigui amb les propostes novel·lístiques reivindicades des de les principals tribunes literàries. Així, s'alerta, en l'obra d'Arbó, d'un excés de desesperança i de pessimisme, d'una manca d'ideals en els protagonistes que presenten diferents tipus d'estats obsessius i, en casos comptats, d'una absència de moralitat i de solucions positives. Paradoxalment, i això és significatiu, tot allò que rebutgen és el que, com ells mateixos admeten, singularitza la novel·lística arboniana, tal com han con-

firmat els estudis realitzats fins a l'actualitat. La recerca hemerogràfica ha permès constatar la vinculació de l'escriptor amb la vida cultural de la ciutat a través dels cercles intel·lectuals més rellevants, però també a través d'una presència destacada de l'escriptor en la premsa de l'època que, més enllà de les crítiques publicades, es fa ressò de la seva participació en els diferents premis literaris, anuncia les seves obres, recull les seves opinions en format d'entrevista i també li ofereix un espai per fer paleses les seves aportacions crítiques i literàries com a articulista. L'obtenció del Premi dels Novel·listes en la seva primera edició és una mostra d'aquest reconeixement que confirma i justifica l'encert d'Arbó a decantar-se per la seva vocació.

Tanmateix, els esdeveniments històrics retallen aquesta projecció i el situen en una doble cruïlla que determinarà la seva consideració en el món cultural català i en l'espanyol durant la dictadura franquista. La seva professionalització i la seva tria del castellà com a llengua literària refermen aquesta necessitat de fer prevaldre la seva escriptura per damunt de qualsevol senyal d'identitat o d'ideologia. En aquest sentit, la recuperació de les afirmacions que, a partir del 1937, emet un sector dels literats catalans entorn de la dificultat de professionalitzar-se i entorn de l'actitud lingüística dels escriptors m'ha permès determinar i valorar el nivell de crispació amb què conviu Arbó respecte de la seva feina i de l'ús de la llengua i que s'agreuja amb el desenllaç de la Guerra Civil. La fidelitat a la llengua assenyalava una pertinença identitària, la qual el novel·lista ebrenc, tot i que no hi renuncia, no està disposat a anteposar per damunt dels seus projectes literaris. De fet, però, he volgut advertir que Arbó, l'any 1933, ja havia palesat el seu rebuig cap al concepte «patriotisme», pel seu sentit restrictiu, i n'havia defensat un plantejament més ampli i universal. No és estrany, doncs, que, tot i el daltabaix que li provoca la guerra i, evidentment, el canvi de llengua, el novel·lista no consideri el seu posicionament com una renúncia explícita a la seva catalanitat perquè, en el fons, el seu canvi de llengua no implica l'adscripció al patriotisme espanyol. És clar que aquesta actitud, iniciada la dictadura, és difícilment assumible per part del món cultural català, sobretot pels exiliats. I d'aquí les reticències que es generen al voltant de la figura i de la literatura d'Arbó. Amb tot, no renunciarà mai a utilitzar el català com a eina literària. La recuperació de la llengua autòctona demostra sobretot una fidelitat d'indole terral, atesa la temàtica que presenten les obres publicades.

L'ampli recull hemerogràfic, que abasta el període de la postguerra fins als anys vuitanta, testimonia, per una banda, una presència pública d'Arbó que s'accentua i es manté fins ben bé a mitjan anys setanta. Es fa palesa la lluita constant de l'escriptor

pel reconeixement de la seva obra, enllaçada amb una necessitat de pervivència professional a través de les seves facetes com a biògraf, autotraductor, conferenciant, jurat de premis —entre ells, alguns tan significatius com el Premi Nadal i el Premi Planeta—, articulista en diferents revistes i diaris oficials —sobretot a *ABC* i a *La Vanguardia*, en la seva funció de tribuna pública—, sense oblidar la seva imatge perpètua com a escriptor de cafè. Tot plegat, implica un contacte constant amb diferents personatges afins al règim franquista amb els quals comparteix una relació literària, però no ideològica. I això es trasllueix en la seva correspondència i en algunes de les situacions a què s'haurà d'enfrontar i que assenyalen clarament aquest posicionament distanciat que Arbó manté respecte de la política i, de manera especial, respecte de la dictadura. Amb tot, s'evidencia la projecció d'Arbó en l'àmbit cultural espanyol a través dels diferents actes literaris en què participa, del seguiment que en fa la premsa i de la seva presència en els diferents mitjans de comunicació de l'època.

Per altra banda, les diferents ressenyes publicades sobre les obres de l'escriptor al llarg d'aquests anys subratlla la seva preferència per la narrativa ebreca, que apareix autotraduïda, i reitera la seva vàlua tal com ho havia fet la crítica catalana, tot i que ara s'emfatitza sobretot en el seu caràcter rural, reduït a una simple adscripció regional. La recerca crítica també ha permès constatar l'interès amb què des de les columnes literàries madrilenyes acullen ja des dels anys trenta la irrupció i l'evolució d'Arbó en la narrativa catalana. No és estrany, doncs, que tan bon punt Arbó canvia de llengua, l'adoptin com a escriptor català que escriu en llengua castellana i, per tant, l'incorporin en la seva nòmina d'autors. Conseqüentment, el reivindiquen crítics adictes al règim com Luis Ponce de León, Melchor Fernández Almagro o Ignasi Agustí, al costat d'altres tan diversos i representatius com ara José Luis Vázquez Doderó, Rafael Vázquez Zamora, Julio Manegat, Rossend Llates, Antoni Vilanova, Juan Ramón Masoliver, Josep Maria Espinàs, Néstor Luján o Joan Fuster. Quant a la valoració de les primeres obres escrites en castellà, d'ambientació urbana, és desigual, encara que els estudiosos coincideixen assenyalar una certa davallada en la trama, així com la inclusió de certes digressions de diversa índole que, amb tot, aconsegueixen reflectir versemblança. També hi ha coincidència a destacar l'aparició d'un to marcadament moralista que es posiciona en favor del retorn al model tradicional familiar i religiós. Amb la recuperació de la temàtica ebreca, entre les dècades dels seixanta i els setanta, la crítica estableix, a grans trets, un lligam amb la narrativa dels anys trenta, tot i destacar-ne el canvi de perspectiva i una certa dificultat en la continuació d'un model

liquidat en la primera etapa. La lectura dels diferents estudis crítics entorn de la narrativa espanyola de postguerra a partir dels anys seixanta fins a l'actualitat permet confirmar el poc ressò i l'escassa valoració de la novel·lística posterior a *Tino Costa*.

Mentrestant, l'opció lingüística d'Arbó provoca el rebuig i el silenci del món literari català, sobretot el dels exiliats, cap a la seva producció de postguerra, fins i tot quan retorna a l'ús del català. Aquest distanciament, però, és més aparent que real. L'estudi de la seva correspondència professional i personal informa de la voluntat compartida de mantenir els vincles i, en algun cas, revela l'interès per publicar alguna obra inèdita de l'escriptor. Amb tot, Arbó, veient que les seves obres en català no compleixen les expectatives desitjades pel que fa al mercat editorial i dolgut per la poca atenció cap a la seva obra per part de la crítica catalana, retorna sempre a l'escriptura en castellà, a la recerca d'un públic majoritari. Altrament, a partir de les relacions epistolars de l'autor, de les ressenyes que se li han realitzat o de les comunicacions personals que he dut a terme es pot fer palès que autors com Salvador Espriu, Ricard Salvat, Robert Saladrigas o Laureano Bonet confirmen l'entusiasme amb què noves generacions d'escriptors catalans, allunyats de prejudicis polítics i lingüístics, van descobrir la novel·lística ebreca de la primera època, sovint en edició castellana. Al capdavant, doncs, les dades bibliogràfiques i hemerogràfiques que he aplegat em permeten assegurar que, al llarg de la seva trajectòria, Arbó gaudeix d'una àmplia acceptació, atesa la quantitat de documentació que acredita la seva rellevància tant en la vida cultural catalana com en l'espanyola. Així i tot, és evident que el novel·lista, en aquesta voluntat de no comprometre's ideològicament, sofreix les conseqüències d'un desarrelament que l'afecta en ambdues cultures. Perquè, si d'una banda, acusa el silenci marginador dels literats catalans, de l'altra, la seva decisió de romandre a Catalunya i no renunciar d'una manera tàcita a l'ús del català, perpetua la seva etiqueta d'«escriptor regional» entre els cenacles literaris espanyols.

El segon objectiu plantejat en aquesta tesi es concreta entorn de l'anàlisi del conjunt narratiu arbonià. D'entrada, cal subratllar la transcendència de la intertextualitat present en bona part d'aquesta obra, que confirma el logos narratiu a partir del qual l'autor confegeix una narrativa pròpia, adequada a la seva situació personal, espacial i d'època. El discurs narratiu de les primeres obres d'Arbó reflecteix la preocupació constant entorn de l'individu i de la recerca de la seva identitat. Per fer-ho, l'escriptor recorre a diferents referents universals que des d'una òptica filosòfica, religiosa o literària donen resposta a una angoixa existencial que actua com a dispositiu



de la seva narrativa. L'ampli ventall de noms citats que l'autor proposa al lector en aquest joc intertextual constata que l'essència literària d'Arbó és conseqüència d'un destil·lat de lectures i d'influències diverses que convergeixen en diferents moments de formació personal i que el porten a un diàleg constant amb altres autors. En fer-ho, adopta un sistema d'idees que es converteixen en la base de la seva narrativa i que reitera al llarg de la seva novel·lística. Els exemples extrets de les diferents obres permeten entendre fins a quin punt els models exposats li serveixen per gestionar i universalitzar les pròpies experiències. El segon cicle ebrenc (*L'espera*, *Entre la terra i el mar*, *La tempestad* i *La masia*) evidencia també el retorn d'aquests referents, sobretot els de la tradició clàssica, que exemplifiquen a bastament l'evolució de pensament que es produeix en Arbó. Si en les primeres obres, Eurípides aporta la presentació d'un cosmos tràgic de caràcter fatalista, en la recuperació de la temàtica ebrenca als anys seixanta, autors com Hesíode i Horaci conformen un pensament en comunió amb una natura harmònica i cíclica, i amb una evident defensa d'una forma de vida mesurada. Per tant, l'escriptor en fa una lectura ètica i moral a través de la qual construeix els seus darrers projectes literaris. Paral·lelament, també constato la presència de temes i interessos que denoten les influències o similituds amb Shakespeare, Gogol, Dostoiévski, D'Annunzio, Gide, Zweig, Blasco Ibáñez i Baroja. Tot i que la rellevància d'alguns d'aquests autors en l'obra d'Arbó ja ha estat tractada per altres estudiosos de l'escriptor, una lectura aprofundida i comparada m'ha permès palesar interessants relacions analògiques amb algunes de les obres d'aquests autors, que havien passat desapercebudes fins a l'actualitat. Allò que porta Arbó a llegir aquests escriptors, a assimilar-los i a traslladar-los als seus textos de manera intertextual és la preocupació que senten cap a l'ésser humà tant a nivell introspectiu com a nivell extern, en relació amb l'àmbit en què conviuen. Quant a la segona etapa ebrenca, al costat dels referents clàssics ja esmentats, Arbó incorpora un discurs narratiu adaptat a les circumstàncies contextuais de l'època i limitat per l'autocensura, que deriva en un relat moral de rerefons històric i en la presentació d'uns arguments quotidians que són superats pel valor testimonial d'aquesta literatura. Així i tot, s'hi observa, encara, la presència reiterada de l'empremta existencialista que, de manera significativa, predomina en la seva primera narrativa.

És evident, doncs, que les seves lectures el condueixen a un procés de coneixement, d'autoconeixement i de reacció final que es trasllua en la seva escriptura. Arbó aconsegueix així una narrativa pròpia, concretada en uns escenaris narratius

particulars que extreu sempre del seu entorn més proper, fet que condueix a una lectura de la seva obra, molt sovint, en clau autobiogràfica. Malgrat no oblidar la presència de l'element ficcional que cal pressuposar en qualsevol text narratiu, en l'obra d'Arbó tot confirma aquesta interpretació biogràfica perquè si de bon primer utilitza l'escriptura en la seva funció catàrtica, la converteix, en darrer terme, en un exercici explícit de recreació de la memòria, que li permet cloure el cicle de la seva narrativa ebrenca i, en definitiva, segellar la seva vinculació personal amb els seus orígens. Això explica que, per al novel·lista ebrenc, el treball literari esdevingui vital en tant que és un exercici necessari de supervivència intel·lectual; és a dir, es converteix en l'exteriorització del seu pensament sostingut per tot de referents universals que el validen. I això es reitera també en tota la seva tasca com a articulista.

Val a dir que totes aquestes consideracions entorn del procés evolutiu del discurs arbonià queden justificades a través de l'estudi transversal que he dut a terme en l'anàlisi de la novel·lística completa d'Arbó. En primer lloc, he volgut assenyalar la presència d'uns elements extraliteraris que si bé són presents des de *Terres de l'Ebre* augmenten la seva rellevància en la trilogia publicada a partir dels anys seixanta. Es tracta de la introducció d'un seguit de motius antropològics, folklòrics i històrics que, a banda del valor testimonial, confirmen un sentiment de pertinença identitària, potser l'única, cap a la pròpia terra. Es tracta d'un exercici de reconciliació definitiva, de nostàlgia i de justícia cap a l'espai ebrenc, fet des d'una vida urbana inhòspita, contrària als valors assumits durant la infantesa i que el retornen a una realitat ja viscuda, que té com a eix central la vida rural. En aquest retorn, però, Arbó descobreix i assumeix un món a punt de perdre's i, per tant, la seva recreació si bé té un innegable valor literari, aporta un valor antropològic, cultural i social que cal reivindicar en la seva obra. Ara bé, aquesta mateixa consciència de pèrdua, introdueix en el discurs una idealització que l'acosta, en certs moments, a un cert to pairalista. Amb tot, a partir de l'anàlisi que en faig a la present tesi, arribo a la conclusió que aquest tipus de relat no respon a la inclusió d'una tècnica sinó a una filosofia de base pròpia que es comença a intuir en la seva novel·lística urbana. És en aquest sentit que parlo d'un doble exili interior. És a dir, un exili cultural, que implica haver de renunciar a l'ús del català com a llengua literària, i també un exili existencial, que neix de l'obligada convivència amb el món urbà, lluny del seu hàbitat ebrenc. Amb aquesta actitud, Arbó no fa sinó assenyalar un cop més la seva individualitat davant d'un món anònim que rebutja reiteradament.

En segon lloc, també dins la ficció s'evidencia un seguit de recurrències narratives que distingeix i confirma aquest estil propi i genuí que es consolida en el darrer cicle ebrenc. Em refereixo al tractament d'unes constants temàtiques com ara l'amistat, els mestratges i la influència maternal a partir d'unes figures representades al límit de 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 em porta a confirmar que l'evolució d'aquesta novel·lística fa emergir un canvi de visió personal que es tradueix en la construcció d'unes identitats que permeten entreveure l'aproximació a una escriptura autoficcional. Altrament, en aquest procés he pogut establir també els límits entre l'anomenat «home arbonià» i les noves propostes identitàries que es plantegen en el segon cicle ebrenc.

El primer prototipus arbonià planteja una crisi identitària d'ordre existencial i revela un interès obsessiu per analitzar de manera profusa els capteniments i el psiquisme humà, molt evident a *L'inútil combat*, a *Notes d'un estudiant que va morir boig* i a *Tino Costa*, i més diluït a *Terres de l'Ebre* i a *Camins de nit*. L'estudi detallat d'aquests personatges de la primera narrativa permet afirmar la presència, també en la trilogia, d'aquest model en tota l'obra d'Arbó, fet que demostra la línia coherent amb què l'escriptor construeix la seva narrativa. En els protagonistes del cicle ebrenc posterior, la introducció de la perspectiva moral de l'autor, a través de declaracions subjectives, en limita les actuacions, a través d'un narrador omniscient que monopolitza part del discurs, contràriament al que s'esdevé en les altres novel·les. Es constata que neixen com a conseqüència d'un procés personal de l'autor en un context dels anys seixanta en què tot i que es manté la voluntat d'aprofundir en el sentit de l'existència, també hi ha la necessitat de sobreviure a un món canviant i, en el cas de l'obra que clou el cicle (*El segundo del Apocalipsis*), de testimoniar les vivències de la guerra civil en un explícit exercici de *memòria exemplar* (Todorov 2020: 33). En definitiva, però, tots aquests personatges masculins que confegeixen el món literari arbonià, tant des del seu perfil revoltat com des del seu perfil d'ordre, neixen del sentiment de rebel·lia que hereta l'autor i que es manifesta constantment, d'una manera més o menys exacerbada, en contacte amb una societat amb la qual es mostra disconforme. En la creació d'aquests models contraposats hi ha una mateixa finalitat basada en 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 la seva generositat, en un discurs construït de d'una perspectiva vital de maduresa.

Encara amb relació al tractament dels prototipus masculins arbonians, destaco l'estudi realitzat entorn de la figura del doble introduïda a *L'inútil combat*, que no ha estat referenciada d'una manera aclaridora en cap altre estudi fins a l'actualitat. La presència d'aquest personatge és excepcional en l'obra d'Arbó i respon a la voluntat d'exposar la crisi identitària de l'individu, alhora que ens remet a l'ús del doble tal com recull la tradició literària des del romanticisme.

En tercer lloc, i encara dins aquesta relació de recurrències, un altre dels elements que em permet afirmar 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 ebreca aproxima una mirada força crítica del poble com a entitat social, resta idealització als espais i, consegüentment, permet confegir una imatge versemblant. Tot plegat, es relaciona amb un cronotop 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, també 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 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 ebreca. Tot això em permet concloure que hi ha un reconeixement topofilic que va més enllà de l'espai i que explica la imperiosa necessitat de comprometre-s'hi a través d'una escriptura quasi documental. 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 ebreca.

Ja he esmentat anteriorment 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, probablement per un desconeixement que cal entendre en un context literari de noves formes i continguts narratius que

porten a considerar anacròniques les propostes d'Arbó, situades en la línia de la narrativa vuitcentista.

Amb tot, a través d'aquesta tesi assenyalo també els encerts d'aquestes obres que demostren que Arbó, no és només l'autor de les terres de l'Ebre, sinó 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*) 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 confegeixen un paisatge 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

Altrament, entre les aportacions d'aquesta tesi, i relacionada amb la novel·lística urbana, evidencio la descoberta d'un plagi de *Sobre las piedras grises*. Es tracta d'una còpia servil que presenta concomitàncies formals, argumentals i, fins i tot, espacials, amb l'obra d'Arbó gairebé en la seva totalitat. És per això que, juntament amb aquesta constatació, denuncio també aquesta mala praxi que atempta contra els drets intel·lectuals de l'autor i dels seus hereus.

Finalment, en aquesta 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 omisió 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 esquerrans, fet que s'adiu amb les seves creences i que, alhora, li permet atreure's l'acceptació del govern franquista. Per tot això, arribo a la conclusió que Arbó practica un col·laboracionisme passiu que pot ser interpretat com una afinitat al poder franquista però que, en el fons, respon a l'única finalitat de fer reeixir els seus projectes literaris.

Cal afegir a tall de darrera conclusió que Arbó basteix una obra que l'allibera en un primer moment del malestar existencial, li permet exposar una realitat urbana hostil que evidencia la pèrdua d'uns referents morals tradicionals i, finalment, el reconcilia amb les terres ebrenques a partir de la fixació testimonial que en fa. Entorn d'uns elements extraliteraris que augmenten la seva presència en l'obra de l'últim període i d'una connexió cronotòpica que permet superar la idealització i centrar-se en uns episodis històrics viscuts en primera persona, l'escriptor crea uns personatges que són portadors d'unes idees prèvies, fins al punt que l'anècdota argumental que se'ls atribueix és secundària. En aquest sentit, s'ha de parlar del caràcter universal d'aquests personatges en la mesura que es converteixen en icones d'una ideologia concreta i d'una actitud vital, i que, a més, tenen la capacitat d'atreure el lector i provocar-li l'assimilació dels pensaments representats en el discurs literari. Aquesta universalitat, ja assenyalada en la narrativa ebrenca de la primera etapa, també es produeix en la novel·lística ebrenca posterior als anys seixanta, si bé d'una manera més diluïda. Convé assenyalar, però, que la novel·lística urbana no comparteix aquest tret, i això explica el poc ressò crític en no superar les expectatives de les primeres propostes literàries. Amb tot, presenta unes constants, ja esmentades durant la tesi i al·ludides de manera general en aquestes conclusions, en les quals vull 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 conservadora que desprèn el seu discurs.

Al capdavall, la novel·lística d'Arbó, i de retruc afegeixo la seva activitat d'articulista, esdevé reflex autèntic dels seus interessos culturals i del seu discurs moral. Perquè l'escriptor ebrenca 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 de la producció literària estudiada en la present recerca 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 tan vitalment com literàriament.

## **BIBLIOGRAFIA**

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI  
SEBASTIÀ JUAN ARBÓ: DE LA REALITAT VISCUDA  
A LA FICCIÓ NARRATIVA. ANÀLISI D'UN DESARRELAMENT  
EN LA LITERATURA CATALANA  
Marta Matas Roca



## A

- AGUSTÍ, Ignasi (1933). «Migradesa del teatre català», a *La Veu del Vespre*, 25 d'agost de 1933, p. 6.
- ([1934?]). «La pròxima temporada de Teatre Català», a *La Veu del Vespre*, n. d.
- (1935a). «Dissabte vinent. Premi Crexells 1934», a *Mirador*, 28 de març de 1935, p. 6.
- (1935b). «Converses», a *L'Instant*, 30 de març de 1935, p. 7.
- (1935c). «Converses», a *L'Instant*, 6 de febrer de 1935, p. 5.
- (1935d). «Converses», a *L'Instant*, 2 de març de 1935, p. 7.
- (1936). «*Despertar*, drama en cinc actes de S. Juan-Arbó», a *L'Instant*, 14 de gener de 1936, p. 4.
- (1937). «Tempesta en el nostre món teatral. El Premi Iglésies, desert», a *Última hora*, 30 de desembre de 1937, p.1.
- (1940). «Arte y Letras. «Agua fecunda a la mar», a *Destino*, n. 140, 23 de març de 1940, p. 8.
- (1956). «Prólogo», Juan Arbó, Sebastià. *Tierras del Ebro*. Barcelona: Noguer, p. 13-16.
- (1966). «Todos los días. Las tierras del Ebro», a *Tele/ eXprés*, 17 de març de 1966, p. 3.
- (1974). *Ganas de hablar*. Barcelona: Planeta.
- ALBÉRÈS, R. M. (1966). *Historia de la novela moderna*. Mèxic: UTEHA.
- (1972). *Panorama de las literaturas europeas*. Madrid: Al-Borak.
- ALBERTÍ, Santiago (1952). «El hombre y su idea. Sebastián Juan Arbó», a *Revista. Semanario de Actualidades, Artes i Letras*, n. 48, 18 de març de 1952, p. 10.
- ALBORG, Juan Luis (1962). *Hora actual de la novela española II*. Barcelona: Taurus.
- ALVAR, Manuel (1972). «Noventayocho y novela de posguerra», a *Revista de Estudios Hispánicos*, p. 101-128. Consultat 28 setembre 2019 des de [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/noventayocho-y-novela-de-posguerra-0/html/00f1e09e-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_8.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/noventayocho-y-novela-de-posguerra-0/html/00f1e09e-82b2-11df-acc7-002185ce6064_8.html) - I 0
- ÁLVAREZ, Carlos Luis (1961). «Crítica literaria. Libros españoles. La conciencia social de los españoles», a *Blanco y Negro*, 4 de novembre de 1961, p. 81-82.
- (1964). «*Pío Baroja y su tiempo* por Sebastián Juan Arbó», a *Blanco y Negro*, 28 de març de 1964, p. 101.

— (1965). «*Relatos del Delta* por Sebastián Juan Arbó», a *Blanco y Negro*, 11 de desembre de 1965, p. 126-127.

ÁLVAREZ CASTRO, Luis (2006). «El personaje-escritor en la narrativa breve de Unamuno: Metaliteratura i autobiografia», a *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, n. 42, p. 13-38.

ÁLVAREZ VILLALOBOS, María (2020). «Censura editorial y crítica literaria durante el franquismo. El caso de Antonio Iglesias Laguna», a *Kamchatka: revista de análisis cultural*. Consultat 10 desembre 2020 des de <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/15051/15704>

Anales 1952-1962: Pensiones-Fundació Juan March. Consultat 14 de juliol de 2018 des de <http://recursos.march.es/web/prensa/anales/1956-1962/11-Pensiones.pdf>

APARICIÓ LÓPEZ, Juan (1979). «Mosén Cinto, posconciliar», a *Hoja del Lunes*, 7 de setembre de 1979, p. 3.

ARASA ACCENSI, Enrique (1949). «En vísperas de un homenaje a Sebastián Juan Arbó», a *Diario Español*, 18 de febrer de 1949, p. 6.

ARCO ÁLVAREZ, Manuel del (1949). «Cinco minutos», a *Destino*, n. 597, 15 de gener de 1949, p. 12.

— (1963). «Mano a mano. Sebastián Juan Arbó», a *La Vanguardia Española*, 15 d'octubre de 1963, p. 23.

ARIMANY, Miquel (1968). «Poesia i novel·la catalana al Congrés Nacional d'Escriptors de Sant Sebastià», a *Tele-Estel*, n. 119, 25 d'octubre de 1968, p. 19.

ARITZETA, Margarida (2002). *El joc intertextual. Quatre itineraris per la «sala de les nines»*. Barcelona: Editorial Proa.

ARNAU, Carme (1980). «Sebastià Juan Arbó o la tragèdia de la soledat», a *Els Marges*, n. 18-19, p. 3-18.

— (1981). *Marginats a la novel·la catalana (1925–1939). Llor i Arbó o la influència de Dostoievski*. Madrid: Fundación Juan March.

— (1984). «La novel·lística de S. Juan Arbó abans de la guerra» dins *Record de Sebastià Juan Arbó, novel·lista, biògraf i erudit*. Conferència realitzada a l'Ateneu Barcelonès. [Àudio podcast]. Consultat 28 agost 2018 des de <http://arxiudigital.ateneubcn.org/items/show/1528>

- (1987). *Marginats i integrats en la novel·la catalana (1925-1938)*. Introducció a la novel·lística de Llor, Arbó, Soldevila i Trabal. Barcelona: Ed. 62.
- (2002). «Els personatges de Sebastià Juan Arbó: arrelament i universalitat» dins *Centenari de J. S. Arbó*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- (2004). «Memòries del subsol, de Fiódor Dostoievski, o l'antiheroï», a *Avui* (Cultura), abril de 2004, p. 8.
- (2007). «A les terres de l'Ebre», a *Avui*, 22 de març de 2007, p. 5.

## B

- BACARDÍ, Montserrat i FOGUET, Francesc (2015). *El revulsiu del catalanisme*. Valls: Cossetània.
- BADOSA, Enrique (1983). «S. J. Arbó publica un nuevo volumen de sus memorias», a *El Noticiero Universal*, 7 de febrer de 1983, p. 18.
- BAKHTÍN, Mikail (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- BALAGUER, Josep Maria (1983). «Pròleg», a Juan Arbó, Sebastià. *Hores en blanc*. Barcelona: Laia, p. 7-26.
- (1994). «Sebastià Arbó i la crisi d'uns models culturals en la Catalunya dels anys 30», a *Els Marges*, n. 50, p. 105-113.
- (1996). «La creació del Club dels Novel·listes i els fils de la història», a *Els Marges*, n. 57, p. 15-35.
- BALCELLS, Albert (2015). «El control sindical dels transports i de les comunicacions de Barcelona entre 1931 i 1939», a *Butlletí de la Societat Catalana d'Estudis Històrics*, n. XXVI, p. 181-202.
- BALLÓ, Jordi i PÉREZ, Xavier (1995). *La llavor immortal: els arguments universals del cinema*. Barcelona: Empúries.
- (2015). *El mundo, un escenario. Shakespeare: el guionista invisible*. Barcelona: Anagrama.
- BARGALLÓ, Josep (1994). «Domènec Guansé, retratista dels escriptors catalans entre dues dictadures», a Guansé, Domènec. *Abans d'ara. Retrats literaris*. Tarragona: El Mèdol.

BARIN (1974). «Adios al Salón Rosa», a *La Vanguardia Española*, 9 de maig de 1974, p. 35.

BAROJA, Pío (1973). *Las tragedias grotescas*. Madrid: Espasa-Calpe.

— (2006). *La raza: La dama errante. La ciudad de la niebla. El árbol de la ciencia*. Barcelona: Tusquets.

BARRERO PÉREZ, Óscar (1992) *Historia de la literatura española contemporánea (1939-1990)*. Madrid: Fundamentos Maior. Ediciones Istmo.

BARTRA, Agustí (1937). «Carta a un jove poeta», a *Mirador*, 15 d'abril de 1937, p. 6.

BEL BELTRAN, Agustí (2016, març 19). La fonda vella d'Alcanar. [Entrada blog]. Consultat 16 de novembre de 2020 des de <http://recordsdelacostapunica.blogspot.com/2016/03/la-fonda-vella-dalcanar.html>

BEL QUEROL, Josep Ferran (2013). «Juan Palau, l'alcalde d'Amposta (Breus apunts d'una intensa vida política)», a *Recerca*, 15. Recuperat de <https://core.ac.uk/download/pdf/39005812.pdf>

BELLMUNT, Domènec de [Domènec Pallerola] (1975). *Cinquanta anys de periodisme català*. Andorra la Vella: Edicions Mirador del Pirineu.

BENET, Arturo (1947). «El Tino Costa de Sebastián Juan Arbó» a *Solidaridad Nacional*, 24 de maig de 1947, p. 5.

BENEYTO, Antonio (1977). *Censura y política en los escritores españoles*. Barcelona: Plaza & Janés.

BENGOECHEA, Soledad (1998). *El locaut de Barcelona (1919-1920)*. Curial: Barcelona.

BENGUEREL, Xavier (1947) «Domènec Guansé i els seus retrats literaris», a *La Nostra Revista*, 15, març de 1947, p. 95-96.

— (2008). *Memòries (1905-1940)*. Barcelona: L'Avenç.

BERTRÁN, Fernando (1931). «Novela. S. Juan Arbó: *L'inútil combat*. Ediciones Proa. Biblioteca A Tot Vent. Badalona», a *El Sol*, 19 de desembre de 1931, p. 2.

- BERTRANA, Prudenci (1931). «El Premi Creixells d'enguany», a *La Nau*, 15 de desembre de 1931, p. 1.
- (1935a). «Impromptus. No empenyeu», a *La Ven de Catalunya*. 17 de març de 1935, p. 12.
- (1935b). «Sobre el Premi Creixells. El meu vot», a *La Ven de Catalunya*, 2 d'abril de 1935, p. 10.
- (1935c). «Resposta a la carta oberta del senyor S. Joan Arbó», a *La Ven de Catalunya*, 10 d'abril de 1935, p. 8.
- (1936). «Impromptu. El Premi dels Novel·listes», a *La Ven de Catalunya*, 8 de març de 1936, p. 7.
- BESER, Sergi (1966). «Les novel·les de l'Ebre de Sebastià Juan Arbó», a Juan Arbó, Sebastià. *Obra Catalana Completa, 1. Les novel·les de l'Ebre*. Barcelona: Edicions 62, p. 7-36.
- BIRULÉS, Fina (2007). «Feminismes», a *Quaderns de l'Institut*, 10. Barcelona: Institut Català de les Dones.
- BJORK-JAMES, Sophie (2019). «Gender and Religion» Oxford Bibliographies. Consultat 16 de maig de 2020 des de <https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199766567/obo-9780199766567-0202.xml>
- BLADÉ I DESUMVILA, Artur (1992). «Record d'homenatge a Sebastià Juan Arbó», a *Tresmall*, n. 2, p. 39-41.
- BLASCO IBÁÑEZ, Vicente (1976a). *Obras Completas I*. Madrid: Aguilar.
- (1976b). *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*. Barcelona: Plaza i Janés.
- (1979). *Obras Completas VI*. Madrid: Aguilar.
- (2008). *Cañas y barro*. Madrid: Alianza Editorial.
- (2019). *La barraca*. Madrid: Cátedra.
- BONET, Laureano (1962). «Sebastián Juan Arbó. “Vuelvo con *La masía* al escenario de *Terres de l'Ebre*, tierras que tenía casi olvidadas”», a *Solidaridad Nacional*, 12 de juliol de 1962, p. 9.
- (2004). «Sebastián Juan Arbó: las piedras y los sonidos de Barcelona», a *Ínsula*, n. 687, març, p. 8-11.
- BOU, Enric (2013). *La invenció de l'espai. Ciutat i viatge*. València: Publicacions de la Universitat de València.

BOURGADE, Constantino Jaime (1961). «Conversación con el novelista español Sebastián Juan Arbó», a *Anales de la Universidad de Chile*, n. 123, p. 201-204.

BRAZÉS, Edmond (1932). «L'inútil combat de S. Juan Arbó», a *Vallespir*, n. 1, gener-març de 1932, p. 26-27.

BRUGUERAS i TORRELLA, Jan (2020). *Intel·lectuals i proletaris. Pere Vigués i el grup d'«Allà baix» (1928-1937)*. Fundació Torre del Palau: Terrassa.

BRUNET, Manuel (1935). «Comentari. Una revista de premsa», a *La Veu de Catalunya*, 13 d'abril de 1935, p. 1.

BUSQUETS i GRABULOSA, Lluís (1995). *Xavier Benguerel, la màscara i el mirall*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

— (1999). *Epistolari Xavier Benguerel-Joan Oliver*. Barcelona: Proa.

## C

C. i V., J. (1936). «Quadro Escènic Mossèn Cinto. *Despertar*, de S. Juan Arbó», a *Mirador*, 16 de gener de 1936, p. 5.

CABALLÉ, Jordi (1988). *La formació d'un mite. Les Terres de l'Ebre*. Tesi de Llicenciatura. Universitat de Barcelona.

CABOT, Just (1929). «Les Lletres. *L'home que es va perdre*. Francesc Trabal, Joan Oliver i Armand Obiols parlen del llibre i dels comentaris que ha suscitat», a *La Publicitat*, 20 d'octubre de 1929, p. 7.

— (1933). «La novela catalana y el Premio Crexells», a *Mundo gráfico*, 4 de gener de 1933, p.8.

— (1935). «Al marge del Crexells», a *Mirador*, 4 d'abril de 1935, p. 3-8.

CABRÉ I OLIVA, Josep (1933). «L'art de François Mauriac», a *Mirador*, 28 de novembre de 1933, p. 6.

CAMPILLO, Maria. (1977). «C.A. Jordana: l'intel·lectual i la ideologia», a *Serra d'Or*, n. 209, setembre de 1977, p. 31-33.

— (1994). *Escriptors catalans i compromís antifeixista (1936-1939)*. Barcelona: Curial. Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

- (2006). «La construcció cultural a l'exili segons Francesc Trabal i Armand Obiols: espai real i espai imaginari», a Panyella, R. i Marrugat, J. (ed.). *L'escriptor i la seva imatge. Contribució a la història de l'intel·lectual en la literatura catalana contemporània*. Barcelona: L'Avenç, p. 246-270.
- (2011). *Els contracops de l'enyorança. Escrits d'exili*. Sabadell: La Mirada.
- CAMPILLO, Maria i CASTELLANOS, Jordi. (1988). «La novel·la catòlica», a *Història de la Literatura Catalana*, v. 11. Barcelona: Ariel, p. 71-82.
- CAMPS i ARBÓS, Josep (ed). (2003). *Destins*. Ramon Xuriguera. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida.
- (2004). *Ramon Xuriguera (1901-1966): Ideologia, activitat cultural i literatura*. (Tesi UAB). Consultat 8 de febrer de 2017 des de <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/4831/jca1de3.pdf;sequence=1>
- (2010). *L'espantós és el buit, el desert. La correspondència entre Rafael Tasis i Ramon Xuriguera*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- (2016). «L'epistolari de Rafael Tasis: un nus de comunicacions entre la Catalunya franquista i el món de l'exili», a Bacardi, M.; Foguet, F. i Martín, A (coord.). *Rafael Tasis (1906-1966). Cinquanta anys després*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- CAMPS I OLIVÉ, Assumpta (1996). *La recepció de Gabriele D'Annunzio a Catalunya*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat,
- CANDEL, Francesc (1984). «Records personals de S. Juan Arbó», a *Record de Sebastià Juan Arbó, novel·lista, biògraf i erudit*. Conferència realitzada a l'Ateneu Barcelonès [Àudio podcast]. Consultat 28 agost de 2018 des de <http://arxiudigital.ateneubcn.org/items/show/1528>
- (1992). «Quan Sebastià Juan Arbó era Sebastián». *Tresmall*, n. 2, octubre de 1992, p. 29-31.
- CÁNEPA, Javier Darío (2010). *La vida en un sueño* [plagi de Juan Arbó, S. *Sobre las piedras grises*]. Itàlia: Windmills Edition.
- CANET, Carme i SALVAT, Ricard (2005). «Dona'm lletra», a *Assaig de teatre*, n. 50-51, p. 292-311.
- CANO, J. L. (1946). «El Cervantes de Sebastián Juan Arbó», a *Ínsula*, n. 11, 15 de novembre de 1946, p. 3.
- (1949). «Los libros del mes», a *Ínsula*, n. 41, 15 de maig de 1949, p. 4-5.
- (1961). «Los libros del mes. Oscar Wilde, visto por un novelista», a *Ínsula*, n. 174, maig de 1961, p. 8-9.

- (1962). «El mundo de los libros. Novela, narración», a *Ínsula*, n. 183, febrer de 1962, p. 8.
- CANYÀ, Llucietta (1940). «Los libros. Acuse de recibo», a *Diario Español*, 22 de juny de 1940, p. 4.
- CAPDEVILA, Lluís (1932). «Acotacions. La mania de no llegir», a *La Rambla*, 11 de gener de 1932, p. 10.
- (2012). *Història de la meua vida i dels meus fantasmes. La República, el periodisme, el teatre*. A cura de Francesc Canosa. Tarragona: Cossetània.
- CAPMANY, Maria Aurèlia (1966). *La dona a Catalunya: consciència i situació*. Barcelona: Edicions 62.
- (1973). *El feminisme a Catalunya*. Barcelona: Nova Terra.
- CARBÓ, F., GREGORI, C., LLUCH, G., ROSSELLÓ, R. X. i SIMBOR, V. (2008). *El bricolatge literari. De la paròdia al pastitx en la literatura catalana contemporània*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- CARCELLÉ, Pep (2014). «Correspondència personal entre Sebastià Juan Arbó i Pío Baroja», a *Quaderns de l'Ebre: revista d'educació, ciència i cultura*, n. 3, p. 16-28.
- (2019). «Guatxes en el segon cicle de novel·les de l'Ebre de Sebastià Juan Arbó», a *Quaderns de l'Ebre: revista d'educació, ciència i cultura*, n. 8, p. 34-45.
- CASACUBERTA, Margarida (1995). «Gènesi i primera adjudicació del Premi Crexells. Notes sobre cultura i novel·la en el tombant dels anys vint als trenta», a *Els Marges*, n. 52, p. 19-42.
- CASALS, Montserrat (2008). *Mercè Rodoreda. Joan Sales. Cartes completes (1960-1983)*. Barcelona: Club Editor.
- CASTELLÀ, Carles (2019) «La riquesa lingüística dels escriptors ebrencs. D'Arbó a Rojals», a *Miscel·lània del CERE*, n. 29, p. 287-305.
- CASTELLANOS, Jordi (1982). «El districte cinquè i la novel·la catalana dels anys trenta», a *Els Marges*, n. 26, p. 115-119.
- (1996). «Mercat del llibre i cultura nacional (1882-1925)», a *Els Marges*, 56, octubre, p. 5-38.
- (1997). «Barcelona, ciutat i literatura» dins *Literatura, vides, ciutats*. Barcelona: Edicions 62.
- (2002). «Literatura catalana i compromís social en els anys trenta», a *Els Marges*, n. 69, p. 7-23.



- (2005). *Escriure amb el ritme de la sang. La represa de la novel·la catalana (1925-1929)*. Discurs de recepció de Jordi Castellanos i Vila com a membre numerari de la Secció Històrico-Arqueològica, llegit el dia 24 de febrer de 2005. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- (2008). «La descoberta literària del districte cinquè», a Casacuberta, M. i Gustà, M. (ed). *Narratives urbanes. La construcció literària de Barcelona*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, p. 83-108.
- (2013). «Les lletres catalanes dels anys quaranta», a *Literatura i societat. La construcció d'una cultura nacional*. Barcelona: L'Avenç, p. 251-260.
- CASTELLET, J. M. (1953). «Notas sobre la situación actual del escritor catalán», a *Ínsula*, n. 95, novembre de 1953, p. 10.
- (1957). *La hora del lector*. Barcelona: Seix Barral.
- (2003). «L'escriptor obrer», a *Homenaje a Sebastià Juan Arbó. Cuadernos de Estudio y Cultura*, n. 16, p. 11-13.
- CELA, Camilo José (2011). *El gallego y su cuadrilla*. Barcelona: Austral.
- CEREZALES, Manuel (1968). «Libros. *La espera*, por Sebastián Juan Arbó», a *La Actualidad Española*, 5 de desembre de 1968, p. 77-78.
- (1978). «Mirador. *La espera*», a *ABC*, 24 d'agost de 1978, p. 24.
- CID CATALÀ, Josep Sebastià (2017). «La música en la narrativa d'Arbó, Bladé i Todó», a *Miscel·lània del Centre d'Estudis de la Ribera d'Ebre*, n. 27, p. 121-34,
- CID i MULET, Joan (1947). «Ni catalans ni valencians: tortosins», a *La Nostra Revista*, n. 18, juny de 1947, p. 228-230.
- CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté (1984). *La mujer insatisfecha. El adulterio en la novela realista*. Barcelona: Edhasa.
- CIVIS (1952). «Arte y Literatura. De esto se habla», a *El Correo Catalán*, 26 d'octubre de 1952, p. 6.
- CLIMENT, Lluís (1940). «Los libros. El novelista de las *Tierras del Ebro*, a *Diario Español*, 7 d'abril de 1940, p. 3.
- CLOTET, Jaume i TORRA, Quim (2010). *Les millors obres de la literatura catalana (comentades pel censor)*. Barcelona: A Contra Vent.

- COCA, Jordi; GALLÉN, Enric i VÁZQUEZ, Anna (1982). *La Generalitat republicana i el teatre (1931-1939). Legislació*. Barcelona: Institut del Teatre - Edicions 62.
- COLL, J. (1949). «Arte y Letras. *Sobre las piedras grises*», a *Destino*, n. 611, 23 d'abril de 1949, p. 14.
- CONTEL, Josep (1932). «On va Catalunya? La crisi dels llibres», a *La Rambla*, 22 de febrer de 1932, p. 10.
- CORNELLÀ-DE TRELL, Jordi (2011). *Literature as a Response to Cultural and Political Repression in Franco's Catalonia*. Londres: Tamesis Books, 2011.
- CORREITER, Montserrat (1995). *Alfons Maseras: intel·lectual d'acció i literat (biografia, obra periodística, traduccions)*. Barcelona: Curial Edicions-Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- (2007). «Notes sobre la funció social de la crítica durant la Dictadura i la República (1924-1934): model de novel·la, guiatge del públic, mercat literari i “crisi del llibre”», a Panyella, R. (ed.). *La projecció social de l'escriptor en la literatura catalana contemporània*. Lleida: Punctum, p. 365-376.
- (2008). *Escriptors, periodistes i crítics. El combat per la novel·la (1924-1936)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- (2011). *Domènec Guansé, crític i novel·lista: entre l'exili i el retorn*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- CORTADELLAS, Xavier (2007). «Un romàntic desconcertant», a *Presència*, n. 1821, 19 a 25 de gener, p. 26.
- CORTÉS, Joan (1935). «Premi Iglésias 1934. Millàs Raurell, guanyador», a *Mirador*, 21 de març de 1935, p. 5.
- CRUZAT, Paulina (1956). «Panorama de Arte y Letras. Las dos vertientes», a *Destino*, n. 1005, 10 de novembre de 1956, p. 37-38.
- CRUSET, Josep (1966). «Valores de mi tiempo. Sebastián Juan Arbó: la realidad como decepción», a *La Vanguardia Española*, 15 de desembre de 1966, p. 62.
- CRUZET, J.M. (1952). «Cartas al director. Verdaguier y sus biógrafos», a *Destino*, n. 799, 27 de novembre de 1952, p. 30.
- CUSCÓ i CLARASÓ, Joan (2017). «De Dalí a Gaudí: La construcció de la identitat artística a Catalunya», a *Literatura, Identitat i Dret*. Tarragona: Publicacions URV.

- CUSIDÓ, José (1942). «Los maestros de antaño de Eugenio Fromentin», a *Diario Español*, 22 de desembre de 1942, p. 7.
- CUYÀS, Emmanuel. (1985). *El manyà encès. En Terri de Mataró explica la seva vida*. Barcelona: Pòrtic.

## D

- D'ANNUNZIO, Gabriele (1904). *La figlia di Iorio*. Milan: Fratelli Treves.
- DASCA, Maria (2016). *Entenebrats. Literatura catalana i bogeria*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- DELIBES, Miguel. (1953). «Panorama de la joven novela española. Nuestra senil novela joven», a *Ateneo*, n. 36, 6 de juny de 1953, p. 6.
- (1954). «En un lugar de la Mancha... 60 escritores han recorrido la ruta de don Quijote», a *Jornadas Literarias por la Mancha. Antología*. Ciudad Real: Publicaciones de la Delegación Provincial de Educación de F.E.T y de las J.O.N.S.
- DELOR, Rosa M. (1993). *Salvador Espriu, els anys d'aprenentatge (1929-1943)*. Barcelona: Edicions 62.
- DÍAZ-PLAJA, Guillem (1941). *Tiempo fugitivo*. Barcelona: Ediciones de La Espiga, p.153-155.
- (1973). «Sin pausa y sin prisa. El bilingüismo, ¿factor literario negativo?», a *La Vanguardia Española*, 6 de novembre de 1973, p. 15.
- (1975). «Sin pausa y sin prisa. Sobre traducciones», a *La Vanguardia Española*, 18 de febrer de 1975, p. 13.
- (1978a). «Figuras y contornos. Tolstoy entre nosotros», a *La Vanguardia*, 7 d'octubre de 1978, p. 6.
- (1978b). «Figuras y contornos. Sempronio y Barcelona», a *La Vanguardia*, 24 de juny de 1978, p. 6.
- DOLÇ, Miquel (1968). «Ecos de la vida literaria. El mundo ante Sebastià Juan Arbó», a *La Vanguardia Española*, 24 d'octubre de 1968, p. 56.
- (1970). «Ecos de la vida literaria. Meditación sobre el *Verdaguer* de S. Juan Arbó», a *La Vanguardia Española*, 1 d'octubre de 1970, p. 45.

— (1976). «Ecos de la vida literaria. El mundo dramático de Sebastián Juan Arbó», a *La Vanguardia Española*, 8 d'abril de 1976, p. 51.

DOLTRA, Esteban (1961). «Letras. *L'hora negra* por S. Juan Arbó», a *Hoja del Lunes*, 18 de setembre de 1961, p. 24.

— (1964). «*Pío Baroja y su tiempo*, por Sebastián Juan Arbó. Editorial Planeta. Barcelona», a *La Hoja del Lunes*, 24 d'agost de 1964, p. 7.

DORIA, Sergi (2013). *Ignacio Agustí, el árbol y la ceniza*. Destino: Barcelona.

DOSTOIEVSKI, Fiodor (1992). *Crim i càstig*, v. I i II. Barcelona: Proa.

— (2004) *Memòries del subsol*. Barcelona: Edicions 62.

DOTOR, Ángel (1945). «Una gran biografía de Cervantes», a *El Adelanto. Diario de Salamanca*, 21 de setembre de 1945, p. 4.

## E

ECO, Umberto (1991). *Els límits de la interpretació*. Barcelona: Destino.

— (2003). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen y Tusquets.

ENFEDAQUE I NOVELL, Jordi (2015). «El document del mes. Fons Sebastià Juan Arbó. *Artículos i crítiques sobre la seva obra. Camins de nit. 1935-53*. Article publicat a *La Humanitat* el 22 de juny de 1937», a *Revista Ràpita*, n. 677, p. 50-51.

— (2018). «El Fons documental Sebastià Juan Arbó al Servei Municipal de Sant Carles de la Ràpita», a *Beceroles. Lletres de llengua i literatura*, n. 7, p. 13-22.

ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de (1966). *Las mejores novelas contemporáneas (1940-1944)*. v. X. Barcelona: Planeta.

ESCLASANS, Agustí (1933). «Converses literàries. *Notes d'un estudiant que va morir boig*. S. Juan Arbó. Col·lecció Balaguer. Barcelona», a *La Humanitat*, 1 d'octubre de 1933, p. 3.

— (1957). *La meua vida (1920-1945)*. Barcelona: Selecta.

— (1960). *Antologia de contes (1925-1960)*. Barcelona: Selecta.

ESPINÀS, Josep Maria. (1954a). «Letras Catalanas. Toma de posición frente a Soldevila y Arbó», a *Ínsula*, n. 99, 15 de febrer de 1954, p. 3.

- (1954b). «Panorama de arte y letras. Después de *María Molinari*», a *Destino*, n. 880, 19 de juliol de 1954, p. 24.
- (1956). «Otro triunfo de Miguel Delibes. El Premio Nacional de Literatura para *Diario de un cazador*, a *Destino*, n. 962, 14 de gener de 1956, p. 35.
- 1963. «La fiesta del libro: la fiesta», a *Destino*, n. 1341, 20 d'abril de 1963, p. 59.

ESPINÓS, Joaquim (2009). *Història d'un entusiasme. Nietzsche i la literatura catalana*. Lleida: Pagès Editors.

ESPRIU, Salvador (1982). *Narracions*. Barcelona: Edicions 62.

- (1995). «Salvador Espriu. Correspondència (1960-1976), a *Assaig de teatre*, n. 2-3, juliol de 1995, p. 113-130.

ESQUERRA, Ramon (1937). *Shakespeare a Catalunya*. Barcelona: Publicacions de la Institució del Teatre, n.16.

- (2006). Iribarren, T. (ed.). *Lectures europees*. Barcelona: L'Albí & Faig.

ESTELRICH, Joan (1949a). «Arte y Letras. Hombres e ideas. Sebastián Juan Arbó y la novela», a *Destino*, n. 604, 5 de març de 1949, p. 17.

- (1949b). «Arte y Letras. Hombres e ideas. Emoción, terruño y amor», a *Destino*, n. 606, 19 de març de 1949, p. 17.

— (1949c). «Vida y espíritu. Fiesta en Amposta», a *Diario de Barcelona*, 4 de març de 1949, p. 3.

ESTEVE, Anna (2016) «Memòria i identitat a través dels textos autobiogràfics d'autors valencians», a Corretger, M., Casanovas, P, Casanovas i Salvador, V. (eds). *El compromís literari en la modernitat. Del període d'entreguerres al postfranquisme (1920-1980)*. Tarragona-Melbourne: Publicacions Universitat Rovira i Virgili & Royal Melbourne Institute of Technology, p. 269-282.

## F

F. M. (1974). «Coto de editores y plumas. Sebastián Juan Arbó, premio inmortal Gerona», a *La Vanguardia Española*, 14 de novembre de 1974, p. 61.

FARRAN i MAYORAL, Josep (1931). «El món de la cultura. Sebastià Juan Arbó», a *La Veu de Catalunya*, 20 de setembre de 1931, p. 5.

FERNÁNDEZ, Luis Miguel (2014). *Escritores y televisión durante el franquismo (1956-1975)*. Madrid: Universidad de Salamanca.

FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor (1948). «Vida literaria. Sebastián Juan Arbó, novelista», a *La Vanguardia Española*, 5 d'agost de 1948, p. 6.

— (1949). «Crítica y noticias de libros. *Sobre las piedras grises*, por Sebastián Juan Arbó; *Ofrendas a la nada*, por Fernando González», a *ABC*, 8 de maig de 1949, p. 25.

— (1952). «Ecos de la vida literaria. El *Verdaguer* de Miracle», a *La Vanguardia Española*, 30 d'octubre de 1952, p. 12.

— (1954). «Ecos de la vida literaria. En la ciudad de los misterios», a *La Vanguardia Española*, 21 d'abril de 1954, p. 8.

— (1955). «Ecos de la vida literaria. Una novela de Arbó», a *La Vanguardia Española*, 30 de novembre de 1955 p. 16.

— (1957). Libros y revistas. Crítica y glosa. *Nocturno de alarmas* por Sebastián Juan Arbó», a *ABC*, 15 de setembre de 1957, p. 15.

— (1961a). «Ecos de la vida literaria. Sebastián Juan Arbó. Biógrafo de Oscar Wilde», a *La Vanguardia Española*, 8 de març de 1961, p. 8.

— (1961b). «Ecos de la vida literaria. *La hora negra* y otras horas», a *La Vanguardia Española*, 21 de juny de 1961, p. 10.

— (1962). «Libros y revistas. *Los hombres de la tierra y el mar*», a *ABC*, 21 d'octubre de 1962, p. 33.

— (1965). «*Relatos del Delta* de Sebastián Juan Arbó», a *ABC*, 30 de desembre de 1965, p. 48.

FERNÁNDEZ BARALLOBRE, Carlos (2021). «1936. El asesinato de José Sánchez Gallego, hijo del empresario del Price, por parte de milicianos comunistas en Madrid», a *El Correo de España*, 23 de gener de 2021. Consultat 1 de març de 2021 des de <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>

FERNÁNDEZ DE LA MORA, Gonzalo (1964). «*Pío Baroja y su tiempo* de S. Juan Arbó», a *ABC*, 27 de febrer de 1964, p. 51.

FERNÁNDEZ MÉNDEZ, J. (1972). «Temas al azar. La voz del viento», a *Hoja del Lunes*, 20 de febrer de 1972, p. 14.

FERRÉ, Xavier (2000). «Un intel·lectual en temps de guerra», a Ferré, X. (ed). *Àlbum Antoni Rovira i Virgili*. Reus: Edicions del Centre de Lectura.

— (2004). *Per a l'autodeterminació: evolució ideològica i política d'Antoni Rovira i Virgili*. Tarragona: Arola.

- (2005). *De la nació cultural a la nació política. La ideologia nacional d'Antoni Rovira i Virgili*. Barcelona: Afers, 2005.
- FERRERES, Rafael (1961). «El libro de la semana. Dos novelas cortas y otros escritos», a *Levante*, 21 de maig de 1961, s/p.
- FLORES ARRUYUELO, Francisco (1996). «Introducción», a Baroja, Pío. *La nave de los locos*. Madrid: Cátedra.
- FOGUET, Francesc (2005). *Teatre, guerra i revolució. Barcelona, 1936-1939*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- (2009). «La política teatral de la Generalitat republicana (1931-1936): realitzacions i debats», a *Catalan Review*, n. 23, p. 171-190.
- FOLLEY, T.T. (1967). *Contemporary Spanish Passages for Advanced Study*. Londres: George G. Harrap.
- FORCADELL, Joan Antoni (2018). «Dedicat a S. Juan Arbó: testimonis de l'amistat i la vocació literàries com a constants vitals», a *Beceroles: lletres de llengua i literatura*, n. 7, p. 23-53.
- (2021, en premsa). «El letargo de la escritura. Retos ante la edición filológica del proyecto inédito “El ángel se durmió”, de Sebastián Juan Arbó», a *Creneida: Anuario de Literaturas Hispánicas*, n. 9.
- FULQUET VIDAL, Josep M. (2008) «Apunts sobre la teoria de la recepció literària. El cas de Shakespeare i Catalunya a partir de l'últim terç del segle XIX», a *Ars Brevis*, n. 14, p. 104-113. Consultat 15 de juliol de 2019 des de <https://www.raco.cat/index.php/ArsBrevis/article/view/137024>
- FUSTER, Joan (1956). «Recensions. *Terres de l'Ebre*», a *Pont Blau*, 45, juliol de 1956, p. 243-245.
- (1963). «Libros catalanes. Dos novelas», a *Destino*, n. 1346, 25 de maig de 1963, p. 46.
- (1970a). «Restriccions mentals. Llengua i Literatura», a *Serra d'Or*, març de 1970, p. 39.
- (1970b). «Restriccions mentals. La qüestió del bilingüisme», a *Serra d'Or*, abril de 1970, p. 47.
- (1988). *Literatura Catalana Contemporània*. Barcelona: Curial.
- (1995). *Llegint i escrivint. Artículos periodísticos en Levante-EMV (1952-1957)*. Furió, A. (ed.). València: Prensa Ibérica.

## G

- GAILLARD, Valèria (2020). «Verdaguer, un enigma que burxa un segle després», a *Ara.cat*, 27 de març de 2020. Consultat 28 de març de 2020 des de [https://llegim.ara.cat/reportatges/Verdaguer-enigma-burxa-segle-despres\\_0\\_2424957511.html?\\_ga=2.134029511.876765519.1591948592-1568485951.1588882157](https://llegim.ara.cat/reportatges/Verdaguer-enigma-burxa-segle-despres_0_2424957511.html?_ga=2.134029511.876765519.1591948592-1568485951.1588882157)
- GALÉS I MARTÍNEZ, M. (1933). «Suite tarragonina. Política i geografia», a *La Humanitat*, 7 de febrer de 1933, p. 2.
- GALLÉN, Enric (1982). «Notes sobre la introducció de l'existencialisme. Sartre i l'existencialisme a Barcelona (1948-1950)», a *Els Marges*, n. 26, p. 120-126.
- GALLOFRÉ i VIRGILI, Maria Josepa (1991). *L'edició catalana i la censura franquista (1939-1951)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- 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», a *Revista d'etnologia de Catalunya*, núm. 15, p. 134-137. Consultat 11 d'agost de 2020 des de <https://www.raco.cat/index.php/RevistaEtnologia/article/view/48784>
- GARCÉS, Tomàs (1928). «Tantal de Miquel Llor», a *La Publicitat*, 6 de setembre de 1928, p. 4.
- GARCIA, Xavier (2004). «Maite Arbó. Entre un pare adust i un escriptor excel·lent», a *Homenots del Sud (Segona sèrie)*. Tarragona: Arola Editors, p. 13-17.
- GARCÍA ANGUERA, Vicent (1931). «Un literat, per fi», a *Vida Tortosina*, n. 220, 14 de novembre de 1931, p. 5-6.
- GARCÍA FERRER, J.M., i ROM, M. (1998). *Ricard Salvat*. Barcelona: Associació-Col·legi d'Enginyers Industrials de Catalunya.
- GARCÍA LANGELAAN, José María (1954). «Día del Libro», a *Diario Español*, 24 d'abril de 1954, p. 4.
- GARCÍA PAVÓN, Francisco. (1954), «Unos lugares de la Mancha de cuyo nombre quiere uno acordarse...», a *Ateneo*, n. 60, 15 de juny de 1954, p. 36.



- (1955). «Ciudad Real», a *Ateneo*, n. 84, 1 de juliol de 1955, p. 35-36.
- GARCÍA VIÑÓ, Manuel (1971). *Novela española de posguerra*. Madrid: Publicaciones Españolas.
- GARRIGASAIT, Raül (2020). *La ira*. Barcelona: Fragmenta Editorial.
- GENETTE, Gérard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- GIBERT, Miquel M. (2006). «Estudi introductor», a *Josep M. de Sagarra. Obra Completa. Teatre I*. València: Tres i Quatre.
- GIDE, André (1988). *Les caves del Vaticà*. Barcelona: Proa.
- GIL, Ildefonso-Manuel (1954). «La noble inquietud de Juan Sebastián Arbó», a *Cuadernos hispanoamericanos*, n. 56, agost de 1954, p. 271-274.
- GINEBRA, J. (2006). *Llengua i política en el pensament d'Antoni Rovira i Virgili*. Tarragona: Diputació de Tarragona - Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- GOGOL, Nikolai (1997). *Tres relats de Sant Petesburg*. Barcelona: Quaderns Crema.
- GOMIS, Llorenç (1954). «Cataluña rica y plena», a *Ateneo*, n. 55, 1 d'abril de 1954, p. 30.
- (1982). «Apartes. Memorias», a *La Vanguardia*, 23 de desembre de 1982, p. 6.
- (1984). «Apartes. Arbó», a *La Vanguardia*, 8 de gener de 1984, p. 19.
- (1992). «Un novel·lista a la ciutat», a *Tresmall*, n. 2, octubre de 1992, p. 28.
- GONZÁLEZ RUANO, César (1959). «Pulso de las letras. “Cocktail” barcelonés», a *Blanco y Negro*, 17 de gener de 1959, p. 79-80.
- GOYTISOLO, Juan (1985). *Coto vedado*. Barcelona: Seix Barral.
- GREGORI, Carme (2006). *Pere Calders: Tòpics i subversions de la tradició fantàstica*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- GUANSÉ, Domènec (1931). «Les Lletres. L'inútil combat de S. Juan Arbó (Biblioteca A Tot Vent)», a *La Publicitat*, 30 d'octubre de 1931, p. 5.
- (1933a). «Notes d'un estudiant que va morir boig de S. Juan Arbó (Col·lecció Balaguer)», a *La Publicitat*, 12 de juliol de 1933, p. 4.

- (1933b). «Punts de vista. Decadència de la literatura i de l'art», a *La Rambla*, 27 de març de 1933, p. 2.
  - (1933c). «Entorn del Premi Iglésies. El teatre català inèdit», a *Mirador*, 28 de desembre de 1933, p. 5.
  - (1934). «Publicacions populars», a *La Rambla*, 16 de juliol de 1934, p. 4.
  - (1935a). «Els llibres nous. *Camins de nit* de S. Juan Arbó (2 vols. Biblioteca "A Tot Vent"», a *La Publicitat*, 12 de juny de 1935, p. 4.
  - (1935b). «La diada del llibre», a *La Rambla*, 22 d'abril de 1935, p. 4.
  - (1936a). «Vida Literària. La novel·la russa», a *La Rambla*, 13 de març de 1936, p. 2.
  - (1936b). «Vida Literària. De Balzac a Dostevski», a *La Rambla*, 14 de març de 1936, p. 2.
  - (1936c). ««Despertar, cinc quadres de Sebastià Juan Arbó», a *La Publicitat*, 14 de febrer de 1936, p. 11.
  - (1936d). «Vida Literària. Una reivindicació de la novel·la catalana», a *La Rambla*, 30 de març de 1936, p. 2.
  - (1936e). «Vida Literària. El club dels novel·listes», a *La Rambla*, 13 de gener de 1936, p. 3.
  - (1936f). «Vida Literària. El Premi del Club dels novel·listes», a *La Rambla*, 18 de març de 1936, p. 2.
  - (1936g). «Vida Literària. Un banquet literari», a *La Rambla*, 2 de maig de 1936, p. 2.
  - (1936h). «Vida Literària. Literatura i catolicisme», a *La Rambla*, 12 de maig de 1936, p. 5.
  - (1936i). «Vida Literària. El ruralisme i la ciutat en la novel·la», a *La Rambla*, 24 de febrer de 1936, p. 2.
  - (1994). *Abans d'ara. Retrats literaris*. Tarragona: El Mèdol.
  - (2014). *Catalunya a l'exili*. A cura de M. Corretger i F. Foguet. Barcelona: Adesiara.
  - (2015). *Retrats de l'exili*. Edició i introducció de M. Corretger i F. Foguet. Valls: Cossetània.
  - (2019). *L'exili perdurable. Epistolari selecte*. Edició i selecció de M. Corretger i F. Foguet. Barcelona: Afers.
- GUILLAMON, Julià (2007). «Un gran Arbó», a *La Vanguardia*, «Culturas», 17 de gener de 2007, p. 8-9.
- (2015a). «El món d'ahir, el delta», a *La Vanguardia*, «Culturas», 16 de maig de 2015, p. 8.
  - (2015b). *Joan Perucho, cendres i diamants. Biografia d'una generació*. Barcelona: Galàxia Gutenberg.

## H

HEBRERO SAN MARTÍN, Gonzalo (1960). «Sebastián Juan Arbó», a *La Estafeta Literaria*, n. 190, 1 d'abril de 1960, p. 24.

HOYO, Arturo del (1948). « El mundo de los libros. Novela», a *Ínsula*, n. 33, 15 de setembre de 1948, p. 4-5.

HUERTAS, Ricardo (1975). «El escritor al día. Sebastián Juan Arbó», a *La Estafeta Literaria*, n. 555, 1 de gener de 1975, p. 16-18.

HUNTER, G. K. (2009). «Introducción», a Shakespeare, W. *El rey Lear*. Barcelona: RBA, p. 7-70.

HURTLEY, Jacqueline. (1986). *Josep Janés. El combat per la cultura*. Barcelona. Curial.

## I

IGLESIAS LAGUNA, Antonio (1966). *Treinta años de novela española*. Madrid: Editorial Prensa Española.

— (1970). «Historia de una persecución», a *La Estafeta Literaria*, n. 457, 1 de novembre de 1970, p. 41.

IGUAL, Josep (1998). «Una aproximació a la figura literària de Sebastià Juan Arbó», a *Passadís. Quadern de Lletres*, n. 19-20, p. 9-22.

IRIBARREN i DONADEU, Teresa i RADIGALES, Jaume (2011). «La caritat al cinema: la mirada social de Charles Chaplin», a *Anuari Verdaguier*, n. 19, p. 291-306.  
Consultat 14 de març de 2020 des de  
<https://www.raco.cat/index.php/AnuariVerdaguier/article/view/262409>

IRUROZQUI, José Antonio (1957). «Nocturno de alarmas, libro de nuestro tiempo», a *La Prensa*, 18 d'abril de 1957, p. 4.

ISARCH BORJA, Antoni (2016). *Domènec Guansé: crítica, periodisme i narrativa (1918-1936)* (Tesi doctoral) Universitat Autònoma de Barcelona. Consultat 13 de juliol de 2018 des de <http://hdl.handle.net/10803/399719>.

## J

J. R. (1936). «El quadro escènic Mossèn Cinto estrenà *Despertar*, obra dramàtica de Sebastià Juan Arbó», a *La Rambla*, 13 de gener de 1936, p. 13.

JANÉS i OLIVÉ, Josep (1931). «Les Lletres. Del Premi Crexells 1931», a *Flama*, 25 de desembre de 1931, p. 7.

— (1936). «La novel·la de S. Juan Arbó», a *Rosa dels Vents*, n. 2, p. 82-87.

J.M.B.H (1981). «La guia del espectador inquieto», a *La Vanguardia*, 23 de gener de 1981, p. 30.

JORDANA, Cèsar August (1931). «Revista Literària. *L'inútil combat*», a *L'Opinió*, 1 de desembre de 1931, p. 6.

— (1933). «Aplegament i separació dels prosistes», a *L'Opinió*, 28 de novembre de 1933, p. 9.

JUAN ARBÓ, Sebastià. (1931a). «Les Lletres. *L'inútil combat* i la crítica del senyor Guansé», a *La Publicitat*, 5 de novembre de 1931, p. 5.

— (1931b). *L'inútil combat*. Badalona: Proa.

— (1932a). «Uns mots explicatius», a *Terres de l'Ebre*. Barcelona: Catalònia.

— (1932b). «Febre», a *Mirador*, 4 de febrer de 1932, p. 6.

— (1932c). «Nits de Nadal», a *Mirador*, 22 de desembre de 1932, p.10.

— (1933a). «Converses d'Avui. S. Juan Arbó i la crisi de la novel·la», a *Avui. Diari de Catalunya*, 17 de novembre de 1933, p. 8-9.

— (1933b). «Del nostre temps. Notes sobre literatura», a *L'Opinió*, 8 de gener de 1933, p. 8.

— (1933c). «Del nostre temps. Notes sobre l'Alemanya d'avui», a *L'Opinió*, 5 de febrer de 1933, p. 9.

— (1933d). «Els literats i el públic», a *L'Opinió*, 4 d'abril de 1933, p. 7.

— (1933e). «Novel·la burgesa. Novel·la proletària», a *Mirador*, 23 de febrer de 1933, p. 6.

— (1933f). «Resposta a una enquesta sobre La Renaixença», a *La Revista*, gener-juny de 1933, p. 206-207.

- (1933g). «El plet de les joventuts. Patriotes i no-patriotes», a *La Publicitat*, 2 de setembre de 1933, p. 4.
- (1933h). «El plet de les joventuts. Fer pàtria per damunt de la Pàtria», a *La Publicitat*, 7 de setembre de 1933, p. 4.
- (1933i). «Entorn del seny», a *Avui. Diari de Catalunya*, 14 d'octubre de 1933, p. 6.
- (1933j). «Entorn de la novel·la. Carta oberta a Manuel Brunet», a *Avui. Diari de Catalunya*, 19 d'octubre de 1933, p. 6.
- (1935a). *La ciutat maleïda*. Barcelona: Quaderns Literaris.
- (1935b). *Hores en blanc. Notes d'un estudiant que va morir boig*. Barcelona: Quaderns Literaris.
- (1935c). «Entorn al Premi Creixells. Carta oberta al Sr. Prudenci Bertrana», a *La Veu de Catalunya*, 6 d'abril de 1935, p. 9.
- (1935d). «L'autor us parla», a *Última hora*, 2 de novembre de 1935, p. 6.
- (1935e). *Camins de nit*. Badalona: Proa.
- (1937). «Uns mots preliminars», a *Nausica*. Barcelona: Edicions de la Rosa dels Vents, p. 6.
- (1939). «Una narración inédita. "Tom"», a *Destino*, n. 115, 30 de setembre de 1939, p. 10.
- (1940). «Cuentos de *Destino*. Cosas del diablo», a *Destino*, n. 149 i 150, 25 de maig de 1940 i 1 de juny de 1940, p. 6.
- (1941). «Primera encuesta cinematográfica de *Destino*», a *Destino*, n. 193, 29 de març de 1941, p. 3.
- (1942). «Pròleg», a Fromentin. *Los Maestros de Antaño*. [Trad. Sebastià Juan Arbó]. Barcelona: Luis Miracle Editor.
- (1943). *La luz escondida*. Barcelona: Iberia- Joaquín Gil, Editor.
- (1947). *Tino Costa*. Barcelona: Ancora.
- (1949). *Sobre las piedras grises*. Barcelona: Destino.
- (1952a). «La carroña y el diente», a *La Vanguardia Española*, 6 de novembre de 1952, p. 9.
- (1952b). «Mi *Verdaguer* y la crítica (Respuesta al señor Permanyer)», a *Destino*, n. 803, 27 de desembre de 1952, p. 23-24.
- (1952c). «Temas literarios. El Jurado y los premios», a *La Vanguardia Española*, 30 de desembre de 1952, p. 7.
- (1953a). «Sobre las citas», a *La Vanguardia Española*, 12 de abril de 1953, p. 7.
- (1953b). «Motivos de la Cerdaña. Crepúsculo en el valle», a *La Vanguardia Española*, 6 d'agost de 1953, p. 5.
- (1953c). «Literatura moderna», a *La Vanguardia Española*, 14 de juliol de 1953, p. 7.
- (1953d). «La originalidad y el arte nuevo», a *La Vanguardia Española*, 2 de juny de 1953, p. 11.
- (1954a). *Camins de nit*. Barcelona: Selecta.
- (1954b). *Tino Costa*. París: Gallimard.

- (1954c). *María Molinari*. Barcelona: Editorial Éxito.
- (1955a). «Antiguos y modernos», a *La Vanguardia Española*, 16 de febrer de 1955, p. 5.
- (1955b). «Del fracaso y del éxito en la vida», a *La Vanguardia Española*, 10 de juny de 1955, p. 5.
- (1956a). «El realismo en la literatura», a *La Vanguardia Española*, 11 de gener de 1956, p. 5.
- (1956b). «La ciudad», a *La Vanguardia Española*, 7 d'octubre de 1956, p. 9.
- (1957a). *María Molinari*. Barcelona: Destino.
- (1957b). *Nocturno de alarmas*. Barcelona: Editorial Éxito.
- (1957c). «El folletín en la novela», a *La Vanguardia Española*, 29 de març de 1957, p. 5.
- (1960). «La felicidad», a *La Vanguardia Española*, 22 de març de 1960, p. 7.
- (1961a). *Los hombres de la tierra y el mar*. Barcelona: Argos.
- (1961b). «Luces y sombras en la obra de un gran pintor (Picasso)», a *La Vanguardia Española*, 9 de març de 1961, p. 7.
- (1963a). «Jose María Mendiola, un premio “Nadal” al que no le gusta leer», a *Blanco y Negro*, 12 de gener de 1963, p. 31-36.
- (1963b). *Pío Baroja y su tiempo*. Barcelona: Planeta.
- (1965a). *Relatos del Delta*. Barcelona: Mateu.
- (1965b). «El tema del arte. Reflexiones sobre una exposición», a *La Vanguardia Española*, 22 de maig de 1965, p. 11.
- (1966a). «El tema local. Lucas Beltrán», a *La Vanguardia Española*, 6 de juliol de 1966, p. 9.
- (1966b). «El vell merendero», a *Tele-Estel*, n. 17, 11 de novembre de 1966, p. 12-14.
- (1966c). *Obra Catalana Completa I. Novel·les de l'Ebre*. Barcelona: Ed. 62.
- (1967). «El senyor Vargués». *Tele-Estel*, n. 53, 21 de juliol de 1967, p. 12-14.
- (1968a). *Hechos y figuras*. Barcelona: Edisven.
- (1968b). *Tino Costa*. Club Editor. Barcelona.
- (1969a). «Cosas de la fama. La Sagan está triste», a *La Vanguardia Española*, 7 de juny de 1969, p. 15.
- (1969b). «El tema de la crítica. Sistemas nuevos», a *La Vanguardia Española*, 8 de novembre de 1969, p. 15.
- (1969c). «Nou escriptors ens diuen com són i el dibuixant “Gin” els interpreta. Sebastià J. Arbó», a *Tele-Estel*, n. 144, 18 d'abril de 1969, p. 12.
- (1969d). *L'inútil combat*. Barcelona: Proa.
- (1969e). *Relatos del Delta*. Barcelona: Ediciones G. P.
- (1969f). *María Molinari*. Barcelona: Ediciones G. P.
- (1970a). «Prólogo a la segunda edición» dins *La vida trágica de Mosén Jacinto Verdguer*. Barcelona: Planeta.
- (1970b). «El tema del día. El viejo Ateneo», a *La Vanguardia Española*, 27-XI, 13.

- (1970c). «Cosas de la televisión», a *La Vanguardia Española*, 17 de gener de 1970, p. 11.
- (1970d). *Tino Costa*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- (1971). «Reflexiones de un jurado», a *ABC*, 6 de novembre de 1971, p.130-131.
- (1972). «El tema de las vocaciones. La traición mayor», a *La Vanguardia Española*, 4 d'agost de 1972, p. 9.
- (1973a). «Temas de nuestro tiempo. El hombre y la máquina (I)», a *La Vanguardia Española*, 21 de setembre de 1973, p. 17.
- (1973b). «Temas de nuestro tiempo. El hombre y la máquina (II)», a *La Vanguardia Española*, 28 de setembre de 1973, p. 13.
- (1974). «La práctica del folletín», a *ABC*, 27 d'octubre de 1974, p. 167.
- (1975a). «Temas de nuestro tiempo. Los intelectuales y el comunismo», a *La Vanguardia Española*, 9 de juliol de 1975, p. 13.
- (1975b). *La tempestad*. Barcelona: Plaza i Janés.
- (1976). «Temas del recuerdo. La República», a *La Vanguardia Española*, 12 de març de 1976, p. 13.
- (1978). «Barcelona y la amistad», a *La Vanguardia Española*, 1 d'agost de 1978, n. 6.
- (1980). «El mundo de hoy. La imposible paz», a *La Vanguardia Española*, 12 de febrer de 1980, p. 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.
- (2003a). *Camins de nit*. Barcelona: Proa.
- (2003b). *L'inútil combat*. Barcelona: Proa.
- (2011). *Notes d'un estudiant que va morir boig*. Barcelona: Club Editor.
- (2015). *Els homes de la terra i el mar*. [Trad. Joan Todó]. Barcelona: Proa.
- JUNOY, Josep Maria (1936). «Correo literario. Un escritor de las tierras del Ebro», a *La Vanguardia*, 28 de març de 1936, p. 5.

## K

- KELLOGG, John F. (1975). *Aspectos de la alienación en la novelística de Sebastián Juan Arbó*. Los Ángeles, Southern California University (Tesi doctoral).

## L

- LACRUZ MUNTADAS, Mario (1952). «Novelistas de Barcelona que escriben en castellano», a *Alcalá. Revista Universitaria Española*, n. 20, 10 de novembre de 1952, p. 4.
- LEVÍN [Ignasi Agustí?] (1950). «Panorama de Arte y Letras. Perfiles», a *Destino*, n. 664, 29 d'abril de 1950, p. 4.
- LLANAS, Manuel (2006). *L'edició a Catalunya: el segle XX (1939-1975)*. Barcelona: Gremi Editors de Catalunya.
- LLATES, Rossend (1931). «Variatats. Balanç?», a *Mirador*, 31 de novembre de 1931, p. 6.
- (1954). «Letras Catalanas. Camins de nit, de Sebastián Juan Arbó», a *Revista. Semanario de Información, Artes i Letras*, n. 117, 8/14 de juliol de 1954, p. 8.
- LLOPIS, Artur (1968). «Historia barcelonesa del “Nadal”», a *La Vanguardia Española*, 3 de gener de 1968, p. 35.
- Ll. S. B. (1966) «Libro catalán. Las novelas del Ebro, de S. J. Arbó», a *La Vanguardia Española*, 17 de febrer de 1966, p. 59.
- LLORENÇ, Artur (1936). «Tots els llibreters diuen que aquest any és el millor», a *Última hora*, 23 d'abril de 1936, p. 8.
- LLORENS Pascual, F. (1984) «Tras lograr sus objetivos, la Asociación de Antiguos Funcionarios se disuelve», a *La Vanguardia*, 16 de gener de 1984, p. 15.
- LLORENTE, Teodor. (1983). *Poesia Valenciana Completa* a cura de Lluís Guarner. València: Tres i Quatre.
- LLOVERA, Anna. (2016). «Pairalisme i identitat al segle XIX català: una construcció des de la imaginació literària». Universitat de Lleida. Consultat 15 de març de 2020 des de [https://www.researchgate.net/publication/308165691\\_Pairalisme\\_i\\_identitat\\_al\\_segle\\_XIX\\_catala\\_una\\_construccio\\_des\\_de\\_la\\_imaginacio\\_literaria](https://www.researchgate.net/publication/308165691_Pairalisme_i_identitat_al_segle_XIX_catala_una_construccio_des_de_la_imaginacio_literaria)
- LLUCH, Carles (2014). *Novel·la catalana i novel·la catòlica. Sales, Benguerel, Bonet*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.



LLUELLES, Enric (1933). «Cal ajudar el Romea, però...», a *Mirador*, 21 de desembre de 1933, 7.

LÓPEZ ALBIOL, Màrius (1975). «El mundo rural en la novela de Sebastián Juan Arbó». (Tesi de llicenciatura inèdita). Universitat de Barcelona.

— (1992). «Converses amb Sebastià Juan Arbó», a *Tresmall*, n. 2, p.16-20.

— (2002). *Cent anys d'Arbó*. Sant Carles de la Ràpita: Ajuntament d'Amposta, Ajuntament de Sant Carles de la Ràpita i Consell Comarcal del Montsià.

LÓPEZ-PICÓ, Josep M. (1933). «Informacions de *La Revista*. Qüestionari», a *La Revista*, gener-juny de 1933, p. 202-215.

LUJÁN, Néstor (1947). «La obra de Sebastián Juan Arbó», a *Destino*, n. 514, 24 de maig de 1947, p. 9.

— (1949). «Nuestro quinto “Nadal”», a *Destino*, n. 597, 15 de gener de 1949, p. 12.

— (1958). «Barcelona. Las Letras», a *Blanco y Negro*, 26 d'abril de 1958, p. 126.

## M

MALÉ, Jordi (2005). «Gidé o Dostoievski? Els inicis literaris de Sebastià Juan Arbó (La gènesi de *L'inútil combat*)», a *Els Marges*, n. 76, p. 31-52.

— (2007). «Jesús Moncada (1941-2005)». *Estudis Romànics*, p. 635-42. Consultat 30 de març de 2021 des de

<https://www.raco.cat/index.php/Estudis/article/view/177481>

— (2012). *Les idees literàries al període d'entreguerres*, Barcelona: Pagès Editors.

— (2018). «Un retrat de Sebastià Juan Arbó: Hechos y figuras (1968)», a *Beceroles: revista de lletres i literatura*, n. 7, p. 55-70.

MANEGAT, Julio (1952). «Crítica literaria. El libro de la semana. *Verdaguer*, por Sebastián Juan Arbó. Ed. Aedos», a *El Correo Catalán*, 13 d'octubre de 1952, p. 5.

— (1969). «El libro de la semana. *L'espera*, de Sebastián Juan Arbó», a *Noticiero Universal*, 26 d'agost de 1969, p. 6.

MANENT, Albert (1964). «Enquesta: els crítics davant la literatura catalana (1939-1963)», a *Serra d'Or*, n. 9, setembre de 1964, p. 52-53.

— (1965). «Conversa amb Sebastià Juan Arbó», a *Serra d'Or*, n. 9, setembre de 1965, p. 54-55.

- (1969). «Pla y el escritor profesional en Cataluña», a *ABC*, 12 d'octubre de 1969, p. 47.
- (1984). *Escriptors i editors del Nou-cents*. Barcelona: Curial.
- (2008). *La represa. Memòria personal, crònica d'una generació (1946-1956)*. Barcelona: Edicions 62.
- MANZANO, Rafael (1954). «Crítica literaria. *María Molinari* de Sebastián Juan Arbó», a *Revista Semanario de Informació, Artes y Letras*, n. 104, 8/14 d'abril de 1954, 10.
- (1957). «*Nocturno de alarmas*, la última novela de Sebastián Juan Arbó, tiene por escenario Barcelona», a *Solidaridad Nacional*, 2 de juny de 1957, p. 9.
- MARFANY, Joan-Lluís (1976). «Notes sobre la novel·la espanyola de postguerra», a *Els Marges*, n. 6, p. 29-57.
- MARIMON, Sílvia (2018). «Jacint Verdaguer, cobejat i manipulats pel franquisme», a *Ara*, 25 de març de 2018, p. 52.
- M[ARRA]-L[ÓPEZ], Jose R. (1964). «El mundo de los libros. Biografía», a *Ínsula*, n. 212-213, juliol-agost de 1964, p.14.
- MARSÀ, Àngel (1961). «Sebastián Juan Arbó».
- MARSAL, Salvador (1969). «José Janés y Olivé», a *La Vanguardia Española*, 11 de març de 1969, p. 47.
- MARSILLACH, Luis (1964). «Exigir demasiado», a *La Hoja del Lunes*, 24 de febrer de 1964, p. 38.
- M[ARTÍ] F[ARRERAS], Celestí (1950). «Arte y letras. Croquis. Sebastián Juan Arbó», a *Destino*, n. 661, 8 d'abril de 1950, p. 15.
- MARTÍ MONTERDE, Antoni (2015). *El far de Løndstrup*. València: Publicacions de la Universitat de València.
- MARTINELL, Josep (1933). «Andre Gide», a *Clarisme*, n. 7, 2 de desembre de 1933, p. 1.
- MARTÍNEZ CACHERO, José María (1986). *La novela española entre 1936 y el fin de siglo. Historia de una aventura*. Madrid: Castalia.
- MARTÍNEZ-GIL, V. (1991). «*De re urbana i De re rural*, un altre cop?, a *Els Marges*, n. 44, p. 61-65.

- MASERAS, Alfons (1934). «Sebastià Juan Arbó», a *El Be Negre*, 23 de maig de 1934, p. 3.
- MASOLIVER, J. R. (1945). «Crítica y noticias de libros. El *Cervantes* de Arbó», a *La Vanguardia Española*, 6 de desembre de 1945, p. 4.
- (1946). «Nuestras letras en 1945», a *La Vanguardia Española*, 2 de gener de 1946, p. 4.
- (1964a). «El Baroja de Arbó», a *La Vanguardia Española*, 25 de març de 1964, p. 12.
- (1964b). «Ecos de la vida literaria. La literatura catalana de veinticinco años acá», a *La Vanguardia Española*, 10 de desembre de 1964, p. 61.
- (1966). «Una prueba feliz. Cuando Arbó y Pedroló completan sus cuadros», a *La Vanguardia Española*, 27 de gener de 1966, p. 52.
- (1977). «Al margen. Algo que conviene divulgar entre “lletraferits”», a *La Vanguardia*, 6 d'octubre de 1977, p. 39.
- MASSIP FONOLLOSA, Jesús (1952). «Ante el *Verdaguer* de Sebastián Juan Arbó», a *Géminis*, n. 4, octubre de 1952, p. 10-12.
- (1955): «*Martín de Caretas*», a *Géminis*, n. 24, desembre de 1955, s/p.
- MAYER, Hans (1982). *Historia maldita de la literatura. La mujer, el homosexual, el judío*. Madrid: Taurus.
- MENDOZA, Antonio (1998). «Intertextualitat i recepció: el conte tradicional». Consultat 9 d'octubre de 2019 des de [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/intertextualitat-i-recepcio-el-conte-tradicional--0/html/8c77ca30-c5fa-4542-94b6-c5ea9cc60b3b\\_2.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/intertextualitat-i-recepcio-el-conte-tradicional--0/html/8c77ca30-c5fa-4542-94b6-c5ea9cc60b3b_2.html)
- MENDOZA, A., COLOMER, T., i CAMPS, A. (1998): «Intertextualitat», a *Artículos de Didáctica de Lengua i de la Literatura*, n. 14, gener de 1998, p. 5-12.
- MENGUAL, Josep (2013). *A dos tintas. Josep Janés, poeta y editor*. Barcelona: Debate.
- (2015). *Semblanza de Ediciones de la Gacela*. Alacant: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Consultat 21 de desembre de 2016 des de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc3z065>
- MEZQUIDA Gené, Lluís (1960). «Maragall entre nosotros», a *Diario Español*, 25 de març de 1960, p. 2.
- MOLAS, Joaquim (1951). «El teatre de Sebastià Juan Arbó», a *Ariel*, n. 23, p. 67-68.
- (1961). «Els llibres. Novel·la. L'hora negra i les altres», a *Serra d'Or*, n. 11-12, p. 77.

- (1967). «Notícia de la literatura catalana relativa a la guerra civil espanyola», a *Revista de Catalunya*, n. 106, p. 63-69.
- (1975). «Notes sobre la novel·la catalana contemporània», a *Lectures crítiques*. Barcelona: Edicions 62.
- (1979). «Entorn de Txèkhov. Sobre les relacions entre dues cultures: la russa i la catalana», a *Serra d'Or*, n. 238-239, p. 18-20.

MOLIST, Esteban (1952a). «Informació literaria. Verdaguer, de S. J. Arbó», a *El Correo Catalán*, 12 d'octubre, p. 6.

— (1952b). «Arte y Literatura. Nuestro Verdaguer es otro», a *El Correo Catalán*, 9 de novembre, p. 6.

MONCADA, Jesús. (2004). *Cabòries estivals i altres proses volanderes*. Barcelona: Ed. 62,

MONTERO, Francesc (2011). *Manuel Brunet (1989-1956). El periodisme d'idees al servei de la «veritat personal»* (Tesi doctoral). Universitat de Girona. Consultat 12 de març de 2018 des de <https://www.tdx.cat/handle/10803/51996>

MONTOLIU, Manuel de (1935a). «Breviari Crític. Les algues roges i el problema de la novel·la com a reflex de la realitat», a *La Veu de Catalunya*, 4 d'abril de 1935, p. 8.

— (1935b). «Breviari crític. La novel·la com a gènere líric», a *La Veu de Catalunya*, 6 d'octubre de 1935, p. 10.

— (1954a). «Vida literaria. El libro que esperábamos», a *Diario de Barcelona*, 2 de maig de 1954, p. 22.

— (1954b). «Vida literaria. El bien y el mal en la novela», a *Diario de Barcelona*, 27 de juny de 1954, p. 22.

— (1954c). «Vida literaria. Reedición de una novela de S. Juan Arbó», a *Diario de Barcelona*, 23 de maig de 1954, p. 22.

— (1979). *Breviari Crític V*. Xirinacs, O i Ricomà, F. X. (ed.). Tarragona: Institut d'Estudis Tarraconenses Ramon Berenguer IV.

— (1988). *Breviari Crític VII*. Ricomà, F. X. i Ricomà, R. M. (ed.). Tarragona: Institut d'Estudis Tarraconenses Ramon Berenguer IV.

MONTORIOL, Carme (1937). «L'escriptor i el moment actual», a *Mirador*, 18 de març de 1937, p. 5.

MORALES, Rafael. (1954). «Los libros y su crítica. Agria censura de la vida moderna en *María Molinar*», a *Ateneo*, n. 57, 1 de maig de 1954, p. 23.

MUNMANY, Mireia (2017). *La gestió del patrimoni literari*. Tarragona: Publicacions Universitat Rovira i Virgili.

MUÑOZ Lloret, Teresa (1992-1993). «Entrevistes de Mercè Rodoreda a *Clarisme* (1933-1934)», a *Llengua&Literatura*, n. 5, p. 495-573.

## N

NAVARRO COSTABELLA, J. (1934). «La temporada vinent, quatre escenes catalanes, quatre!», a *La Rambla*, 23 de juliol de 1934, p. 4.

NICOL, E.[duard] (1931). «El Premi Crexells 1931. Conversa amb Just Cabot», a *Revista de Catalunya*, n. 75, novembre de 1931, p. 441-445.

NOGALES, Pedro i SUÁREZ, José Carlos (2017). *La nostra gran il·lusió. Els inicis del cinema als pobles del Montsià*. Tarragona: Publicacions URV.

NORA, Eugenio de (1974). *La novela española contemporánea (1898-1967)*, vol. II. Barcelona: Gredos.

## O

OBIOLS, Armand (1928). «Conversa amb Miquel Llor», a *La Publicitat*, 8 de juny de 1928, p. 1.

ORANICH, Magda (1978). «La discriminació legal de la dona» dins *Dona i societat a la Catalunya actual*. Barcelona: Edicions 62, p. 31-76.

ORIOI, Carme (2019). *100 llegendes urbanes. Unes històries sorprenents del nostre temps*. Valls: Cossetània.

ORIOI, Carme i SAMPER, Emili (Coords) (2017). *Història de la literatura popular catalana*. Tarragona: Editorial Publicacions Universitat Rovira i Virgili, Publicacions Universitat d'Alacant i Edicions Universitat de les Illes Balears.

## P

- PALAU, Josep (1949). «Proyector. El caso Juan Sebastián Arbó», a *Destino*, n. 645, 17 de desembre de 1949, p. 20.
- PALAU, Montserrat (1991). «Anotacions d'un estudiant boig», a *Avui Cultura*, 10 d'agost de 1991, p. 45.
- (1997). «Sebastià Juan Arbó vist per Domènec Guansé», a *Lletra de Canvi*, n. 44, p. 12-14.
- PALAU i FABRE, Josep (1935). «Hores en blanc, de S. Juan Arbó». *La Humanitat*, 19 de novembre de 1935, p. 5.
- (1936). «Converses breus. Sebastià Juan Arbó, té la paraula», a *La Humanitat*, 27 de maig de 1936, p. 4.
- (1937). «Lletres. Caminos de noche de S. Juan Arbó. Trad. de Fèlix Ros (Editorial Miracle)», a *La Publicitat*, 10 de juliol de 1937, p. 2.
- (2005). *Obra Literària Completa II. Assaigs, articles i memòries*. Barcelona: Galàxia Gutenberg.
- PAYRESON, Luigi (2007). *Dostoievski. Filosofía, novela y experiencia religiosa*. Madrid: Encuentro.
- PAZ DE CASTRO, Elena de (2014). «Galdós en italiano». *Isidora: Revista de Estudios Galdosianos*, n. 24, p. 19-37.
- PEREA SIMÓN, Eugeni. (2012). «El joc de la pilota a Riudoms (s. XVIII-XX)», a *Lo Floc*, n. 203, p. 18-23. Consultat 10 de març de 2020 des de <https://www.raco.cat/index.php/LoFloc/article/view/314056>.
- PERMANYER, R. (1952). «Panorama de Arte y Letras. En defensa del notariado y de la poesia», a *Destino*, n. 798, 22 de novembre de 1952, p. 9-20.
- PESSARRODONA, Marta i GAROLERA, Narcís (2016). *Jacint Verdaguer. Una biografia*. Barcelona: Quaderns Crema.
- PINYOL, Ramon (2005). «El gènere d'aventures traduït al català: de Jules Verne a H. G. Wells», a Gibert, M. M. i Ortín, M. (ed.). *Gèneres i formes en la literatura catalana d'entreguerres (1918-1939)*. Lleida: Punctum & Trilcat, p. 113-130.

- PIQUER, Eva (2005). «Palau i Fabre: «No hi ha combats inútils», a *Avui*, 29 d'abril de 2005, p. 50.
- PLA, Josep (1921). «Comprensión de una novela», a *La Publicidad* (ed. nit), 28 de setembre de 1921, p. 1.  
— (1957). «El bilingüisme», a *Destino*, n. 1029, 27 d'abril de 1957, p. 23.  
— (2004). *Tres guies*, a *Obra Completa*. Barcelona: Destino, v. 30.
- PLA, Ramon (2007). «Crònica lírica d'una tragèdia», a *Avui*, 22 de març de 2007, p. 6.  
— (2015). «Petites memòries», a *El Temps*, 16 d'abril de 2015, p. 74.
- PLANA, Ventura (1934a). «Josep Janés Oliver. Flor natural als Jocs Florals de Barcelona, 1934», a *Clarisme*, 12 de maig de 1934, p. 1.  
— (1934b). «Una obra digna de lloança. Conversa amb el director dels “Quaderns Literaris”, el poeta Janés i Olivé», a *La Rambla*, 5 de novembre de 1934, p. 4.
- PLANES, Josep Maria (1934). «Teatre català subvencionat», a *Mirador*, 21 de juny de 1934, p. 5.  
— (1935). «De l'Empordà a les terres de l'Ebre», a *La Publicitat*, 11 d'abril de 1935, p. 1.  
— (2001). *Nits de Barcelona*. Barcelona: Editorial Proa.
- PLANES, Ramon (1936). «S. Juan-Arbó, premi del Club dels Novel·listes», a *El Carrer*, 60, 23 de maig de 1936, p. 3.
- PONS, Agustí (2014). *1914-2014. Per entendre l'Europa del segle XX*. Barcelona: Pòrtic.
- PORCEL, Baltasar (2001). «Los paseos del sur», a *La Vanguardia*, 28 de març de 2001, p. 23.
- PORTA, Roser (2002). *Mercè Rodoreda. Primeres novel·les (vol II)*. Barcelona: IEC. Fundació Mercè Rodoreda.
- POY, Pere Ignasi (2007). «El cànon narratiu ebrenc: Moncada, Bladé, Arbó», a *III Seminari sobre patrimoni literari i territori*, 2007. Consultat el 10 d'octubre de 2016 des de <https://www.espaisescrits.cat/docs/jornades/2007/poy.pdf>
- PRAZ, Mario (1999). *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Barcelona: El Acantilado.
- PUIG i FERRETER (1981). *Memòries polítiques*. Barcelona: Proa.

PUIG i MORENO, Gentil (2008). «La revista literària Vallespir dels anys trenta i la seva reaparició avui», a *Annals 2008-2009*. IBIX, p. 6.

PUIGSECH, Josep (2017). *La revolució russa i Catalunya*. Barcelona: Eumo Editorial.

PUJALS, Josep Maria (1994). «El fatalisme en la novel·la de Sebastià Juan Arbó», a *La lluna de Nisan*. Barcelona: Columna, p. 93-96.

PUJOL, Josep Maria (2013). *Això era i no era. Obra folklòrica de Josep Maria Pujol*. Edició a cura de Carme Oriol i Emili Samper. Tarragona: Universitat Rovira i Virgili

## Q

Q. (1948). «El Premi Eugenio Nadal, a *La Nostra Revista*, n. 26, febrer de 1948, p. 74.

## R

RAMIS, Josep Miquel (2008). «Sebastià Juan Arbó, autotraductor: de *Terres de l'Ebre* (1939) a *Tierras del Ebro* (1940)». Barcelona: Universitat Pompeu Fabra. Consultat 23 de juny 2017 des de <http://hdl.handle.net/10230/1262>.

— (2010). «Autotraducció i creació literària. El cas de Sebastià Juan Arbó». *Catalonia*, n. 7. Consultat 27 de juny de 2017 des de <https://crimic-sorbonne.fr/actes/catalonia7/ramis.pdf>

— (2012). Autotraducció i història d'un text literari. *Hores en blanc. Notes d'un estudiant que va morir boig*, de Sebastià Juan Arbó» dins *Revista de Filología Románica*, v. 29, n. 2, p. 319-335.

— (2013). «La autotraducción y el difícil encaje de sistemas literarios en contacto». *EU-topías*, v. 5, p. 99-111. Consultat 7 d'abril de 2020 des de [http://eu-topias.org/articulo.php?ref\\_page=290](http://eu-topias.org/articulo.php?ref_page=290)

— (2014a). «Els primers manuscrits de *Terres de l'Ebre*, de Sebastià Juan Arbó», a Veny-Mesquida, J.R i Malé, J. (ed.). *La filologia d'autor en els estudis literaris. Textos catalans dels segles XIX i XX*. Lleida: Pagès Editors, p. 183-196.

— (2014b). «Correspondència Salvador Espriu - Sebastià Juan Arbó», a *Indesinenter*, n. 9, p. 45-97.



- (2015). «La censura en las novelas de los años treinta de Sebastián Juan Arbó», a *Represura, Revista de Historia Contemporánea española en torno a la represión y la censura aplicada al libro*, n. 1, p. 108-145. Consultat 16 de novembre de 2020 des de [http://www.represura.es/represura\\_1\\_nueva\\_epoca\\_2015.pdf](http://www.represura.es/represura_1_nueva_epoca_2015.pdf)
- (2016). «Correspondència Juan Sebastià Arbó-Victor Castre», a *Anuari TRILCAT*, [en línia], n. 6, p. 90-114. Consultat 22 de març de 2018 des de <https://www.raco.cat/index.php/AnuariTrilcat/article/view/316092>
- (2018) *Epistolari Sebastià Juan Arbó - Joan Sales (1966-1982)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- RIBA, Carles (1938). «Literatura i grups salvadors», a *Revista de Catalunya*, n. 85, 15 d'abril de 1938, p. 475-484.
- RIERA, Ignasi (1998). *Els catalans de Franco*. Barcelona: Plaza i Janés.
- RIMBAU MÖLLER, Esteve (1995). *La producció cinematogràfica a Catalunya (1962-1969)*. (Tesi doctoral) Universitat Autònoma de Barcelona. Consultat 30 de juliol 2019 des de <http://www.tdx.cat/handle/10803/4133>
- RIPOLL SINTES, Blanca (2015) « La revista *Destino* (1939-1980) y la reconstrucción de la cultura burguesa en la España de Franco », a *Amnis*. Consultat 18 de gener 2021 des de <http://journals.openedition.org/amnis/2558> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/amnis.2558>
- (2016). «La fiesta de la novela: El Premio Nadal y su función como antecedente del sistema español de certámenes literarios», a Sotelo Vázquez, M. (ed.) *Barcelona, ciudad de novela*. Barcelona: Universitat de Barcelona, p. 77-93.
- RIQUER, Martí de (1935). «Les Lletres i les Arts. Les grans editorials catalanes: “Edicions Proa”», a *La Publicitat*, 22 de febrer de 1935, p. 4.
- (1936). « El Premi dels Novel·listes », a *Mirador*, 26 de març de 1936, p. 6.
- (1947). *Resumen de Literatura Catalana*. Barcelona: Seix Barral.
- (1952). «Dos libros sobre poetas», a *Revista*, n. 21, 4 de setembre de 1952, p. 8.
- RÍOS RUIZ, Manuel (1967). «Novelas de la tierra», a *La Estafeta Literaria*, n. 362, 28 de gener de 1967, p. 26-27.
- ROBERTS, Gemma (1978). *Temas existenciales en la novela española de postguerra*. Madrid: Gredos.
- RODOREDA, Mercè (1933a). «Intervius. Parlant amb S. Joan Arbó», a *Clarisme*, 11 de novembre de 1933, p. 2.

- (1933b). «Intervius. Agustí Esclasans», a *Clarisme*, 18 de novembre de 1933, p. 3.  
— (2017). *Cartes de guerra i d'exili (1934-1960)*. A cura de Carme Arnau. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda — Institut d'Estudis Catalans.

- ROIG i LLOP, Tomàs (1933). «A l'entorn de la prosa catalana», a *La Paraula Cristiana*, n. 107, novembre de 1933, p. 444-446.  
— (1978). *Del meu viatge per la vida. Memòries, 1931-1939*. Barcelona: Pòrtic.  
— (2005). *El meu viatge per la vida. 1939-1975*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

- ROIG i QUERALT, Francesc (1987). «Sebastià Juan Arbó», *20 tarragonins del s.XX*, a *Diari de Tarragona*, p. 155-161.

- ROIG i ROSICH, J. M. (1999). «Un intel·lectual compromès: Antoni Rovira i Virgili durant la Guerra Civil», a *Revista de Catalunya*, n. 144, octubre de 1999, p. 13-24.

- ROMERO-MAURA, Joaquín (2012). *La rosa de fuego. El obrerismo barcelonés de 1899 a 1909*. Barcelona: RBA.

- ROMEU FIGUERAS, Josep. (1952). «Bibliografia. Arbó, Sebastián Juan: *Verdaguer. El poeta, el sacerdot i el món*», a *Arbor*, juny de 1952, p. 267-268.

- ROS, Fèlix (1945). «Un libro importante», a *Nueva España*, 19 de juliol de 1945, p. 4.

- ROSALES, Emili (1992). «Introducció» a *Sebastià Juan Arbó. Obra Catalana Completa*. Barcelona: Editorial Columna, p. 9-30.  
— (1993a). «Sebastià Juan Arbó», a *Catalònia*, n. 35, p. 38-40.  
— (1993b) (ed.). «Sebastià Juan Arbó; l'home, l'entorn, l'obra. Tertúlia a Ràdio Ràpita», a *Ràpita*, n. 45, p. 45-53.  
— (1998). «Sebastià Juan Arbó: la creació d'un espai novel·lístic», a *Passadís*, n. 19-20, p. 27-34.  
— (2002) (coord). *Centenari Sebastià Juan Arbó (1902-2002)*. Barcelona: Institució de les Lletres Catalanes.  
— (2003). «Sebastià Juan Arbó: un narrador nat», a *Serra d'Or*, n. 519, p. 32-34.  
— (2018). «Editar Arbó», a *Beceroles: lletres de llengua i literatura*, n. 7, p. 77-79.

- ROVIRA i VIRGILI, Antoni (1928). «Crònica. Russos i catalans», a *La Publicitat*, 17 de juliol de 1928, p.1.  
— (1936). «El senyal de la catalanitat», a *La Rambla*, I de febrer de 1936, p. 1.  
— (1947). «Problemes catalans d'ara», a *Revista de Catalunya*, n. 104, p. 307-313.

RUBIO, Rodrigo (1966). «Sebastián Juan Arbó. Un escritor en su mejor momento de novelista», a *La Vanguardia Española*, 14 d'abril de 1966, p. 63.

RÚA FERNÁNDEZ, José Manuel (2010). «Els sindicats durant l'època franquista». *Drassana: revista del Museu Marítim*, n. 18, 94-99. Consultat 30 de gener de 2021 des de <https://www.raco.cat/index.php/Drassana/article/view/240526>

## S

[S/s]. (1931a). «Correu de les Lletres. *L'inútil combat*», a *La Nau*, 6 d'octubre de 1931, p. 2.

[S/s]. (1931b). «S. Joan Arbó», a *La Nau*, 16 de desembre de 1931, p. 10.

[S/s]. (1931c). «Correu de les Lletres. Sebastià Joan Arbó», a *La Nau*, 20 de novembre de 1931, p. 5.

[S/s]. (1931d). «Homenatge a S. Joan Arbó», a *La Veu de Catalunya*, 7 de desembre de 1931, p. 5.

[S/s]. (1931e). «Crònica», a *Heraldo de Tortosa*, 22 de desembre, p. 3

[S/s]. (1932a). «Libros y revistas. *L'inútil combat* por S. Juan Arbó. Edicions Proa, Badalona, 1931», a *La Vanguardia*, 28 de gener de 1932, p. 28.

[S/s]. (1932b). «Mirador pregunta als escriptors», a *Mirador*, 30 de juny de 1932, p. 6.

[S/s]. (1932c). «Els llibres i llurs autors», a *La Publicitat*, 3 d'agost de 1932, p. 5.

[S/s]. (1932d). «Les lletres», a *La Nau*, 5 d'agost de 1932, p. 3.

[S/s]. (1932 e). «Notes literàries. Les novel·les literàries d'enguany», a *La Nau*, 2 d'octubre de 1932, p. 9.

[S/s]. (1932 f). «Notes literàries», a *La Nau*, 9 de novembre de 1932, p. 5.

[S/s]. (1932g). «Avui s'adjudica per cinquena vegada el Premi Creixells», a *La Nau*, 13 de desembre de 1932, p.1.

[S/s]. (1932h). «El Premi Creixells», a *La Veu de Catalunya*, 14 de desembre de 1932, p. 3.

[S/s]. (1932i). «El Premi Ignasi Iglésies és adjudicat a *L'hostal de la Glòria* de Josep Maria de Sagarra», a *L'Opinió*, 30 de novembre de 1932, p. 9.

[S/s]. (1932j). «El primer Premi Ignasi Iglésies», a *La Nau*, 30 de novembre de 1932, p. 1

[S/s]. (1933). «Espurnes», a *Clarisme*, 2 de desembre de 1933, p. 4.

[S/s]. (1934a). «Les activitats culturals de Lyceum Club de Barcelona, durant el mes de febrer», a *L'Opinió*, 11 de març de 1934, p. 8.

[S/s]. (1934b). «El Comité de Teatre de la Generalitat», a *L'Opinió*, 11 de març de 1934, p. 4.

- [S/s]. (1934c). «Consejería de Cultura. El Comité de Teatro», a *La Vanguardia*, 4 de març de 1934, p. 7.
- [S/s]. (1934d). «Les Lletres. La Setmana Literària», a *L'Opinió*, 11 de març de 1934, p. 4.
- [S/s]. (1934e). «Les Lletres. Els primers volums de la “Setmana Literària”», a *L'Opinió*, 23 de març de 1934, p. 4.
- [S/s]. (1934f). «Sastreria de teatre», a *El Be Negre*, 3 de maig de 1934, p. 4.
- [S/s]. (1934g). [article], a *El Be Negre*, 14 de novembre de 1934, p. 4.
- [S/s]. (1934h). «Un jurat agit», a *El Be Negre*, 31 de novembre de 1934, p. 2.
- [S/s]. (1934i). «Generalidad de Cataluña. Los Jurados literarios y musicales», a *La Vanguardia*, 14 de desembre de 1934, p. 8.
- [S/s]. (1935a). «Les Arts i les Lletres. Els camins de la victòria...», a *L'Instant*, 4 de febrer de 1935, p. 2.
- [S/s]. (1935b). «Mirador indiscret. Ja en tornarem a parlar», a *Mirador*, 28 de març de 1935, p. 1.
- [S/s]. (1935c). «Notes breus», a *La Veu de Catalunya*, 17 de març de 1935, p. 13.
- [S/s]. (1935d). «Les Lletres i les Arts», a *La Publicitat*, 3 de març de 1935, p. 4.
- [S/s]. (1935e). «El premi Creixells 1934», a *La Veu de Catalunya*, 31 de març, p. 12.
- [S/s]. (1935f). «Les Lletres. Ahir va ser adjudicat el Premi Joan Creixells», a *La humanitat*, 31 de març de 1935, p. 4.
- [S/s]. (1935g). «Miss Premi Creixells 1935», a *El Be negre*, 3 d'abril de 1935, p. 1.
- [S/s]. (1935h). «I un bel...», a *El Be negre*, 3 d'abril de 1935, p. 4.
- [S/s]. (1935i). «Mirador indiscret. Motius de consciència», a *Mirador*, 4 d'abril de 1935, p. 1.
- [S/s]. (1935j). «Nota de “sucietat”», a *El Be Negre*, 17 d'abril de 1935, p. 2.
- [S/s]. (1935k). «Correu de les Lletres. La moral de l'anònim», a *La Veu de Catalunya*, 12 d'abril de 1935, p. 8.
- [S/s]. (1935l). «Noticiari de la Diada», a *La Publicitat*, 17 d'abril de 1935, p. 4.
- [S/s]. (1935m). «Noticiari de la Diada del Llibre», a *La Humanitat*, 23 d'abril de 1935, p. 11.
- [S/s]. (1935n). «Notes breus», a *La Veu de Catalunya*, 23 d'abril de 1935, p. 10.
- [S/s]. (1935o). «Noticiari de la Diada del Llibre», a *La Humanitat*, 23 d'abril de 1935, p. 11.
- [S/s]. (1935p). «La Diada del Llibre», a *L'Instant*, 23 d'abril de 1935, p. 2.
- [S/s]. (1935q). «Animación en las librerías y en los puestos de venta callejeros», a *La Vanguardia*, 24 d'abril de 1935, p. 7.
- [S/s]. (1935r). «La Diada del Llibre», a *La Veu de Catalunya*, 24 d'abril de 1935, p. 9.
- [S/s]. (1935s). «Les Arts i les Lletres. Notícies i comentaris d'actualitat», a *L'Instant*, 21 de maig de 1935, p. 5.
- [S/s]. (1935t). «Novela. Juan Arbó, S.: *Camins de nit*. Edicions Proa. Barcelona, 1935», a *El Sol*, 29 de juny de 1935, p. 2.

- [S/s]. (1935u). «Noticiari», a *La Humanitat*, 18 de juliol de 1935, p. 5.
- [S/s]. (1935v). «Les Arts i les Lletres», a *L'Instant*, 26 de juliol de 1935, p. 4.
- [S/s]. (1935w). «Han estat presentades setanta-sis obres al Premi Ignasi Iglésies», a *L'Instant*, 12 de gener de 1935, p. 5.
- [S/s]. (1935x). «Proscenis», a *L'Instant*, 14 de gener de 1935, p. 5.
- [S/s]. (1935y). «Proscenis», a *L'Instant*, 26 de febrer de 1935, p. 5.
- [S/s]. (1935z). «Proscenis», a *L'Instant*, 20 de març de 1935, p. 5.
- [S/s]. (1935aa). «Les obres presentades al Premi Ignasi Iglésies», a *L'Instant*, 28 d'octubre de 1935, p. 7.
- [S/s]. (1936a). «L'estrena de *Despertar*, de S. Juan Arbó», a *La Humanitat*, 9 de gener de 1936, p. 2.
- [S/s]. (1936b). «Quadre escènic Mossèn Cinto», a *L'Instant*, 2 de gener de 1936, p. 7.
- [S/s]. (1936c). «Dissabte a la nit, l'estrena de *Despertar*, de S. Juan-Arbó», a *L'Instant*, 9 de gener de 1936, p. 4.
- [S/s]. (1936d). «Amateurs», *La Rambla*, 11 de gener de 1936, p. 8.
- [S/s]. (1936e). «El Quadre Escènic Mossèn Cinto estrena avui el drama *Despertar*, de Sebastià J. Arbó», *La Publicitat*, 11 de gener de 1936, p. 9.
- [S/s]. (1936f). «Teatros y Conciertos. Notas suplicadas. Un estreno», a *La Vanguardia*, 11 de gener de 19236, p. 9.
- [S/s]. (1936g). «Teló endins», a *La Veu de Catalunya*, 15 de gener de 1936, p. 4.
- [S/s]. (1936h). «Un Club de Novel·listes», a *La Publicitat*, 9 de gener de 1936, p. 3.
- [S/s]. (1936i). «Letras catalanas. Club de novelistas», a *El Sol*, 11 de gener de 1936, p. 2.
- [S/s]. (1936j). «Club de Novel·listes», a *La Humanitat*, 15 de gener de 1936, p. 4.
- [S/s]. (1936k). «Les Arts i les Lletres. Ahir tingué lloc el sopar de constitució del Club de Novel·listes», a *L'Instant*, 11 de gener de 1936, p. 3.
- [S/s]. (1936l). «Reunió i sopar de fundació del Club de Novel·listes», a *La Rambla*, 11 de gener de 1936, p. 3.
- [S/s]. (1936m). «Club de Novel·listes», a *La Humanitat*, 15 de gener de 1936, p. 11.
- [S/s]. (1936n). «Correu de les Lletres. Un preludi encertat», a *La Veu de Catalunya*, 19 de març de 1936, p. 9.
- [S/s]. (1936o). «Club dels Novel·listes», a *La Veu de Catalunya*, 7 de gener de 1936, p. 9.
- [S/s]. (1936p). «Mirador discret. Guanyador», a *Última hora*, 18 de març de 1936, p. 6.
- [S/s]. (1936q). «Notas municipales. Visitas», a *La Vanguardia*, 28 de març de 1936, p. 6.
- [S/s]. (1936r). «Les Lletres. Premi dels Novel·listes, 1935», a *La Humanitat*, 28 de març de 1936, p. 5.
- [S/s]. (1936s). «El Club dels Novel·listes visita Ràdio Associació de Catalunya», a *L'Instant*, 18 de març de 1936, p. 1.

- [S/s]. (1936t). «Cartellera de novetats i actualitats de la Festa Major del Llibre», a *L'Autonomista*, 22 d'abril de 1936, p.1.
- [S/s]. (1936u). «A la parada de llibres de la Residència Internacional de Senyoretetes Estudiants», a *Última hora*, 23 d'abril de 1936, p. 6.
- [S/s]. (1936v). «Notes de la Diada», a *La Humanitat*, 23 d'abril de 1936, p. 5.
- [S/s]. (1936w). «Molts llibres, molts llibres catalans sobretot», a *La Publicitat*, 24 d'abril de 1936, p. 1.
- [S/s]. (1936x). «La festividad de San Jorge y el Día del Libro», a *La Vanguardia*, 23 d'abril de 1936, p. 6.
- [S/s]. (1936y). «La Festa del Llibre ha assolit enguany un èxit que ha superat el dels anys anteriors», a *L'Instant*, 23 d'abril de 1936, p. 1.
- [S/s]. (1936z). «Sopar d'homenatge a Ernest Martínez Ferrando i Sebastià J. Arbó», a *La Publicitat*, 6-V, p. 2.
- [S/s]. (1936aa). «El Premio Ignasi Iglesias, a Benguerel. El Premio Joan Crexells, a Trabab», a *La Vanguardia*, 20 de desembre de 1936, p. 3.
- [S/s]. (1936ab). «En Écija, el Sr. Prieto y otros socialistas, agredidos a tiros y pedradas», a *ABC*, 2 de juny de 1936, p. 22.
- [S/s]. (1937a). «Llibres. Llibres castellans», a *Última hora*, 2 de juny de 1937 p. 4.
- [S/s]. (1937b). «Visió de conjunt», a *La Humanitat*, 6 de juny de 1937, p. 7.
- [S/s]. (1937c). «En la I Feria del Libro», a *La Vanguardia*, 2 de juny de 1937, p. 2.
- [S/s]. (1937d). [Anunci]. *La Vanguardia*, 15 de juny de 1937, p. 11.
- [S/s]. (1937e). [Anunci]. *La Vanguardia*, 16 de juny de 1937, p. 4.
- [S/s]. (1937f). *L'Autonomista*, 9 de novembre de 1937, p. 3.
- [S/s]. (1938a). «La terra. Presència de Catalunya», a *Última hora*, 22 de març de 1938, p. 4.
- [S/s]. (1940). [Anunci]. *La Vanguardia Española*, 4 d'abril de 1940, p. 3.
- [S/s]. (1941). [Anunci]. *La Vanguardia Española*, 26 d'abril de 1941, p. 3.
- [S/s]. (1943a). «Crítica literaria. *La luz escondida* por Sebastián Juan Arbó», a *La Vanguardia Española*, 26 de juny de 1943, p. 7.
- [S/s]. (1943b). «Señores escritores», a *La Estafeta Literaria*, n. 6, p. 17.
- [S/s]. (1945). «Críticas y noticias de libros. Mundillo», a *La Vanguardia Española*, 13 de juliol de 1945, p. 9.
- [S/s]. (1946a). «Vida de Barcelona. Cervantes y la Feria del Libro», a *La Vanguardia Española*, 23 de juny de 1946, p. 9.
- [S/s]. (1946b). «Charlas radiofónicas», a *La Vanguardia Española*, 20 de juny de 1946, p. 10.
- [S/s]. (1947a). «Vida de Barcelona. Convocatorias», a *La Vanguardia Española*, 29 de maig de 1947, p. 11.
- [S/s]. (1947b). «Semana Arbó», a *La Vanguardia Española*, 22 de maig de 1947, p. 4
- [S/s]. (1947c). «Vida de Barcelona. Concurso sobre las obras de Sebastián Juan Arbó», a *La Vanguardia Española*, 7 de juny de 1947, p. 8.

- [S/s]. (1947d). [Anunci]. *La Vanguardia Española*, 27 de maig de 1947, p. 5.
- [S/s]. (1947e). [Anunci]. *La Vanguardia Española*, 30 de maig de 1947, p. 8.
- [S/s]. (1947f). «Notes soltes», a *La Nostra Revista*, n. 18, juny de 1947, p. 246.
- [S/s]. (1948). «Notas bibliográficas. Caminos de noche por Sebastián Juan Arbó», a *La Vanguardia Española*, 8 d'abril de 1948, p. 7.
- [S/s]. (1949a). «Se concede el Premio Nadal de 1948 a Sebastián Juan Arbó», a *La Vanguardia Española*, 9 de gener de 1949, p. 9.
- [S/s]. (1949b). «Premios literarios», a *ABC*, 9 de gener de 1949, p. 13
- [S/s]. (1949c). «Vida literaria. Notas bibliográficas. Sobre las piedras grises, por Sebastián Juan Arbó», a *La Vanguardia Española*, 19 de maig de 1949, p. 7.
- [S/s]. (1949d). «Arte y Letras. Nuestros escritores a París», a *Destino*, n. 610, 16 d'abril de 1949, p. 14.
- [S/s]. (1949e). [Anunci]. *La Vanguardia Española*, 17 de maig de 1949, p. 10.
- [S/s]. (1949f). [Anunci]. *La Vanguardia Española*, 16 de desembre de 1949, p. 16.
- [S/s]. (1949g). [Anunci]. *La Vanguardia Española*, 30 de desembre de 1949, p. 13.
- [S/s]. (1949h). «Premio Eugenio Nadal 1949», a *Destino*, n. 617, 4 de juny de 1949, p. 14.
- [S/s]. (1949i). «Els llibres i els autors. Un “Nadal” accidentat», a *La Nostra Revista*, n. 37, gener de 1949, p. 32-33.
- [S/s]. (1949j). «Homenaje a Arbó en sus tierras del Ebro», a *Destino*, n. 604, març de 1949, p. 6-7.
- [S/s]. (1949k). «Els llibres i els autors. Noticiari», a *La Nostra Revista*, n. 39, març de 1949, p. 107.
- [S/s]. (1950a). «S. Juan Arbó y el escultor Inocencio Soriano, hijos adoptivo y predilectos de Amposta», a *La Vanguardia Española*, 20 d'agost de 1950, p. 6.
- [S/s]. (1950b). «Notas de la región», a *La Vanguardia Española*, 26 d'abril de 1950, p. 10.
- [S/s]. (1950c). «La conferencia de D. Sebastián Juan Arbó en el Centro de Lectura», a *Diario Español*, 2 de juliol de 1950, p. 4.
- [S/s]. (1950d). «Pío Baroja, el novelista más importante de España», a *La Vanguardia Española*, 21 de maig de 1950, p. 3.
- [S/s]. (1950e). «Madrid entre dos domingos», a *La Vanguardia Española*, 21 de maig de 1950, p. 3.
- [S/s]. (1950f). «Sebastián Juan Arbó, en el Ateneo», a *La Vanguardia Española*, 3 de desembre de 1950, p. 3.
- [S/s]. (1951a). «Vida de Barcelona. Crónica de la jornada. Sebastián Juan Arbó en el Ateneo», a *La Vanguardia Española*, 31 de març de 1951, p. 10.
- [S/s]. (1951b). «Conferencias y cursillos. Sebastián Juan Arbó en la Universidad de Barcelona», a *La Vanguardia Española*, 28 d'abril de 1951, p. 11.
- [S/s]. (1951c). [Anunci]. *La Vanguardia Española*, 19 de maig de 1951, p. 9.
- [S/s]. (1951d). [Anunci]. *La Vanguardia Española*, 5 de juliol de 1951, p. 6.

- [S/s]. (1951e). «El Premio de Biografía Aedos, 1951», a *La Vanguardia Española*, 27 de desembre de 1951, p. 11.
- [S/s] (1952a). «Meridiano Cero. El caso Verdagué», a *Géminis*, n. 5, novembre de 1952, p. 13.
- [S/s]. (1952b). «Vida de Barcelona. En el Ateneo Barcelonés», a *La Vanguardia Española*, 26 d'abril de 1952, p. 12.
- [S/s]. (1952c). «Sesiones literarias Casa del Libro», a *La Vanguardia Española*, 22 de maig de 1952, p. 14.
- [S/s]. (1952d). «Crònica. El cinquantenari de la mort de Jacint Verdagué», a *La nostra revista*, n. 66, abril-juny del 1952 p. 51.
- [S/s]. (1952e). «Vida de Barcelona. Crónica de la jornada. Más cultura veraniega en Ripoll y San Cugat», a *La Vanguardia Española*, 23 d'agost de 1952, p. 10.
- [S/s]. (1952f). «La “Semana Verdagué” en el Ateneo», a *La Vanguardia Española*, 20 de novembre de 1952, p. 3.
- [S/s]. (1952g). «Clausura de la semana dedicada a Jacinto Verdagué», a *La Vanguardia Española*, 7 de desembre de 1952, p. 4.
- [S/s]. (1952h). «Vida de Barcelona. Conferencias», a *La Vanguardia Española*, 17 de desembre de 1952, p. 15.
- [S/s]. (1952i). «Vida de Barcelona. Homenaje en Madrid y edición nacional de dos obras de Verdagué», a *La Vanguardia Española*, 16 de novembre de 1952, p. 15.
- [S/s]. (1953a). «Noticiero. Fiestas mayores de Amposta», a *Diario Español*, 2 d'agost de 1953, p. 4.
- [S/s]. (1953b). «Vida de Barcelona. Crónica de la jornada. El interesantísimo coloquio de hoy», a *La Vanguardia Española*, 13 de febrer de 1953, p. 11.
- [S/s]. (1953c). «Conferencias. Disertación de Juan Sebastián Arbó», a *La Vanguardia Española*, 22 de maig de 1953, p. 12.
- [S/s]. (1953d). «Conferencias. Don Sabino Alonso-Fueyo en el Ateneo barcelonés», a *La Vanguardia Española*, 10 de juliol de 1953, p. 15.
- [S/s]. (1953e). «Mesa de redacción», a *La Vanguardia Española*, 12 d'agost de 1953, p. 11.
- [S/s]. (1953f). «Ecos de la vida literaria. Trabajos del escritor», a *La Vanguardia Española*, 8 d'abril de 1953, p. 10.
- [S/s]. (1954a). «Se adjudicaron los Premios Ciudad de Barcelona 1953», a *La Vanguardia Española*, 27 de gener de 1954, p. 20.
- [S/s]. (1954b). «Los Premios Ciudad de Barcelona. Visto y dicho», a *Revista. Semanario de Información, Artes y Letras*, n. 94, 28 de gener de 1954, p. 7.
- [S/s]. (1954c). «La Fiesta del Libro se desarrolló con la mayor brillantez», a *La Vanguardia Española*, 24 d'abril de 1954, p. 15.
- [S/s]. (1954d). «Panorama de arte y letras. Noticias». *Destino*, n. 886, 31 de juliol de 1954, p. 24.



- [S/s]. (1954e). «Las Jornadas de literatura hispanoamericana». *La Vanguardia Española*, 23 de juny de 1954, p. 4.
- [S/s]. (1954f). «Ecos de la vida literaria. Mesa de redacción», a *La Vanguardia Española*, 13 d'octubre de 1954, p. 12.
- [S/s]. (1954g). «Ecos de la vida literaria. Mesa de redacción», a *La Vanguardia Española*, 20 de gener de 1954, p. 6.
- [S/s]. (1954h). «Al pie de las letras. Tino Costa en Francia», a *Destino*, n. 895, 2 d'octubre de 1954, 23.
- [S/s]. (1955a). «Vida académica y cultural. Don José L. Vázquez Dodero, en el Club de la Rabida», a *ABC*, 26 d'abril de 1955, p. 24.
- [S/s]. (1955b). «Panorama de arte y letras. Noticias», a *Destino*, n. 923, 16 d'abril, p. 26.
- [S/s]. (1955c). «Panorama de arte y letras. Noticias», a *Destino*, n. 924, 23 d'abril de 1955, p. 30.
- [S/s]. (1955d). «Ecos de la vida literaria. Mesa de redacción», a *La Vanguardia Española*, 3 d'agost de 1955, p. 8.
- [S/s]. (1955e). «Ecos de la vida literaria. Mesa de redacción», a *La Vanguardia Española*, 9 de març de 1955, p. 8.
- [S/s]. (1955f). «Crónica de Barcelona», a *ABC*, 15 de juny de 1955, p. 47-48.
- [S/s]. (1955g). [Anunci]. *La Vanguardia Española*, 9 de juny de 1955, p. 24.
- [S/s]. (1956a). «Notas bibliográficas de *La Vanguardia*. Los libros del día», a *La Vanguardia Española*, 25 de gener de 1956, p. 10.
- [S/s]. (1956b). «Fueron adjudicados los Premios Ciudad de Barcelona-1955», a *La Vanguardia Española*, 27 de gener de 1956, p. 7.
- [S/s]. (1956c). «Ecos de la vida literaria. Mesa de redacción», a *La Vanguardia Española*, 11 de gener de 1956, p. 8.
- [S/s]. (1957a). «Tercera aventura de *María Molinari* y otras noticias», a *Destino*, n. 1027, 13 d'abril de 1957, p. 39.
- [S/s]. (1957b). «Notas bibliográficas de *La Vanguardia*. Los libros del día», a *La Vanguardia Española*, 17 d'octubre de 1957, p. 11.
- [S/s]. (1957c). «Noticias», a *Destino*, n. 1040, 13 de juliol de 1957, p. 43.
- [S/s]. (1958). «Panorama de arte y letras. «Nunca me pasó nada de lo que ocurre en *El mar*» dice Blai Bonet», a *Destino*, n. 1073, 1 de març de 1958, p. 30.
- [S/s]. (1959a). «Vida cultural. Doscientas once novelas concurren al Premio Planeta de 1959», a *ABC*, 15 d'agost de 1959, p. 26.
- [S/s]. (1959b). «Ecos de la vida literaria. Mesa de redacción», a *La Vanguardia Española*, 6 de maig de 1959, p. 10.
- [S/s]. (1961a). «*Los hombres de la tierra y el mar*, por Sebastián Juan Arbó. Ed. Argos. B.», a *La Vanguardia Española*, 25 d'octubre de 1961, p. 11.
- [S/s]. (1961b). «El ministro señor Gual Villalbí presidió ayer tarde la apertura de curso del Ateneo Barcelonés», a *La Vanguardia Española*, 8 de novembre de 1961, p. 27.

- [S/s]. (1962). «Nombres de escritores catalanes que se barajan para el Premio March», a *La Vanguardia Española*, 8 d'abril de 1962, p. 9.
- [S/s]. (1963a). «Concesión de las pensiones March de literatura», a *ABC*, 25 de gener de 1963, p. 54.
- [S/s]. (1963b). «Cuarenta y nueve novelas presentadas al Premio Urriza», a *La Vanguardia Española*, 28 de novembre de 1963, p. 22.
- [S/s]. (1964a). «Don Luis Valeri en el Ateneo Barcelonés», a *La Vanguardia Española*, 29 d'abril de 1964, p. 26.
- [S/s]. (1964b). «Conferencias de Vázquez-Dodero en Tenerife», a *ABC*, 10 de novembre de 1964, p. 63.
- [S/s]. (1964c). «Concesión de los premios nacionales de literatura», a *La Vanguardia Española*, 20 de desembre de 1964, p. 7.
- [S/s]. (1965a). «Vida cultural. Los jurados de los Premios Nacionales de Literatura», a *ABC*, 26 d'octubre de 1965, p. 65.
- [S/s]. (1965b). «La Sociedad General de Autores acuerda la creación de un montepío», a *La Vanguardia Española*, 7 de desembre de 1965, p. 11.
- [S/s]. (1965c). «Homenaje de las cámaras de comercio e industria de la zona catalano-balear a don Pedro Gual Villalbí», a *La Vanguardia Española*, 30 de febrer de 1965, p. 29.
- [S/s]. (1965d). «Mirador. El autor y su espejo. Sebastián Juan Arbó», a *ABC*, 13 de maig de 1965, 47.
- [S/s]. (1966a). «Antena», a *ABC*, 14 d'abril de 1966, p. 51.
- [S/s]. (1966b). «Sebastián Juan Arbó, premio Blasco Ibáñez», a *La Vanguardia Española*, 20 de març de 1966, p. 12.
- [S/s]. (1966c). «Libro catalán. Novela catalana en el extranjero», a *La Vanguardia Española*, 20 de gener de 1966, p. 51.
- [S/s]. (1967). «Mirador literario», a *ABC*, 14 de setembre de 1967, p. 17.
- [S/s]. (1968a). «Libro catalán. Panorama de actividades literarias, editoriales y librerías», a *La Vanguardia Española*, 21 de novembre de 1968, p. 56.
- [S/s]. (1968b). «Novelas seleccionadas para el premio literario Villa de Torelló», a *La Vanguardia Española*, 28 de desembre de 1968, p. 37.
- [S/s]. (1969a). «Vida cultural. Premio Olimpia de novela sobre tema deportivo», a *ABC*, 27 de juliol de 1969, p. 35.
- [S/s]. (1969b). «Los "Importantes 1968" de Barcelona reciben sus títulos», a *La Vanguardia Española*, 21 de juny de 1969, p. 1.
- [S/s]. (1969c). «Máximo rendimiento deportivo del Palacio de Deportes de Madrid», a *ABC*, 12 de desembre de 1969, p. 73.
- [S/s]. (1969d). «El novelista Sebastián Juan Arbó cruzó a nado la bahía de los Alfaques», a *La Vanguardia Española*, 27 d'agost de 1969, p. 27.
- [S/s]. (1971). «Mesa de redacción. Libros españoles», a *La Vanguardia Española*, 18 de novembre de 1971, p. 55.

- [S/s]. (1972). «Fallo de los premios «Ciudad de Murcia», a *La Vanguardia Española*, 17 de desembre de 1972, p. 8.
- [S/s]. (1975). «Libros nuevos. *Maravillas de la Península Ibérica*», a *ABC*, 19 de març de 1975, p. 58.
- [S/s]. (1976). «Consistori dels Jocs Florals de Barcelona de 1976», a *La Vanguardia Española*. 14 de gener de 1976, p. 32.
- [S/s]. (1977). «La “Llave de la ciudad” al escritor Sebastián Juan Arbó», a *La Vanguardia Española*, 17 de febrer de 1977, p. 24.
- [S/s]. (1978). «Sebastián J. Arbó, traducido al japonés», a *ABC*, 16 de novembre de 1978, p. 29.
- [S/s]. (1979a). [Anunci]. *La Vanguardia*, 19 de juliol de 1979, p. 35.
- [S/s]. (1979b). «Fallo del Primer Premio de Periodismo de la villa», a *La Vanguardia*, 31 de juliol de 1979, p. 23.
- SABATÉ, Modest (1935a). «Maria Teresa Vernet guanyadora del Premi Creixells 1934», a *L'Instant*, 30 de març de 1935, p. 1.
- (1935b). «El primer any de la col·lecció de “Quaderns literaris”», a *L'Instant*, 16 d'abril de 1935, p. 3.
- SALADRIGAS, Robert (1983). «Libros. El recuerdo en soledad», a *La Vanguardia*, 10 de febrer de 1983, p. 32.
- (2014). *Paraules d'escriptors. Monòlegs amb creadors catalans dels setanta*. Barcelona: Galàxia Gutenberg, p. 191-195.
- SALAZAR, Carles (2010). *Per què creiem en Déu? La religió des del punt de vista científic*. Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs.
- SALTOR, Octavi (1934). «L'actualitat dels Jocs Florals», a *Diari de Girona*, 9 de maig de 1934, p. 1.
- (1935a). «Els premis literaris», a *Diari de Girona*, 13 d'abril de 1935, p. 2.
- (1935b). «Comentaris sobre la novel·la», a *Diari de Girona*, 18 de maig de 1935, p. 1.
- (1957). «El ritmo en la obra de Sebastián J. Arbó», a *Geminis*, n. 28, p. 546-548.
- SALVADOR, Vicent (2018). «Espacialitat i construcció d'identitats en la literatura», a *Zeitschrift für Katalanistik / Revista d'Estudis Catalans*, n. 31, p. 151-171. Consultat 5 d'agost 2020 des de [http://www.romanistik.unifreiburg.de/pusch/zfk/31/13\\_Salvador.pdf](http://www.romanistik.unifreiburg.de/pusch/zfk/31/13_Salvador.pdf).
- SALVAT, Ricard (2003). «Les aportacions teatrals de Sebastià Juan Arbó», a *Revista Ràpita*, n. 527, p. 65-70.

— (2015). *Diaris 1962-1968*, a cura d'Eulàlia Salvat Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.

SAMSÓ, Joan (1994). *La cultura catalana: entre la clandestinitat i la represa pública*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

SÁNCHEZ, Eduardo (1990), «Sebastià Juan Arbó: El darrer Delta», a *Soldevila. Campredó*, n. 5, octubre de 1990, p. 16.

— (2001). «Sebastián Juan Arbó i Mercè Rodoreda. La gran bufetada de la literatura catalana», a *Ràpita*, n. 504, p. 52-53.

— (2007). «El grup de la Ràpita, a l'Ateneu Barcelonès», a *La Veu de l'Ebre*, 7 de setembre, s/p.

— (2013a). «Qüestionari Lluç Beltran (març de 1994)», a *Dos rapitencs per a Catalunya: Sebastià Juan Arbó i Lluç Beltran*. Edició a cura d'Eduardo Sánchez. Ajuntament de Sant Carles de la Ràpita, p. 43-49.

— (2013b). «Rapitencs. La Generació de 1930» dins *Sebastià Juan Arbó i Lluç Beltran. Ds rapitencs per Catalunya*. Edició a cura d'Eduardo Sánchez. Ajuntament de Sant Carles de la Ràpita, p. 53-54.

— (2016). «Lletres ebrenques. Ricard Salvat i Arbó. Tants anys després», a *L'Ebre*, 11 de març de 2016, p. 32.

SÁNCHEZ PASTOR, Carles (1931). «Un triomfador. Sebastià Juan Arbó», a *La Zuda*, n. 208, desembre de 1931, p. 99-100.

— (1992). «Recordances d'una vella i ferma amistat», a *Tresmall*, n. 2, octubre de 1992, p. 35-36.

SANCHO SANCHO, Josep (2016). *El marcel·linisme a les Terres de l'Ebre (1914-1939)*. Benicarló: Onada.

SANDI, Marvin (1966). «Acto gratuito y criminalidad», a *ABC*, 29 de setembre de 1966, p. 27.

SANTOS TORROELLA, Rafael (1948). «Bibliofilia y libro de arte», a *Cobalto. Arte Antiguo y Moderno*, n. 4, p. 55-56.

SANZ DATZIRA, Pep (2017). *André Gide a Catalunya (1900-1939)* (Tesi doctoral). Universitat Autònoma de Barcelona. Consultat 4 d'abril de 2020 des de <https://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/458623/psd1de1.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

- SANZ VILLANUEVA, Santos (1972). *Tendencias de la novela española*. Madrid: Cuadernos para el Diálogo.
- (2010). *La novela española durante el franquismo*. Madrid: Gredos.
- SAWICKI, Piotr (2010) *La narrativa espanyola de la Guerra Civil (1936-1975). Propaganda, testimonio y memoria creativa*. Consultat 28 setembre de 2019 des de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-narrativa-espanola-de-la-guerra-civil-19361975-propaganda-testimonio-y-memoria-creativa--0/>
- SEMPRONIO [Andreu-Avel·lí Artís i Tomàs] (1970). «Cartas de Sempronio», a *Destino*, n. 4, p. 20.
- (1981). «Els dilluns xerraires. L'ameníssim Cervantes», a *Hoja del Lunes*, 27 d'abril de 1981, p. 6.
- (1984). «Arbó, de l'Ateneu al cafè», a *Record de Sebastià Juan Arbó, novel·lista, biògraf i erudit*. Conferència realitzada a l'Ateneu Barcelonès. [Àudio podcast]. Consultat 28 agost de 2018 des de <http://arxiudigital.ateneubcn.org/items/show/1528>
- SEMPRÚN, Jorge (1950). «Panorama de la Cultura bajo el franquismo», a *Cultura y democracia*, n. 3, març de 1950, p. 62-67.
- SENTÍS, Carles (1966). «Homes de l'Ebre», a *Tele-Estel*, 12 d'agost de 1966, p. 3.
- SERRAHIMA, Maurici (1932). «Els Llibres. *Terres de l'Ebre*, de S. Juan Arbó (Catalònia)», a *El Matí*, 28 d'agost de 1932, p. 7.
- (1933). «Les Lletres. Un llibre de S. Juan Arbó», a *El Matí*, 10 de juny de 1933, p. 9.
- (1936). «Carnet de les lletres. El Premi dels Novel·listes», a *El Temps*, 18 d'abril de 1936, p. 3.
- (1953). «Sobre el caso Verdaguer», a *Arbor*, maig de 1953, p. 49-60.
- (1972). *Dotze mestres*. Barcelona: Destino.
- (2004). *Del passat quan era present II (1948-1958)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- (2005). *Del passat quan era present IV (1964-1968)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- SIMBOR, Vicent (2000). «La narrativa del realisme social», a *Caplletra*, n. 28, p. 87-120.
- (2005). *El realisme compromès en la narrativa catalana de postguerra*. València/Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana/ Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

- SIMÓ, Isabel-Clara (1997). «El Verdaguer d'Arbó», a *Lletra de Canvi*, n. 44, p. 15-16.
- SOBEJANO, Gonzalo (2005). *Novela española de nuestro tiempo (En busca del pueblo perdido)*. Madrid: Mare Nostrum.
- SOL, J. (1935). «Les Lletres. Entorn d'un veredict. Comentari desapassionat a l'adjudicació del Premi Creixells 1934», a *La Humanitat*, 16 d'abril de 1935, p. 6.
- SOLDEVILA, Carles (1935). «Acotaciones. La justicia en literatura», a *La Vanguardia*, 3 d'abril de 1935, p. 5.
- (1936). «Acotaciones. Club de los novelistas», a *La Vanguardia*, 25 de març de 1936, p. 5.
- SOLDEVILA BALART, Llorenç (2012). «Sebastià Juan Arbó, biògraf de Verdaguer», a *Anuari Verdaguer*, n. 20, p. 171-189.
- (2015). «Seixanta anys de biografisme en català (1953-2013). Aproximació i repertori», a Balaguer, E. Francés, M. J i Vidal, V. (cur) *Aproximació a l'altre. Biografies, semblances i retrats*. Amsterdam / Filadèlfia: John Benjamins Publishing Company, p. 61-73.
- (2016). «Francesc Cambó mecenes de Sebastià Juan Arbó», a *Anuari Verdaguer*, n. 24, p. 73-88.
- SOLDEVILA DURANTE, Ignacio (2001). *Historia de la novela española (1936-2000)*, I. Madrid: Cátedra.
- SORDO, Enrique (1956). «El libro de la semana. La hora negra», a *Revista. Semanario de Actualidades, Artes y Letras*, n. 198, 26 de gener de 1956, p. 14.
- STEINER, Georges (1978). «Prólogo», a Dostoievski, F. *Memorias del subsuelo*. Barcelona: Barral Editores, p. 9-23.
- ŠTĚPÁNEK, Pavel (1971). «El Cervantes de Arbó en Checoslovaquia», a *La Estafeta Literaria*, n. 479, 1 de novembre de 1971, p. 57.
- STOCK, Hermann. (1949). «Arte y Letras. La moderna literatura española en el mundo», a *Destino*, n. 638, 29 d'octubre de 1949, p. 16.
- SUÁREZ, E. (1933). «Libros catalanes. Terres de l'Ebre, por S. Juan Arbó», a *Caras y caretas*, n. 1820, 19 d'agost de 1933, p. 46.
- SUEIRO SEONE, Susana (2008). «El terrorismo anarquista en la literatura española», a *Espacio, tiempo y forma. Serie V. Historia Contemporánea*, n. 20, p. 37-69.

SULLÀ, Enric (1975). «El viatge a Ítaca: Reflexió entorn de la novel·lística més recent», a *Els Marges*, n. 3, p. 108-115.

## T

T[APIA], D[aniel] (1950). «Los libros. *Sobre las piedras grises*», a *Las Españas. Revista Literaria*, n. 14, 29 de febrer de 1950, p. 4.

TARIN-IGLESIAS, Manuel (1981). «Libros. El trasvase del Ebro», a *La Vanguardia*, 3 de setembre de 1981, p. 28.

TASIS i MARCA, Rafael (1931a). Els Llibres. S. Juan Arbó, *L'inútil combat* (Edicions Proa)», a *Mirador*, 3 de desembre de 1931, p. 6.

— (1931b). «Les Lletres. El segon ofici dels literats», a *Mirador*, 2 d'abril de 1931, p. 4.

— (1932). «La Biblioteca A Tot Vent. Cinquanta títols», a *Mirador*, 29 de setembre de 1932, p. 6.

— (1933a). «Els llibres. S. Juan Arbó *Terres de l'Ebre* (Catalònia)», a *Mirador*, 9 de febrer de 1933, p. 6.

— (1933b). «Barcelona i la novel·la. IV. Possibilitats de la novel·la barcelonina», a *Mirador*, 8 de juny de 1933, p. 6.

— (1933c). «André Maurois i la novel·la», a *Mirador*, 12 d'octubre de 1933, p. 6.

— (1934a). «Les Lletres i les Arts. Novel·listes catalans. J. Navarro Costabella», a *La Publicitat*, 29 de maig de 1934, p. 2.

— (1934b). «Les Lletres i les Arts. Novel·listes catalans. S. Juan-Arbó», a *La Publicitat*, 18 d'abril de 1934, p. 2.

— (1935a). *Una visió de conjunt de la novel·la catalana*. Barcelona: Publicacions de «La Revista».

— (1935b). «Premi Crexells 1934. Maria Teresa Vernet», a *Mirador*, 4 d'abril de 1935, p. 6.

— (1935c). «L'actualitat literària. Polèmiques literàries», a *Mirador*, 18 d'abril de 1935, p. 6.

— (1935d). «Els llibres. S. Juan Arbó, *Camins de nit* (Edicions Proa)», a *Mirador*, 25 de juliol de 1935, p. 6.

— (1935e). «La Diada del Llibre», a *Mirador*, 30 d'abril de 1935, p. 6.

— (1936). «L'actualitat literària. El Club dels Novel·listes», a *Mirador*, 16 de gener de 1936, p. 6.

- (1937). *La literatura catalana moderna*. Barcelona. Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya.
- (1947). «Carta de París. El *Destino* dels botiflers i la “Nova Renaixença”», a *La Nostra Revista*, n. 18, juny de 1947, p. 235-237.
- (1948). «Els llibres i els autors. *Tino Costà*», a *La Nostra Revista*, n. 25, p. 31-32.
- (1954). *La novel·la catalana*. Barcelona: Edicions Sagitari.
- (1959). «Societat i literatura. Concepte de la pagesia catalana», a *Serra d'Or*, n. 51, febrer de 1959, p. 11-13.

TEIXELL PUIG, Oriol (2019). *La direcció literària d'Edicions Proa a l'exili. Epistolaris de Joan Puig i Ferrer*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

TEIXIDOR, Joan (1936). «El Premi dels Novel·listes. Sebastià Juan-Arbó», a *La Publicitat*, 19 de març de 1936, p. 2.

TENA, Jean (2001). «La novela de los sesenta: Tiempo de silencio y la liberación de la escritura», a *La novela en España (siglos XIX-XX)*. Madrid: Casa de Velázquez, p. 235-242.

TERTULIANO (1966). «Sebastián J. Arbó sintió por Blasco Ibáñez un gran entusiasmo juvenil», a *Tele/eXprés*, 17 de març de 1966, p. 19.

TODÓ CORTIELLA, Joan (2014). «L'enigmàtica Cenira de Sebastià Juan Arbó», a *Lo senienc. Memòria, natura i llengua*, n. 11, p. 55-60.

— (2015). «A la manera de Sebastià Juan Arbó», a *Cultura, Avui*, 10 de maig de 2015, p. 8-9.

— (2018). «Una lectura d'*Els homes de la terra i el mar*», a *Beceroles. Lletres de llengua i literatura*, n. 7, p. 71-75.

TODOROV, Tzvetan (2020). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós

TOVAR, Antonio (1969). «Ni un día sin línea. Oficio», a *Gaceta Ilustrada*, 6 de juliol de 1969, p. 8.

TRABAL, Francesc (1935a). «Art i Literatura. Llibres i autors. S. Juan Arbó, novel·lista», a *Diari de Sabadell*, 17 d'octubre de 1935, p. 4.

— (1935b). «Art i Literatura. Llibres i autors. L'actualitat literària a Catalunya», a *Diari de Sabadell*, 16 de maig de 1935, p. 4.

TRIADÚ, Joan (1950). «Revista de novel·listes catalans», a *Ariel*, n. 20, novembre de 1950, p. 27.



- (1956). «Crònica», a *Revista de Catalunya*, n. 105, desembre de 1956, p. 62.  
— (1982). *La novel·la catalana de postguerra*. Barcelona: Edicions 62.

TRÍAS, Eugenio (1982). *El pensament de Joan Maragall*. Barcelona: Edicions 62.

TRILLAS BLÁZQUEZ, Gregorio (1935). «La “Diada del Llibre”», a *Crònica*, 5 de maig de 1935, p. 18.

## U

UGARTE, Xus (2002). «Esbós de les traduccions d'editorial Mentora i *Llegiu-me*: la literatura de consum», a *Quaderns. Revista de traducció*, n. 8, p. 41-49. Consultat 10 de gener 2017 des de <https://www.raco.cat/index.php/QuadernsTraduccio/article/view/25323>.

*Una nueva luz y 29 cuentos más. El cuento en la literatura española actual* (1966). Madrid: Confederación Española de Cajas de Ahorros Benéficas.

## V

VAL, Ricardo de (1978). *Blasco Ibáñez en el tiempo. Crónicas y artículos*. Valencia: Imprenta Carlos Nacher.

VALBUENA PRAT, Ángel (1983). *Historia de la Literatura Española*, VI. Barcelona: Gustavo Gili.

VALENCIA, Antonio (1975). «En la mitad del río», a *La Vanguardia Española*, 11 de setembre de 1975, p. 43.

— (1977). «Novela. *La masía*», a *Blanco y Negro*, 2 de febrer de 1977, p. 53.

VALL, Xavier (1996). «L'existencialisme als Països Catalans abans de la guerra», a *Revista de Catalunya*, n. 112, p. 156-164.

- VALLDEPERES, Manuel (1931a). «*L'inútil combat*, novel·la per S. Juan Arbó. Edicions Proa. Barcelona», a *La Nau*, 9 de desembre de 1931, p. 8.
- (1931b). «S. Joan Arbó», a *La Nau*. 16 de desembre de 1931, p. 10.
- (1932). «Perfils. Els premis literaris», a *L'Opinió*, 15 de desembre de 1932, p. 16.
- (1935). «Llibres. Juan Arbó, S. *Camins de nit*. Novel·la. Edicions Proa. Barcelona, 1935», a *L'Autonomista*, 31 d'agost de 1935, p. 2.
- (1947). «La dansa dels dies i dels homes. El deure dels intel·lectuals catalans», a *La Nostra Revista*, n.13, gener de 1947, p. 11-12.
- VALLVERDÚ, Francesc (1968). *L'escriptor català i el problema de la llengua*. Barcelona: Edicions 62.
- VARELA Jácome, Benito (1962). «Las últimas novelas de Arbó», a *Destino*, n. 1313, 6 d'octubre de 1962, p. 36.
- VÁZQUEZ-DODERO, J. L. (1961). «Crítica literaria. Libros españoles. *Oscar Wilde*, a *Blanco y Negro*, 20 de maig de 1961, p. 113-114.
- (1969). «Libros. Hechos y figuras, por Sebastián Juan Arbó», a *Blanco y Negro*, 8 de febrer de 1969, p. 76.
- (1970). «Libros. *La vida trágica de Mosén Jacinto Verdagner*, por Sebastián J. Arbó», a *Blanco y Negro*, 1 d'agost de 1970, p. 6.
- (1975). «La tempestad», a *Blanco y Negro*, 24 de maig de 1975, p. 59.
- VÁZQUEZ ZAMORA, Rafael (1949). «Panorama de Arte y Letras. La vida de los libros. Sobre *Las piedras grises*», a *Destino*, n. 621, 2 de juliol de 1949, p. 15-16.
- (1950). «Panorama de Arte y Letras. Arbó, en Madrid, describe a Baroja», a *Destino*, n. 668, 27 de maig de 1950, p. 14.
- (1959). «La vida de los libros. J.L. Alborg: *Hora actual de la novela española*», a *Destino*, n. 1123, 14 de febrer de 1959, p. 33.
- VEGA CASTELLVÍ, Xavier (2017). *Terres de l'Ebre, frontera i frontissa*. Lleida: Pagès Editors.
- VELÁSQUEZ GIRALDO, Carla Isabel: «Ferrater Mora: entre el *seny* y la *rauxxa*», a *Anuari de la Societat Catalana de Filosofia*, n. 28-29. IEC, 73-84. Consultat el 21 de maig de 2019 des de <http://revistes.iec.cat/index.php/ASCF/article/view/144229/142842>.
- V[ENTALLÓ], J[oaquim] (1982). «*Viatge poètic per Catalunya amb Joaquim Molas i Roser Capdevila*», a *La Vanguardia*, 24 de juny de 1982, p. 38.

- VERDAGUER, Mario (1931). «Libros catalanes. *L'inútil combat*», a *La Vanguardia*, 21 de novembre de 1931, p. 5.
- (1932). «Los libros. *Terres de l'Ebre*», a *La Vanguardia*, 30 de juliol de 1932, p. 3.
- (1936). «Letras catalanas. Dos anotaciones sobre la novela», a *La Vanguardia*, 28 de març, p. 5.
- VERGÉS PRÍncep, Gerard. (1954). «Sebastián Juan Arbó», *Géminis*, n. 13, p. 3.
- (1955). «Un novelista del Delta», a *La Zuda*, n. 1, p. 9.
- (1986). *Tretze biografies imperfectes*. Barcelona: Destino.
- VIDAL, Darío (1968). «Sebastián Juan Arbó: “Creo que *L'espera* es lo mejor que he escrito hasta ahora”», a *Tele/eXpres*, 14 de febrer de 1968, p. 6.
- VILA SAN-JUAN, Pablo (1978). «Libros. *La espera*», a *La Vanguardia*, 9 de febrer de 1978, p. 40.
- VILANOVA, Antoni (1955). «Panorama de arte y letras. La letra y el espíritu. *Martín de Caretas* de Sebastián Juan Arbó», a *Destino*, n. 960, 31 de desembre de 1955, p. 38-39.
- (1957). «La letra y el espíritu. Novelistas españoles de los siglos XIX y XX, de don Pérez Minik», a *Destino*, n. 1048, 7 d'octubre de 1957, p. 25.
- (1967). «L'obra novel·lística de Sebastià Juan Arbó», a *Serra d'Or*, n. 6, p. 65-66.
- (1995). *Novela y sociedad en la España de posguerra*. Barcelona: Lumen.
- VILELLA, Eduard (2007). *Doble contra senzill. La incògnita del jo i l'enigma de l'altre en la literatura*. Lleida: Pagès Editors.
- VILLALONGA, Enric (1932). «Correu de les Lletres. Dues primeres novel·letes», a *La Humanitat*, 2 de febrer de 1932, p. 2.
- VILLALONGA, M.; CASACUBERTA, M. i PERERA, A. (ed.) (2018). *La construcció literària del territori. Costa Brava i Empordà*. Girona: Publicacions de l'ILCC— Documenta Universitària.
- VILLAR, Paco (1996). *Historia y leyenda del Barrio Chino (1900-1992). Crónica y documentos de los bajos fondos de Barcelona*. Barcelona: Ed. Comanegra.
- VINYES, Ramon (1937). «*Nausica*», a *Mirador*, 27 de maig de 1937, p. 7.

## W

WORK (1932). «Teló enlaire. La temporada del Centre de Dependents del Comerç», a *L'esquella de la Torratxa*, 30 de setembre de 1932, p. 12.

## X

XAMMAR, Eugeni (1966). «Apoteosi del provincialisme», a *Mirador*, n. 2-3, setembre de 1966, p. 22.

XURIGUERA, Ramon (1935). «*Camins de nit*. Novel·la de Sebastià J. Arbó», a *L'Horitzó*, 3 d'agost de 1935, p. 3.

— (1936). «Les Lletres. Influència de la literatura russa a Catalunya», a *Mirador*, 19 de novembre de 1936, p. 5.

## Y

YAGO [Jaume Castellví i Toda] (1954). «Letras Catalanas. Los “Ciudad de Barcelona” a la vista», a *Revista. Semanario de Actualidades, Artes y Letras*, n. 93, 21 de gener de 1954, p. 10.

## Z

ZWEIG, Stefan (2019). *Amok*. Barcelona: Acantilado.

# ANNEXOS

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI  
SEBASTIÀ JUAN ARBÓ: DE LA REALITAT VISCUDA  
A LA FICCIÓ NARRATIVA. ANÀLISI D'UN DESARRELAMENT  
EN LA LITERATURA CATALANA  
Marta Matas Roca

## [Annex 1]

7 novembre 1931

Sr. Domènec Guansé,

No sé a vós la impressió que us va fer la nostra entrevista d'ahir. A mi va deixar-me malestar. Va ésser una cosa inesperada. Us asseguro que, per la meva banda, no havia pensat ni un moment ni desitjat de tenir amb vós una entrevista semblant. Jo ho esperava com una cosa fortuïta deguda a la vostra amistat amb el Sr. Garcia, la qual m'hagués donat ocasió de comentar la vostra actitud en un altre sentit.

L'amic Garcia no em va entendre o jo no em vaig saber explicar. Ell va donar-li un to de congraciament, com una cosa buscada per mi, per atreure'm la vostra benevolença o cosa semblant. Us asseguro que tot això estava molt lluny del meus desitjos. Comprendc la bona intenció del meu amic i la hi agraeixo, però, us asseguro que en aquest sentit no necessito la benevolència de ningú, però, menys encara la que em podria venir de vós, amb qui tinc el ressentiment de l'actitud adoptada davant la meva primera obra; actitud que, després d'una conversa que vaig tenir ahir vespre a "Proa", em sembla encara més imperdonable.

Vostre afm.,

Sebastià Juan Arbó

## [Annex 2]

Barcelona, 28 de maig 1934

Distingit Sr. [Carles Riba],

Amb veritable sorpresa he vist el vostre nom inclòs en la llista de la comissió d'un projectat homenatge que els meus amics em volien organitzar. Posteriorment he sabut que us hi havien inclòs sense consultar-ho amb vós. Això m'ha disgustat profundament i us prego que perdoneu que, involuntàriament, hagi estat l'ocasió d'aquesta indelicadesa. Segurament deguda a un oblit. Pel que toca a vós jo no en sabia absolutament res. Tant era així que, de seguida que ho he sabut, he escrit una carta al Sr. Galés renunciant a l'homenatge.

Us prego que accepteu les meves excuses i disposeu del vostre afm.,

Sebastià Juan Arbó



### [Annex 3]

5 d'abril 1935

Senyor Prudenci Bertrana,

Estimat amic,

He llegit el vostre article sobre el Premi Creixells. L'heu fet amb aquella independència tan vostra que tan alt us ha posat sempre als meus ulls, que fa que jo us estimi tant i us distingeixi gairebé com únic entre els nostres escriptors. Encara que l'article hagi estat escrit per pura satisfacció vostra, jo no em sé estar de dir-vos el meu agraïment. Si no ho fes així, de tot cor i amb tota senzillesa, no seria lleial amb vós ni amb mi mateix.

Gràcies, doncs, amic; i us vull pregar només una cosa: que compteu amb la fidel amistat meva, existent de molts anys i reformada cada dia més pels vostres actes i pels vostres escrits. (En l'autèntic escriptor, no són una mateixa cosa?)

Maneu al vostre,

Joan Puig i Ferrer

## [Annex 4]

12 de mayo de 1939

Año de la Victoria

Sr. D. S. Juan Arbó

Mi distinguido amigo y compañero:

En el amplio anhelo de Servicio y sacrificio que nos hemos impuesto, enfrentados con la idea y con el destino gloriosos de nuestra Patria, una de las cosas más esenciales, quizá, era la de poder concertar y resumir en una publicación, toda ella impregnada de espíritu entusiasta y de vigorosa superación, las ambiciones mejores y las más aquilatadas necesidades intelectuales y morales del momento.

Nos hallamos con el noble y feliz precedente de unas hojas periodísticas esparcidas a los cuatro vientos, dramáticos y sagrados, de los tiempos difíciles, durante los cuales aparecieron aquel centenar de números que constituyen la primera serie de *DESTINO*, repartidos, aproximadamente, la mitad entre los suscriptores (en su mayoría refugiados en la España Nacional procedentes de la región catalana) y la otra mitad gratuitamente en los frentes de batalla, a los voluntarios y soldados catalanes encuadrados en las milicias y el Ejército de Franco.

Vamos, ahora, a continuar y ampliar aquel portavoz de nuestros mejores fervores y de nuestras más escogidas inquietudes.

La reaparición de *DESTINO*, en este tiempo, ya consolidada la Victoria, no significa la aparición de un semanario de orden comercial sino la de un gran propulsor en esta unidad cristalizada; y sobre todo, la de un intermediario de lo que Cataluña, en este sentido nuevo y antiguo, tiene por decir —obstruida hasta hoy la voz entre la vorágine de clamores— dentro de la unidad del destino español y para su afianzamiento.

La colaboración a *DESTINO*, será pues, una colaboración celosamente escogida; las páginas de *DESTINO* no se nutrirán con el aluvión del pensamiento e ideologías personales si no que aspiran a ser llevadas a cabo por una minoría decidida y entusiasta.

Hemos pensado en el nombre de Vd. para formar parte de esta minoría intelectual y pasional que deba llevar a cabo la tarea que nos proponemos desarrollar con una especie de juramentación de fe. Y le agradeceríamos en este sentido una contestación urgente acompañada del primero de sus trabajos.

La Administración de *DESTINO* cuidará de que los trabajadores sean retribuidos en una escala adecuada a la ambición política que informará el semanario. En esquila aparte nos permitimos darle cuenta de la compensación de orden económico a que se adecuará el trabajo que Vd. nos remita.

Aprovechamos este motivo de fraternal y alta sollicitación, para ofrecerle el testimonio de nuestra consideración y afecto, y le saludamos brazo en alto, para la Unidad, la Grandeza y la Libertad de la Patria.

Ignacio Agustí

## [Annex 5]

4 de juny 1947

Sr. Sebastià Juan Arbó

Estimat amic i company,

Vaig rebre —amablement dedicat— un exemplar de la vostra magnífica obra *Cervantes*. L'amenitat de l'estil, la bellesa de la forma i l'erudició considerable fan del llibre, sense llagoteria, quelcom d' excepcional dins la nostra bibliografia. Us felicito ben de cor! Podeu estar orgullós —noblement orgullós— del vostre legítim triomf, que la vostra humilitat encara fa més resplendent. Que Déu us conservi la vida per a continuar sembrant i recollint uns goigs de l'esperit tan ufanosos..!

Amb el meu agraïment per la vostra esplèndida finesa, es renova bon amic vostre de sempre,

Tomàs Roig i Llop

## [Annex 6]

Ginebra, 29 de febrer 1956

Estimat amic Tasis,

He estat molt contenta de veure la vostra lletra. —No vull dir carta— Quants d'anys feia que no ens havíem escrit. Val més no comptar-los. Com podeu veure soc a Ginebra. El país —ciutat— més agradable a l'estiu i més ensopit a l'hivern. De tant en tant vaig a París —renovació de visats—i tant allà com aquí tinc una mica la sensació d'ésser un fantasma. El mes de juny de l'any passat vaig ésser a Barcelona —tres o quatre dies— a casar el meu fill. No vaig anar a veure ningú. Estava cansadíssima i encarada a tots els meus problemes familiars. Fa un parell d'anys que no guixo gaire. Tot i que estic millor de salut que en fa quatre o cinc —vaig arribar bastant avall— aquest canvi de París a Ginebra —a París hi estava profundament arrelada— m'ha fet més mal que bé. Potser en el fons —i em penso que és això i no cap altra cosa— es tracta d'una qüestió «d'edat». Estic, visc, bastant deprimida i això fa que la meva producció literària se'n ressenti.

Miraré, és clar, d'escriure alguna cosa per al Santamaria. No tinc cap conte de vint-i-cinc pàgines. I si treia, m'aniria molt bé perquè sempre serien un quants centímetres per a la meva mare.

I vosaltres, què feu? Estic completament desconnectada de tothom. I tot i que soc bèstia feréstega, a vegades trobo a faltar molt estar sense amics a la vora. Ja sabeu, suposo, que ha mort Puig i Ferrer. Era, malgrat tot, una de les poques persones amb qui podia parlar de coses nostres. Ell i l'Agelet, aquest darrer, és clar, en pla més de «visita». M'agradaria escriure a l'Arbó. Em podria donar l'adreça de l'Ateneu. És a dir, mai no em recordo de com se'n diu, «ara».

Si us vaga, feu-me dos mots i estiguen segur que em donareu una alegria. Doneu tot de records a Madame Tasis. I a tots els de casa vostra.

Amb una bona abraçada

Mercè Rodoreda

Records de l'Obiols

## [Annex 7]

21 de febrero 1964

Sr. D. Sebastián J. Arbó

Mi admirado y querido amigo:

Anteayer recibí su *Baroja* y me entró tanta curiosidad que le dediqué un par de horas por la noche. No puedo darle un juicio cabal, que sería precipitado; pero como soy muy sincero y tengo la norma de decir la verdad, debo anticiparle que me parece algo prolijo, excesivamente minucioso y lento. He leído el prólogo y muchas cosas sueltas del principio, del medio y del final. Naturalmente —y esto no lo digo para dulcificar reparos, eché de ver en seguida al auténtico escritor y al espíritu honrado; al prosista con genuina personalidad y al hombre cabal y veraz. En fin, seguiré leyendo muchas horas, y si en serio puedo decir, escribir, vamos, más elogios que reparos, tomaré la pluma y le daré «un bombito», como le pedía tantas veces Valera a don Marcelino; pero si así no fuera, guardaré silencio, ¿no le parece? ¿Para qué engañarnos? Yo tengo, ya lo sabe bien, una alta idea de usted como escritor y como hombre; por eso le escribo con el corazón en ... la pluma. La mayor parte de los hombres de letras tienen alma de cupletistas y una sensibilidad enfermiza que no tolera discrepancias. Cuando yo escribo una carta como esta —cosa que hago muy de raro en raro— es porque juzgo al destinatario capaz del mejor de mis modestos homenajes: el homenaje a su hombradía. En cualquier caso, volveré a escribirle para ratificar o rectificar mi primera impresión —la cual, aclaro, no es mala, sino sencillamente inferior a la que me produjeron el *Wilde* y sobre todo el *Cervantes*.

Envieme, si lo estima oportuno, (y si no, no) los volúmenes de Novelistas Ingleses de que ya hablé en *Blanco y Negro* cuando recibí el I y II. Volveré encantado sobre el tema.

Le supongo contento con la nueva criatura y esto me alegra.

Le reitera, con su gratitud, la amistad y el afecto, su lector de siempre,

José Luis Vázquez Doderó

## [Annex 8]

23 de desembre 1965

Sr. R[afael] Tasis i Marca

Estimat amic,

He rebut la vostra [carta] del 15 i us dono les gràcies. Potser teniu raó en el que dieu i no sé si he fet bé de posar tants fragments al llibre de narracions. Sigui com sigui, heu fet bé en deixar-lo de banda.

Estic una mica desorientat amb aquesta obra. No sé si publicar-la així o esperar acabar-la, tal vegada em decideixi a acabar-la, car tinc molt de fet i, no crec errar-me, penso que quedarà com una de les meves obres millors, si no la millor. En fi, ho pensarem.

Us desitjo unes bones festes i us saludo molt afm.

Sebastià Juan Arbó

## [Annex 9]

26 de març 1973

Estimat Arbó,

Perdona el retard. Les causes han estat, primer les absències d'en Cendrós i després una mena de grip que s'ha encauat prop d'una setmana. Encara n'estic tocat, però avui he retornat a l'editorial i he trobat les teves ratlles del 21 darrer. Quan arran de la teva visita, vaig parlar de l'assumpte amb en Cendrós aquest va arrufar una mica el nas en saber que les novel·les que ens oferies eren traduccions del castellà o part d'una trilogia. Jo li vaig dir que allò que interessava era l'obra en si, etc. Vaig insistir uns dies després i van quedar que jo et demanaria els textos i els llegiríem, i ell va concloure: «Fet i fet una novel·la de l'Arbó sempre interessa».

Després va venir la meva grip i la cosa va quedar penjada. Ara et demano que, si et plau, m'enviïs els «patracols» i els llegirem sense perdre temps. Per la meva banda faré tots els possibles per formalitzar la cosa al més aviat possible.

Una abraçada

Joan Oliver



## [Annex 10]

3 d'abril 1973

Sr. Joan Oliver

Estimat Joan,

D'acord amb la teva carta vaig fer-te deixar els «protocols».

Com veuràs, hi ha la primera en català, *Entre el mar i la terra*, i la segona, *Els Desterrats*, en castellà. La tenia, com et vaig dir en català —originàriament va ésser escrita tota en la nostra llengua—, però va quedar tan diferent en la traducció, que no hi va haver més remei que fer-la nova.

Va agradar-me molt el que em deies de Cendrós, i m'agradaria més que continués en tan bona disposició; és a dir, que sempre és interessant la publicació d'una obra meva, opinió que comparteixo en tot, ja saps que no soc d'hipocresies ni de falses humili-tats.

Jo crec que, en aquest sentit, no heu de tenir cap por: les obres meves no han estat quasi mai un gran negoci, però mai —en l'aspecte material, s'entén— no han estat un mal negoci, ni en la pitjor.

A mi, com ja et vaig dir, m'il·lusionaria molt publicar-les les dues a la vostra col·lecció; primer, perquè l'obra queda molt millor —i ho veuràs— en català i també perquè si no la faig amb vosaltres em penso molt que no la faré en català, fora del darrer volum *La Masia*, que estic acabant per a la Selecta, això sense parlar de l'aspecte sentimental, també molt important, de què també vaig parlar-te.

Aquesta darrera és, per descomptat, la part millor. El drama en aquest volum agafa una grandesa quasi èpica en el desenllaç, d'un fort dramatisme, i estic segur que l'efecte hauria de repercutir en les dues primeres i realçar-ne el valor. Això sense des-cartar la possibilitat que en un dia la poguéssim incloure en la vostra edició i formés, amb les altres, una única obra; jo crec que sí.

Tampoc pot dir-se que les dues primeres no formin cadascuna un cos, com podràs comprovar, i que pugin publicar-se i llegir-se per separat, com s'ha fet amb la primera.

Joestic segur que, una vegada acabada i en el conjunt, quedarà com una de les meves obres millors i en ella hauré recollit la més viva i complerta palpitació de las terres de l'Ebre.

En fi, a veure si convences el Cendrós, després, naturalment, que et convencis tu. A mi, us ho repeteixo, m'agradaria molt. Em donaríeu, de veritat, una alegria, i per molts motius, a part dels assenyalats.

Quedo esperant les vostres notícies; saluda de part meva el Cendrós i tu rep una forta abraçada del teu amic.

Sebastià Juan Arbó

## [Annex 11]

28 abril 1973

Sr. Sebastià J. Arbó

Estimat amic,

He estat malalt i fins ara no m'he pogut ocupar del teu assumpte, del qual, al capdavall i dissortadament, no te'n puc dir res de bo. El fet és que la col·lecció «A tot vent» es mou dins d'un cercle viciós, i cada dia més: el tiratge ha de ser molt limitat perquè es ven poc i, com que el tiratge és limitat, l'exemplar surt molt car i per culpa del preu encara es ven menys. Des de fa bastant temps, la col·lecció prefereix editar llibres més aviat breus, els preus dels quals oscil·lin entre les 125 i les 175 ptes. Però les novel·les que tu proposes són extenses i sobrepassarien aquests preus. A més, el fet que els títols que ens ofereixes formin part d'una trilogia, de la qual nosaltres no publicaríem, precisament la novel·la que tu mateix consideres més interessant, també ha influït sobre la decisió. Estimem que el més adequat i més comercial hauria estat que l'editorial que publica un títol, publicqués també els altres dos.

En un mot: la gerència ha cregut que, per ara i tant, l'operació no era recomanable. Per la meua part hi he fet tot el que he pogut, però sense èxit.

Amb tota la recança et torno els originals, tot desitjant que trobis una solució al problema.

Ben cordialment teu

Joan Oliver

## [Annex 12]

31 de gener de 1969

Sr. D. Sebastián Juan Arbó

Mi querido amigo:

Te enviaré una breve reseña que he escrito para *Blanco y Negro*; demasiado breve, pero comprensiva. Me refiero a tu libro de artículos que, como creo haberte dicho, se leen muy bien porque siempre sale el verdadero escritor que tú eres; y además adornado de cultura y sobre todo de espíritu de verdad y de admirable independencia. Eres un valiente.

Recibí un libro (hoy mismo) de Planeta con una tarjeta de Lara que pone: «afectuosos saludos». Lo atribuyo a que has hablado con él de mí, Dios sabe que te lo agradezco, sobre todo por la amistad que con ello me reiteras. Le escribiré, quizá, pidiéndole libros que preciso.

A ver cuándo das a Editorial Prensa Española una cosa tuya importante. Piénsalo.

Acaso te escriba pronto pidiéndote (se me ocurre al correr del bolígrafo) hagan algo por alguno de los libros de Prensa Española: algún artículo o al menos alguna cita.

Que sigas bien y te sea fecundo el trabajo. Un abrazo afectuoso de tu lector, admirador y amigo viejo.

José Luis Vázquez Doderó

## [Annex 13]

23 de noviembre de 1968

Sr. Sebastián J. Arbó

Mi admirado y querido:

Mil gracias por el ejemplar y afectuosa dedicatoria de *La espera*. Lleno de trabajos inaplazables y agobiantes, tus libros me producen siempre contrariedad: sufro, créeme, con no poder leerlos. He leído bastantes a lo largo de estos últimos veinte años; pero desconozco tantos quizá como los que conozco. Lo cual me disgusta porque te creo uno de los novelistas más auténticos de la España actual. Como a tal te he citado hace dos lustros, poco más o menos en Londres, París, Nápoles, Roma, Mú-nich, Oxford, Bruselas, Amberes y diez o doce provincias españolas. Luego me apremió y acongojó el creciente número de deberes avasalladores y cuando leo, como anoche, de reojo casi, los dos primeros capítulos de *La espera*, me entra mal humor, pues temo que se repita la experiencia de tantas veces: saltar de una cosa a otra y no acabar de leer nada. En seguida confirmé mi juicio de siempre: un auténtico novelador. El entierro, el tonto, el ambiente se apoderaron de mí, y me importó poco, a pesar de lo que amo la pulcritud, el aseo y hasta la suntuosidad del estilo, las repeticiones y desaliños de tu narración. Nada le quitaron —o apenas nada— al placer de encontrarme, de pronto, sin más que comenzar la lectura, con criaturas de carne y hueso, con un ambiente vital sin artificios; en fin, con la vida humana. Solo los artistas tenéis este envidiable privilegio. ¿Tendré que decirte que, si puedo materialmente, leeré por placer y por evadirme de la dura vida, ese trozo de vida palpitante que ofreces sin duda en tus 398 páginas? Enhorabuena anticipada.

Me han pedido los *Martín de Caretas* y el *Tino Costa*. Al menos no los encuentro al tratar de reunirlos en un [paraula il·legible] con otros libros tuyos. Creo que *Sobre las piedras grises* tampoco está.

Una pregunta confidencial: ¿crees que podrías lograme los volúmenes gruesos de Planeta —italianos, etc.? Tengo que escribir sobre algunos ingleses y rusos: no todos.

Dime si consideras que puedo pedirlos o pedirte los puesto que allí trabajas. Todo sin el más mínimo compromiso. No sé si Lara quedó enfadado cuando prescindí de Torcuato [Luca de Tena] y de mí en el pasado; enfadado, digo, conmigo...

En cualquier caso, escíbeme. Te cobre afecto hace muchos años y esto es consolador.

Gracias, repito, por *La espera*; que tenga gran éxito.

Un abrazo afectuoso de

José Luis Vázquez Doderó

## [Annex 14]

30 de juliol 1971

Benvolgut amic,

Fa una eternitat que no ens veiem. Les noves formes de vida han donat un cop de mort al conreu de l'amistat, a la conversa entre companys, a les relacions humanes. És trist, però cal aguantar fins a la caiguda del teló, sigui com sigui.

Llegeixo els teus articles no diré pessimistes o desesperats, però sí amargs. Els nostres predis han estat envaïts per unes bandes de nois que no estimen l'ofici perquè l'han après malament. Improvisen i són d'una arrogància fastigosa, i pedants. Tot això posa de mal humor, no cal pas dir-ho, sobretot a nosaltres els vells. Però tu continues a la bretxa i estic segur que deus estar treballant en alguna obra gruixuda.

Doncs bé, aquestes ratlles són un senyal de vida, però, en primer lloc, són una demanda que et faig molt seriosament en nom del Sr. Cendrós i en nom propi. En poques paraules: voldríem que ens donessis una novel·la inèdita per a l'«A tot vent». Anys enrera ja te la vam demanar, però aleshores tenies compromisos anteriors, i va ser quan ens vas cedir la versió definitiva de *L'Inútil combat*.

La novel·la que ens lliuressis podria ser publicada també en castellà en la col·lecció «Grandes Novelas». Si només la tens pensada o en curs de redacció podríem signar un contracte, que comportaria un acompte immediat. D'acord amb tu, encarregaríem un pròleg a un crític dels que encara no han perdut la carta de navegar.

Decideix-te i digues que sí. Ja sé que no cal que et suggereixi res, però penso que podries fer una cosa forta, un mirall que reflectís la terbolesa de les circumstàncies que ens sacsegen, un contrapunt que sobreposés i entrelligués els diversos corrents d'una societat en crisi, etc., etc.

Espero bones notícies teves. Una abraçada del teu vell amic.

Joan Oliver

## [Annex 15]

10 d'abril 1973

Estimat amic,

He rebut la vostra carta del 25 del corrent.

Us dono les gràcies pel que em dieu sobre els meus articles; en el fons i expressats de diferent manera —cadascú a la seva— venen a dir el mateix i a sostenir la mateixa posició; estic d'acord, també jo, amb vós en tot en el contingut d'un llibret que em vàreu enviar i de què vaig quedar-vos agraït. Tenia el propòsit d'escriure-us, però les ocupacions —no sé què em passa que no tinc un moment— m'ho han impedit cada vegada; passa un dia, passen dos, i a la fi un s'oblida de fer-ho o es troba que ha passat el moment.

Hi ha, no obstant, una diferència entre vós i jo, i és que vós teniu un entusiasme i una fe que jo no tinc; jo soc un complet escèptic, i més, quant al valor dels nostres esforços; ho faig perquè ho sento i perquè crec que és el nostre deure, però estic convençut de la completa inutilitat de tot el que fem i que perdem el temps; el corrent és aquest, i tot fa creure que anem al caos, si Déu no hi posa remei, a la barbàrie total.

Aquesta és la nostra veritat, el nostre paper és el d'aquell sentinella que va romandre en peu, al seu lloc, amb l'arma a la mà, a l'entrada del campament, mentre li queien a sobre les cendres del volcà i a qui varen trobar igual dret, amb l'arma a la mà, sota en cendres anys i anys després.

És un noble destí, potser sí, però és un trist destí, i jo no veig res més. Us desitjo només que no flaquegeu en la lluita, que és a l'únic, crec jo, a què es pot aspirar en aquests temps calamitosos.

És possible que aprofiti per a algun article, alguns dels fragments que m'envieu, tots interessants, o que els al·ludeixi. Ja ho veuré.

Un saludo molt afectuosament i amicalment

Juan Sebastià Arbó



## [Annex 16]

21 de novembre 1977

Molt estimat amic,

Permeti'm d'acusar-li rebut de la seva novel·la *La Masia*, que vaig rebre fa uns dies. Moltes gràcies per l'entranyable i bonica dedicatòria que va fer-m'hi i per haver-se recordat d'enviar-me el seu llibre.

Tinc ara una feinada immensa i no he pogut llegir encara la seva novel·la, però, naturalment, ho faré molt aviat amb molt d'interès.

Sí, he tingut temps de fullejar el pròleg que vostè ha escrit per a *La Masia*. M'ha agradat moltíssim. Em sembla d'una gran penetració i m'ha estat de molta utilitat perquè hi he après moltes coses i perquè m'ha fet veure alguns aspectes de la creació literària que a mi em resultaven obscurs. Per exemple, m'ha semblat extraordinària la visió que dona la necessitat que l'escriptor tingui una mirada bondadosa sobre les seves criatures. Allò que diu que no es fan bones novel·les amb mals sentiments, ho he trobat molt encertat i calia que algú de la seva autoritat tornés a recordar-ho.

També m'agraden molt totes les consideracions que fa sobre la crítica a casa nostra, tan mancada de veritable generositat i de capacitat d'intuïció d'allò que és la novel·la de bo de bo o el veritable escriptor.

M'agradaria parlar-li de tot això i hem pensat la Núria i jo que potser seria convenient que no esperéssim l'estiu per a veure'ns i ens plauria molt que vinguessin una nit a casa nostra i que sopéssim plegats.

El nostre actual telèfon és el 3307583.

Saludi molt particularment la seva esposa.

Una molt forta abraçada del seu amic

Ricard Salvat

[Annex 17]

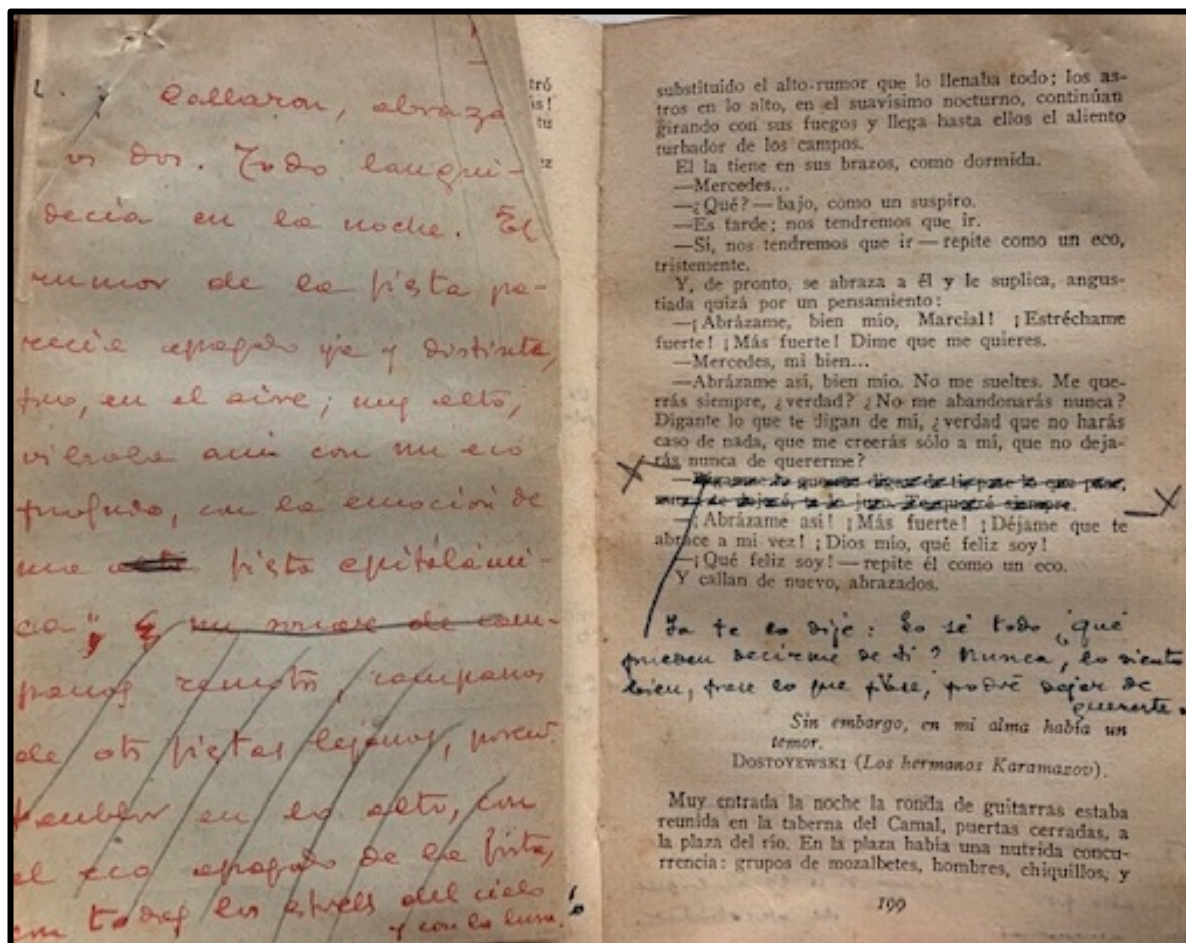


Fig. 1. Mostra d'autocorrecció a l'edició *Camins de nit* de 1947.

[Annex 18]



Fig.

2. Mostra d'autocorrecció a *La Vanguardia*, 31 de juliol de 1965.

## [Annex 19]

### ABREVIATURES RELACIONADES AMB LES SECCIONS DE LES PUBLICACIONS

Colaboración *El Noticiero Universal* (CENU)

Colaboración de *La Vanguardia* (CLV)

Tribuna de *La Vanguardia* (TLV)

Tribuna Abierta (TA)

ARTICLE	PUBLICACIÓ	SECCIÓ	DATA	PÀGINA
Les Lletres. <i>L'inútil combat</i> i la crítica del senyor Guansé	<i>La Publicitat</i>		5-XI-1931	5
<i>Febre</i>	<i>Mirador</i>		4-II-1932	6
Nits de Nadal	<i>Mirador</i>		22-XII-1932	10
Del nostre temps. Notes sobre literatura	<i>L'Opinió</i>		8-I-1933	8
Del nostre temps. Notes sobre l'Alemanya d'avui	<i>L'Opinió</i>		5-II-1933	9
Novel·la burgesa. Novel·la proletària	<i>L'Opinió</i>		23-II-1933	6
Els literats i el públic	<i>L'Opinió</i>		4-IV-1933	7
El plet de les joventuts. Patriotes i no-patriotes	<i>La Publicitat</i>		2-IX-1933	4
El plet de les joventuts. Fer pàtria per damunt de la Pàtria	<i>La Publicitat</i>		7-IX-1933	4
Entorn del seny	<i>Avui. Diari de Catalunya</i>		14-X-1933	6
Entorn de la novel·la. Carta oberta a Manuel Brunet	<i>Avui. Diari de Catalunya</i>		19-X-1933	6
Entorn al Premi Creixells. Carta oberta al Sr. Prudenci Bertrana	<i>La Veu de Catalunya</i>		6-IV-1935	9
Talentos de lo pequeño	<i>Apolo. Boletín de bibliografía</i> , n. 5		1939	4-5
Tom	<i>Destino</i>		30-IX-1939	10
Cuentos de Destino. Cosas del diablo (I)	<i>Destino</i> , n. 149		25-V-1940	6
Cuentos de Destino. Cosas del diablo (II)	<i>Destino</i> , n. 150		1-VI-1940	6
El jurado del «Nadal» visto desde dentro (Mis experiencias en el premio)	<i>Solidaridad Nacional</i>		8-I-1952	6
Seis aspectos de Verdaguer. La niñez I	<i>Solidaridad Nacional</i>		4-V-1952	7
Seis aspectos de Verdaguer. El seminarista II	<i>Solidaridad Nacional</i>		11-V-1952	7
Seis aspectos de Verdaguer. Verdaguer, campesino y poeta III	<i>Solidaridad Nacional</i>		18-V-1952	7
Seis aspectos de Verdaguer. El Sacerdote IV	<i>Solidaridad Nacional</i>		25-V-1952	7
Seis aspectos de Verdaguer. La salida V	<i>Solidaridad Nacional</i>		1-VI-1952	13

Seis aspectos de Verdaguer. Verdaguer, exorcista VI	<i>Solidaridad Nacional</i>		8-VI-1952	7
Verdaguer en Rusia	<i>Ateneo</i> , n. 14		2-VIII-1952	12-13
Vacaciones	<i>El Noticiero Universal</i>	CENU	9-IX-1952	3
Las estrellas amigas	<i>El Noticiero Universal</i>	CENU	11-IX-1952	3
La Cataluña más nueva. Las riberas del Ebro	<i>Revista</i> , n. 27		16-X-1952	12
La poesía nueva	<i>El Noticiero Universal</i>	CENU	17-X-1952	3
La Cataluña más nueva. La siega en los arrozales	<i>Revista</i> , n. 28		23-X-1952	12
Los peligros de una inclinación	<i>El Noticiero Universal</i>	CENU	29-X-1952	3
La Cataluña más nueva. La pesca en las albuferas (I)	<i>Revista</i> , n. 29		30-X-1952	12
La carroña y el diente	<i>La Vanguardia</i>	CLV	6-XI-1952	9
La Cataluña más nueva. La pesca en las albuferas (II)	<i>Revista</i> , n. 30		6-XI-1952	12
La Cataluña más nueva. Las capeas en los pueblos del Ebro	<i>Revista</i> , n. 32		20-XI-1952	12
Lamentación de otoño	<i>El Noticiero Universal</i>	CENU	21-XI-1952	3
Recuerdo de París	<i>La Vanguardia</i>	CLV	6-XII-1952	5
La Cataluña más nueva. La ciudad frustrada (San Carlos de la Rápita)	<i>Revista</i> , n. 37		25-XII-1952	16
Mi "Verdaguer" y la crítica (respuesta al señor Permañer)	<i>Destino</i> , n. 803		27-XII-1952	23-24
El Jurado y los premios	<i>La Vanguardia</i>	CLV	30-XII-1952	7
Las aficiones y el tiempo	<i>La Vanguardia</i>	CLV	14-I-1953	7
Un pueblo en el mar. Peñíscola (I)	<i>Revista</i> , n. 41		22-I-1953	16
Un pueblo en el mar. Peñíscola (II)	<i>Revista</i> , n. 42		29-I-1953	16
Decadencia y malhumor	<i>La Vanguardia</i>	CLV	4-II-1953	5
Motivos en la literatura moderna	<i>La Vanguardia</i>	CLV	24-II-1953	5
Ellos y nosotros	<i>La Vanguardia</i>	CLV	28-II-1953	5
Pesimismo fecundo	<i>La Vanguardia</i>	CLV	19-III-1953	7
Retablo de nobles criaturas	<i>Revista</i> , n. 50		26-III-1953	6
De nuestro bien y nuestro mal	<i>La Vanguardia</i>	CLV	28-III-1953	5
El homenaje tardío	<i>La Vanguardia</i>	CLV	2-IV-1953	5
Sobre las citas	<i>La Vanguardia</i>	CLV	12-IV-1953	7
Los pobrecitos habladores	<i>La Vanguardia</i>	CLV	21-IV-1953	7
Un poeta malogrado	<i>La Vanguardia</i>	CLV	28-IV-1953	5
El viaje en tren	<i>La Vanguardia</i>	CLV	13-V-1953	5
Cervantes y la Mancha	<i>La Vanguardia</i>	CLV	20-V-1953	7

La lección de "Pío Cid"	<i>Ateneo</i> , n. 35		23-V-1953	12-13
La originalidad y el arte nuevo	<i>La Vanguardia</i>	CLV	2-VI-1953	11
La razón del fuerte	<i>La Vanguardia</i>	CLV	7-VI-1953	7
Escritores de café	<i>La Vanguardia</i>	CLV	19-VI-1953	5
Cervantes y el conde de Lemos	<i>La Vanguardia</i>	CLV	4-VII-1953	5
Literatura moderna	<i>La Vanguardia</i>	CLV	14-VII-1953	7
La fácil felicidad	<i>La Vanguardia</i>	CLV	29-VII-1953	5
Motivos de la Cerdaña. Crepúsculo en el valle	<i>La Vanguardia</i>	CLV	6-VIII-1953	5
Motivos de la Cerdaña. Canciones infantiles	<i>La Vanguardia</i>	CLV	21-VIII-1953	5
Motivos de la Cerdaña. Los chopos	<i>La Vanguardia</i>	CLV	23-VIII-1953	5
Dos poetas de Tortosa	<i>La Vanguardia</i>	CLV	6-IX-1953	5
Las fietas viejas	<i>La Vanguardia</i>	CLV	15-IX-1953	5
Romanticismos de moda	<i>La Vanguardia</i>	CLV	22-IX-1953	5
Quejas sobre la mujer	<i>La Vanguardia</i>	CLV	15-X-1953	5
El hombre de acción en Baroja	<i>La Vanguardia</i>	CLV	4-XI-1953	5
Baroja, hombre de acción	<i>La Vanguardia</i>	CLV	24-XI-1953	5
Sombras en el <i>Quijote</i>	<i>La Vanguardia</i>	CLV	23-XII-1953	13
Teatro de marionetas	<i>La Vanguardia</i>	CLV	3-I-1954	3
Los premios literarios	<i>La Vanguardia</i>	CLV	14-I-1954	5
Escritores en la Mancha. Las jornadas literarias	<i>La Vanguardia</i>		10-VI-1954	8
Escritores en la Mancha. Las jornadas literarias	<i>La Vanguardia</i>		17-VI-1954	8
Escritores en la Mancha. Las jornadas literarias	<i>La Vanguardia</i>		24-VI-1954	6
Escritores en la Mancha. Las jornadas literarias	<i>La Vanguardia</i>		4-VII-1954	5
Escritores en la Mancha. Las jornadas literarias	<i>La Vanguardia</i>		11-VII-1954	6
Las Jornadas de literatura hispanoamericana	<i>La Vanguardia</i>		23-VII-1954	4
Las Jornadas literarias hispanoamericanas. Crónica breve	<i>La Vanguardia</i>		24-VII-1954	6
Las Jornadas de literatura hispánica	<i>La Vanguardia</i>		28-VII-1954	4
Escritores en la Mancha. Las jornadas literarias	<i>La Vanguardia</i>		3-VIII-1954	6
Escritores en la Mancha. Las jornadas literarias	<i>La Vanguardia</i>		13-VIII-1954	4
Escritores en la Mancha. Las jornadas literarias	<i>La Vanguardia</i>		27-VIII-1954	4
Prácticas salvajes	<i>La Vanguardia</i>	CLV	2-IX-1954	6
Las jornadas de la literatura hispánica	<i>La Vanguardia</i>		3-IX-1954	4

Tristeza de las fiestas	<i>La Vanguardia</i>	CLV	7-IX-1954	5
La poesía del mar	<i>La Vanguardia</i>	CLV	17-IX-1954	5
Elogio de septiembre	<i>La Vanguardia</i>	CLV	24-IX-1954	5
La lección de un maestro	<i>La Vanguardia</i>	CLV	29-IX-1954	5
Cartas sin respuesta	<i>La Vanguardia</i>	CLV	10-X-1954	7
El exceso en el deporte	<i>La Vanguardia</i>	CLV	17-X-1954	5
El errar de los sabios	<i>La Vanguardia</i>	CLV	23-X-1954	5
Rapsodia de otoño	<i>La Vanguardia</i>	CLV	5-XI-1954	5
Habilidades sin fruto	<i>La Vanguardia</i>	CLV	11-XI-1954	5
El orgullo en Cervantes	<i>La Vanguardia</i>	CLV	25-XI-1954	5
El orgullo en Cervantes	<i>La Vanguardia</i>	CLV	2-XII-1954	5
Los premios otra vez	<i>La Vanguardia</i>	CLV	11-XII-1954	5
Premios y sistemas de votación	<i>La Vanguardia</i>	CLV	23-XII-1954	9
Noche de fin de año	<i>La Vanguardia</i>	CLV	31-XII-1954	5
El amor a los animales	<i>La Vanguardia</i>	CLV	12-I-1955	5
Reflexiones al margen de los premios	<i>La Vanguardia</i>	CLV	23-I-1955	5
Un destino ejemplar	<i>La Vanguardia</i>	CLV	5-II-1955	5
Antiguos y modernos	<i>La Vanguardia</i>	CLV	16-II-1955	5
La justicia del tiempo	<i>La Vanguardia</i>	CLV	4-III-1955	5
La aventura del hombre	<i>La Vanguardia</i>	CLV	24-III-1955	5
Los niños mártires	<i>La Vanguardia</i>	CLV	31-III-1955	5
Fallos en la nueva literatura	<i>La Vanguardia</i>	CLV	15-IV-1955	5
Los valores eternos	<i>La Vanguardia</i>	CLV	27-IV-1955	13
El mal de los otros	<i>La Vanguardia</i>	CLV	6-V-1955	5
Jose María Junoy	<i>La Vanguardia</i>	CLV	10-V-1955	5
Respuesta a un lector	<i>La Vanguardia</i>	CLV	18-V-1955	5
El miserable	<i>La Vanguardia</i>	CLV	2-VI-1955	11
Del fracaso y del éxito en la vida	<i>La Vanguardia</i>	CLV	10-VI-1955	5
Los organillos se van	<i>La Vanguardia</i>	CLV	18-VI-1955	9
El filósofo y la bailarina	<i>La Vanguardia</i>	CLV	29-VI-1955	5
La fábula de psiquis	<i>La Vanguardia</i>	CLV	10-VII-1955	7
El creador y la filosofía	<i>La Vanguardia</i>	CLV	19-VII-1955	15

Un premio literario	<i>La Vanguardia</i>	CLV	28-VII-1955	5
La lluvia en la Cerdaña	<i>La Vanguardia</i>	CLV	5-VIII-1955	5
La cojita	<i>La Vanguardia</i>	CLV	17-IX-1955	5
Un destino frustrado	<i>La Vanguardia</i>	CLV	24-IX-1955	7
La Barcelona ignorada	<i>La Vanguardia</i>	CLV	2-X-1955	7
El mito de Até	<i>La Vanguardia</i>	CLV	19-X-1955	9
Ofensores y ofendidos	<i>La Vanguardia</i>	CLV	28-X-1955	5
Larra y la formalidad	<i>La Vanguardia</i>	CLV	5-XI-1955	5
Actualidad del "Gargantua"	<i>La Vanguardia</i>	CLV	16-XI-1955	5
Complejos y atavismos	<i>La Vanguardia</i>	CLV	24-XI-1955	5
Larra y la España actual	<i>La Vanguardia</i>	CLV	3-XII-1955	5
El realismo en la literatura	<i>La Vanguardia</i>	CLV	11-I-1956	5
El <i>Otelo</i> en el cine	<i>La Vanguardia</i>	CLV	24-I-1956	5
El creador y el sufrimiento	<i>La Vanguardia</i>	CLV	11-II-1956	5
El <i>Quijote</i> , libro de decadencia	<i>La Vanguardia</i>	CLV	1-III-1956	5
Buscadores de oro	<i>La Vanguardia</i>	CLV	8-III-1956	5
La inspiración	<i>La Vanguardia</i>	CLV	22-III-1956	5
Fragilidad de la crítica	<i>La Vanguardia</i>	CLV	7-IV-1956	5
Gloria y riesgo de un oficio	<i>La Vanguardia</i>	CLV	27-IV-1956	5
Un tema viejo	<i>La Vanguardia</i>	CLV	4-V-1956	5
Elogio de la voluntad	<i>La Vanguardia</i>	CLV	13-VI-1956	7
El valor de la moda	<i>La Vanguardia</i>	CLV	22-V-1956	5
Defensa de una virtud	<i>La Vanguardia</i>	CLV	2-VI-1956	13
La lección de un maestro	<i>La Vanguardia</i>	CLV	17-VI-1956	7
El apólogo del molinero	<i>La Vanguardia</i>	CLV	30-VI-1956	5
La concisión en la literatura	<i>La Vanguardia</i>	CLV	31-VII-1956	5
Consuelos de palabras	<i>La Vanguardia</i>	CLV	8-VIII-1956	5
Port-Fangós	<i>La Vanguardia</i>	CLV	17-VIII-1956	9
Los fines del arte	<i>La Vanguardia</i>	CLV	26-VIII-1956	7
Barbarroja, emperador de occidente	<i>La Vanguardia</i>	CLV	1-IX-1956	5
Marte y su misterio	<i>La Vanguardia</i>	CLV	13-IX-1956	5
Adiós al campo	<i>La Vanguardia</i>	CLV	26-IX-1956	5



La ciudad	<i>La Vanguardia</i>	CLV	7-X-1956	9
La verdad en la obra de arte	<i>La Vanguardia</i>	CLV	21-X-1956	7
Los segadores de Amposta	<i>La Vanguardia</i>	CLV	1-XI-1956	11
La gran lección	<i>La Vanguardia</i>	CLV	8-XI-1956	15
Ratas ilustres de biblioteca	<i>La Vanguardia</i>	CLV	28-XII-1956	5
La visión del soldado	<i>La Vanguardia</i>	CLV	5-I-1957	5
Recuerdos de las tierras del Ebro. Las capeas	<i>Destino</i> , n. 1013		5-I-1957	34-35
Pequeñeces de los grandes	<i>La Vanguardia</i>	CLV	15-I-1957	5
Recuerdos de las tierras del Ebro. Hechos señalados	<i>Destino</i> , n. 1015		19-I-1957	10-11
La palabra	<i>La Vanguardia</i>	CLV	20-I-1957	5
Decadencia del seudónimo	<i>La Vanguardia</i>	CLV	1-II-1957	5
La superstición del nombre	<i>La Vanguardia</i>	CLV	12-II-1957	9
El paso del cometa	<i>La Vanguardia</i>	CLV	21-II-1957	5
Recuerdos de las tierras del Ebro. La Casa Blanca	<i>Destino</i> , n. 1020		23-II-1957	10-13
El peligro de las profecías	<i>La Vanguardia</i>	CLV	2-III-1957	5
Testimonios de la época	<i>La Vanguardia</i>	CLV	7-III-1957	5
Cuestiones de estilo	<i>La Vanguardia</i>	CLV	19-III-1957	7
El folletín de la novela	<i>La Vanguardia</i>	CLV	29-III-1957	5
Recuerdos de las tierras del Ebro. Adiós a San Carlos	<i>Destino</i> , n. 1026		6-IV-1957	32-34
Injusticias de la fama	<i>La Vanguardia</i>	CLV	7-IV-1957	7
La eterna ilusión	<i>La Vanguardia</i>	CLV	27-IV-1957	7
Víctor Hugo o la soledad	<i>La Vanguardia</i>	CLV	14-V-1957	9
El sueño de Korolenko	<i>La Vanguardia</i>	CLV	22-V-1957	7
El valor del escándalo	<i>La Vanguardia</i>	CLV	30-V-1957	7
Dichosa época	<i>La Vanguardia</i>	CLV	12-VI-1957	9
La idea de «El Quijote»	<i>La Vanguardia</i>	CLV	27-VI-1957	5
Flaquezas del hombre	<i>La Vanguardia</i>		6-VII-1957	4
El arte de la biografía	<i>La Vanguardia</i>		19-VII-1957	16
Crónicas de viajeros	<i>La Vanguardia</i>		31-VII-1957	14
Injusticias de la fama	<i>La Vanguardia</i>		10-VIII-1957	3
Las vocaciones	<i>La Vanguardia</i>		21-VIII-1957	4
La ventana	<i>La Vanguardia</i>		31-VIII-1957	3

Melancolía de la trilla	<i>La Vanguardia</i>		14-IX-1957	3
Horacio en el campo	<i>La Vanguardia</i>		28-IX-1957	4
Los resentidos	<i>La Vanguardia</i>		26-X-1957	10
Mientras giran los «Sputnik»	<i>La Vanguardia</i>		15-XI-1957	6
Fantasmas	<i>La Vanguardia</i>		29-XI-1957	6
La edad feliz	<i>La Vanguardia</i>	CLV	11-I-1958	6
Una vieja disputa	<i>La Vanguardia</i>		24-I-1958	3
El plagio en la literatura	<i>La Vanguardia</i>	CLV	2-II-1958	11
La edad del hombre y la fama	<i>La Vanguardia</i>	CLV	12-II-1958	5
Los premios literarios	<i>La Vanguardia</i>	CLV	26-II-1958	5
El maquiavelo eterno	<i>La Vanguardia</i>	CLV	6-III-1958	5
La muerte ante los hombres	<i>La Vanguardia</i>	CLV	14-III-1958	5
El hombre ante la muerte	<i>La Vanguardia</i>	CLV	20-III-1958	5
La picaresca eterna	<i>La Vanguardia</i>	CLV	11-IV-1958	5
El palo	<i>La Vanguardia</i>	CLV	26-IV-1958	5
Un destino trágico	<i>La Vanguardia</i>	CLV	31-V-1958	13
Robespierre y las mujeres	<i>La Vanguardia</i>	CLV	8-VI-1958	9
La hora de la alabanza	<i>La Vanguardia</i>	CLV	1-VIII-1958	5
Juegos de la vanidad	<i>La Vanguardia</i>	CLV	21-VIII-1958	5
El turismo en nuestra tierra	<i>La Vanguardia</i>	CLV	27-VIII-1958	5
Estampa de la playa	<i>La Vanguardia</i>	CLV	10-IX-1958	5
Diversiones del veraneo	<i>La Vanguardia</i>	CLV	26-IX-1958	9
La panacea imposible	<i>La Vanguardia</i>	CLV	3-X-1958	5
El genio y la fortuna	<i>La Vanguardia</i>	CLV	18-X-1958	7
Lo viejo y los nuevos	<i>La Vanguardia</i>	CLV	30-X-1958	13
Usos gastados	<i>La Vanguardia</i>	CLV	12-XI-1958	5
El «impasse» en la novela	<i>La Vanguardia</i>	CLV	25-XI-1958	7
Una artista singular	<i>La Vanguardia</i>	CLV	7-XII-1958	7
Lecturas de Fin de Año	<i>La Vanguardia</i>	CLV	18-XII-1958	7
L'estel amb cua	<i>El Pont</i> , n. 13		1959	5-8
El voto de fin de año	<i>La Vanguardia</i>	CLV	2-I-1959	15
El escritor y su época	<i>La Vanguardia</i>	CLV	16-I-1959	5

El gran amanecer	<i>La Vanguardia</i>	CLV	28-I-1959	5
Orgullo y humildad	<i>La Vanguardia</i>	CLV	27-II-1959	5
En la muerte de José Janés	<i>Gaceta Ilustrada</i> , n. 128		21-III-1959	12-13
El granjero novelista	<i>La Vanguardia</i>	CLV	17-IV-1959	5
Leonardo y su destino	<i>La Vanguardia</i>	CLV	29-V-1959	7
Documentos de la época	<i>La Vanguardia</i>	CLV	7-VI-1959	13
Aspectos de Wilde	<i>La Vanguardia</i>	CLV	19-VIII-1959	7
San Carlos de la Rápita	<i>La Vanguardia</i>	CLV	10-X-1959	15
Paz de otoño	<i>La Vanguardia</i>	CLV	4-XII-1959	5
Metternich y la unidad europea	<i>La Vanguardia</i>	CLV	23-XII-1959	15
Lecciones de la historia	<i>La Vanguardia</i>	CLV	28-I-1960	9
Las famas del mundo	<i>La Vanguardia</i>	CLV	21-II-1960	7
Las circunstancias	<i>La Vanguardia</i>	CLV	3-III-1960	5
La felicidad	<i>La Vanguardia</i>	CLV	22-III-60	7
El doctor Gallart	<i>La Vanguardia</i>	CLV	26-III-1960	11
En el centenario de Maragall. Maragall y Baroja (I)	<i>La Vanguardia</i>	CLV	26-V-1960	11
En el centenario de Maragall. Maragall y Baroja (II)	<i>La Vanguardia</i>	CLV	2-VI-1960	9
Reflexión sobre la actualidad. El paisaje del miedo	<i>La Vanguardia</i>	CLV	22-X-1960	12
El mal humor reinante	<i>La Vanguardia</i>	CLV	28-X-1960	9
Signos de la época. Panorama de la intolerancia	<i>La Vanguardia</i>	CLV	11-XI-1960	11
La energía oculta	<i>La Vanguardia</i>	CLV	27-XI-1960	13
El drama íntimo del doctor Koenecker y mi recuerdo de la muchacha rusa	<i>La Vanguardia</i>	CLV	6-XII-1960	13
Problemas de la novela. Novela popular o novela de minorías	<i>La Vanguardia</i>		11-I-1961	8
Temas del sentimiento. La rara amistad	<i>La Vanguardia</i>	CLV	14-I-1961	7
Las quiebras de los hombres. Mr. Truman y la bomba atómica	<i>La Vanguardia</i>	CLV	4-II-1961	7
Grandeza y miseria de nuestro tiempo. El nuevo mensajero de la tierra	<i>La Vanguardia</i>	CLV	18-II-1961	9
Luces y sombras en la vida de un gran pintor	<i>La Vanguardia</i>		9-III-1961	7
Signo de nuestra época. El imperio del odio	<i>La Vanguardia</i>	CLV	24-III-1961	9
Con música de «La Balanguera». El folklore en peligro	<i>La Vanguardia</i>	CLV	8-IV-1961	11
Renovación y desconcierto. En torno a una disputa	<i>La Vanguardia</i>	CLV	1-VI-1961	11
Un signo de los tiempos. En torno a una disputa	<i>La Vanguardia</i>	CLV	30-VI-1961	11
Un problema apasionado. Punto final	<i>La Vanguardia</i>	CLV	20-VII-1961	11

El tema candente. El verdadero peligro	<i>La Vanguardia</i>	CLV	4-VIII-1961	7
De las tierras del Ebro. Responso a los viejos segadores	<i>La Vanguardia</i>	CLV	26-IX-1961	9
¡Unirse o perecer! Voces a Europa	<i>La Vanguardia</i>	CLV	24-XII-1961	37
Novela española 1960	<i>Almanaque. LV</i>		desembre 1961	215-219
Temas del sentimiento. El mejor sueño, la más perfecta esperanza	<i>La Vanguardia</i>	CLV	5-I-1962	11
Motivos del sentimiento. Elegía por el faro de Buda	<i>La Vanguardia</i>	CLV	14-I-1962	9
Ejemplo de un vuelo. La gran aventura	<i>La Vanguardia</i>	CLV	2-III-1962	11
La fuerza del miedo	<i>ABC (Madrid)</i>		24-III-1962	15
El tema del escritor. La queja eterna	<i>La Vanguardia</i>	CLV	18-III-1962	13
Haraganes, pillos, vagos. El señor Kruschef y la picaresca	<i>La Vanguardia</i>	CLV	29-III-1962	13
Ahogando nostalgias. La última novedad	<i>La Vanguardia</i>	CLV	8-IV-1962	35
El tema del día. La fuerza del miedo	<i>La Vanguardia</i>	CLV	29-IV-1962	35
Sacrificios y exaltaciones. El poder de la gloria	<i>La Vanguardia</i>	CLV	15-V-1962	11
Ecos del desastre. La Barcelona nuestra	<i>La Vanguardia</i>	CLV	4-XI-1962	9
Mérito y alabanza. Los muertos ilustres	<i>La Vanguardia</i>	CLV	7-XII-1962	13
Signos de la época. La partida del trueno	<i>La Vanguardia</i>	CLV	16-XII-62	37
La novela española en 1961	<i>Almanaque. La Vanguardia</i>		desembre 1962	141-144
Jose María Mendiola, un premio «Nada» al que no le gusta leer	<i>Blanco y Negro (Madrid)</i>		12-I-1963	31-36
El desorden mundial. La acción contra Katanga	<i>La Vanguardia</i>	CLV	25-I-1963	9
Temas de la ciudad. Nuestro viejo paseo	<i>La Vanguardia</i>	CLV	5-II-1963	11
Recuerdos y nostalgias. Las tierras del Ebro	<i>La Vanguardia</i>		17-II-1963	54
El tema de nuestro tiempo. Miserias de la época	<i>La Vanguardia</i>	CLV	23-II-1963	11
Optimismo no compartido. Los «chicos» de servir	<i>La Vanguardia</i>	CLV	30-III-1963	11
Del capitolio a la bahía de los cochinos	<i>ABC Sevilla (Sevilla)</i>		4-IV-1963	3
El tema del día. Literatura y deporte	<i>La Vanguardia</i>	CLV	26-IV-1963	13
La leyenda de Argamansilla	<i>La Estafeta Literaria, n. 268</i>		16-V-1963	6-7
En torno a la enseñanza superior	<i>La Vanguardia</i>		26-VI-1963	13
El zapato en la exposición	<i>ABC Sevilla (Sevilla)</i>		27-VI-1963	3
Disputas de familia. Mi defensa.	<i>La Vanguardia</i>	CLV	16-VII-1963	11
El destino de dos naciones	<i>ABC (Madrid)</i>		4-VIII-1963	47-48
El tema de nuestra tierra. La canción repetida	<i>La Vanguardia</i>	CLV	8-VIII-1963	9
Al sesgo del día. Los modernos antiguos	<i>La Vanguardia</i>	CLV	27-VIII-1963	7

Del ámbito local. Nuestra tertulia	<i>La Vanguardia</i>	CLV	8-IX-1963	9
Motivos del sentimiento. Vinaroz, su santo y yo.	<i>La Vanguardia</i>	CLV	22-IX-1963	11
Promesa incumplida. La muerte de un artista.	<i>La Vanguardia</i>	CLV	5-X-1963	11
De los días viejos. Evocación de Manolo Hugué	<i>La Vanguardia</i>	CLV	19-X-1963	11
Cuestiones de enseñanza. Un problema serio	<i>La Vanguardia</i>	CLV	26-X-1963	13
En serio y en broma. Reflexiones en torno a una exposición	<i>La Vanguardia</i>	CLV	2-XI-1963	13
Confesiones de un testigo. La cuestión de los premios	<i>La Vanguardia</i>	CLV	9-XI-1963	11
Carta de lectores. Compensaciones	<i>La Vanguardia</i>	CLV	16/11/63	13
Impresiones de lectura. Un libro de la infancia perdida	<i>La Vanguardia</i>	CLV	23-XI-1963	15
La doctrina y el fruto. Prácticas nuevas	<i>La Vanguardia</i>	CLV	7-XII-1963	11
Confusionismo y desorientación. El tema de las letras	<i>La Vanguardia</i>	CLV	14-XII-1963	11
El tema eterno. La Navidad y la paz	<i>La Vanguardia</i>	CLV	21-XII-1963	11
Motivos de fin de año. Los augurios	<i>La Vanguardia</i>	CLV	28-XII-1963	17
La paz del alma	<i>ABC</i> (Madrid)		1-I-1964	3
Problemas de hoy. Métodos de enseñanza	<i>La Vanguardia</i>	CLV	4-I-1964	15
El tema del día. Emisario de paz	<i>La Vanguardia</i>	CLV	11-I-1964	11
Cosas de la televisión. Un drama extraño	<i>La Vanguardia</i>	CLV	18-I-1964	11
Ejemplos de historia. Un ensayo de gobierno	<i>La Vanguardia</i>	CLV	25-I-1964	9
Lecciones de la historia. Los movimientos salvadores	<i>La Vanguardia</i>	CLV	1-II-1964	11
Lecturas históricas. El tema de la guerra civil II	<i>La Vanguardia</i>	CLV	8-II-1964	11
Impresiones de un viaje. Lérida y su premio	<i>La Vanguardia</i>	CLV	15-II-1964	11
Lecturas históricas. El tema de la guerra civil	<i>La Vanguardia</i>	CLV	22-II-1964	11
Respuesta a una carta. El tema de la guerra civil	<i>La Vanguardia</i>	CLV	29-II-1964	11
La vida y el sueño. Bodas de príncipes	<i>La Vanguardia</i>	CLV	7-III-1964	13
El autor y la crítica. Maneras y modas de novelar	<i>La Vanguardia</i>	CLV	14-III-1964	11
Entre la paz y la guerra. La cuestión de Chipre	<i>La Vanguardia</i>	CLV	21-III-1964	11
El paso de los días. Evocación de la Semana Santa	<i>La Vanguardia</i>	CLV	27-III-1964	11
Los caminos del hombre. El gran enigma	<i>La Vanguardia</i>	CLV	4-IV-1964	11
Ecos de un viejo pleito. La verdad última sobre Colón	<i>La Vanguardia</i>	CLV	11-IV-1964	11
El tema del hombre. Colón o la voluntad	<i>La Vanguardia</i>	CLV	18-IV-1964	11
La marcha del tiempo. Síntomas alarmantes	<i>La Vanguardia</i>	CLV	25-IV-1964	11
De la fiesta pasada. La colección «Proa»	<i>La Vanguardia</i>	CLV	2-V-1964	11

Una figura històrica. El general Mac Arthur	<i>ABC</i> (Madrid)		5-V-1964	37-44
La hora del mundo. La acción del comunismo	<i>La Vanguardia</i>	CLV	9-V-1964	11
Motivos del hombre. El atractivo de la ciencia	<i>La Vanguardia</i>	CLV	16-V-1964	11
El tema de la ciudad. La «pequeña» Barcelona	<i>La Vanguardia</i>	CLV	23-V-1964	11
De la alta política. El viaje a Egipto	<i>La Vanguardia</i>	CLV	30-V-1964	11
De la vida ciudadana. Un homenaje	<i>La Vanguardia</i>	CLV	6-VI-1964	11
El ritmo de la historia. En la muerte del héroe	<i>La Vanguardia</i>	CLV	13-VI-1964	11
Signos del tiempo. Un entrevista a la medida	<i>La Vanguardia</i>	CLV	20-VI-1964	11
Del vivir cotidiano. Audacia y cobardía	<i>La Vanguardia</i>	CLV	27-VI-1964	11
La vieja justicia. Un espectáculo triste	<i>ABC</i> (Madrid)		30-VI-1964	43-45
En broma y en serio. Un hecho insólito	<i>La Vanguardia</i>	CLV	4-VII-1964	11
Temas locales. El delta del Ebro	<i>La Vanguardia</i>	CLV	11-VII-1964	11
Temas actuales. Descortesía y confusión	<i>La Vanguardia</i>	CLV	25-VII-1964	11
De la vida diaria. El vicio de fumar	<i>La Vanguardia</i>	CLV	1-VIII-1964	9
El triunfo de Goldwater. El juego de la política	<i>La Vanguardia</i>	CLV	8-VIII-1964	9
Veraneo con música. La campaña del ruido.	<i>La Vanguardia</i>	CLV	15-VIII-1964	9
Las viejas supersticiones. El fin de los fantasmas	<i>La Vanguardia</i>	CLV	22-VIII-1964	7
De ayer y de hoy. San Carlos de la Rápita	<i>La Vanguardia</i>	CLV	29-VIII-1964	7
La hazaña del estrangulador. Maldición de la ciudad	<i>La Vanguardia</i>	CLV	4-IX-1964	7
Evocación de Salaverria	<i>ABC Sevilla</i> (Sevilla)		12-IX-1964	3-5
El tema día. Odios	<i>La Vanguardia</i>	CLV	19-IX-1964	11
El tema del arte. El atractivo de lo nuevo	<i>La Vanguardia</i>	CLV	26-IX-1964	11
Motivos de la época. Signos de pobreza	<i>La Vanguardia</i>	CLV	3-X-1964	11
En broma y en serio. El tema del ruido	<i>La Vanguardia</i>	CLV	10-X-1964	11
Temas de la ciudad. Las pequeñas víctimas	<i>La Vanguardia</i>	CLV	17-X-1964	11
El eterno descontento, el gran soñador. Toda una vida tras la perfección y la grandeza	<i>La Vanguardia</i>		27-X-1964	12
El panorama del mundo. La caída de Kruschef.	<i>La Vanguardia</i>	CLV	28-X-1964	11
Los celos. Variaciones sobre un tema intrascendente.	<i>La Vanguardia</i>	CLV	31-X-1964	11
El tema literario. La generación sacrificada	<i>La Vanguardia</i>	CLV	7-XI-1964	11
Del mundo de hoy. Opiniones	<i>La Vanguardia</i>	CLV	14-XI-1964	11
El lenguaje	<i>ABC Sevilla</i> (Sevilla)		14-XI-1964	3
Literatura y propaganda. La nación nueva	<i>La Vanguardia</i>	CLV	21-XI-1964	11

Del mundo y de la vida. El ritmo vital	<i>La Vanguardia</i>	CLV	28-XI-1964	11
La Nochebuena en el pueblo	<i>Amigos de la ciudad</i> , n. 8		desembre 1964	62-64
El último Nobel	<i>La Vanguardia</i>	CLV	5-XII-1964	11
Palabras y obras. Los ángeles del Congo	<i>La Vanguardia</i>	CLV	12-XII-1964	11
La nota del día. Tregua de Navidad	<i>La Vanguardia</i>	CLV	19-XII-1964	11
De todo un poco. La locura del mundo	<i>La Vanguardia</i>	CLV	2-I-1965	13
La sociedad de escritores. Un pleito intrincado	<i>La Vanguardia</i>	CLV	9-I-1965	11
Los premios	<i>ABC Sevilla</i> (Sevilla)		9-I-1965	3
La sociedad de escritores. Soluciones posibles	<i>La Vanguardia</i>	CLV	16-I-1965	11
Ya desde la infancia. El viejo panorama	<i>La Vanguardia</i>	CLV	23-I-1965	11
Reflexiones de un viaje. Ciudades modernas	<i>La Vanguardia</i>	CLV	30-I-1965	11
Motivos del sentimiento. Dramas de inocentes	<i>La Vanguardia</i>	CLV	6-II-1965	11
Ecos de recuerdo. El atractivo del mar	<i>La Vanguardia</i>	CLV	13-II-1965	11
Lecciones del vivir. El amor propio	<i>La Vanguardia</i>	CLV	20-II-1965	11
El tema de las letras. Candel y su «caso»	<i>La Vanguardia</i>	CLV	27-II-1965	11
Lecciones de vivir. Del amor propio	<i>La Vanguardia</i>	CLV	6-III-1965	11
Los tiempos nuevos. El soñado descanso	<i>La Vanguardia</i>	CLV	13-III-1965	11
El tema eterno. Los bienes del hombre	<i>La Vanguardia</i>	CLV	20-III-1965	11
Las mudanzas del tiempo. El astro muerto	<i>La Vanguardia</i>	CLV	27-III-1965	11
Los problemas del campo. Una carta y una lección	<i>La Vanguardia</i>	CLV	3-IV-1965	10
El arte, mar abierto	<i>ABC</i> (Madrid)		6-IV-1965	3
Notas de un viaje. El Madrid escondido	<i>ABC</i> (Madrid)		11-IV-1965	34-35,39
La aventura espacial. El gran momento	<i>La Vanguardia</i>	CLV	13-IV-1965	9
El tema eterno. Primavera	<i>La Vanguardia</i>	CLV	24-IV-1965	11
El tema de las letras. El creador y su obra	<i>La Vanguardia</i>	CLV	1-V-1965	11
Cuestiones del intelecto. Pensadores y creadores	<i>La Vanguardia</i>	CLV	8-V-1965	10
Cuestiones del intelecto. Pensadores y creadores	<i>La Vanguardia</i>	CLV	15-V-1965	11
El tema del arte . Reflexiones sobre una exposición	<i>La Vanguardia</i>	CLV	22-V-1965	11
El tema y el hombre. Orgullo y humildad	<i>La Vanguardia</i>	CLV	29-V-1965	11
Ecos del tiempo. La huida de la soledad	<i>La Vanguardia</i>	CLV	5-V-1965	7
El tema de la crítica. Enemigos	<i>La Vanguardia</i>	CLV	12/6/65	7
El tema científico. Reflexiones de un aficionado	<i>La Vanguardia</i>	CLV	19-VI-1965	9

El tema de la ciencia. El destino del hombre	<i>La Vanguardia</i>	CLV	26-VI-1965	11
El tema de la ciencia. Los secretos de la vida	<i>La Vanguardia</i>	CLV	3-VII-1965	11
El tema científico. El origen de la vida	<i>La Vanguardia</i>	CLV	10-VII-1965	11
El tema científico. La herencia	<i>La Vanguardia</i>	CLV	17-VII-1965	11
El atractivo de la Costa Dorada	<i>La Vanguardia</i>		22-VII-1965	5
El tema de la ciencia. El hombre y su origen	<i>La Vanguardia</i>	CLV	31-VII-1965	11
El tema de la ciencia. El último secreto	<i>La Vanguardia</i>	CLV	7-VIII-1965	8
El tema de la ciencia. Punto final	<i>La Vanguardia</i>	CLV	14-VIII-1965	9
El tema cerrado. Una aclaración última	<i>La Vanguardia</i>	CLV	21-VIII-1965	9
Temas locales. El auge del turismo	<i>La Vanguardia</i>	CLV	28-VIII-1965	7
El tema local. Cemento	<i>La Vanguardia</i>	CLV	4-IX-1965	7
El tema de la naturaleza. Matinal	<i>La Vanguardia</i>	CLV	11-IX-1965	11
Los misterios del espacio. El último descubrimiento	<i>La Vanguardia</i>	CLV	18-IX-1965	13
El hombre y su inquietud. El gran motor	<i>La Vanguardia</i>	CLV	25-IX-1965	13
Inquietud y desorientación. Los jóvenes	<i>La Vanguardia</i>	CLV	2-X-1965	13
Inquietud y desorientación. Las nuevas generaciones	<i>La Vanguardia</i>	CLV	9-X-1965	11
El tema de la juventud. Los modernos	<i>La Vanguardia</i>	CLV	16-X-1965	11
Ecos del tiempo. Tongo, no tongo	<i>ABC</i> (Madrid)		20-X-1965	47, 51
Tema del conocimiento. La opinión ajena	<i>La Vanguardia</i>	CLV	23-X-1965	11
Ecos de un viaje histórico. El ideal eterno	<i>La Vanguardia</i>	CLV	30-X-1965	11
El tema de la circulación. Viaje de regreso	<i>La Vanguardia</i>	CLV	6-XI-1965	13
La tarea del progreso. La ermita perdida	<i>La Vanguardia</i>	CLV	13-XI-1965	15
Del ámbito local. Gracias, señor alcalde	<i>La Vanguardia</i>	CLV	4-XII-1965	15
Cuestiones del lenguaje. Bel-vitge — Mal-vitge	<i>La Vanguardia</i>	CLV	11-XII-1965	15
Motivos de fin de año. Ausencias	<i>La Vanguardia</i>	CLV	18-XII-1965	16
El caso de la gran duquesa Anastasia	<i>Destino</i> , n. 1480		18-XII-1965	60-61
Motivos de Navidad. La felicitación del poeta	<i>La Vanguardia</i>	CLV	25-XII,1965	11
El tema de la toponimia. Todavía la ermita	<i>La Vanguardia</i>	CLV	1-I-1966	13
Los viejos usos. Treguas de Navidad	<i>La Vanguardia</i>	CLV	8-I-1966	11
El tema de las letras. Recuerdo de Gonzalo Ruano	<i>La Vanguardia</i>	CLV	22-I-1966	11
La crónica del día. Un suicidio en la U.R.S.S	<i>La Vanguardia</i>	CLV	29-I-1966	11
El mundo de las letras. La virtud del orgullo	<i>La Vanguardia</i>	CLV	5-II-1966	13



El tema de las letras. Éxitos de la actualidad	<i>La Vanguardia</i>	CLV	12-II-1966	13
Al filo del tiempo. El oficio de escribir	<i>La Vanguardia</i>	CLV	19-II-1966	13
Motivos del sentimiento. Amposta y su puente nuevo	<i>La Vanguardia</i>	CLV	5-III-1966	13
Los desconocidos	<i>ABC (Madrid)</i>		9-III-1966	31-32
El tema de la moda. Los viejos modernismos	<i>La Vanguardia</i>	CLV	12-III-1966	13
El tema de la crítica. Riesgos de un oficio	<i>La Vanguardia</i>	CLV	19-III-1966	9
De la crónica diaria. Los pequeños mártires	<i>La Vanguardia</i>	CLV	26-III-1966	13
Abundancia de sabios	<i>ABC (Madrid)</i>		29-III-1966	55-56
Pequeños mártires. Una voz de condena	<i>La Vanguardia</i>	CLV	2-IV-1966	15
Una gran lección. La fiesta de los ramos	<i>La Vanguardia</i>	CLV	8-IV-1966	11
El tema de las letras. Los premios	<i>La Vanguardia</i>	CLV	16-IV-1966	15
Motivos del gusto. El oficio de jurado	<i>La Vanguardia</i>	CLV	23-IV-1966	13
El tema de las letras. El Talleryrand de Madelin	<i>La Vanguardia</i>	CLV	30-IV-1966	13
Abundancia de sabios	<i>La Vanguardia</i>	CLV	7-V-1966	13
El tema de las letras. Talleyrand o el triunfo final	<i>La Vanguardia</i>	CLV	14-V-1966	13
El tema de los libros. Voces de alarma	<i>La Vanguardia</i>	CLV	21-V-1966	13
Testimonios del tiempo. Un espectáculo triste	<i>La Vanguardia</i>	CLV	28-V-1966	13
Del escenario universal. Intrigas y misterios	<i>La Vanguardia</i>	CLV	4-VI-1966	15
«Justicia» a la moderna. El drama de Kinshasa	<i>La Vanguardia</i>	CLV	11-VI-1966	13
El tema de las letras. La crisis de la novela	<i>La Vanguardia</i>	CLV	18-VI-1966	13
Oscar Wilde	<i>ABC (Madrid)</i>		23-VI-1966	19
El viaje del general. La nueva Europa	<i>La Vanguardia</i>	CLV	25-VI-1966	13
El tema del día. Cierren despacio	<i>La Vanguardia</i>	CLV	2-VII-1966	17
El tema de la verdad. Riesgos de una política	<i>La Vanguardia</i>	CLV	9-VII-1966	13
La sociedad de escritores	<i>ABC Sevilla (Sevilla)</i>		9-VI-1966	3
El tema de las letras. Aspectos de la novela	<i>La Vanguardia</i>	CLV	16-VII-1966	13
Del momento actual. La guerra de los pies	<i>La Vanguardia</i>	CLV	30-VII-1966	11
El tema local. Lucas Beltrán	<i>La Vanguardia</i>	CLV	6-VIII-1966	9
El tema político. Una lección	<i>La Vanguardia</i>	CLV	13-VIII-1966	9
Cortesía de todos y para todos. Reflejos del ambiente	<i>La Vanguardia</i>	CLV	20-VIII-1966	9
El tema local. El paso del navío	<i>La Vanguardia</i>	CLV	3-IX-1966	11
Temas de verano. Alarma en la playa	<i>La Vanguardia</i>	CLV	17-IX-1966	11

Tergiversaciones	<i>ABC</i> (Madrid)		29-IX-1966	3
Temas actuales. La invasión del cemento	<i>La Vanguardia</i>	CLV	1-X-1966	13
El «Jivago» de Pasternak. Un libro de nuestros días.	<i>La Vanguardia</i>	CLV	13-X-1966	63
Temas del tiempo. El valor de la palabra	<i>La Vanguardia</i>	CLV	15-X-1966	13
El tema del día. La patria de Colón	<i>La Vanguardia</i>	CLV	22-X-1966	15
En torno al último «Planeta». Indiscreciones de un jurado	<i>La Vanguardia</i>	CLV	29-X-1966	13
La muerte de Pío Baroja	<i>La Vanguardia</i>		30-X-1966	55
Mis nuevos títulos. Vinaroz y la «Fiesta del Langostino»	<i>La Vanguardia</i>	CLV	5-XI-1966	13
El vell merendero	<i>Tele-Estel</i> , n. 17		11-XI-1966	12-14
El tema inacabable. Colón y su origen	<i>La Vanguardia</i>	CLV	12-XI-1966	13
El tema de la época. Motivos de reír	<i>La Vanguardia</i>	CLV	19-XI-1966	15
El paso del tiempo. Motivos de la poesía	<i>La Vanguardia</i>	CLV	26-XI-1966	15
El consuelo de la filosofía	<i>ABC Sevilla</i> (Sevilla)		27-XI-1966	3
Un viaje a través del Delta. Del tiempo pasado I	<i>La Vanguardia</i>		29-XI-1966	49
Un viaje a través del Delta. Del tiempo pasado II	<i>La Vanguardia</i>		30-XI-1966	41
Un viaje a través del Delta. Del tiempo pasado III	<i>La Vanguardia</i>		2-XII-1966	41
Un viaje a través del Delta. Del tiempo pasado IV	<i>La Vanguardia</i>		3-XII_1966	49
La llamada de la tierra. Eugenio d'Ors y Cataluña	<i>Destino</i> , n. 1530		3-XII-1966	48-51
El tema local. Amposta y su «lira»	<i>La Vanguardia</i>	CLV	3-XII-1966	13
La llamada de la tierra. Eugenio d'Ors en Madrid	<i>Destino</i> , n. 1531		10-XII-1966	62-65
Temas de actualidad. La libertad mancillada	<i>La Vanguardia</i>	CLV	10-XII-1966	15
La llamada de la tierra. Eugenio d'Ors y el regreso	<i>Destino</i> , n. 1532		17-XII-1966	58-63
El tema de las letras. El reino de la cordialidad	<i>La Vanguardia</i>	CLV	17-XII-1966	15
El tema de las letras. Los dos «grandes»	<i>La Vanguardia</i>	CLV	24-XII-166	13
La llamada de la tierra. Eugenio d'Ors y Matilde (y IV)	<i>Destino</i> , n. 1533		24-XII-1966	89-91
El tema del día. Un año más	<i>La Vanguardia</i>	CLV	31-XII-1966	13
El tema del día. Árboles en la ciudad	<i>La Vanguardia</i>	CLV	7-I-1967	11
Motivos de fin de año. La exaltación de María	<i>La Vanguardia</i>	CLV	14-I-1967	11
El escritor y el hombre. Carlos Soldevila	<i>La Vanguardia</i>	CLV	21-I-1967	11
El tema del evangelio. Las mujeres en la vida de Jesús	<i>La Vanguardia</i>	CLV	28-I-1967	10
El tema evangélico. La enamorada en San Juan	<i>La Vanguardia</i>	CLV	4-II-1967	10
El tema evangélico. María en la resurrección	<i>La Vanguardia</i>	CLV	11-II-1967	10

El tema del día. Sombríos interrogantes	<i>La Vanguardia</i>	CLV	18-II-1967	19
La justicia del mundo. El otro de Palomares	<i>La Vanguardia</i>	CLV	25-II-1967	11
La lección de los días. La zorra y las uvas	<i>La Vanguardia</i>	CLV	11-III-1967	13
El tema del día. La guerra del Vietnam	<i>La Vanguardia</i>	CLV	18-III-1967	15
La razón de otros. Sobre nuestra persona	<i>La Vanguardia</i>	CLV	1-IV-1967	15
El tema de las letras. Los enigmas del éxito	<i>La Vanguardia</i>	CLV	12-IV-1967	11
La época y los gustos. Respuesta a un amigo	<i>La Vanguardia</i>	CLV	22-IV-1967	13
El tema de las letras. La humanidad de Eurípides	<i>La Vanguardia</i>	CLV	29-IV-1967	13
El tema del mecenazgo. Sistemas de protección	<i>La Vanguardia</i>	CLV	6-V-1967	13
El tema del día. El miedo	<i>La Vanguardia</i>	CLV	13-V-1967	13
Actividades del Delta. La pesca en los alfaques	<i>La Vanguardia</i>		19-V-1967	12
El tema del mecenazgo. La vanidad en las protecciones	<i>La Vanguardia</i>	CLV	20-V-1967	13
El tema del día. Los festivales	<i>La Vanguardia</i>	CLV	27-V-1967	13
El tema del mecenazgo. En torno a las fundaciones	<i>La Vanguardia</i>	CLV	3-VI-1967	13
Lecciones de hoy. La energía oculta	<i>La Vanguardia</i>	CLV	17-VI-1967	13
Temas del día. El triunfo de las propagandas	<i>La Vanguardia</i>	CLV	24-VI-1967	11
El tema del hombre. Grandes y pequeños	<i>La Vanguardia</i>	CLV	1-VII-1967	12
Entre bromas y veras. La proeza malograda	<i>La Vanguardia</i>	CLV	8-VII-1967	13
La opinión de los otros. El escritor y el ayuda de cámara	<i>La Vanguardia</i>	CLV	15-VII-1967	11
El señor Vargués	<i>Tele-Estel</i> , n. 53		21-VII-1967	12-14
La opinión propia. Reuniones olvidadas	<i>La Vanguardia</i>	CLV	22-VII-1967	11
El tema literario. Las viejas reuniones	<i>La Vanguardia</i>	CLV	28-VII-1967	9
John Knitel. El personaje	<i>La Vanguardia</i>	CLV	5-VIII-1967	9
John Knitel. La obra	<i>La Vanguardia</i>	CLV	12-VIII-1967	9
John Knitel. La obra (y II)	<i>La Vanguardia</i>	CLV	19-VIII-1967	9
El tema de las letras. El estilo	<i>La Vanguardia</i>	CLV	26-VIII-1967	9
Temas de verano. Alarma en la playa	<i>La Vanguardia</i>	CLV	2-IX-1967	10
El tema del día. La carretera y sus locos	<i>La Vanguardia</i>	CLV	16-IX-1967	11
Temas de verano. Las despedidas	<i>La Vanguardia</i>	CLV	23-IX-1967	11
El tema del teatro. Un centenario	<i>La Vanguardia</i>	CLV	30-IX-1967	11
El tema del teatro. Peligros de la renovación	<i>La Vanguardia</i>	CLV	7-X-1967	11
El tema del teatro. El «impasse»	<i>La Vanguardia</i>	CLV	14-X-1967	13

El tema del teatro. La incògnita	<i>La Vanguardia</i>	CLV	21-X-1967	11
Señales del tiempo. Procedimientos modernos	<i>La Vanguardia</i>	CLV	28-X-1967	13
El mundo de hoy. Necesidad de unión	<i>La Vanguardia</i>	CLV	11-XI-1967	13
Perdidos sobre la Tierra. Los actos de los hombres	<i>La Vanguardia</i>	CLV	18-X-1967	13
Temas de siempre. La loca fortuna	<i>La Vanguardia</i>	CLV	25-XI-1967	13
El tema de las letras. Una explicación tardía	<i>La Vanguardia</i>	CLV	2-XII-1967	13
El tema de Europa. Respuesta a una carta (I)	<i>La Vanguardia</i>	CLV	9-XII-1967	11
El tema de Europa. Respuesta a una carta (II)	<i>La Vanguardia</i>	CLV	16-XII-1967	15
El tema de Europa. Respuesta a una carta (y III)	<i>La Vanguardia</i>	CLV	23-XII-1967	17
Motivos del sentimiento. Las noches de Navidad	<i>La Vanguardia</i>	CLV	30-XII-1967	9
El tema del deporte. Exageraciones de la pasión	<i>La Vanguardia</i>	CLV	6-I-1968	10
Un tema de hoy. Las fantasías del señor Arrabal	<i>La Vanguardia</i>	CLV	13-I-1968	11
El hombre. Pedro Gual Villalbí	<i>La Vanguardia</i>	CLV	27-I-1968	11
De la vida que pasa. Las viejas apuestas	<i>La Vanguardia</i>	CLV	17-II-1968	9
El tema del hombre. La vanidad	<i>La Vanguardia</i>	CLV	24-II-1968	13
La vida que pasa. Prever y no prever	<i>La Vanguardia</i>	CLV	2-III-1968	13
De la vida que pasa. El pecado de nacer liebre	<i>La Vanguardia</i>	CLV	9-III-1968	11
El tema actual. El gran peligro	<i>La Vanguardia</i>	CLV	16-III-1968	19
El tema candente. El gran peligro (II)	<i>La Vanguardia</i>	CLV	23-III-1968	13
El tema candente. El gran peligro (III)	<i>La Vanguardia</i>	CLV	30-III-1968	13
El tema candente. El gran peligro (IV)	<i>La Vanguardia</i>	CLV	6-IV-1968	13
El tema candente. El gran peligro (y V)	<i>La Vanguardia</i>	CLV	20-IV-1968	13
El tema candente. Imperialista, sí	<i>La Vanguardia</i>	CLV	27-IV-1968	11
El mundo de hoy. El ideal de amor	<i>La Vanguardia</i>	CLV	4-V-1968	13
Un tema baladí. Ejemplo de constancia	<i>La Vanguardia</i>	CLV	11-V-1968	13
Un tema baladí. Ejemplo de constancia (II)	<i>La Vanguardia</i>	CLV	18-V-1968	13
El tema candente. Optimismos fáciles	<i>La Vanguardia</i>	CLV	8-IV-1968	13
Entre broma y veras. San Carlos y «la llagostinada»	<i>La Vanguardia</i>	CLV	16-VI-1968	33
Un héroe de nuestro tiempo. El general Giap	<i>La Vanguardia</i>	CLV	22-VI-1968	13
El tema del día. Después del atentado	<i>La Vanguardia</i>	CLV	6-VII-1968	13
El tema candente. América y sus hombres	<i>La Vanguardia</i>	CLV	13-VII-1968	11
El tema del día. Crisis de vocaciones	<i>La Vanguardia</i>	CLV	20-VII-1968	13

Motivos del sentimiento. Otra vez	<i>La Vanguardia</i>	CLV	27-VII-1968	11
Las protestas. Riesgo de un oficio	<i>La Vanguardia</i>	CLV	10-VIII-1968	9
El tema de un día. Ha llegado un barco	<i>La Vanguardia</i>	CLV	17-VIII-1968	9
Un tema personal. Elogio de la bicicleta	<i>La Vanguardia</i>	CLV	24-VIII-1968	12
Sobre un viejo tema. Convencer y no convencer	<i>La Vanguardia</i>	CLV	31-VIII-1968	9
El tema de las letras. Pobreza y confusión	<i>La Vanguardia</i>	CLV	7-IX-1968	9
El tema de hoy. Tiempos nuevos, usos nuevos	<i>La Vanguardia</i>	CLV	14-IX-1968	9
Reliquias del desastre. El fin de una leyenda	<i>La Vanguardia</i>	CLV	21-IX-1968	9
Mirando la tele. Ifigenia en aulide	<i>La Vanguardia</i>	CLV	5-X-1968	12
El tema del día. Nuestra tierra, nuestro tiempo	<i>La Vanguardia</i>	CLV	12-X-1968	13
La pequeña pantalla. Una reposición feliz	<i>La Vanguardia</i>	CLV	26-X-1968	14
El tema del día. Los monstruos modernos	<i>La Vanguardia</i>	CLV	2-XI-1968	10
El tema del día. Deporte y democracia	<i>La Vanguardia</i>	CLV	9-XI-1968	15
El tema del día. Una boda y un escándalo	<i>La Vanguardia</i>	CLV	16-XI-68	17
El tema del día. La vanidad y el mundo nuevo	<i>La Vanguardia</i>	CLV	23-XI-1968	15
El tema del día. Miedo	<i>La Vanguardia</i>	CLV	30-XI-1968	15
El tema de hoy. La mejor defensa	<i>La Vanguardia</i>	CLV	7-XII-68	15
El tema del día. Confusiones	<i>La Vanguardia</i>	CLV	28-XII-1968	21
El tema de hoy. La gran proeza	<i>La Vanguardia</i>	CLV	4-I-1969	11
Temas de hoy. La protesta de los jóvenes	<i>La Vanguardia</i>	CLV	11-I-1969	9
El tema de hoy. Males de la época	<i>La Vanguardia</i>	CLV	1-II-1969	11
El tema del día. Un dato más	<i>La Vanguardia</i>	CLV	8-II-1969	13
Sobre una carta. Necesidad de vivir	<i>La Vanguardia</i>	CLV	1-III-1969	11
El niño ante la vida. La preocupación de «Josep»	<i>La Vanguardia</i>	CLV	8-III-1969	11
El problema de hoy. Respuesta a unos jóvenes	<i>La Vanguardia</i>	CLV	15-III-1969	13
Respuesta a unos jóvenes. Actitudes cerradas	<i>La Vanguardia</i>	CLV	22-III-1969	13
El tema de las letras. Una noche, una ciudad	<i>La Vanguardia</i>	CLV	27-III-1969	54
Respuesta a unos jóvenes. Olvidos y contradicciones	<i>La Vanguardia</i>	CLV	29-III-1969	13
Respuesta a unos jóvenes. La defensa de la paz	<i>La Vanguardia</i>	CLV	4-IV-1969	9
Respuesta a unos jóvenes. Los caminos nuevos	<i>La Vanguardia</i>	CLV	18-IV-1969	14
Respuesta a unos jóvenes. Conclusión	<i>La Vanguardia</i>	CLV	26-IV-1969	13
La opinión propia. Una semblanza	<i>La Vanguardia</i>	CLV	3-V-1969	13

Un tema personal. El retiro soñado	<i>La Vanguardia</i>	CLV	10-V-1969	13
El tema del deporte. El «español» y sus duendes	<i>La Vanguardia</i>	CLV	17-V-1969	13
Cosas de la fama. La Sagan está triste	<i>La Vanguardia</i>	CLV	7-VI-1969	15
El tema del día. Los importantes	<i>La Vanguardia</i>	CLV	14-VI-1969	17
Un tema de siempre. Los misterios de la prosperidad	<i>La Vanguardia</i>	CLV	21-VI-1969	35
El tema de siempre. Manías y supersticiones	<i>La Vanguardia</i>	CLV	28-VI-1969	13
El tema de nuestro tiempo. Violencias e impiedad	<i>La Vanguardia</i>	CLV	5-VII-1969	11
Del vivir ciudadano. Multas	<i>La Vanguardia</i>	CLV	12-VII-1969	13
El tema de hoy. Cara y cruz de las colaboraciones	<i>La Vanguardia</i>	CLV	19-VII-1969	11
Del ámbito local. La nota nueva	<i>La Vanguardia</i>	CLV	3-VIII-1969	11
Temas de hoy. La gran aventura	<i>La Vanguardia</i>	CLV	9-VIII-1969	9
Del ámbito local. El paso del escritor	<i>La Vanguardia</i>	CLV	22-VIII-1969	9
Notas del Delta. El «cementiri»	<i>La Vanguardia</i>	CLV	29-VIII-1969	9
El tema de hoy. Los dos mundos	<i>La Vanguardia</i>	CLV	6-IX-1969	13
Temas de hoy y de siempre. Modestia y orgullo	<i>La Vanguardia</i>	CLV	20-IX-1969	11
Temas de ayer y de siempre. Lecciones de dignidad	<i>La Vanguardia</i>	CLV	27-IX-1969	11
Temas de hoy y de siempre. La infancia desvalida	<i>La Vanguardia</i>	CLV	11-X-1969	13
El tema actual. La gran zarabanda	<i>La Vanguardia</i>	CLV	18-X-1969	15
Un tema intrascendente. Un pequeño tambor	<i>La Vanguardia</i>	CLV	25-X-1969	13
El tema de los autores. Proyecto de contratos	<i>La Vanguardia</i>	CLV	1-XI-1969	9
El tema de la crítica. Sistemas nuevos	<i>La Vanguardia</i>	CLV	8-XI-1969	15
El tema del día. Los peligros de la libertad (I)	<i>La Vanguardia</i>	CLV	15-XI-1969	15
El tema del día. Los peligros de la libertad (II)	<i>La Vanguardia</i>	CLV	22-XI-1969	13
Puntos de vista. Nostalgia de ayer	<i>La Vanguardia</i>	CLV	29-XI-1969	13
Cartas a <i>La Vanguardia</i> . Contratos de edición	<i>La Vanguardia</i>		3-XII-1969	33
El tema de la crítica. Puntualizando	<i>La Vanguardia</i>	CLV	20-XII-1969	13
Temas de hoy. Ángeles o bestias	<i>La Vanguardia</i>	CLV	27-XII-1969	15
Temas del día. Cosas de la televisión	<i>La Vanguardia</i>	CLV	17-I-1970	11
El tema de los escritores. Eres un tonto	<i>La Vanguardia</i>	CLV	24-I-1970	11
Del tiempo nuestro. Paso y el fantasma	<i>La Vanguardia</i>	CLV	31-I-1970	13
Un tema de hoy. Disputas inútiles	<i>La Vanguardia</i>	CLV	7-II-1970	13
El tema de hoy. Las generaciones	<i>La Vanguardia</i>	CLV	21-II-1970	11

El tema del día. Las profecías no se cumplen (I)	<i>La Vanguardia</i>	CLV	7-III-1970	11
El tema del día. Las profecías no se cumplen (II)	<i>La Vanguardia</i>	CLV	14-III-1970	13
La cuestión alemana. Diálogos de sordos	<i>La Vanguardia</i>	CLV	4-IV-1970	11
El tema eterno. Romanticismos al día	<i>La Vanguardia</i>	CLV	11-IV-1970	11
Signos de una época. La ley de la selva	<i>La Vanguardia</i>	CLV	18-IV-1970	17
Temas de hoy. Los meLa Estafeta Literaria Notici- ero Universaldos	<i>La Vanguardia</i>	TLV	25-IV-1970	11
Temas de hoy. Las dos medidas	<i>La Vanguardia</i>	TLV	2-V-1970	15
La vida trágica de mosén Jacinto Verdaguer. Los voluntarios de Prim (I)	<i>La Vanguardia</i>		3-V-1970	47
La vida trágica de mosén Jacinto Verdaguer. La primera misa (II)	<i>La Vanguardia</i>		5-V-1970	45
El tema de las letras. Sudamérica y nosotros	<i>La Vanguardia</i>	TLV	9-V-1970	13
El tema de las letras. Causas del mal	<i>La Vanguardia</i>	TLV	19-V-1970	15
El tema de las vanidades. Medalla al mérito	<i>La Vanguardia</i>	TLV	30/5/70	11
Del tiempo nuestro. La circunstancia y su valor (I)	<i>La Vanguardia</i>	TLV	6-VI-1970	15
Casos. La circunstancia y su valor	<i>La Vanguardia</i>	TLV	13-VI-1970	13
El tema de las letras. El panorama de hoy	<i>La Vanguardia</i>	TLV	4-VII-1970	11
Temas del verano. Un famoso Roberto	<i>La Vanguardia</i>	TLV	14-VII-1970	11
El tema de hoy. Una polémica inacabada	<i>La Vanguardia</i>	TLV	18-VII-1970	9
Temas del verano. Tiburones y locos de mar	<i>La Vanguardia</i>	TLV	28-VII-1970	13
Un tema de hoy. La ley del progreso	<i>La Vanguardia</i>	TLV	1-VIII-1970	13
El tema de hoy. Ligereza y audacia	<i>La Vanguardia</i>	TLV	8-VIII-1970	9
El tema de las letras. Una obra olvidada	<i>La Vanguardia</i>	TLV	15-VIII-1970	9
La cuestión palpitante. Una joven de hoy	<i>La Vanguardia</i>	TLV	28-VIII-1970	11
Notas de verano. El fin de la fiesta	<i>La Vanguardia</i>	TLV	4-IX-1970	9
Del ámbito local. El petróleo	<i>La Vanguardia</i>	TLV	12-IX-1970	11
El tema local. La marcha del progreso	<i>La Vanguardia</i>	TLV	16-IX-1970	11
Un tema de hoy. Las viejas novedades	<i>La Vanguardia</i>	TLV	26-IX-1970	11
Temas de hoy. Nubes sombrías	<i>La Vanguardia</i>	TLV	3-X-1970	13
Tiempos nuevos. La obra del INLE	<i>La Vanguardia</i>	TLV	17-X-1970	13
El tema del día. Crisis en la obra de arte	<i>La Vanguardia</i>	TLV	24-X-1970	11
El tema de las letras. Premios y jurados	<i>La Vanguardia</i>	TLV	30-X-1970	13
El tema de las letras. Boix Selva, poeta y traductor	<i>La Vanguardia</i>	TLV	6-XI-1970	15
El tema de las letras. Crisis en la novela	<i>La Vanguardia</i>	TLV	13-XI-1970	13

El tema de hoy. Nixon o la voluntad	<i>La Vanguardia</i>	TLV	20-XI-1970	13
El tema del día. El viejo ateneo	<i>La Vanguardia</i>	TLV	27-XI-1970	13
El tema del día. Aficiones y gustos	<i>La Vanguardia</i>	TLV	5-XII-1970	15
El tema de hoy. Ecos de un artículo	<i>La Vanguardia</i>	TLV	16-XII-1970	15
El tema de las letras. La última esperanza (I)	<i>La Vanguardia</i>	TLV	19-XII-1970	15
El tema de las letras. La última esperanza (y II)	<i>La Vanguardia</i>	TLV	29-XII-1970	11
El tema de las letras. Verdguer moderno	<i>La Vanguardia</i>	TLV	2-I-1971	13
El tema de hoy. Aficiones inofensivas	<i>La Vanguardia</i>	TLV	16-I-1971	11
El tema de las letras. Dificultades de un oficio (I)	<i>La Vanguardia</i>	TLV	27-I-1971	13
El tema de las letras. Dificultades de un oficio (II)	<i>La Vanguardia</i>	TLV	2-II-1971	13
El tema de las letras. Nuevas sugerencias	<i>La Vanguardia</i>	TLV	10-II-1971	11
El tema de las letras. La novela de siempre	<i>La Vanguardia</i>	TLV	19-II-1971	11
El tema de las letras. Los «retratos» de casa	<i>La Vanguardia</i>	TLV	26-II-1971	11
El tema del día. Luces en la oscuridad	<i>La Vanguardia</i>	TLV	6-III-1971	12
Divagaciones sobre un tema. El difícil conocimiento	<i>La Vanguardia</i>	TLV	24-III-1971	13
El tema de las letras. Humor español	<i>La Vanguardia</i>	TLV	31-III-1971	13
De la vida que pasa. El túnel y la palmera	<i>La Vanguardia</i>	TLV	9-IV-1971	9
El tema de las letras. Ionesco, académico	<i>La Vanguardia</i>	TLV	17-IV-1971	11
Un tema natural. Semitas y antisemitas	<i>La Vanguardia</i>	TLV	15-V-1971	11
El tema de las letras. Críticos y autores	<i>La Vanguardia</i>	TLV	25-V-1971	11
El tema de las letras. Un viejo pleito	<i>La Vanguardia</i>	TLV	2-VI-1971	13
El tema de las letras. La «Love Story»	<i>La Vanguardia</i>	TLV	15-VI-1971	13
Divagaciones desapasionadas. La hora tonta	<i>La Vanguardia</i>	TLV	23-VI-1971	15
En recuerdo de un amigo. Manolo	<i>La Vanguardia</i>	TLV	29-VI-1971	13
Un tema actual. Ecos de un artículo	<i>La Vanguardia</i>	TLV	6-VII-1971	11
Un tema de hoy. El «intelectual» y el mundo moderno (I)	<i>La Vanguardia</i>	TLV	14-VII-1971	11
Un tema de hoy. El «intelectual» en el mundo moderno (II)	<i>La Vanguardia</i>	TLV	30-VII-1971	11
Un tema de hoy. El intelectual y el mundo moderno (y III)	<i>La Vanguardia</i>	TLV	4-VIII-1971	11
Temas de siempre. La lección de la vida	<i>La Vanguardia</i>	TLV	18-VIII-1971	13
Temas del tiempo. Dos «hippies»	<i>La Vanguardia</i>	TLV	27-VIII-1971	11
El tema de las letras. Los éxitos de nuestro tiempo	<i>La Vanguardia</i>	TLV	1-IX-1971	11
El tema del día. El oficio de escribir	<i>La Vanguardia</i>	TLV	10-IX-1971	11



Temas de hoy. Fugacidad de las famas (I)	<i>La Vanguardia</i>	TLV	25-IX-1971	11
Temas de hoy. Fugacidad de las famas (II)	<i>La Vanguardia</i>	TLV	2-X-1971	13
Temas del día. Una explicación	<i>La Vanguardia</i>	TLV	20-X-1971	15
Divagaciones desapasionadas. Del conocerse y el desconocerse	<i>La Vanguardia</i>	TLV	29-X-1971	13
Temas de hoy. Los inocentes castigados	<i>La Vanguardia</i>	TLV	5-XI-1971	13
El «Planeta» 1917. Reflexiones de un jurado	<i>ABC (Madrid)</i>		6-XI-1971	130-131
Temas de actualidad. Los inocentes castigados (II)	<i>La Vanguardia</i>	TLV	17-XI-1971	17
Peñíscola	<i>ABC (Madrid)</i>		21-XI-1971	13
Signos del tiempo. El árbitro	<i>La Vanguardia</i>	TLV	26-XI-1971	13
Peñíscola y sus moros y cristianos	<i>ABC (Madrid)</i>		27-XI-1971	25
Impresiones de lectura. De Gaulle y sus memorias (I)	<i>La Vanguardia</i>	TLV	11-XII-1971	13
Impresiones de lectura. De Gaulle y «la grandeur» (II)	<i>La Vanguardia</i>	TLV	17-XII-1971	13
Impresiones de lectura. Errores y exageraciones	<i>La Vanguardia</i>	TLV	28-XII-1971	11
Impresiones de lectura. Justificación final	<i>La Vanguardia</i>	TLV	5-I-1972	11
Necesidad de unión	<i>ABC (Madrid)</i>		7-I-1972	11
Temas de hoy. Mujeres - Walkirias	<i>La Vanguardia</i>	TLV	14-I-1972	11
El tema de las letras. Crisis de la novela	<i>La Vanguardia</i>	TLV	21-I-1972	14
La vida que pasa. Usos periclitados	<i>La Vanguardia</i>	TLV	28-I-1972	11
De la vida que pasa. La viuda del escultor	<i>La Vanguardia</i>	TLV	4-II-1972	11
Un tema de hoy. Las walkirias y los otros	<i>La Vanguardia</i>	TLV	12-II-1972	11
De la vida que pasa. Los peligros de la bondad	<i>La Vanguardia</i>	TLV	18-II-1972	11
Temas de hoy. La opinión de los otros	<i>La Vanguardia</i>	TLV	29-II-1972	13
Fantasmas ilustres	<i>ABC (Madrid)</i>		9-III-1972	15
Puntualizaciones sobre una disputa. El tema de la mujer	<i>La Vanguardia</i>	TLV	10-III-1972	13
Temas de hoy. La mujer fuerte	<i>La Vanguardia</i>	TLV	18-III-1972	13
Temas de hoy. Las fuerzas nuevas	<i>La Vanguardia</i>	TLV	25-III-1972	17
Temas de hoy. El girar de los hechos	<i>La Vanguardia</i>	TLV	31-III-1972	9
Temas de hoy. Miedo y desorientación	<i>La Vanguardia</i>	TLV	8-IV-1972	13
Temas de hoy. La escuela de las famas	<i>La Vanguardia</i>	TLV	14-IV-1972	11
Temas de nuestro tiempo. Bajo el sol hay algo nuevo	<i>La Vanguardia</i>	TLV	26-IV-1972	13
Temas de nuestro tiempo. Los sonámbulos despiertos	<i>La Vanguardia</i>	TLV	5-V-1972	9
Espejismos	<i>ABC Sevilla (Sevilla)</i>		10-V-1972	3

Temas de nuestro tiempo. Los sonámbulos despiertos	<i>La Vanguardia</i>	TLV	12-V-1972	13
Temas de nuestros días. El instinto de huida	<i>La Vanguardia</i>	TLV	18-V-1972	11
La difícil felicidad	<i>ABC (Madrid)</i>		21-V-1972	19
El santo errar	<i>ABC (Madrid)</i>		30-V-1972	3
Temas de nuestros días. ¿Nostalgia o aspiración?	<i>La Vanguardia</i>	TLV	2-VI-1972	13
Las "sorpresas" de Nixon	<i>ABC Sevilla (Sevilla)</i>		15-VI-1972	25
Temas de nuestro tiempo. En la muerte del príncipe de Gales	<i>La Vanguardia</i>	TLV	16-VI-1972	11
El fin de la ilusión	<i>ABC (Madrid)</i>		22-VI-1972	25
Temas del día. Las nuevas ciudades	<i>La Vanguardia</i>	TLV	23-VI-1972	15
La difícil solución	<i>ABC Sevilla (Sevilla)</i>		27-VI-1972	3
Temas de nuestro tiempo. Las vocaciones	<i>La Vanguardia</i>	TLV	7-VII-1972	11
Temas de nuestro tiempo. La vocación y la época	<i>La Vanguardia</i>	TLV	14-VII-19/72	11
El errar lamentable	<i>ABC (Madrid)</i>		19-VII-1972	13
Temas de nuestro tiempo. El sentimiento de soledad	<i>La Vanguardia</i>	TLV	21-VII-1972	11
La ilusión de figurar	<i>ABC Sevilla (Sevilla)</i>		30-VII-1972	3
El tema de las vocaciones. La traición mayor	<i>La Vanguardia</i>	TLV	4-VIII-1972	9
Temas de nuestro tiempo. Un libro de éxito	<i>La Vanguardia</i>	TLV	11-VIII-1972	9
La feria nueva de las vanidades	<i>ABC (Madrid)</i>		17-VIII-1972	3
Temas de nuestro tiempo. Un mundo feliz	<i>La Vanguardia</i>	TLV	25-VIII-1972	9
Temas de nuestro tiempo. La armonía final	<i>La Vanguardia</i>	TLV	8-IX-1972	9
Violencia y vanidad	<i>ABC (Madrid)</i>		9-IX-1972	3
Temas de nuestro tiempo. La última razón	<i>La Vanguardia</i>	TLV	15-IX-1972	9
El acto último	<i>ABC (Madrid)</i>		22-IX-1972	3
Temas de hoy. Susceptibilidades de raza	<i>La Vanguardia</i>	TLV	27-IX-1972	13
Temas de nuestro tiempo. Los ofendidos y los otros	<i>La Vanguardia</i>	TLV	6-X-1972	11
Temas de la historia. Un destino trágico (I)	<i>La Vanguardia</i>	TLV	13-X-1972	11
Temas de la historia. Un destino trágico (II)	<i>La Vanguardia</i>	TLV	20-X-1972	13
El delta del Ebro. La ribera baja y sus transformaciones	<i>La Vanguardia</i>		26-X-1972	95
Temas de la historia. Un destino trágico (III)	<i>La Vanguardia</i>	TLV	27-X-1972	13
Luciano y su genio satírico (I)	<i>ABC (Madrid)</i>		28-X-1972	21
Temas de la historia. Un destino trágico (y IV)	<i>La Vanguardia</i>	TLV	3-XI-1972	11
Luciano y su genio satírico (II)	<i>ABC (Madrid)</i>		5-XI-1972	13

En el aniversario de la marcha sobre Roma. La máscara y el rostro (I)	<i>La Vanguardia</i>	TLV	10-XI-1972	13
En el aniversario de la marcha sobre Roma. La máscara y el rostro (y II)	<i>La Vanguardia</i>	TLV	17-XI-1972	13
Una página de primavera	<i>ABC (Madrid)</i>		21-XI-1972	19
Temas de nuestro tiempo. Una frase escueta	<i>La Vanguardia</i>	TLV	29-XI-1972	15
Temas de hoy. La nostalgia eterna	<i>La Vanguardia</i>	TLV	13-XII-1972	15
Temas de hoy. El mayor triunfo	<i>La Vanguardia</i>	TLV	22-XII-1972	15
El Vietnam y la paz	<i>ABC Sevilla (Sevilla)</i>		28-XII-1972	43
Escritores de nuestro tiempo: Pío Baroja. El ensayo	<i>La Vanguardia</i>		28-XII-1972	57
Temas de nuestro tiempo. Sabiduría popular	<i>La Vanguardia</i>	TLV	30-XII-1972	13
El tema de las letras. Baroja y sus amigos	<i>La Vanguardia</i>	TLV	6-I-1973	11
Afectación y literatura	<i>ABC Sevilla (Sevilla)</i>		7-I-1973	29
El tema de las letras. Baroja y regoyos (I)	<i>La Vanguardia</i>	TLV	12-I-1973	11
Una amistad. Baroja y regoyos (II)	<i>La Vanguardia</i>	TLV	18-I-1973	11
Truman	<i>ABC (Madrid)</i>		18-I-1973	11
El tema de hoy. El Vietnam y la paz	<i>La Vanguardia</i>	TLV	31-I-1973	11
Temas de actualidad. El mal del tiempo	<i>La Vanguardia</i>	TLV	9-II-1973	13
El tema de hoy. ¿Será verdad?	<i>La Vanguardia</i>	TLV	16-II-1973	11
Temas de hoy. Moliere, en Cataluña	<i>La Vanguardia</i>	TLV	23-II-1973	11
Temas de nuestro tiempo. El cinismo en la nueva literatura (I)	<i>La Vanguardia</i>	TLV	2-III-1973	13
Violencia y confusión	<i>ABC (Madrid)</i>		3-III-1973	11
Temas de nuestro tiempo. El cinismo de la nueva literatura (II)	<i>La Vanguardia</i>	TLV	9-III-1973	11
Temas de hoy. El fallo del sentimiento	<i>La Vanguardia</i>	TLV	17-III-1973	11
Temas de hoy. Miedos	<i>La Vanguardia</i>	TLV	23-III-1973	9
Temas de nuestro tiempo. Pensadores de hoy	<i>La Vanguardia</i>	TLV	30-III-1973	13
Las causas del mal	<i>ABC Sevilla (Sevilla)</i>		6-IV-1973	3
Temas de nuestro tiempo. Palabras y palabras	<i>La Vanguardia</i>	TLV	13-IV-1973	11
El tema de las letras. Reflexiones sobre la sátira (I)	<i>La Vanguardia</i>	TLV	18-IV-1973	15
La negación de Dios	<i>ABC (Madrid)</i>		20-IV-1973	11
El tema de las letras. La sátira en Roma (II)	<i>La Vanguardia</i>	TLV	25-IV-1973	15
El tema de las letras. La sátira en juvenal (III)	<i>La Vanguardia</i>	TLV	2-V-1973	17
La carrera fatal	<i>ABC (Madrid)</i>		3-V-1973	19
El tema de las letras. Evolución y decadencia de la sátira (IV)	<i>La Vanguardia</i>	TLV	11-V-1973	15

El tema de las letras. La sátira en nuestros días (y V)	<i>La Vanguardia</i>	TLV	18-V-1973	15
Cultura catalana y comunicación peninsular	<i>ABC</i> (Madrid)		23-V-1973	3
Temas de hoy. El cargo	<i>La Vanguardia</i>	TLV	25-V-1973	15
La ley de la selva	<i>ABC</i> (Madrid)		29-V-1973	17
Temas de hoy. El cine y la vida moderna	<i>La Vanguardia</i>	TLV	1-V-1973	15
Temas de hoy. El cine y la vida moderna (II)	<i>La Vanguardia</i>	TLV	8-VI-1973	19
Los caminos del hombre	<i>ABC</i> (Madrid)		12-VI-1973	21
Temas de actualidad. El cine en la vida moderna (y III)	<i>La Vanguardia</i>	TLV	19-VI-1973	13
Temas de siempre. Recuerdo de una excursión	<i>La Vanguardia</i>	TLV	29-VI-1973	15
El delta del Ebro. El río	<i>La Vanguardia</i>		1-VII-1973	52
Temas de actualidad. El hombre eterno	<i>La Vanguardia</i>	TLV	6-VII-1973	13
El delta del Ebro. Transformaciones y extinción de la fauna (y III)	<i>La Vanguardia</i>		8-VII-1973	91
El tema del modernismo. Balzac y los románticos	<i>La Vanguardia</i>	TLV	13-VII-1973	11
El tema de las letras. Baroja y los modernistas	<i>La Vanguardia</i>	TLV	20-VII-1973	13
Temas de nuestro tiempo. La lección del sabio	<i>La Vanguardia</i>	TLV	27-VII-1973	11
El delta del Ebro. Transformaciones en la flora	<i>La Vanguardia</i>		31-VII-1973	38
Los ejemplos de la historia	<i>ABC</i> (Madrid)		2-VIII-1973	3
Motivos del sentimiento. Nuestra ciudad	<i>La Vanguardia</i>	TLV	4-VIII-1973	7
Temas de ambiente local. El banco del «si no fos»	<i>La Vanguardia</i>	TLV	10-VIII-1973	9
Los caminos de Dios	<i>ABC</i> (Madrid)		16-VIII-1973	3
El tema de las letras. Balzac y el estilo	<i>La Vanguardia</i>	TLV	17-VIII-1973	11
Temas de hoy y de siempre. Sombras en el vivir	<i>La Vanguardia</i>	TLV	24-VIII-1973	7
El tema de las letras. Sobre la poesía	<i>La Vanguardia</i>	TLV	31-VIII-1973	9
El tema de las letras. Zorrilla o el sino del poeta	<i>La Vanguardia</i>	TLV	7-IX-1973	13
El erotismo en nuestra sociedad	<i>ABC Sevilla</i> (Sevilla)		8-IX-1973	3
El delta del Ebro. Rebaños trashumantes	<i>La Vanguardia</i>		11-IX-1973	87
El delta del Ebro. Las Masias	<i>La Vanguardia</i>		12-IX-1973	87
El tema de las letras. Dos recuerdos de Zorrilla	<i>La Vanguardia</i>	TLV	13-IX-1973	15
Temas de nuestro tiempo. El hombre y la máquina (I)	<i>La Vanguardia</i>	TLV	21-IX-1973	17
Temas de nuestro tiempo. El hombre y la máquina (y II)	<i>La Vanguardia</i>	TLV	28-IX-1973	13
Temas de nuestro tiempo. El afán de ganancia	<i>La Vanguardia</i>	TLV	5-X-1973	15
Temas de nuestro tiempo. Los peligros del mal	<i>La Vanguardia</i>	TLV	12-X-1973	15

El tema de las letras. Sobre el destino del poeta	<i>La Vanguardia</i>	TLV	17-X-1973	15
La primavera silenciosa	<i>ABC</i> (Madrid)		23-X-1973	3
El tema de las letras. Escribir para la «gloria»	<i>La Vanguardia</i>	TLV	26-X-1973	15
El tema de las letras. Riesgos de un oficio	<i>La Vanguardia</i>	TLV	7-XI-1973	15
Un tema de hoy. Voces sin eco	<i>La Vanguardia</i>	TLV	16-XI-1973	15
Temas de nuestro tiempo. Sabios de hoy	<i>La Vanguardia</i>	TLV	22-XI-1973	15
Temas de actualidad. La locura del tiempo	<i>La Vanguardia</i>	TLV	30-XI-1973	15
Temas de nuestro tiempo. La enfermedad de la época	<i>La Vanguardia</i>	TLV	7-XII-1973	15
Temas de nuestro tiempo. La zarabanda última	<i>La Vanguardia</i>	TLV	14-XII-1973	15
Temas de nuestro tiempo. La fuente de la vida (I)	<i>La Vanguardia</i>	TLV	21-XII-1973	17
Temas de nuestro tiempo. La fuente de la vida (II)	<i>La Vanguardia</i>	TLV	29-XII-1973	15
Temas de nuestro tiempo. La excursión del miedo (I)	<i>La Vanguardia</i>	TLV	5-I-1974	13
Temas de nuestro tiempo. La excursión del miedo (II)	<i>La Vanguardia</i>	TLV	11-I-1974	13
La nueva sabiduría	<i>ABC Sevilla</i> (Sevilla)		12-I-1974	3
Temas de nuestro tiempo. El paso del cometa	<i>La Vanguardia</i>	TLV	19-I-1974	11
El paso del cometa. El «Halley» y el «Kohouek»	<i>La Vanguardia</i>	TLV	25-I-1974	11
Astronomías de hoy. El cielo de los poetas (II)	<i>La Vanguardia</i>	TLV	13-II-1974	17
Astronomías de hoy. El cielo de la ciencia	<i>La Vanguardia</i>	TLV	20-II-1974	13
Astronomías de hoy. El centro del sistema	<i>La Vanguardia</i>	TLV	27-II-1974	23
McLuhan y la vieja sabiduría	<i>ABC</i> (Madrid)		28-II-1974	3
En la muerte del escritor. Mi adiós a Ignacio Agustí	<i>La Vanguardia</i>	TLV	6-III-1974	13
Astronomías de hoy. El sistema solar	<i>La Vanguardia</i>	TLV	16-III-1974	15
Astronomías de hoy. Los últimos descubrimientos y el fin de la ilusión	<i>La Vanguardia</i>	TLV	27-III-1974	15
El <i>Quijote</i> en nuestros días	<i>ABC</i> (Madrid)		30-III-1974	3
Astronomías de hoy. La teoría planetesimal o del amor	<i>La Vanguardia</i>	TLV	3-IV-1974	17
Astronomías de hoy. El eterno interrogante	<i>La Vanguardia</i>	TLV	12-IV-1974	11
El tema de las letras. Nuevos rumbos	<i>La Vanguardia</i>	TLV	26-IV-1974	15
Hombres y mujeres	<i>ABC</i> (Madrid)		30-IV-1974	3
Temas de nuestro tiempo. La tierra de los hombres	<i>La Vanguardia</i>	TLV	3-V-1974	15
Temas de nuestro tiempo. El fallo de la justicia	<i>La Vanguardia</i>	TLV	11-V-1974	17
Temas de nuestro tiempo. La ley de la selva	<i>La Vanguardia</i>	TLV	17-V-1974	15
Temas de nuestra ciudad. Mi «salón rosa»	<i>La Vanguardia</i>	TLV	24-V-1974	15

Temas de nuestra ciudad. El salón rosa y los escritores	<i>La Vanguardia</i>	TLV	1-VI-1974	15
Temas de nuestra ciudad. El «salón» en su plenitud	<i>La Vanguardia</i>	TLV	7-VI-1974	17
Sencillez. La recuperación del hombre	<i>La Vanguardia</i>	TLV	14-VI-1974	15
El tema de las letras. Nuevas perspectivas	<i>La Vanguardia</i>	TLV	19-VII-1974	13
Temas de nuestro tiempo. El reinado de la mediocridad	<i>La Vanguardia</i>	TLV	31-VII-1974	11
Temas del día. El campo y la ciudad	<i>La Vanguardia</i>	TLV	14-VIII-1974	11
Temas de nuestro tiempo. Spengler acertó	<i>La Vanguardia</i>	TLV	23-VIII-1974	9
El tema de nuestro tiempo. Dos filmes interesantes	<i>La Vanguardia</i>	TLV	30-VIII-1974	9
Temas de nuestro tiempo. Los motivos del cine	<i>La Vanguardia</i>	TLV	13-IX-1974	13
Temas de nuestro tiempo. El progreso técnico	<i>La Vanguardia</i>	TLV	20-IX-1974	15
Temas de nuestro tiempo. Consecuencias del progreso técnico	<i>La Vanguardia</i>	TLV	27-IX-1974	13
El mundo de hoy	<i>ABC Sevilla</i> (Sevilla)		29-IX-1974	3
Temas de nuestro tiempo. Razones y argumentos	<i>La Vanguardia</i>	TLV	18-X-1974	15
La práctica del folletín	<i>ABC</i> (Madrid)		27-X-1974	167
El tema de las letras. Puntos de vista	<i>La Vanguardia</i>	TLV	1-XI-1974	13
El tema de las letras. Males de la época	<i>La Vanguardia</i>	TLV	8-X-1974	17
La paz perdida	<i>ABC</i> (Madrid)		12/-XI-1974	9
El tema de las letras. Los valores consagrados	<i>La Vanguardia</i>	TLV	15-XI-1974	17
Temas de nuestro tiempo. La técnica y sus peligros	<i>La Vanguardia</i>	TLV	29-XI-1974	15
El tema de las letras. Entrevistas de hoy	<i>La Vanguardia</i>	TLV	6-XII-1974	15
El tema de las letras. Originalidad y mixtificación	<i>La Vanguardia</i>	TLV	13-XII-1974	11
El tema de las letras. Antiguos y modernos	<i>La Vanguardia</i>	TLV	28-XII-1974	15
Un tema de siempre. Fin de año y año nuevo	<i>La Vanguardia</i>	TLV	4-I-1975	13
Temas de nuestro tiempo. Un destino trágico (I)	<i>La Vanguardia</i>	TLV	12-I-1975	17
Temas de nuestro tiempo. Un destino trágico (y II)	<i>La Vanguardia</i>	TLV	17-I-1975	11
Las dudas del sabio	<i>ABC Sevilla</i> (Sevilla)		19-I-1975	3
Temas de nuestro tiempo. Peligros y esperanzas	<i>La Vanguardia</i>	TLV	31-I-1975	11
Sócrates y su demonio	<i>ABC</i> (Madrid)		5-II-1975	3
Temas de nuestro tiempo. Fanatismo y reacción	<i>La Vanguardia</i>	TLV	7-II-1975	11
Temas de nuestro tiempo. Fanatismo y libertad	<i>La Vanguardia</i>	TLV	14-II-1975	11
Temas de nuestro tiempo. Más sobre fanatismo y libertad	<i>La Vanguardia</i>	TLV	21-II-1975	11
El tema de las letras. La generación sacrificada	<i>La Vanguardia</i>	TLV	28-II-1975	11

Violencia y odio	<i>ABC</i> (Madrid)		5-III-1975	3
Odio y miedo	<i>ABC</i> (Madrid)		15-III-1975	3
El tema de las letras. Fitzgerald y el momento de América	<i>La Vanguardia</i>	TLV	19-III-1975	11
El tema de las letras. El premio y el castigo	<i>La Vanguardia</i>	TLV	28-III-1975	13
El tema de las letras. La generación perdida	<i>La Vanguardia</i>	TLV	5-IV-1975	13
El tema de las letras. Nostalgia y destrucción	<i>La Vanguardia</i>	TLV	12-IV-1975	15
La España de hoy. Peligros y semejanzas	<i>La Vanguardia</i>	TLV	18-IV-1975	13
El tema de las letras. La época y el símbolo	<i>La Vanguardia</i>	TLV	25-IV-1975	15
La fuerza de los hechos	<i>ABC Sevilla</i> (Sevilla)		27-IV-1975	3
La España de hoy. La actual coyuntura	<i>La Vanguardia</i>	TLV	2-V-1975	11
Temas de nuestro tiempo. El gran desastre (I)	<i>La Vanguardia</i>	TLV	16-V-1975	15
Las causas del mal	<i>ABC</i> (Madrid)		22-V-1975	3
Temas de nuestro tiempo. El gran desastre (II)	<i>La Vanguardia</i>	TLV	23-V-1975	15
Temas de nuestro tiempo. El peligro último	<i>La Vanguardia</i>	TLV	30-V-1975	13
El «no» del presidente	<i>ABC</i> (Madrid)		4-VI-1975	9
Lecciones de la historia. La gran polémica	<i>La Vanguardia</i>	TLV	14-VI-1975	15
Las lecciones de la historia. El ejemplo de Thomasius	<i>La Vanguardia</i>	TLV	20-VI-1975	15
Temas de nuestro tiempo. El fin de la pesadilla	<i>La Vanguardia</i>	TLV	27-VI-1975	15
Sombrias perspectivas	<i>ABC</i> (Madrid)		4-VII-1975	3
Temas de nuestro tiempo. Los intelectuales y el comunismo	<i>La Vanguardia</i>	TLV	9-VII-1975	13
Temas de nuestro tiempo. Comunismo y libertad	<i>La Vanguardia</i>	TLV	18-VII-1975	13
Temas de nuestro tiempo. La otra cara del mundo de hoy	<i>La Vanguardia</i>	TLV	1-VIII-1975	11
Opresión y libertad	<i>ABC</i> (Madrid)		8-VIII-1975	3
Temas de nuestro tiempo. De la brutalidad	<i>La Vanguardia</i>	TLV	15-VIII-1975	11
Temas de nuestro tiempo. El peligro mayor	<i>La Vanguardia</i>	TLV	22-VIII-1975	11
Del vivir cotidiano. Simpatías y antipatías	<i>La Vanguardia</i>	TLV	29-VIII-1975	11
Temas de nuestro tiempo. La brutalidad y el mundo nuevo	<i>La Vanguardia</i>	TLV	5-IX-1975	15
Temas de nuestro tiempo. Propaganda y «despropaganda»	<i>La Vanguardia</i>	TLV	12-IX-1975	11
Del ámbito local. La partida y la soledad	<i>La Vanguardia</i>	TLV	19-IX-1975	11
Temas de nuestro tiempo. El cine y el tiempo nuevo	<i>La Vanguardia</i>	TLV	27-IX-1975	13
El tema local. La máquina en el Delta (I)	<i>La Vanguardia</i>	TLV	3-X-1975	15
El abrazo terrestre	<i>ABC</i> (Madrid)		10-X-1975	5

El tema local. La máquina en el Delta	<i>La Vanguardia</i>	TLV	15-X-1975	15
El tema de las letras. Influencias en las nuevas generaciones	<i>La Vanguardia</i>	TLV	25-X-1975	15
El tema de las letras. Dos Passos en su «generación»	<i>La Vanguardia</i>	TLV	1-XI-1975	13
El tema de las letras. Dos Passos y las influencias	<i>La Vanguardia</i>	TLV	7-XI-1975	17
Temas del recuerdo. Esclasans o la vocación	<i>La Vanguardia</i>	TLV	14-XI-1975	13
Las dos Españas	<i>ABC</i> (Madrid)		11-XII-1975	9
Temas del recuerdo. El Ateneo, su jardín y sus tertulias	<i>La Vanguardia</i>	TLV	12-XII-1975	11
Temas del recuerdo. Las pequeñas tertulias	<i>La Vanguardia</i>	TLV	25-XII-1975	11
La España verdadera	<i>ABC</i> (Madrid)		28-XII-1975	3
Temas del recuerdo. Los dos antagonistas	<i>La Vanguardia</i>	TLV	9-I-1976	13
Temas del recuerdo. Esclasans y el ateneo	<i>La Vanguardia</i>	TLV	16-I-1976	13
Temas del recuerdo. Los amigos	<i>La Vanguardia</i>	TLV	23-I-1976	13
Temas del recuerdo. La encrucijada	<i>La Vanguardia</i>	TLV	30-I-1976	13
El retorno a la selva	<i>ABC</i> (Madrid)		3-II-1976	3
El tema del recuerdo. Sombrías perspectivas	<i>La Vanguardia</i>	TLV	13-II-1976	13
El tema del recuerdo. Días de lucha y de temor	<i>La Vanguardia</i>	TLV	3-III-1976	15
Temas del recuerdo. La república	<i>La Vanguardia</i>	TLV	12-III-1976	13
Socialismo y socialismos	<i>ABC</i> (Madrid)		20-III-1976	3
Un drama en la ciudad. La luz en la oscuridad	<i>La Vanguardia</i>	TLV	2-IV-1976	13
El tema del recuerdo. Días felices	<i>La Vanguardia</i>	TLV	28-IV-1976	19
Temas del recuerdo. El fin de la guerra	<i>La Vanguardia</i>	TLV	7-V-1976	17
Notas del recuerdo. La paz	<i>La Vanguardia</i>	TLV	21-V-1976	17
Semejanzas	<i>ABC</i> (Madrid)		25-V-1976	3
El tratamiento	<i>ABC</i> (Madrid)		12/6/76	3
Temas del recuerdo. La vuelta última	<i>La Vanguardia</i>	TLV	12-VI-1976	15
Prisas	<i>ABC</i> (Madrid)		3-VIII-1976	3
Temas de nuestro tiempo. La entrevista de Hendaya	<i>La Vanguardia</i>	TLV	27-VIII-1976	11
Del ámbito local. Mi ángel (I)	<i>La Vanguardia</i>	TLV	2-X-1976	13
Temas del recuerdo. Mi ángel (II)	<i>La Vanguardia</i>	TLV	20-X-1976	17
España y la prisa	<i>ABC</i> (Madrid)		2-XI-1976	5
Las gratas lecturas. Lecciones de vivir	<i>La Vanguardia</i>		25-XII-1976	6
Las gratas lecturas. Lecciones de vivir (y II)	<i>La Vanguardia</i>		5-I-1977	6



El comunismo en la hora actual del mundo	<i>ABC Sevilla</i> (Sevilla)		16-III-1977	3
Las costumbres. Ecos de la selva	<i>La Vanguardia</i>		2-IV-1977	8
Una gran hipocresía	<i>ABC</i> (Madrid)		3-V-1977	9
Ortega y su circunstancia	<i>ABC</i> (Madrid)		24-VIII-1977	3
El gran peligro	<i>ABC</i> (Madrid)		1-X-1977	9
Corrupción y escándalo	<i>ABC</i> (Madrid)		21-XII-1977	17
La lección del clásico	<i>ABC</i> (Madrid)		22-II-1978	11
Clarín y los escritores	<i>ABC</i> (Madrid)		16-III-1978	11
Con el hombre al fondo. Mao, poeta y dictador	<i>La Vanguardia</i>	Tribuna	24-III-1978	6
Días sombríos. El reloj de repetición	<i>La Vanguardia</i>	Tribuna	11-IV-1978	6
Nuevas conquistas del cine	<i>ABC</i> (Madrid)		13-IV-1978	11
El mundo de hoy	<i>ABC</i> (Madrid)		30-IV-1978	3
Vergüenzas de la ciudad Alta y baja pillería	<i>La Vanguardia</i>	Tribuna	3-V-1978	6
Picaresca de altura	<i>ABC</i> (Madrid)		28-V-1978	19
Temas de nuestro tiempo. Pillería y santidad	<i>La Vanguardia</i>	Tribuna	7/6/78	8
Un libro evocador. Barcelona y la democracia	<i>La Vanguardia</i>	Tribuna	5-VII-1978	6
Un libro evocador. Barcelona y la amistad	<i>La Vanguardia</i>	Tribuna	1-VIII-1978	6
Un libro evocador. Barcelona y sus hombres	<i>La Vanguardia</i>	Tribuna	8-VIII-1978	13
Un libro evocador. La Barcelona «nuestra»	<i>La Vanguardia</i>	Tribuna	27-VIII-1978	10
Motivos del sentimiento. La vuelta a la tierra	<i>La Vanguardia</i>	Tribuna	13-IX-1978	6
La «animalización» del hombre	<i>ABC</i> (Madrid)		22-IX-1978	13
Temas de nuestro tiempo. Mao y sus seguidores	<i>La Vanguardia</i>	Tribuna	25-X-1978	6
Temas de hoy. La nueva China	<i>La Vanguardia</i>	Tribuna	29-XI-1978	6
Temas de nuestro tiempo. Sombras y luces en el futuro	<i>La Vanguardia</i>	Tribuna	23-XII-1978	6
Los nuevos filósofos	<i>ABC</i> (Madrid)		30-XII-1978	11
Miedo del miedo	<i>ABC</i> (Madrid)		19-I-1979	13
Temas de nuestro tiempo. El mundo enfermo	<i>La Vanguardia</i>	Tribuna	24-I-1979	8
Amenazas. Aldo Moro y la democracia	<i>La Vanguardia</i>	Tribuna	15-II-1979	6
El gran peligro	<i>ABC</i> (Madrid)		28-II-1979	3
El gran corazón	<i>ABC</i> (Madrid)		18-III-1979	3
La España de hoy. Escritores y políticos	<i>La Vanguardia</i>	Tribuna	5-IV-1979	6
Coyuntura europea	<i>ABC</i> (Madrid)		19-IV-1979	3

Basta con mirar. El precio de la libertad	<i>La Vanguardia</i>	Tribuna	24-IV-1979	6
La adulación	<i>ABC</i> (Madrid)		17-V-1979	13
El tema de hoy. «En este país...»	<i>La Vanguardia</i>	Tribuna	31-V-1979	6
Un drama de nuestro tiempo	<i>ABC</i> (Madrid)		6-VI-1979	17
El mundo de hoy. La tragedia de Irán	<i>La Vanguardia</i>	Tribuna	27-VI-1979	8
El ejemplo del Iran	<i>ABC</i> (Madrid)		6-VII-1979	15
El mundo de hoy. La tragedia de Irán (II)	<i>La Vanguardia</i>	Tribuna	11-VII-1979	6
La tragedia de Irán (y III). De Oriente ya no viene luz	<i>La Vanguardia</i>	Tribuna	4-VIII-1979	6
El oficio de escribir	<i>ABC</i> (Madrid)		12-VIII-1979	11
Temas del recuerdo. Esclasans, crítico y poeta	<i>La Vanguardia</i>	Cultura	17-VIII-1979	10
Pugna por el dominio. La política de «bandera blanca»	<i>La Vanguardia</i>	Tribuna	21-VIII-1979	6
La paz del alma	<i>ABC</i> (Madrid)		25-VIII-1979	7
La alta picaresca. Locos, pillos y tontos	<i>La Vanguardia</i>	Tribuna	8-IX-1979	6
La nueva política. Adalides del bien	<i>La Vanguardia</i>	Tribuna	28-IX-1979	6
La gloria y la creación	<i>ABC Sevilla</i> (Sevilla)		11-X-1979	3
Signos del tiempo. Odio y ferocidad	<i>La Vanguardia</i>	Tribuna	14-XI-1979	6
La España de hoy. Lecciones de optimismo	<i>La Vanguardia</i>	Tribuna	30-XI-1979	6
El mundo de hoy. Los nuevos ejércitos	<i>La Vanguardia</i>	Tribuna	25-XII-1979	8
El mundo de hoy. La imposible paz	<i>La Vanguardia</i>	Tribuna	12-II-1980	6
Del tema de las letras. Críticas al uso	<i>La Vanguardia</i>	Tribuna	8-IV-1980	6
El destino cumplido	<i>ABC</i> (Madrid)		15-V-1980	3
El tema de las letras (II). Críticas al uso	<i>La Vanguardia</i>	Tribuna	27-V-1980	8
El momento feliz	<i>ABC</i> (Madrid)		28-VI-1980	11
El mundo de hoy. Miseria de las liberaciones	<i>La Vanguardia</i>	Tribuna	8-VIII-1980	6
La súplica de Madame du Barry	<i>ABC</i> (Madrid)		12-VIII-1980	7
Notas de un paseante. El paisaje y el rótulo	<i>La Vanguardia</i>	Tribuna	22-VIII-1980	6
Notas de un paseante. Las aves del delta	<i>La Vanguardia</i>	Tribuna	27-IX-1980	6
Los paraísos de la tierra y las ciudades celestes	<i>ABC</i> (Sevilla)		5-X-1980	3
Notas de un paseante. Recuerdo de Rodríguez de la Fuente	<i>La Vanguardia</i>	Tribuna	16-X-1980	6
Literatos frustrados y políticos aburridos. Las «memorias» de Kissinger	<i>La Vanguardia</i>	Tribuna	19-XII-1980	6
Destinos paralelos	<i>ABC</i> (Madrid)		26-II-1981	9
Tiempos nuevos, usos nuevos. Los triunfadores	<i>La Vanguardia</i>	Tribuna	4-IV-1981	6

Atentados de hoy. La gloria negra de John Hinckley	<i>La Vanguardia</i>	Tribuna	16-V-1981	6
Lecciones de la Historia. Voltaire y la Revolución	<i>La Vanguardia</i>	Tribuna	12-VI-1981	6
Temas de nuestro tiempo. La muerte de los estilos	<i>La Vanguardia</i>	Tribuna	30-VI-1981	6
Temas de nuestro tiempo. La independencia del arte	<i>La Vanguardia</i>	Tribuna	14-VIII-1981	6
Una lección de la Historia. La esclavitud	<i>La Vanguardia</i>	Tribuna	3-X-1981	6
Temas de nuestro tiempo. Libros documento	<i>La Vanguardia</i>	Tribuna	11-XI-1981	6
Políticos e intelectuales	<i>ABC</i> (Madrid)	TA	17-VI-1983	45
Modos y modas del decir	<i>ABC</i> (Madrid)	TA	3-I-1984	38

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI  
SEBASTIÀ JUAN ARBÓ: DE LA REALITAT VISCUDA  
A LA FICCIÓ NARRATIVA. ANÀLISI D'UN DESARRELAMENT  
EN LA LITERATURA CATALANA  
Marta Matas Roca



UNIVERSITAT  
ROVIRA i VIRGILI