

«TOTA LA MEVA ÀNIMA ÉS UNA ANSIETAT».
UNA LECTURA DE *L'INÚTIL COMBAT* (1931) I *HORES EN
BLANC. NOTES D'UN ESTUDIANTE QUE VA MORIR BOIG* (1935)

Maria Dasca*
Universitat Pompeu Fabra

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

1. INTRODUCCIÓ

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

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

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

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

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

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

2. ANÀLISI DE LES OBRES

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

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

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

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

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

inconseqüent: Fou ell. Les gentes li digueren foll. Aquí està la seva follia... (Juan Arbó 1931, 9).⁴⁹

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

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

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

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

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

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

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

2.1. *L'INÚTIL COMBAT*

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

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

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

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

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

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

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

si pot, comet petites venjances gratuïtes: plegar abans, arribar tard, comprar una *browning* d'amagat. A aquest estira-i-arronsa psicològic, cal afegir-hi la manca d'incentiu inherent al treball: l'«alienació», en paraules de Beser (1966, 14), que experimenta el personatge està relacionada amb la sensació d'inutilitat⁵¹ d'alguns dels encàrrecs, una sensació que contrasta amb la llibertat dels jocs dels infants, que el protagonista contempla des del despatx i que, segons Huizinga, permeten escapar-se de la vida i donar «satisfacción a ideales de expresión y comunicación» (Huizinga 1997, 20-21).

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

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

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

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

M'endinso en la remor de la ciutat... L'ampla ciutat febrosa entre la mar i la muntanya...

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Però, jo estic tancat...

Què va passar la nit última?... Va ser per...

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. LA AMORALITAT I EL CRIM

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4. CODA

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

BIBLIOGRAFIA

- ARNAU, Carme. 1987. «Sebastià Juan Arbó o els humiliats». Dins *Marginats i integrats en la novel·la catalana (1925-1938). Introducció a la novel·lística de Llor, Arbó, Soldevila i Trabal*, editat per Carme ARNAU, 53-84. Barcelona: Edicions 62.
- BALAGUER, Josep Maria. 1991. «Estudi introductori». Dins *Hores en blanc. Notes d'un estudiant que va morir boig*, editat per Josep Maria BALAGUER, 7–26. Barcelona: Edicions 62.

- BALAGUER, Josep Maria. 1994. «Sebastià Juan Arbó i la crisi d'uns models culturals en la Catalunya dels anys 30». *Els Marges. Revista de Llengua i Literatura*, núm. 50: 105–113.
- BESER, Sergi. 1966. «Les novel·les de l'Ebre de Sebastià Juan Arbó». Dins *Obra Catalana Completa (I). Novel·les de l'Ebre*, 7-26. Barcelona: Edicions 62.
- BOU, Enric. 1993. *Papers privats: assaig sobre les formes literàries autobiogràfiques*. Barcelona: Edicions 62.
- BURROW, John Wyon. 2001. *La crisis de la razón. El pensamiento europeo 1848-1914*. Traduït per Jordi BELTRÁN. Barcelona: Crítica.
- COROMINES, Joan. 1985. *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana vol. V: LL-NY*. Col·laboradors: Josep GULSOY i Max CAHNER. Barcelona: Curial / La Caixa.
- DASCA, Maria. 2007. «L'ús del dietari com a pretext formal i temàtic en la ficció catalana dels anys 30». Dins *Diaris i dietaris*, editat per Joan BORJA, Joaquim ESPINÓS, Anna ESTEVE i Maria Àngels FRANCÉS, 306–319. Alacant: Denes.
- DASCA, Maria. 2016. *Entenebrats: literatura catalana i bogeria*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- DE MONTOLIU, Manuel. 1979. «S. Juan Arbó, *L'inútil combat*». Dins *Breviari crític (V)*, editat per Olga XIRINACS i F. Xavier RICOMÀ, 145. Tarragona: Institut d'Estudis Tarraconenses Ramon Berenguer IV.
- DOSTOIEVSKI, Fiódor. 1929. *Crim i càstig*. Traduït per Andreu NIN. Badalona: Proa.
- DOSTOIEVSKI, Fiódor. 2002. *Apunts del subsol*. Traduït per Miquel CABAL GUARRO. Barcelona: Llibres de l'Índex.
- ESTELRICH, Joan. 1948. «Berdiaev, o filosofia o profecia». Dins *Las profecías se cumplen*, 197-224. Barcelona: Montaner y Simón.
- FISCHER, Ernst. 1967. *La necessitat de l'art*. Traduït per Jordi SOLÉ-TURA. Barcelona: Edicions 62.
- HUIZINGA, Johan. 1997. *Homo ludens*. Traduït per Eugenio ÍMAZ. Madrid: Editorial Altaya.
- IRIBARREN, Teresa. 2012. *Literatura catalana i cinema mut*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- JANÉS I OLIVÉ, Josep. 1936. «La novel·la de S. Juan Arbó». *Rosa dels Vents*, núm. 2: 82–87.

- JASPERS, Karl. 1933. *Ambiente espiritual de nuestro tiempo*. Traduït per Ramón DE LA SERNA. Barcelona: Labor.
- JUAN ARBÓ, Sebastià. 1931. *L'inútil combat*. Badalona: Edicions Proa.
- JUAN ARBÓ, Sebastià. 1933. *Notes d'un estudiant que va morir boig*. Barcelona: Col·lecció Balagué.
- JUAN ARBÓ, Sebastià. 1935. *Hores en blanc. Notes d'un estudiant que va morir boig*. Barcelona: Quaderns Literaris.
- JUAN ARBÓ, Sebastià. 1966. *Obra Catalana Completa (I). Novel·les de l'Ebre*. Barcelona: Edicions 62.
- JUAN ARBÓ, Sebastià. 1982. *Memorias. Los hombres de la ciudad*. Barcelona: Editorial Planeta.
- JUAN ARBÓ, Sebastià. 1991. *Hores en blanc. Notes d'un estudiant que va morir boig*. Editat per Josep Maria BALAGUER. Barcelona: Edicions 62.
- JUAN ARBÓ, Sebastià. 1992. *Obra Catalana Completa (I)*. Editat per Emili ROSALES. Barcelona: Columna.
- KUNDERA, Milan. 1987. *L'art de la novel·la*. Editat per Joan TARRIDA. Barcelona: Edicions Destino.
- LLOR, Miquel. 1928. *Tàntal*. Badalona: Edicions Proa.
- LLUCH, Carles. 2000. *La novel·la catòlica a Catalunya. Precedents teòrics (1925-1936)*. Barcelona: Editorial Cruïlla.
- MALÉ I PEGUEROLES, Jordi. 2005. «Gide o Dostoievski?». *Els Marges. Revista de Llengua i Literatura*, núm. 76: 31–52.
- MANENT, Albert. 1965. «Conversa amb Sebastià Juan Arbó». *Serra d'Or*, núm. 9: 54–55.
- MANNHEIM, Karl. 1936. *El hombre y la sociedad en la época de la crisis*. Traduït per Francisco AYALA. Madrid: Editorial Revista de Derecho Privado.
- MASSIS, Henri. 1927. *Al marge de «Jugements»*. *Réflexions sur l'art du roman*. París: Librairie Plon.
- MATAS ROCA, Marta. 2021. «Sebastià Juan Arbó: De la realitat viscuda a la ficció narrativa. Anàlisi d'un desarrelament en la literatura catalana». Tesi doctoral. Universitat Rovira i Virgili. Accés el 3 de maig de 2026. <https://www.tdx.cat/handle/10803/672526?locale-attribute=en>.
- MAYER, Hans. 1977. *Historia maldita de la literatura*. Madrid: Taurus.
- MINGUET BATLLORI, Joan Maria. 2000. «I. Cinema i modernitat». Dins *Cinema, modernitat i avantguarda (1920-1936)*, 9-97. València: Editorial 3 i 4.

- PUIG I FERRETER, Joan. 1928. *Vida interior d'un escriptor*. Barcelona: Publicacions Arnau de Vilanova.
- RAMIS, Josep Miquel. 2012. «Autotraducció i història d'un text literari. *Hores en blanc. Notes d'un estudiant que va morir boig*, de Sebastià Juan Arbó». *Revista de Filologia Romànica* 29, núm. 2: 319–335.
- RAIMOND, Michel. 1966. *La crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*. París: José Corti.
- ROSALES, Emili. 1992. «Les novel·les de l'Ebre de Sebastià Juan Arbó». Dins *Obra Catalana Completa (I)*, editat per Emili ROSALES, 7-36. Barcelona: Columna.
- ROSSICH, Albert. 1996. «Prefaci». Dins *De Rusiñol a Monzó: humor i literatura*, editat per Margarida CASACUBERTA i Marina GUSTÀ, 5-16. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- SCHELER, Max. 1934. *El saber y la cultura*. Traduït per José GÓMEZ DE LA SERNA Y FAVRE. Madrid: Revista de Occidente.
- SOL, Josep. 1936. «Documents de la Història Literària. Els carnets de *Crim i càstig* de Dostoievski». *Rosa dels Vents*, núm. 1: 26–29.
- STEINER, George. 2002. *Tolstói o Dostoievski*. Traduït per Agustí BARTRA. Madrid: Siruela.
- TASIS I MARCA, Rafael. 1931. «S. Juan Arbó, *L'inútil combat* (Edicions Proa)». *Mirador*, 3 de desembre.
- TURGUÉNEV, Ivan Serguéievitx. 1929. *Pares i fills*. Traduït per Francesc PAYAROLS. Badalona: Proa.
- VALL, Xavier. 1996. «L'existencialisme als Països Catalans abans de la guerra». *Revista de Catalunya*, núm. 112: 156–164.
- VILANOVA, Antoni. 1967. «L'obra novel·lística de Sebastià Juan Arbó». *Serra d'Or*, núm. 6: 65–66.
- WELLEK, René. 1996. *Historia de la crítica moderna (1750-1950), vol. 7: Crítica francesa, italiana y española (1900-1950)*. Traduït per Fernando COLLAR SUÁREZ-INCLÁN. Madrid: Editorial Gredos.
- XURIGUERA, Ramon. 1935. «*Camins de nit*. Novel·la de Sebastià J. Arbó». *L'Horitzó*, 17 d'agost.