VARIANTS TEMÀTIQUES I LINGÜÍSTIQUES A LES DUES VERSIONS EN CATALÀ DE *TINO COSTA* DE SEBASTIÀ JUAN ARBÓ

Jordi Cornellà-Detrell*
University of Glasgow

Aquest article es proposa examinar el procés de reescriptura de la versió catalana de la novel·la *Tino Costa* de Sebastià Juan Arbó, publicada el 1947 per Àncora i substancialment revisada en la segona edició de 1968 (Club Editor). La primera part se centra en el context social i cultural en què es va publicar i reescriure el text. L'objectiu és analitzar la trajectòria d'Arbó en el camp literari hispànic de postguerra, les característiques i recepció de la seva obra literària, el seu posicionament ideològic i les seves idees sobre el gènere novel·lesc. La segona part se centra en l'encaix d'Arbó en l'àmbit literari en català durant el franquisme, el paper de la llengua en la reconstrucció cultural, les afinitats entre el novel·lista i l'editor Joan Sales i la recepció de *Tino Costa*. En la tercera part es descriuen i s'analitzen les variants entre les dues versions catalanes del text, que modifiquen l'estil, l'espai on transcorre la trama, el to de la veu narrativa i el contingut temàtic de certs passatges. Per concloure,

* La idea inicial rere aquesta contribució era traduir el capítol dedicat a *Tino Costa* del llibre *Literature as a Response to Cultural and Political Repression in Franco's Catalonia* (Woodbridge: Tamesis, 2011). El projecte, però, presentava complicacions: per començar, el capítol formava part d'una monografia, i traduir-lo sense la introducció i la primera part, que contenen la justificació del projecte i el marc teòric, hauria causat problemes d'estructura i contingut. També s'hi ementaven les altres novel·les estudiades —*Laia* de Salvador Espriu, *Incerta glòria* de Joan Sales i *El Testament* de Xavier Benguerel— i, per tant, el text no funcionava de manera independent. A més, des que es va publicar el llibre el 2011 han aparegut diversos treballs que permeten matisar i desenvolupar els arguments que s'hi defensaven. Per tot plegat, aviat es va fer evident que calia reescriure el text amb profunditat, i el resultat és un nou estudi que, si bé extreu algunes idees del capítol original, les desenvolupa i presenta de manera substancialment diferent. Qui tingui interès en la introducció teòrica o el capítol del llibre, reeditat en format electrònic per Tamesis, pot accedir-hi a través d'una biblioteca pública o universitària. Agraeixo el suport i les gestions d'aquesta editorial al llarg dels anys.

s'ofereixen una sèrie de reflexions sobre l'estatus que cal atorgar a les diferents versions de *Tino Costa* —incloent-hi les autotraduccions al castellà— i els reptes que comporta editar i interpretar textos amb múltiples variants.

SEBASTIÀ JUAN ARBÓ DINS EL CAMP LITERARI HISPÀNIC DE POSTGUERRA

Sebastià Juan Arbó va publicar *Tino Costa* l'any 1947, en un moment en què la dictadura franquista impedia per sistema oferir al públic traduccions o obres d'autors contemporanis en català.[99] Si bé a finals dels anys 40 es va produir un relaxament mínim de la censura, això sol no explica per què *Tino Costa* va ser un dels primers originals en llengua catalana autoritzats pel règim. En bona part el motiu el trobem en el fet que, després de la guerra, Arbó va aconseguir acomodar-se ràpidament a les noves circumstàncies. L'escriptor, que havia estat un membre destacat de la cultura catalana durant el període republicà, en comptes d'adoptar una actitud resistencialista va decidir integrar-se dins el camp literari espanyol. Arbó va optar per no (auto)exiliar-se i, com que volia continuar dedicant-se a l'escriptura, es va haver de passar al castellà.[100] Aquesta actitud li va valer crítiques: la revista mexicana *Ressorgiment*, per exemple, el situa al costat d'«els escriptors i periodistes professionals al servei de l'enemic» (Ferrer 1949, 6371), entre els quals destaquen Manuel de Montoliu, Carles Soldevila, Josep Maria Junoy, Sebastià Sánchez-Juan i Juan Ramón Masoliver. Malgrat tot, cal afegir que, si bé el bilingüisme d'Arbó va despertar recels, publicacions clandestines de l'interior com *Ariel* i *Pont Blau* van valorar molt positivament la seva obra, situant *Tino Costa* entre «dues de les millors novel·les editades en català després de la guerra» (Triadú 1950, 27; Tasis i Marca 1957, 418; vegeu també Faulí Olivella 1966, 418-421). I a l'exterior també va rebre elogis: el 1948, Rafael Tasis celebra a *La Nostra Revista* (Mèxic) que «els èxits aconseguits en una llengua forastera i sota la suspecta protecció oficial i del seus amics destinataris, no l'han desencaminat de la seva autèntica vocació de novel·lista català i en català» (1948, 31-32).

Encara no comptem amb cap biografia de l'escriptor, però no deixa de sorprendre que un funcionari de la Generalitat republicana que havia

[99] Vegeu Maria Josepa Gallofré i Virgili (1991).

[100] El canvi de llengua, però, no va ser fàcil: el castellà d'Arbó —i de la majoria de catalans de l'època— era més o menys precari, i arribar a expressar-s'hi amb correcció li va costar un esforç considerable, cosa que alguns crítics li van retreure al llarg de tota la seva carrera.

ocupat algun càrrec menor[101] i havia escrit diverses novel·les d'èxit en català —algunes de les quals premiades— pogués integrar-se amb tanta facilitat dins les estructures del nou règim. Arbó va ser depurat i va perdre la plaça com tots els empleats de la Generalitat però, tal com explica a la segona part de les memòries, va evitar la presó, on van acabar amics com Agustí Esclasans i Josep Janés (Arbó 1982, 193). El canvi de trajectòria suggereix que Arbó estava molt ben connectat i, també, que va calcular hàbilment les seves passes: per un escriptor que volgués fer-se un lloc a les lletres hispàniques de la primera postguerra, segurament no hi havia millor manera que publicar una biografia de Miguel de Cervantes. L'èxit va ser esclatant: *Cervantes* (Zodíaco, 1945) va ser traduïda a diverses llengües i reeditada múltiples vegades.

Després de la guerra, Arbó es relaciona amb un grup de personatges addictes al règim molt influents en la cultura barcelonina del moment, com ara Luys Santa Marina, Félix Ros, Martí de Riquer, Carles Sentís i el director de *Destino* Ignasi Agustí. El maig de 1942, per exemple, apareix signant llibres a la Jefatura Provincial de Propaganda al costat d'Agustí, Antonio Tovar, Santa Marina, Luis Manegat, Ferran Valls i Taberner i Guillermo Díaz-Plaja (*La Prensa. Diario de la Tarde de Información Mundial*, 1942, 2). També comptava amb el patronatge de la Dirección General de Propaganda, que li va encarregar conferències als ateneus de Barcelona i Madrid (*El Noticiero Universal*, 1947, 6). La voluntat ferma d'adaptar-se a la nova tessitura devia permetre que es passessin per alt les activitats de Sebastià Juan Arbó durant la República i, per tant, no tingués problemes a l'hora de donar a conèixer la seva obra.

Malgrat la intensitat de la repressió franquista, l'aparició de *Tino Costa* en català l'any 1947 va tenir una repercussió crítica notable.[102] L'èxit va ser tal que l'Instituto Nacional del Libro Español va decretar una setmana Arbó, oferint un premi al millor assaig breu sobre la seva obra (*La Prensa. Diario de la Tarde de Información Mundial*, 1947, 2 i *La Vanguardia Española*, 1947, 8).

---

[101] Va exercir de Secretari del Comitè de Teatre.

[102] El pròleg inclòs a l'edició de 1968 remarca que la novel·la va passar inadvertida, però, com veurem, aquest text va ser en gran part escrit per l'editor Joan Sales i no pel novel·lista, i per tant cal llegir-lo d'acord amb el seu objectiu publicitari. El pròleg està clarament destinat a promoure Club Editor: de bon començament se citen altres obres publicades a l'editorial —*Incerta glòria* i *La plaça del Diamant*— i s'hi indica que l'èxit de *Tino Costa* va ser conseqüència de la traducció al francès. Si *Tino Costa* va ser llegida durant la primera postguerra, però, fou gràcies a la traducció al castellà, que molt astutament Sales no esmenta —una traducció al francès sempre té més pedigrí, i l'editor no volia temptar el públic potencial amb la versió a l'espanyol— (Juan Arbó, 1968b, 13-14).

L'any següent, l'autotraducció al castellà de la novel·la (Juan Arbó, 1948) i l'obtenció del premi Nadal, la millor plataforma publicitària de l'època, van consolidar el prestigi de l'autor (Juan Arbó, 1949). Arbó es presentava a si mateix com un literat al marge de les modes i poc sociable,[103] cosa que segons alguns crítics explica la seva suposada marginació: «el talante un tanto individualista y alejado de los círculos culturales que le caracterizaba contribuyeron a que su nombre quedara en parte soterrado» (Piñol 1993, 37). La realitat, però, és diferent: la popularitat obtinguda a mitjan anys 40 li va permetre situar-se bé dins els engranatges de la indústria editorial, en la qual va participar des d'una posició privilegiada com a assessor literari de Planeta i jurat d'importants premis —Destino, Planeta, Urrutia, Joanot Martorell, Ramon Llull…—.[104] A més, va esdevenir columnista a *Destino*, *La Vanguardia Española* i *ABC* i va col·laborar amb moltes altres publicacions, cosa que el convertí en una de les plomes més conegudes de l'àmbit literari espanyol. Arbó tenia una presència constant a la premsa, gaudia de prestigi i va sintonitzar amb segments importants del públic lector i de la crítica. Ho certifiquen guardons com el Premio Nacional Miguel de Unamuno (*Pío Baroja y su tiempo*, Planeta, 1963), el premi Blasco Ibáñez (*Entre la tierra y el mar*, Prometeo, 1966) i l'Inmortal Ciudad de Gerona (*La masia*, Selecta, 1975).

Ja des dels inicis de la dictadura, Arbó va esdevenir un novel·lista reconegut: Camilo José Cela, que acabava de publicar *La família de Pascual Duarte*, el considera un dels grans autors del moment junt amb Miquel Llor, Ignasi Agustí, Llorenç Villalonga i Gonzalo Torrente Ballester (*Hoja del Lunes*, 1944, 5). Arrel de la publicació de *Tino Costa*, Enrique Arasa el presenta com «una de las figuras más preclaras de la novelística Española contemporánea» (Arasa Accensi 1947, 15). Les lloances no apareixen només a la premsa del règim: el crític d'*España Libre*, publicació de la CNT a l'exili, declara el 1949 que des del final de la guerra les úniques obres interessants que s'han escrit són *La familia de Pascual Duarte*, *Nada* i *Tierras del Ebro* (Codine 1950, 1). Malgrat el to lleugerament mofeta que li dedica Rafael Tasis, que el situa entre «els moderns seguidors de l'escola ferrenya» i de «l'ànima russa» (1959, 13), el fet és que al llarg dels anys Arbó va continuar mantenint el suport de determinats sectors de l'audiència i la crítica. Per oferir uns quants exemples, el

[103] Vegeu, per exemple, Huertas (1975).

[104] El treball de Joan Antoni Forcadell (2018) sobre les dedicatòries manuscrites i la correspondència personal d'Arbó demostra sense cap mena de dubte que estava molt ben relacionat.

1962 el periodista Domingo Manfredi l'emplaça entre «los escritores de primera fila» (1962, 22), i l'any 1968 Federico Sainz de Robles addueix a *La Estafeta Literaria* que «para encontrar, hoy, auténticos novelistas, es preciso leer a quienes permanecen fieles a la línea tradicional: desde Zunzunegui y Delibes hasta Aldecoa, pasando por Torrente Ballester, Sebastián Juan Arbó, Ignacio Agustí, Tomás Salvador y Ramón Solís» (Sainz de Robles 1968, 32). El 1969 és entrevistat a la secció «Los importantes opinan» del *Diario de Barcelona* (Gómez Catón 1969, 21), i Tomás Salvador (1969, 2) lamenta que un article de *Cuadernos para el Diálogo* sobre la novel·la coetània s'hagi oblidat d'Arbó, que a principis dels anys 70 és encara descrit com «un titán de nuestras letras, inconmovible, silencioso, de trabajar seguro y hondo» (*7 Fechas. El Periódico de Toda la Semana*, 1971, 2). A més, durant els anys 50 i 60 Arbó va ser inclòs en la majoria d'estudis de literatura espanyola contemporània com un dels autors clau del període.[105] Malgrat el canvi de paradigma estètic i temàtic impulsat per Carlos Barral a finals dels anys 50 i la politització creixent dels anys 60, la novel·lística d'Arbó no va perdre el favor de certs segments de l'audiència i, de fet, a principis del període democràtic diverses de les seves novel·les van ser adaptades per la ràdio i la televisió (Matas Roca 2021, 214-215). En conjunt, aquests exemples i d'altres que es podrien citar permeten matisar la idea segons la qual Arbó va ser un escriptor marginat a causa del seu origen geogràfic o les seves habilitats lingüístiques.

En general, els crítics detecten en l'obra d'Arbó la gran tradició novel·lística del segle XIX i en lloen el llenguatge planer i directe, l'absència d'enfarfegaments estilístics i el to sincer (Sempronio 1949, 12). *Sobre las piedras grises*, per exemple, s'interpreta com una mostra de «realismo español» que no exhibeix «claudicaciones a la moda» (*Pueblo. Diario del Trabajo Nacional*, 1949, 1). Un aspecte important és que les ressenyes remarquen la manca d'ínfules intel·lectuals de l'autor, subratllant que posa més èmfasi en els sentiments que en les idees (Vázquez Zamora, 1949). Rafael Santos Torroella, per exemple, elogia *Tino Costa* per «estar exenta por fortuna de las sociologías y los psicologismos», per la qual cosa és «una obra que carece de explicación posible, por lo que tiene de poemática y de auténtica» (1947, 5).[106] Aquesta mena d'arguments coincideixen amb les idees que tenia Arbó sobre el gènere

[105] Vegeu, per exemple, Jerónimo Mallo (1956); Eugenio de Nora (1963, 376); Juan Luis Alborg (1962, 272); Federico Carlos Sainz de Robles (1964, 200) i Antonio Iglesias Laguna (1970, 105).

[106] El crític és rotund: «nada de hermenéuticas», «quédense tales excesos para producciones de corte híbrido, en las que lo literario no vale por si mismo» (Santos Torroella 1947, 5).

novel·lesc, que es basaven en el concepte d'honestedat artística. De manera semblant, Joan Estelrich destaca que les obres d'Arbó no contenen grans elucubracions intel·lectuals, i que despleguen passió en comptes d'ideologia. Segons aquest crític, les imperfeccions d'estil i errors gramaticals del text són precisament producte de l'autèntica emoció creadora del novel·lista i del fet que la seva escola ha estat la vida (Estelrich, 1949). Aquesta mena de judicis mostren que la crítica contemporània celebrava que Arbó abanderés una novel·lística que deixava de banda les innovacions estilístiques i temàtiques de la literatura de principis del segle XX. És a dir, que no s'hi trobessin traces de Freud, Faulkner, Joyce o Proust ni, òbviament, de l'existencialisme, el *nouveau roman* o el realisme social de postguerra.[107] Tal com Sales explicita a la «Carta de l'editor a l'autor» inclosa a *L'espera*, «Aquí no hi ha ni Faulkners ni Kafkas, no hi ha Burtons [potser es refereix a Michel Butor] ni Robbe-Grillets; aquí hi ha l'Arbó i prou, en una originalitat total» (1992, 15).

Arbó, indiferent a l'evolució de la novel·la durant el primer terç del segle XX, continuava fabricant narradors omniscients que s'identifiquen amb els drames dels personatges. De manera perceptiva, Néstor Luján (1947) observa que, atesa l'atmosfera tràgica i romàntica del text, *Tino Costa* es pot llegir com un poema dramàtic. Les novel·les d'Arbó no contenien ironia i, tal com va advertir Josep Maria Espinàs, a vegades prenien un caire moralitzant que, si bé agradava a un sector del públic, era potser massa explícit: «No hay disimulo ni sutileza, sino un disparo de moral a quemarropa» (1954, 24). Espinàs, però, conscient dels objectius d'Arbó, addueix que en la seva narrativa «no hay que medir la elegancia, sino la fuerza» (íd.). Efectivament, la seva producció destaca per la força i vitalitat amb què es descriuen el paisatge i les angoixes, frustracions i temors d'uns protagonistes turmentats que lluiten contra el fracàs, la dissort i la brutalitat de l'entorn. Arbó era un novel·lista amb un profund sentit de la fatalitat i una concepció idealitzada de l'amor, un escriptor amb un vigorós talent narratiu més interessat en les passions arravatades d'uns personatges tràgics i sovint autodestructius que no pas en el realisme.

[107] Val la pena fer un breu incís: l'obra d'Arbó s'ha interpretat a vegades com a precursora de l'existencialisme, però aquesta opinió no era unànime entre els crítics de l'època i molt possiblement hauria desagradat l'autor. Francisco Rodón (1969), per exemple, considera que Arbó intentava dignificar el fulletó i que la seva obra té més a veure amb la novel·la romàntica decimonònica que amb l'existencialisme.

Arbó escrivia, en fi, llibres que «se puede[n] leer sin náuseas o escalofríos» en un moment en què, seguint les modes imperants, molts novel·listes «se afanan en aplicar al lector el shock espeluznante» (Vázquez Zamora 1949, 15). Arbó i altres autors populars a l'època, com ara Josep Maria Gironella, Juan Antonio de Zunzunegui o Mercedes Salisachs, connectaven amb un públic molt ampli còmodament situat dins el conservadorisme apolític i conformista promogut pel franquisme. Aquesta audiència consumia una novel·la tradicional d'evasió que estava allunyada tant de l'avantguarda com del realisme social en voga. Aquests dos corrents són els que han acabat dominant les històries de la literatura, més centrades en la renovació de paradigmes estètics que en la via clàssica representada per Arbó i d'altres malgrat que, segurament, aquests últims tenien moltes més vendes i públic.

En els seus articles a la premsa, l'escriptor no amaga que el present l'incomoda. El 1970, per exemple, descriu els seus gustos literaris de la manera següent:

> Aquella generación tenía —o teníamos, pues me cuento en ella— como ídolos a Tolstoi, a Ibsen, a Hugo; entre nosotros, a Galdós y menos a Baroja, a Blasco Ibáñez; ellos tienen a Sartre, a Becket o a Ionesco, a los hombres de la desesperación. […] De la nuestra, de sus afanes, de sus sueños, salió este mundo; veremos si de esta, de la del odio y la violencia, de los sin familia y sin Dios, sale una humanidad mejor. (Juan Arbó 1970b, 11)

Els articles periodístics d'Arbó, trufats de referències a Baroja, Cervantes, Goethe, Dant i Lope de Vega, mostren prou clarament quins eren els seus models i preferències literàries. Conscient de l'extemporaneïtat de la seva concepció de la literatura, Arbó va desenvolupar una particular teoria de la novel·la: segons el seu parer, al zenit del gènere s'hi arriba al segle XIX i, a causa de la seva gran popularitat, a principis del XX s'hi comencen a dedicar assagistes, sociòlegs, filòsofs i poetes. Aquests, però, no són novel·listes *comme il faut*, perquè el que realment els interessa és utilitzar el format per difondre determinades perspectives doctrinals. Tal com afirma Matas (2021, 599), a Arbó la literatura d'idees li semblava banal i contrària a l'autèntica expressió artística. De fet, considerava que la comercialitat de la novel·la i l'èmfasi en qüestions ideològiques havien corromput el camp literari, obsedit pels guanys econòmics i l'èxit a qualsevol preu: «Todo lo que vino con una apariencia de novedad, todo lo raro por lo raro, fue elevado, propagado, y vendido, todas las osadías, las locuras, encontraron sus panegiristas» (Juan Arbó 1972, 14).

Això fa que la literatura hagi experimentat una onada de morbositat, vici, violència i erotisme desenfrenat: «La literatura es baja; nace, como vemos, de ideales bajos, y los ideales bajos, de hombres sin elevación moral, sin grandeza, de contrahechos de espíritu, y de cuerpo» (Juan Arbó 1953, 3). Aquestes consideracions fan palès el desconcert d'Arbó, que lamenta que s'hagi perdut la dimensió ètica de la novel·la. Les qüestions de moralitat i virtut que sovint tracta als seus articles son típiques de la literatura del segle XIX que, en adoptar un concepte d'estètica indestriable del concepte de virtut, afavoria la subordinació de l'obra a principis morals i espirituals.

Seguint el discurs típic del franquisme, Arbó declarava que la política «siempre me ha interesado poco, y menos todavía a medida que han transcurrido los años, hasta el punto de que mi desinterés ha llegado a ser casi total» (Saladrigas 1972, 24).[108] El 1977, en una de les poques vegades que va parlar obertament d'aquest tema, reconeixia haver donat suport a la República, encara que «después del tremendo fracaso» va quedar orfe d'ideals i, per tant, políticament «hoy no sé que soy, ni que deseo» (Mérida, 16). Les seves opinions sobre Catalunya i el nacionalisme també s'avenien amb la perspectiva oficial: Arbó addueix que a la seva terra d'origen «estos problemas no han hecho mella» perquè, a causa de la influència d'Aragó i València, «las cuestiones del regionalismo han despertado siempre un eco muy débil» (íd.).

Aquest breu repàs de la singladura biogràfica d'Arbó durant la postguerra, la recepció de la seva obra dins el camp literari hispànic i les seves idees sobre política i la novel·la permetrà analitzar en més detall el context en què es va reescriure i publicar *Tino Costa*. Tal com s'exposa a l'apartat següent, la revisió d'aquesta novel·la s'explica en gran part per l'auge editorial en català de mitjan anys 60, que va impel·lir Arbó a intentar recuperar la posició que havia ocupat dins la cultura catalana als anys 30.

TINO COSTA I EL CAMP LITERARI DE POSTGUERRA EN CATALÀ

A causa de l'èxit obtingut a nivell peninsular i les dificultats que afectaven el sector editorial en llengua catalana, l'obra en català d'Arbó va passar a un segon terme. Tal com ha observat Ramis (2010), les obres en català eren

[108] Matas (2021), que estudia aquest aspecte detalladament, argumenta que Arbó «practica un col·laboracionisme passiu que pot ser interpretat com una afinitat al poder franquista però que, en el fons, respon a l'única finalitat de fer reeixir els seus projectes literaris» (651; vegeu també 539 i 540).

sempre traduïdes al castellà, mentre que les que escrivia directament en aquesta llengua mai van ser traduïdes, asimetria provocada per les limitacions de l'època. Malgrat això, quan a partir de 1962 les qüestions lingüístiques deixen de ser criteri automàtic de prohibició i el mercat del llibre en català es comença a refer tímidament, Arbó retorna amb força a la llengua materna per tal de reivindicar el seu paper dins la literatura catalana. En un període molt curt de temps, publica *Narracions del Delta* (Selecta, 1965), l'*Obra catalana completa (I). Novel·les de l'Ebre* (Edicions 62, 1966), *L'espera* (Club Editor, 1967), *Tino Costa* (Club Editor, 1968) i *L'inútil combat* (Proa, 1969). Durant uns pocs anys, entre 1962 i 1968, es produeix una eufòria notable entre les editorials, que es llancen a publicar i traduir de manera frenètica per intentar recuperar el temps perdut (Cornellà-Detrell, 2016). El període d'expansió, però, resulta ser un miratge: si bé a partir d'aquell moment es pot publicar en català amb certa normalitat, les més de dues dècades de prohibicions i l'absència de la llengua als mitjans de comunicació i al sistema educatiu fan que sigui difícil arribar a l'audiència. L'auge dura molt poc, i la falta de públic produeix una forta crisi que arruïna diverses editorials.

En l'entrevista citada (Saladrigas 1972, 24), Arbó explica que ha escrit en català quan el contingut del text ho afavoria —com en el cas de la biografia de Jacint Verdaguer—, i que ho ha fet en castellà per qüestions de difusió o quan era adient pel tema.[109] També esmenta que la traducció de la biografia *La vida trágica de Mosén Jacinto Verdaguer* s'havia venut més en castellà en un any que en català en quinze, i es queixa que les obres completes (Edicions 62, 1966) havien tingut poquíssima demanda mentre que en castellà se n'havien esgotat 1.000 exemplars en menys de dos anys.[110] Les escasses vendes en català, però, no es devien a la marginació del novel·lista per haver escrit majoritàriament en castellà durant la postguerra, sinó que eren una conseqüència de l'escassedat de lectors després de més de dues dècades de repressió continuada.[111] En qualsevol cas, el clima social més favorable dels anys 60 va esperonar l'aparició d'una nova fornada d'intel·lectuals influenciats pel marxisme i noves tendències com l'estructuralisme. La conseqüència és que, si

[109] Pel que fa als usos i idees lingüístiques de Juan Arbó, vegeu Matas (2019).

[110] L'*Obra catalana completa* reprodueix la versió de *Tino Costa* de 1947.

[111] Matas sembla donar per vàlid «l'aïllament a què es va veure sotmès l'escriptor» (2021, 18), que «no aconsegueix la recuperació i el reconeixement d'un espai propi en l'àmbit literari» (209). Aquesta mena d'arguments, però, semblen basar-se més en la imatge que l'escriptor volia projectar de si mateix que en la situació en què es trobava.

bé Arbó troba un espai per publicar, tal com apunta Igual, les seves posicions estètiques i ideològiques li dificulten encaixar dins el nou ecosistema literari:

> la seva ambigüitat política i la bifurcació dels camins lingüístics el van acabar perjudicant i van insatisfer el nucli essencial de la «intel·ligència» catalana, que despertava a empentes i arrops del son catacumbal i sobreposava un filtre «marxistoide» a l'autor de *La Masia*. (1997, 11)[112]

Seria erroni, però, atribuir les dificultats que experimenta Arbó a l'hora de donar a conèixer la seva obra a factors merament ideològics o lingüístics, perquè tots els escriptors en llengua catalana de l'època, al marge de la seva orientació política, es trobaven en una posició marginal i subordinada. Malgrat que hi pogués haver alguna reticència envers el novel·lista, cal no oblidar que l'*Obra catalana completa* de 1966 es publica a Edicions 62, punta de llança del progressisme del moment. Arbó és el segon escriptor que mereix tal honor: el primer va ser Llorenç Villalonga, fet que mostra l'obertura de mires de l'editorial.

Malgrat publicar-se per primera vegada el 1947, el manuscrit original de *Tino Costa* ja estava llest l'any 1939; la segona versió, notablement revisada, va aparèixer gairebé tres dècades després a Club Editor (Juan Arbó 1968b, 6). Com que durant la dictadura el llibre era pràcticament l'únic àmbit culte on es podia utilitzar la llengua catalana, la responsabilitat de preservar el català va recaure en gran part en les editorials. Tal com explica Fuster, això va resultar en un control excessiu de l'expressió literària: atès que la llengua «no tenia altra salvació que la seva literatura», es va estendre la idea que «aquesta literatura, com més "literària" fos, més i millor acompliria la seva missió d'emergència» (Fuster 1982, 332-333). Gairebé només les editorials podien participar en el manteniment i transmissió del llenguatge estàndard, i per tant la vessant creativa de la literatura va quedar parcialment subordinada a les necessitats de garantir la continuïtat i puresa del llenguatge. El paper de l'escriptor, però, sempre ha inclòs innovar i donar forma a les seves eines expressives, i per això la manera sovint rígida amb què s'aplicaven les normes gramaticals va causar tensions entre literats, editors i correctors. Aquests últims en particular tendien a intervenir força en els textos de postguerra, fins al punt que Martínez-Gil ha defensat que, en alguns casos, caldria parlar de coautoria lingüística entre autor i corrector (Martínez-Gil 1997, 215).

---

[112] Cal dir que Arbó no va ser l'únic cas, escriptors com Pere Calders i Xavier Benguerel també van rebre crítiques pel seu posicionament estètic.

Tant en la seva tasca d'editor com la d'escriptor, Joan Sales va haver de fer front a diversos problemes que afectaven el camp literari: la manca de lectors, el desconeixement general de la llengua estàndard i l'actitud dels correctors, que tendien a imposar criteris lingüístics i unificar l'estil. Com a resposta, va decidir promoure un registre que no s'apartés excessivament de la llengua parlada per tal d'atraure el major nombre possible de lectors. En el cèlebre pròleg a *Incerta glòria*, Sales declara que

> L'autor d'aquest llibre creu que els gèneres literaris que es proposen reflectir ambients i personatges corrents dels nostres temps no han d'escriure's a la manera d'uns exercicis de gramàtica, sinó —sobretot en els diàlegs— acomodar-se al llenguatge vivent. […] Creu l'autor que en tot conflicte entre la gramàtica i la vida, les persones de seny donaran sempre preferència a la vida. (1956, 10)

Sales considerava que la funció comunicativa del llenguatge era més important que la simbòlica, i que encara existia un català col·loquial genuí no influenciat pel castellà. Les seves idees, defensades amb certa vehemència, van causar temor entre els intel·lectuals. Manent, sense esmentar-lo directament, va criticar aquells que «tendeixen a despersonalitzar l'idioma i a acostar-lo al castellà per la temença absurda que el lector no els entendrà» (1961, 11), i Triadú va lamentar que «els novel·listes no sols s'equivoquen, sinó que àdhuc pretenen de raonar, en rebel·lió oberta, llurs actituds més o menys antigramaticals» (1961, 58-59). Malgrat despertar recels, Sales considerava que la rigidesa del llenguatge estava tenint conseqüències adverses: «Estem perdent la batalla de la novel·la (la majoria dels novel·listes catalans actuals publiquen en castellà), i un dels motius, no el principal però sí important, n'és aquesta qüestió de la fossilització del llenguatge escrit» (Coromines i Sales 2016, 166; carta de Joan Sales a Joan Coromines de 27 de juny de 1958). Per tal de capgirar la situació, Sales va promoure l'ús d'una llengua literària més flexible, i també va intentar captar per a Club Editor escriptors que en aquell moment publicaven sobretot en castellà, com ara Noel Clarasó, Joan Gomis, Josep Maria Cid-Prat i, és clar, Sebastià Juan Arbó.

No sembla forassenyat conjecturar que, si Sales es va interessar en l'obra d'Arbó, va ser en bona part perquè tots dos mantenien punts de vista semblants respecte a la funció i característiques de la literatura. El cinquè punt del manifest de *Quaderns de l'Exili*, revista fundada per Sales a Coyoacán el 1943, permet entreveure quines podien ser les afinitats entre editor i novel·lista:

> Rebutgem l'intel·lectualisme, la deshumanització i la supèrbia de tota manifestació que s'anomeni cultural a si mateixa, però que pretengui sobrepassar o menystenir l'home. Rebutgem una cultura sense contingut i que es nodria dels seus propis residus. Entenem que l'home val més que el seu rastre, el contingut més que el continent, el pensament més que la forma. Ambicionem un estil directe, senzill i digne, subordinat a l'obra. (*Quaderns de l'Exili*, 1943, 2)

Sales compartia amb Arbó les suspicàcies envers l'intel·lectualisme i l'artificiositat des d'una perspectiva humanista, fet que el porta a publicar novel·les de tipus clàssic —Fiódor Dostoievski, Nikos Kazantzakis, Pierre Boulle…— que poguessin entretenir l'audiència. En una línia semblant, Arbó pretenia assolir un estil que fos el més planer i transparent possible i declarava que «m'esforço perquè l'obra sigui amena, no sé si pensant en mi o pensant en la resta de lectors» (Rosales 1997, 22). A més, tots dos eren catòlics i desconfiaven dels nous corrents ideològics i literaris que arribaven sobretot de França.

Com a director editorial, Sales tenia fama d'imposar els seus criteris lingüístics i estilístics, i Arbó devia ser-ne conscient quan va optar per publicar la segona versió de *Tino Costa* a Club Editor. D'altra banda, Arbó era conegut per corregir incansablement les seves obres, i sovint aprofitava les traduccions, autotraduccions i reedicions per revisar en profunditat els textos.[113] Ens trobem, per tant, davant un editor i un autor que percebien les tasques d'escriure i editar de manera fluida i flexible. La relació epistolar entre tots dos demostra que Sales va aconsellar diverses alteracions al novel·lista i que aquest, inicialment reticent a acceptar les recomanacions de l'editor, les va acabar donant per bones. Segons Sales, les modificacions proposades no eren gaires i sobretot afectaven algunes repeticions innecessàries, encara que aquest aclariment potser era un subterfugi per restar importància a les seves intervencions i no incomodar l'escriptor. Sigui com sigui, les cartes entre tots dos indiquen que Arbó va quedar satisfet de les alteracions i que, de fet, hi va contribuir activament: el 5 de desembre de 1968, per exemple, explica que «he continuat l'esporgada» i que «estic molt content de tal com va, i em penso que l'obra guanyarà molt» (Ramis 2018, 138).

[113] Com indica Luján, «toca y retoca sus obras hasta exasperarlas literariamente» (1947, 9). Vegeu també Josep Miquel Ramis (2012). L'estudi filològic d'*El ángel se durmió* dut a terme per Joan Antoni Forcadell (2023a i 2023b) també ajuda a entendre la complexa metodologia de treball d'Arbó i les constants supressions i addicions a què sotmetia la seva obra.

L'autotraducció al castellà de *Tino Costa* (1970), però, va precedida d'un pròleg que exposa una versió notablement diferent dels fets. Juan Arbó (1970a, 7) hi addueix que es va deixar convèncer pels elogis i la insistència de Sales i, també, que en aquell moment estava molt enfeinat i no va tenir temps de revisar les galerades. Un cop rellegides de nou les versions existents, el novel·lista conclou que *Tino Costa* s'hauria d'haver publicat tal com estava originalment. Tot i el canvi de parer, Arbó agraeix a Sales els esforços que va dedicar a editar el text. La relació entre tots dos potser va quedar afectada pel procés d'edició l'obra o pel pròleg, perquè Arbó no va tornar a publicar a Club Editor. Dit això, la novel·la es comença a distribuir poc abans que esclati la crisi editorial de finals dels anys 60, que va provocar una reducció considerable en la quantitat de llibres publicats. En aquella conjuntura, Arbó ja devia haver descobert que l'eufòria de principis de la dècada no havia anat acompanyada d'una resposta equivalent per part del públic, cosa que explica per què només va tornar a publicar una altra novel·la en català (*La Masia*, Selecta, 1975). En tot cas, la informació disponible pel que fa al nivell de col·laboració entre editor i escriptor és limitada i fa difícil saber a qui corresponen moltes de les variants que s'examinen a l'apartat següent. Sales va suggerir introduir topònims reals al text, i *Tino Costa* presenta trets lingüístics que l'editor va implementar a la seva pròpia obra i a altres novel·les que va publicar. Tampoc hi ha cap dubte, però, que Arbó va aprofitar la reedició de 1968 per introduir canvis al text de 1947, i per tant algunes de les modificacions cal atribuir-les al mateix autor.

LES VARIANTS TEMÀTIQUES I ESTILÍSTIQUES DE LES DUES VERSIONS CATALANES DE *TINO COSTA* (1947 I 1968)

El pròleg de *Tino Costa* de 1968 descriu els objectius del procés de reescriptura de la manera següent:

> La principal esmena, aconsellat per un amic (penso que ben aconsellat), ha consistit a situar concretament la història en el temps i en l'espai: Santa Maria dels Monts s'ha convertit en Amposta a l'època de les guerres carlines. […] Ha guanyat en concreció, en veritat, i tal vegada sigui cert que el fet local, si és verídic i humà, guanya amb la concreció en universalitat […]. *Tino Costa* deixa, amb això, de ser una novel·la intemporal i nebulosa; i sense perdre res —així ho espero— de l'exaltació poètica que li dóna el to, queda relligada a un lloc i a un temps com hi estan relligats tots els éssers de carn i ossos per més exaltats i

> poètics que siguin. […] Després l'he esporgada de bon nombre de repeticions, fruit de l'ardència i la improvisació amb què solia escriure el jove que jo era fa trenta anys. Crec que amb aquesta severa esporgada, feta amb la serenitat de l'edat madura, l'obra guanya en força […]. Finalment, he volgut descarregar l'estil d'una sèrie d'arcaismes —*llurs*, *quelcoms*, *homs*, *éssers*, *àdhucs*, *nogensmenys* i altres de més o menys recercats o impertinents— […]. La culpa fou més de deixadesa que d'intenció, vull dir per haver permès amb una tolerància que ara considero excessiva que els correctors m'empedressin de *llurs* i de *quelcoms* les proves de galerades. (Juan Arbó 1968b, 15-16)

En principi, doncs, *Tino Costa* va ser revisat per tres motius: afegir referències espacials i cronològiques més específiques a la trama, corregir les imperfeccions d'estil del jove Arbó i, finalment, eliminar els arcaismes que els correctors havien introduït al text de 1947. Pel que fa al primer aspecte, al text original totes les ciutats, pobles, rius i regions portaven noms imaginaris, mentre que en la versió de 1968 s'hi introdueixen les denominacions geogràfiques reals on transcorrien els fets. Per posar alguns exemples, Santa Maria dels Monts es va convertir en Amposta; Argona, Aragó o Omeda;[114] Benarós, Vinarós; Citavella, Barcelona;[115] una avinguda anònima, la Rambla; el poble veí, Sant Carles de la Ràpita i «el riu», l'Ebre. En diverses ocasions, el topònim és eliminat o s'utilitzen anàfores —Santa Maria esdevé sovint «el poble»—. Aquest canvi va ser suggerit per Sales, que considerava un error «haver disfressat amb noms ficticis els llocs reals de l'acció, cosa que donava a la novel·la un cert aire irreal i nebulós que als lectors no acaba d'agradar mai» (Ramis 2018, 134; carta de Joan Sales a Sebastià Juan Arbó de 19 de setembre de 1968).[116] Pel que fa al context històric, al capítol tretzè s'hi introdueixen unes breus referències a les Guerres Carlines i a l'afusellament de la mare del general Ramon Cabrera.

Tot i que Sales volia incrementar la sensació de versemblança del text per millorar l'experiència del públic, *Tino Costa* no pretenia retratar els diferents factors socials, polítics i culturals de l'àmbit on es desenvolupa la trama. De fet, l'ús de topònims ficticis al text de 1947 precisament indica que Arbó

---

[114] Aquest és l'únic cas en què s'hi introdueix una referència fictícia, Omeda.

[115] Tal com indica Arbó al pròleg de 1970, però, Citavella no estava solament basada en Barcelona, sinó també en Reus i Tarragona.

[116] Sales expressa un punt de vista semblant a la «Carta de l'editor a l'autor» inclosa a *L'espera*, on lloa que «la teva novel·la passa en un lloc ben concret i en una època ben determinada» (Sales 1967, 15).

volia evitar referències al món exterior que poguessin desviar l'interès del focus de la novel·la, una tràgica història d'amor (Rosales 2002, 21). Ateses les ubicacions fictícies i l'entorn social poc definit, la versió de 1947 compartia elements amb les narracions d'arrel popular i, de fet, la història entre Mila del Santo i Tino Costa podria convertir-se fàcilment en tema d'un romanç o una rondalla. L'aire nebulós que Sales detecta al text, doncs, era buscat: les peripècies del protagonista són tan tràgiques i estan tan vinculades a l'entorn que adquireixen una aura gairebé llegendària. No és estrany, doncs, que alguns estudis crítics hagin subratllat la importància dels relats tradicionals en l'obra d'Arbó (Rosales, 1997 i Matas Roca, 2023). De fet, al principi de la novel·la el narrador mateix es personifica en el discurs, fet habitual en les històries orals, que inclouen el narrador i els oients com a part de la ficció per tal d'atorgar veracitat als fets i presentar-los com a pertanyents a la memòria col·lectiva de la comunitat. Això s'emfasitza a l'epíleg, on el narrador apunta que «Molts dels fets que es conten aquí tenen ja per al poble colors de llegenda» (Juan Arbó 1947, 378).

Sigui com sigui, Sales va trobar adient establir referents més immediats i situar els personatges en escenaris recognoscibles. Atès el paper de la literatura en el manteniment i reconstrucció de la identitat catalana durant la postguerra, no sorprèn que l'editor insistís en la necessitat de reforçar la identificació del públic amb els espais del text. Això anava lligat al desig de promoure una literatura més estretament relacionada amb el present que, d'aquesta manera, pogués atraure amb més facilitat l'atenció dels lectors. En la segona versió de 1968 es poden reconèixer els indrets on transcorre la novel·la i, per tant, la trama adopta una dimensió social i històrica més explícita. Aquest canvi, però, causa tensions dins l'obra, ja que la concreció de l'espai entra en conflicte amb els objectius del text original, que no pretenia reflectir la realitat social de l'època. En altres paraules, la nova geografia imposada a la versió de 1968 ressalta involuntàriament el contrast entre l'ambientació idealitzada i indeterminada del text de 1947 i el rerefons més tangible de 1968. Arbó se'n devia adonar, i per això a l'autotraducció al castellà torna als referents més vagues del manuscrit original. De fet, al pròleg de 1970 explica que a la narració no hi havia res que es correspongués amb la realitat, tot subratllant «el tono intemporal, yo diría universal, que la presidía» (Juan Arbó 1970a, 7). Segons el parer d'Arbó, Sales no va acabar d'entendre el que s'havia proposat, ja que «mi amigo confundía la verdad llamémosla histórica,

con la verdad de la creación, la verdad del arte, que, para mí, es "la verdad"» (íd., 6). El seu propòsit, doncs, no era presentar una imatge fidel d'un temps i d'un indret, sinó mantenir-se lleial a la seva concepció de l'art.

A diferència de novel·les com *L'espera* o *Camins de nit*, que adopten un estil realista clàssic, *Tino Costa* se submergeix en les fondalades de l'angoixa romàntica. Un aspecte important és que el conflicte desencadenat per la relació entre Tino Costa i Mila no es deu a un problema de classe, ja que tots dos personatges pertanyen al mateix estrat social. El motiu és l'actitud indòmita i turmentosa de Tino Costa qui, asfixiat pel medi, no pot o no sap sotmetre's a les lleis i convencions de l'entorn. El protagonista es rebel·la de manera inconscient, imposant la seva voluntat contradictòria i deixant-se endur per conductes autodestructives que el converteixen en un perill per la comunitat. L'ideari romàntic defensa que l'autèntica noblesa prové de la fidelitat al propi instint, que pot semblar absurd o perillós als observadors externs, però que cal respectar encara que condueixi al fracàs, l'odi i l'autoimmolació. Escultor autodidacte dotat de poders creatius excepcionals, Tino Costa no copia ni imita, sinó que el seu art brota d'una font misteriosa i inexplicable que defuig explicacions racionals. Com a creador autèntic, el personatge no pot controlar les conseqüències dels seus actes. Tino Costa no reflexiona ni calcula, sinó que simplement sent, viu, intueix i s'expressa, idees que són concomitants amb la concepció de l'art d'Arbó.

Tino Costa rebutja tot el que és serè, sòlid, lluminós i intel·ligible i es decanta per la foscor i la nit. Es troba en un estat de descontent vital que és violent, melancòlic, exaltat i desesperat però que, no obstant, és l'origen de la seva inspiració, creadora i destructora al mateix temps i situada més enllà de la raó. El protagonista, al marge i per sobre de la llei, encarna l'expressió extrema de l'autoafirmació de l'individu, que el porta a ignorar les convencions socials i convertir-se en un proscrit. Tino Costa es troba sotmès a tendències innates destructives, a un costat fosc que horroritza els individus de la comunitat. En aquest sentit, l'episodi amb Sileta, que desencadena la tragèdia, no pot ser més violent, irracional i arbitrari. Tino Costa és un criminal, una ànima condemnada i destructora que, malgrat tot, es manté lliure, fidel als seus afanys indefinibles a desgrat de l'enorme cost personal.

Deixant de banda els noms de lloc, les variants del text també inclouen importants alteracions sintàctiques i morfològiques. En la segona versió de *Tino Costa*, per exemple, es modifica la manera de referir-se als personatges:

ara els noms propis apareixen amb l'article personal —*Tiago* es converteix en *el Tiago*—. En català central, el discurs espontani introdueix els noms propis amb l'article, i per tant aquest canvi disminueix la distància entre el text i la major part del públic lector de l'època. A l'àmbit on transcorre la novel·la, però, s'utilitza l'article masculí *lo*, i en conseqüència, el text s'allunya de l'ús lingüístic de la zona on s'enquadra el relat. N'hi ha més exemples: en la segona versió també s'eliminen els possessius àtons —*es*, *sa*…—, considerats arcaics en la zona central. Aquesta substitució és conseqüència de l'èmfasi en la protecció de l'estàndard típic de postguerra, provocat pel fet que la literatura era l'únic àmbit formal on la llengua es podia utilitzar amb relativa normalitat. Cal també tenir present que els intents del règim de desarticular l'espai cultural i social català no sols dificultaven la publicació de llibres, sinó també la seva distribució i difusió. La cultura catalana estava formada per petits cercles concentrats sobretot a l'àrea de Barcelona, i les circumstàncies feien difícil poder arribar a la resta del domini lingüístic, cosa que va afavorir l'ús de la varietat central. Així mateix, com que el català era absent al sistema educatiu, la major part del públic no tenia un coneixement sòlid de l'estàndard ni havia estat exposat als diversos registres i parles, i com a resultat l'ús de les varietats geogràfiques provocava recels entre la intel·lectualitat.

Diverses alteracions sintàctiques del text responen a la intenció de corregir imperfeccions d'estil. Es rebutja, per exemple, la construcció *per*+article+possessiu+adverbi en favor de l'estructura més idiomàtica *per*+adverbi+possessiu: «pel seu darrere» (1947, 18) / «per darrera seu» (1968, 29). Un cas similar té a veure amb la possessió, que al text de 1947 sovint era expressada mitjançant *de*+pronom, una estructura forçada que va ser substituïda pel possessiu:

1947	l'esdevenidor d'ella havia estat de sempre la seva més constant preocupació. (p. 44)
1968	el seu esdevenidor havia estat sempre la seva preocupació més constant. (p. 57)
1947	amb el retrat d'ella a un costat (p. 56)
1968	amb el seu retrat a un costat (p. 70)
1947	el record de la fugida d'ell amb la forastera (p. 101)
1968	el record de la seva fugida amb la forastera (p. 118)

Semblantment, en moltes frases s'eliminen sintagmes preposicionals redundants o se substitueixen per pronoms, i el resultat és una sintaxi més àgil:

1947 aixecà els ulls fins a ell interrogatiu (p. 58)
1968 aixecà els ulls interrogatiu (p. 73)

1947 li ho digué a ell (p. 58)
1968 li ho digué (p. 73)

1947 Tino Costa acabà per cansar-se d'ell (p. 92)
1968 Tino Costa acabà per cansar-se'n (p. 111)

1947 el record de Mila, després d'aquell esforç, tornà a ell encara més irresistible (p. 110)
1968 el record de la Mila, després d'aquell esforç, se li feia més irresistible (p. 127)

Al text de 1947 s'utilitzaven amb freqüència els pronoms relatius compostos, d'ús limitat en la parla, i per això el 1968 s'elideixen o se substitueixen per relatius adverbials:

1947 hisendes en les quals es cansa un de caminar (p. 83)
1968 hisendes on un es cansa de caminar (p. 67)

1947 a l'hora en què la corneta avisava des de les muralles l'hora de tancar (p. 103)
1968 a l'hora quan la corneta avisava l'hora de tancar (p. 87)

1947 davant de la qual Mila, a les nits, s'agenolla (p. 268)
1968 davant seu la Mila, a les nits, s'agenolla (p. 250)

1947 en lloc de la qual hi ha una antiga i eixuga cortina (p. 268)
1968 en lloc de la porta hi ha una feixuga cortina (p. 250)

La revisió freqüentment suprimeix estructures parentètiques o incorpora canvis en l'ordre dels constituents per evitar-les. El resultat són unes oracions menys segmentades per pauses que ofereixen una correspondència més ajustada entre la línia argumental i l'estructura sintàctica, fet que requereix menys esforç interpretatiu per part del lector:

1947 i Sileta, la filla, seia al costat del pare. (p. 35)
1968 i la Sileta seia al costat del pare. (p. 24)

1947 el rector de Santa Maria, que havia fet tots els possibles per, amb els seus consells, inclinar la voluntat de la noia (p. 49)
1968 el rector de Santa Maria, que havia fet tots els possibles amb els seus consells per inclinar la voluntat de la noia (p. 36)

1947 ja no espera, en fer-se nit, Tiago de Candaina (p. 65)
1968 ja no espera l'hereu Candaina en fer-se nit (p. 52)

1947 una ombra de temor, un pensament, creuà la seva ment (p. 125)
1968 una ombra de temor travessà la seva ment (p. 107)

Al manuscrit original l'ús de les comes tendia a trencar l'ordre sintagmàtic, fet que en alguns casos impedia que el lector pogués assimilar l'estructura de les oracions de manera fluida.[117] Per tal d'evitar-ho, el text de 1968 simplifica la puntuació i, en general, l'ordre dels constituents tendeix a ser menys marcat. Ho demostren les alteracions que afecten els pronoms personals —«m'havia jo deturat» (1947, p. 13) / «jo m'havia deturat» (1968, p. 24)— i l'adverbi *ja*, que el 1947 apareixia sempre després del verb, ús emfàtic atès que acostuma a precedir-lo: «Sinó que ara era ja un ancià» (1947, p. 88) / «Sinó que ja era un ancià» (1968, p. 106).

El pròleg indica que el procés de reescriptura va consistir principalment a canviar els noms de lloc, corregir repeticions i substituir un nombre limitat d'arcaismes, però l'anàlisi de variants revela que les intervencions van tenir un abast força més ampli, ja que es va portar a terme una profunda revisió d'estil. Analitzats en conjunt, els centenars de modificacions alteren substancialment les característiques de la veu narrativa i alguns aspectes de l'argument. Una quantitat important de canvis afecta la posició dels adjectius:

1947 la seva més constant preocupació (p. 44)
1968 la seva preocupació més constant (p. 57)

[117] Vegeu Leech i Short (1981, 214-219) i Law (ed.) (2001, 74-84).

1947 una terrible decepció (p. 63)
1968 una decepció terrible (p. 77)

1947 una mortal ansietat (p. 77)
1968 una ansietat mortal (p. 94)

Els adjectius preposats transmeten impressions subjectives, serveixen per avaluar fets, objectes i situacions de manera emotiva. Aquest ús adjectival no ajuda a arrodonir la idea expressada pel substantiu, sinó que és el resultat d'adoptar convencions molt arrelades en la tradició literària, i per això al text de 1968 sovint se'n prescindeix:

1947 una dolça apel·lació (p. 24)
1968 una apel·lació (p. 36)

1947 per pur compromís (p. 41)
1968 per compromís (p. 53)

1947 la tremenda decepció (p. 44)
1968 la decepció (p. 56)

1947 treure del vell cofre (p. 88)
1968 treure del cofre (p. 106)

En aquests exemples, la funció redundant i merament literària de l'epítet és evident, ja que no transmet informació més enllà de demostrar cert virtuosisme estilístic. La diferència entre «cofre» i «vell cofre» no és de significat perquè el modificador no aporta matisos, sinó que sols assenyala que s'està adoptant un recurs estilístic dictat per la tradició. L'objectiu d'evitar recursos retòrics convencionals explica també per què se suprimeixen girs habituals del llenguatge literari com ara les comparacions i la coordinació o juxtaposició de substantius i adjectius:

1947 facècies i plagasitats dels infants del poble (p. 21)
1968 facècies de la canalla (p. 21)

1947 sortí corrents, com una folla (p. 24)
1968 sortí corrents (p. 24)

1947 sense deseiximent ni habilitat (p. 42)
1968 sense habilitat (p. 55)

1947 una lentitud terrible, inacabable (p. 64)
1968 una lentitud inacabable (p. 79)

1947 el pare salvatge i brutal (p. 73)
1968 el pare brutal (p. 88)

1947 vivia lliure d'inquietuds i de maldecaps (p. 111)
1968 vivia lliure d'inquietuds (p. 129)

1947 Maria Àgueda havia semblat rejovenir-se com si una felicitat secreta infongués nou vigor als seus membres fatigats. (p. 170)
1968 la Maria Àgueda havia semblat rejovenir-se. (p. 190)

El text de 1947 sobrecarregava la narració amb sinònims que no milloraven l'eficàcia del discurs i solament incrementaven la sensació de trobar-se davant d'un text literari. En general, les alteracions de 1968 deriven en una descripció de fets i personatges més directa i menys mediatitzada per patrons literaris predeterminats. D'altra banda, els modificadors introduïen subjectivitat en el discurs, i per tant les variants mostren que Arbó va decidir atenuar el llenguatge valoratiu i impressionista utilitzat en la construcció de la veu narrativa al text de 1947. Altres canvis segueixen el mateix camí, com ara la freqüent eliminació d'adverbis acabats en *–ment*, que sovint tenen també una funció avaluadora. A més, aquest tipus d'adverbis s'utilitzen sobretot en registres formals orals i escrits, però no en el discurs espontani, on són més habituals les locucions adverbials o estructures com *amb*+nom abstracte: «ho feia seriosament» (1947, p. 111) / «ho feia de debò» (1968, p. 128), «tristament» (1947, p. 223) / «amb tristesa» (1968, p. 236).[118] En alguns casos, l'adverbi simplement s'elideix:

1947 Es despertava contínuament presa de terror enmig del son (p. 44)
1968 Es despertava presa de terror enmig del son (p. 31)

[118] En relació als adverbis, vegeu Albert Jané (1978, 65).

1947	Es sentia paulatinament arravatada com per un vertigen (p. 51)
1968	Se sentia arrabassada com per un vertigen (p. 64)
1947	Havia de germinar lenta però poderosament, dolorosament (p. 161)
1968	Ø

Al mateix temps, es prescindeix sovint dels adverbis *també*, *àdhuc*, *gairebé* i *quasi*: «li arribaven gairebé com un ressò» (1947, p. 51) / «li arribava com un ressò» (1968, p. 64); «sento quasi fred a l'ànima, i àdhuc tinc por» (1947, p. 56) / «sento fred a l'ànima i tinc por» (1968, p. 70). En conjunt, al text de 1968 la veu narrativa esdevé més neutra i objectiva perquè s'exclouen certs elements del discurs que evidenciaven «actituds socials, personals i efectives envers el que s'està tractant» (Fleischman, 1990, p. 6). El desplegament més mesurat d'adjectius i adverbis ajuda a limitar la influència del narrador en la descripció dels fets i, com a resultat, els personatges guanyen autonomia.

Tal com s'indica al pròleg, a la versió de 1968 es van substituir una sèrie d'elements lèxics formals o arcaics —alguns d'ells típicament afavorits pels correctors— per equivalents més habituals a la parla amb l'objectiu d'aconseguir un text més accessible:

1947	1968
cessar (p. 27)	parar (p. 40)
atmosfera (p. 33)	aire (p. 46)
fer perdre el sentit (p. 42)	fer perdre l'oremus (p. 55)
flectar-li els genolls (p. 48)	segar-li els genolls (p. 60)
ací (p. 50)	aquí (p. 64)
plaure (p. 85)	agradar (p. 103)
assabentar (p. 86)	saber (p. 104)
estrangular (p. 89)	escanyar (p. 107)
nogensmenys (p. 97)	tanmateix (p. 114)
dempeus (p. 98)	dret (p. 115)
enfosquia (p. 105)	es feia fosc (p. 122)
bell (p. 125)	bonic (p. 142)
qualsevulla (p. 154)	qualsevol (p. 170)
hom (p. 154)	home (p. 170)
capell (p. 171)	barret (p. 190)

pressós (p. 243)	de pressa (p. 260)
profund (p. 270)	fondo (p. 287)
romandre (p. 169)	quedar (p. 187)

Semblantment, se simplifiquen expressions com ara «posseeixi béns» (1947, 142) / «tingui terres» (1968, 160), «de la seva onomàstica» (1947, 148) / «del seu sant» (1968, 164), «elevaven llurs precs» (1947, 92) / «resaven» (1968, 110), «luctuós esdeveniment» (1947, 188) / «desgràcia» (1968, 209). D'altra banda, al text de 1947 s'usava *ésser* en tots els casos, mentre que a la segona versió sols apareix com a substantiu —*ser*, per tant, esdevé la forma verbal—. Cal advertir, però, que diversos dels termes esmentats sols eren arcaics des del punt de vista del català central. Tal és el cas de la concordança en femení dels substantius acabats en *-or* del text de 1947, que esdevenen masculins el 1968: «la color» (1947, 179) / «el color» (1968, 198), «la ardor» (1947, 330) / «l'ardor» (1968, 346). Algunes variants sotmeten a la norma determinats aspectes gramaticals i, alhora, acompleixen l'objectiu de simplificar l'estil: al text de 1968, per exemple, se substitueix «ser necessari» (1947, 152) i «és precís» (íd., 169) per «caldre» (1968, 290 i 308), i «hi ha que» (1947, 263) per «cal que» (1968, 281). Amb l'objectiu d'aconseguir una llengua més propera al lector, també es recorre a substantius que, tot i ser habituals en la llengua oral, no estaven inclosos al *Diccionari General de la Llengua Catalana* —alguns dels quals acabats en *-o*—:

1947	1968
inguarible (p. 21)	incurable (p. 32)
vidu (p. 28)	viudo (p. 41)
viuduïtat (p. 31)	viudesa (p. 45)
menyspreu (p. 110)	despreci (p. 128)
valorar (p. 112)	apreciar (p. 129)
afecció (p. 125)	afició (p. 143)
curses de braus (p. 184)	corrides de toros (p. 203)
enterrament (p. 215)	enterro (p. 230)
guarida (p. 217)	curada (p. 231)
voravia (p. 236)	acera (p. 252)
quadern (p. 239)	entrega (p. 256)
rotlle (p. 340)	rotllo (p. 355)

La majoria d'aquestes paraules es van convertir en cavall de batalla per aquells que defensaven que el català escrit s'havia d'acostar més a la varietat parlada. Altres casos que contradiuen els gustos predominants entre els correctors de l'època són l'ús exclusiu de *per* davant infinitiu i l'absència d'objecte davant o darrere la locució adverbial *no obstant*. Es troben també variants morfològiques que transgredeixen la normativa, com ara un sistema pronominal força innovador basat en els hàbits col·loquials: les combinacions «la hi» (1947, 101) i «li ho» (íd., 118) esdevenen «l'hi» (1968, 79 i 91), i «li'n» (1947, 233) esdevé «n'hi» (1968, 250). A més, s'introdueix la forma abreviada dels pronoms després d'infinitiu: «convèncer-lo» (1947, 84) / «convèncer'l» (1968, 102), «convèncer-nos-en» (1947, 59) / «convèncer'ns» (1968, 74). Pel que fa a les combinacions amb formes verbals perifràstiques, al 1947 els pronoms generalment apareixien posposats, mentre que al 1968 se segueix la llengua parlada: «anà coneixent-lo» (1947, 99) / «l'havia anat coneixent» (1968, 118); «haurem d'anar-nos-en» (1947, 78) / «ens en haurem d'anar» (1968, 95). D'altra banda, no s'aplica la contracció d'*en* davant d'*h*: «ens n'hem» (1947, 141) / «ens en hem» (1968, 158).

L'anàlisi de variants lingüístiques demostra que les alteracions van ser més profundes del que se suggereix al pròleg, però per entendre del tot la seva funció cal examinar la manera en què els canvis ajuden a reorganitzar el contingut temàtic de la novel·la. Segons Bakhtin (1981, 335), per representar la perspectiva del món d'un personatge cal reflectir el seu discurs, i d'això en resulta que un dels objectius principals de l'escriptor sigui desplegar una pluralitat de punts de vista i llenguatges socialment diversos. Plasmar aquesta heteroglòssia social de manera artísticament coherent dona com a resultat un text polifònic en què els personatges no semblen estar controlats pel narrador. A la versió de *Tino Costa* de 1947, en canvi, la ideologia del narrador impregnava tot el relat, fins i tot els pensaments atribuïts als personatges per mitjà del diàleg. Mey postula que un dels obstacles a què s'enfronten els lectors és que, de vegades, són «portats a acceptar formulacions que no són representatives dels personatges ni els pertanyen, sinó que expressen punts de vista directament atribuïbles a l'autor» (1999, 274). Generalment, aquestes «formulacions» no poden esdevenir objecte d'estudi empíric, però l'existència de dues versions de *Tino Costa* fa que es puguin detectar en forma de variants lingüístiques i estilístiques. Aquestes variants revelen que l'autor es va adonar que al text de 1947 no hi havia prou distància entre el narrador i

els personatges, que com a resultat no oferien una imatge suficient d'independència. Les frases següents, eliminades en la versió de 1968, il·lustren aquesta qüestió:

> L'emoció i la joia regnaren tot el dia a la classe. Tots els rostres estaven radiants, totes parlaven en veu alta i amb tanta animació i alegria, que hauria's dit que per a la classe era dia de festa (1947, 69)
>
> En la seva veu, dintre de l'emoció palpitava una decisió tan tranquil·la, que ell la sentí al fons del seu ésser com un ressò de seguretats. I la comprengué, millor que si li hagués parlat. (íd., 78)
>
> Tino Costa, per la seva banda, mentre s'allunyava pels carrers, no obstant aquell instant d'intensa felicitat, es sentia guanyat per una tristesa inexplicable (íd., 109)
>
> La trobà encara més fina, més delicada i espiritual dins els seus vestits negres, amb més puresa, més llum en les seves faccions. Tal vegada el seu estat d'esperit donava, per contrast, més relleu encara a les virtuts de la noia. (id., 307)

En aquests i d'altres fragments també suprimits, el narrador sembla deixar-se emportar per les mateixes passions que els protagonistes, i això no deixa prou espai interpretatiu, ja que la mateixa narració sembla oferir les conclusions a què cal arribar. En general, Arbó va decidir reduir el pes i visibilitat del narrador per tal d'intensificar l'autonomia de Mila i Tino, i per això passatges com els anteriors desapareixen en la versió de 1968, fet que tempera el contingut emotiu i avaluador de la novel·la. La creació d'un personatge complex no s'aconsegueix afirmant de manera categòrica que Mila és espiritual i que Tino se sent trist, sinó transferint aquestes qualitats al comportament i expressió dels personatges dins el text. Els novel·listes disposen de dos mètodes principals de caracterització: d'una banda, poden suggerir les paraules i accions dels personatges, implicant més que descrivint les seves característiques; de l'altra, poden representar-les de manera explícita, guiant la interpretació de l'audiència mitjançant el comentari i l'avaluació. La literatura contemporània tendeix a desenvolupar els personatges obliquament, mentre que els novel·listes del segle XIX acostumaven a definir-los de manera més directa (Volosînov 1994, 71). Al text de 1947 el lector pot percebre la presència constant d'un narrador que filtra tot el relat a través de la seva perspectiva, i la conseqüència és que el lector no disposa d'espai suficient per extreure conclusions de l'actitud dels personatges, que es transmeten i subratllen amb elements d'enunciació propis del discurs directe, com ara exclamacions, pauses i interrogacions. La veu del narrador, doncs, dominava la dels

personatges, cosa que feia convergir tots els punts de vista en una perspectiva unívoca que deixava poc marge a la interpretació. Al començament del desè capítol hi ha un bon exemple de com el narrador s'interposava entre el lector i els personatges:

> La porta de l'escala era tancada, però a la finestra hi havia llum: aquella llum que un dia hauria pogut saludar amb les divines paraules del poeta: «Allà baix, a la meva habitació, hi ha llum. —Que lluny arriben sos raigs!— Com la resplendor d'una bona obra en aquest món pervers, així brilla en aquesta nit la llum de ma habitació!» (íd., 17)

El narrador transforma un fet banal —es veu llum a través d'una finestra— en una afirmació subjectiva de tipus moral deslligada del context. El novel·lista, que es va adonar que el contingut del passatge podia fer desviar l'atenció del món fictici, el va substituir per una frase molt més planera: «La porta de l'escala era tancada, però a la finestra hi havia llum» (1968, 28). En l'extracte de 1947, el discurs directe del poeta no servia per bastir una narració menys tamisada pel narrador, sinó per reforçar la ideologia dominant. L'ús d'exclamacions retòriques no ajudava a separar els punts de vista del poeta i del narrador, i l'orientació moral apareixia reforçada amb l'ús de terminologia religiosa. Aquest exemple mostra que al text de 1947 hi havia vacil·lacions en la gestió de la veu del narrador possiblement causades perquè, tal com argumenten Morson i Emerson (1990, 168), un narrador que admira un personatge pot quedar imbuït de la seva manera de parlar. Un altre exemple es troba al capítol on Càndia del Noro es disposa a relatar la història de la família de Tino Costa:

> La història fou atenuada en alguns punts d'una excessiva cruesa per no torbar la innocència de Mila ni ferir massa durament la seva sensibilitat; en d'altres, per ignorància o deliberada intenció fou abreujada. En el fons, salvades aquestes deficiències, la història que escolta Mila era així com segueix […]. (1947, 81)

El testimoni de Càndia del Noro es podria haver utilitzat per desplegar un nou enfocament en tensió amb el del narrador, però això no s'esdevé perquè immediatament es posa en dubte la credibilitat de les seves paraules. D'altra banda, els comentaris pudorosos sobre la ingenuïtat de Mila tampoc ajudaven a perfilar el personatge. La supressió de diversos fragments centrats en Càndia del Noro (íd., 341) evidencia que al text de 1968 s'intenta limitar el paper de diversos personatges secundaris. N'hi ha d'altres casos: al capítol XII s'escurcen les reflexions de l'ancià Baldà, mentor de Tino Costa; a la segona part, s'eliminen diverses referències a mossèn Anselm (capítols I, IV

i VIII); es prescindeix també de tot el capítol VII de la segona part, que se centrava en les relacions entre Quim Bisa i Sileta; finalment, es rebaixa el pes del Sagristà (íd., 263), Andreu i Arcisa (íd., 286-287).[119] Retallar la presència de diversos personatges secundaris ajuda a centrar la trama, que vegades es dispersava en relats deslligats del nucli argumental. Dit això, la inserció de digressions és un dels trets característics de la literatura d'Arbó que, inspirat en els relats orals, tendeix a incorporar històries de l'imaginari popular de la comunitat on té lloc l'acció. També es van suprimir alguns paràgrafs descriptius que es podrien percebre com a redundants, com ara un llarg fragment on Mila es perd a la serra, desvarieja i expressa el seu amor incondicional envers Tino Costa (íd., 276-281; vegeu també 196, 221 i 255). Altres digressions eliminades inclouen l'episodi en què el protagonista treballa de mariner (íd., 94-96) i la seva narració en primera persona d'una llegenda centrada en la Verge (íd., 126-129). Semblantment, s'atenua la violència de certes escenes, com quan es prescindeix del passatge on el pare de Mila maltracta la seva filla, fins al punt que ha d'anar al metge i acaba amb un braç embenat (segona part, capítol VIII). Així mateix, s'elimina la truculenta castració d'un gos (capítol XII; íd., 122) i es modera la crueltat contra els nens: «Havia vist criatures colpejades sense pietat pels propis pares» (íd., 121) esdevé «havia vist infants castigats bàrbarament pels seus pares borratxos» (íd., 138).

Algunes intervencions evidencien que Arbó es va adonar que a vegades el món representat no transmetia suficient versemblança. El text de 1947 descriu un entorn social harmònic i idealitzat i subratlla el comportament magnànim dels terratinents, evitant qualsevol referència a la conflictivitat social del període. Per exemple, es descriu a Mila com a «bona i senzilla: no es dóna de menys de parlar amb els pobres» (íd., 34). Semblantment, un treballador lloa el pare de Mila perquè «No li feia res de posar-se amb nosaltres al treball, i a l'hora d'esmorzar també s'asseia amb els treballadors…» (íd., 35). La veu narrativa, doncs, assumia una actitud paternalista, i cal atribuir l'elisió d'aquestes frases a un intent de reduir la bretxa entre realitat i món fictici. Malgrat tot, el relat original no pretenia situar la trama en un entorn socialment veraç i, de fet, aquest tampoc és l'objectiu principal del procés de reescriptura, que en canvi és molt efectiu pel que fa a la millora estilística del text.

[119] Sales, que explica a la carta que li desplauen «certes insistències, certs allargassaments, en què el lector té la sensació de ja explicat, de ja dit; i sobretot certes digressions» (1968, 14), ho devia afavorir.

A *Tino Costa*, els valors i actituds dels protagonistes es complementen amb les opinions d'una massa anònima freqüentment representada de forma negativa: «Al poble aleshores ja se l'odiava, i es malparlava d'ell a tot arreu i sense miraments» (1968, 98). Els ciutadans de Santa Maria/Amposta serveixen, sense diferències significatives entre versions, per reafirmar les conviccions de la veu narrativa, tot anticipant les conseqüències catastròfiques del comportament de Tino Costa: «les velles estigueren unànimes a predir que el noi no podia tenir una fi santa» (íd., 82). Malgrat tot, a la segona versió se suprimeixen alguns plantejaments que començaven a ser obsolets en el marc dels anys de 1960, fet que ajuda a consolidar l'atemporalitat i to mític del relat. En la primera versió, per exemple, el narrador sovint jutjava i interpretava l'estat d'ànim dels personatges mitjançant metàfores i imatges religioses. El text defensava un ordre social basat en els preceptes del catolicisme, i el comportament erràtic de Tino Costa, nascut fora del matrimoni i corromput per un mestre ateu, s'explicava per la transgressió d'aquests principis. Durant el procés de reescriptura, Arbó decideix prescindir d'algunes de les observacions que més podien entrar en conflicte amb les idees de l'audiència:

> Tots [eren] cristians de vella educació, educats en els principis de la més pura virtut (1947, 82)
>
> Maria Águeda caminava recatada i humil (íd.,. 85)
>
> La mirà al ventre, gairebé amb temor, on començava a insinuar-se la prova del pecat (íd., 88)
>
> En cada cosa ens dóna Déu una lliçó i un advertiment perquè aprenguem a guiar-nos en el camí de l'existència (íd., 166)
>
> Es dirigí a la seva habitació i, agenollada davant la imatge de Crist, es posà a resar. (íd., 166)
>
> La fam de la carn sotmesa a una llarga abstinència (íd., 233)

L'exemple més obvi es produeix quan el narrador apunta que la contradictòria actitud vital de Tino Costa s'explica pel fet que no va ser batejat. Això canvia a la segona versió, on la frase «no es celebrà la cerimònia del bateig» (1947, 67) esdevé «el bateig es va fer quasi en secret, sense cerimònia» (1968, 82).[120] La perspectiva original no es deixa completament de banda, però apareix més matisada gràcies a la supressió de frases com «En cada cosa ens dóna Déu una lliçó i un advertiment perquè aprenguem a guiar-nos en el camí de l'existència» (1947, 166).

[120] De manera paral·lela, s'eliminen les següents paraules del padrí quan intenta que Mila deixi de pensar en la mort: «A més a més, tu ets cristiana, ets batejada» (1947, 350).

En diversos casos, doncs, el punt de vista del narrador es modifica amb èxit, particularment en els fragments on es justificava una forma de vida religiosa i tradicional que cada vegada estava més allunyada del present. Quan la novel·la es publica per primera vegada el 1947, la idealització d'un model de vida que no havia estat afectat per la modernitat s'avenia amb els principis i el model de societat afavorits pel primer franquisme. En aparèixer, *Tino Costa* va rebre elogis precisament perquè descrivia un espai mític, indefinit i violent. Fernando Gutiérrez, que va guanyar el premi de 1947 al millor assaig sobre la novel·la, lloa que se centri en «ese universo suyo que constituye, en general, la vida humana, prescindiendo de desenlaces, situaciones o actitudes determinadas» (1947, 5). La falta de concreció, l'espai limitat on transcorre l'acció i l'èmfasi exclusiu en les emocions dels personatges són vistos com a positius, ja que resulten en una «novela de veras, y, además, de nuestro momento. Lejos de ella toda idea de guerra» (íd.). Arturo Benet (1947), que va rebre el segon premi, destaca que el text descriu hàbilment l'ànima tràgica del paisatge peninsular, detectant «algún germen corruptor que acaso exista en las entrañas pétreas de la tierra[,] en el genio racial, antiquísimo, de las tierras ibéricas» (íd.). Segons Benet, Arbó reflecteix el «sabor de primitivismo, de barbarie rural que salpica la tierra de sangre» i «las fuerzas ciegas de la pasión y la tragedia» (íd.). L'assaig destaca també la irracionalitat impulsiva i amoral dels personatges: «la determinación de su conducta radica en su espontánea reaccionabilidad sentimental, no en sus conscientes propósitos» (íd.). Apunta, però, que la seva «psicología predispuesta al infortunio» és compatible amb un «sentimiento cristiano de la vida» (íd.). Segons aquesta lectura, no necessàriament compartida per l'autor, l'ambientació ahistòrica i mítica de *Tino Costa* i els seus personatges impulsius, violents i malaurats reflectien certs trets inherents de l'ànima hispànica. Els pressupòsits romàntics de la novel·la, que va ser escrita abans de la consolidació de la dictadura, van permetre que els apologistes del règim la interpretessin segons la seva perspectiva ideològica.

Tino Costa s'avenia amb els pressupòsits morals i doctrinaris generals del règim malgrat no contenir cap comentari polític explícit, i per això es va poder publicar —i, a més, en català—. Així ho van interpretar els primers apologetes de la novel·la, que expressen punts de vista clarament influenciats pel culte al vitalisme i l'agressivitat típic del període. Per això subratllen la violència del text, que sembla sorgir de manera natural en les relacions socials, i la voluntat i força espontània de Tino Costa, situada a les antípodes de

l'intel·lectualisme. Un exemple clau d'això és la manera en què el protagonista rebutja la moderació i capteniment del seu mentor: aquest, davant la impetuositat del protagonista, li regala un manuscrit amb les màximes del filòsof estoic Epictet (1968, 77), però Tino Costa, en un atac de fúria desconcertant, el llança al foc. L'estudi i la saviesa representades per l'ancià Baldà, doncs, són rebutjades en favor de l'espontaneïtat, l'instint i la força interior del protagonista. També en són bons exemples els dos passatges particularment crus que s'elideixen al text de 1968 —un dels quals, la castració del gos, comparable amb la manera en què Pascual Duarte tracta el seu perdiguer, Chispa—.

En resum, la societat agrària apolítica, autosuficient i premoderna de *Tino Costa*, la defensa del catolicisme i el retorn als valors tradicionals no entraven en conflicte amb els principis ideològics de la dictadura durant la primera etapa autàrquica, quan es tendia a associar l'entorn urbà amb les ideologies revolucionàries i el moviment obrer. El model social de *Tino Costa*, basat en el respecte a la jerarquia i codis morals inveterats, es considerava als anys de 1940 una solució viable als problemes del país, i això explica en part l'èxit d'obres com *La familia de Pascual Duarte*. El règim també pretenia esborrar qualsevol rastre d'identitats culturals, socials o polítiques diferents a les promogudes per l'estat, i en aquest sentit la inconcreció de *Tino Costa* tampoc suposava cap problema. Quan es publica la segona versió del text als anys de 1960, en canvi, el context havia canviat molt i això queda reflectit a la novel·la, ara amb uns espais ben identificables i una ideologia menys conservadora. El resultat és un text que connecta més bé amb els afanys d'un públic que, malgrat que encara sigui minoritari, comença a despertar del malson autocràtic.

REFLEXIONS TEÒRIQUES SOBRE LES VARIANTS DE *TINO COSTA*

La consideració atorgada a *Tino Costa* a la llum de la seva evolució textual es pot enfocar des de dues perspectives diferents: *Tino Costa* pot considerar-se com una única novel·la amb diverses versions o, des d'un angle més trencador, es pot argüir que les diferents versions són obres independents que comparteixen un mateix títol. El primer enfocament, típic de l'humanisme clàssic, considera que el text és una única entitat conceptual, mentre que el segon subratlla la inestabilitat inherent del llenguatge i, per tant, permet que cada versió es pugui considerar un artefacte autònom. Amb tot, cap dels dos plantejaments és del tot satisfactori: és innegable que, malgrat les variants, *Tino*

Costa conté un nucli temàtic i estilístic que ens permet llegir-lo com un text coherent, però també és cert que les variants permeten oferir interpretacions alternatives de la novel·la. És per això que en aquest article s'ha optat per fer ús d'ambdós plantejaments tot especificant l'any de publicació del text: és a dir, s'indica sempre si s'està fent referència al *Tino Costa* de 1947 o al de 1968. Això ajuda a tenir present que aquesta novel·la és un producte únic i alhora múltiple que, a través de les variants, s'interroga a si mateix i al seu entorn de producció.

Els motius que van impulsar la reescriptura de *Tino Costa* són diversos: en alguns casos, el text s'acomoda a la normativa; en d'altres, la normativa es transgredeix per actualitzar el codi lingüístic de manera que sigui més proper als usos habituals de l'audiència. D'altra banda, les intervencions de calatge més profund demostren una voluntat d'adequar la narració a un estil més contemporani i posar al dia el contingut històric de l'obra.[121] Moltes de les modificacions busquen establir una nova relació entre el text i el públic: amb un estil més col·loquial, eludint recursos retòrics convencionals i rebaixant la subjectivitat del narrador, es reforça l'autonomia del lector en la creació de significat. Alhora, l'actualització del contingut facilita una identificació més estreta entre l'audiència i els fets descrits.

Les dues versions de *Tino Costa* presenten variants notables, i això inevitablement porta a plantejar quina és la versió que hauria de tenir precedència a l'hora d'editar i llegir el text. Rosales, adoptant el criteri habitual, defensa «el respecte per la versió clarament establerta per l'autor» (2018, 79). Tanmateix, aquest assumpte és més complicat del que s'apunta, perquè és obvi que una quantitat considerable de variants de la segona versió, la que s'ha continuat reeditant, van ser implementades per Joan Sales. Els editors contemporanis de *Tino Costa*, per bé que no ho han afirmat explícitament, en són conscients, i per això les reimpressions de la novel·la no inclouen el pròleg, la major part del qual va ser escrit per Sales: Arbó mateix parla d'«el prólogo explicativo, que dejé casi como él lo escribió» (1970a, 6). Ens podríem preguntar fins a quin punt Arbó va donar per bones les intervencions de Sales, però la resposta no és clara, ja que segurament depèn del tipus de modificació específic a què ens referim. Tal com era habitual a l'època, el novel·lista devia estar conforme amb els suggeriments que corregien errors gramaticals i

[121] Seguint la tipologia proposada per Veny-Mesquida (2004), *Tino Costa* seria un cas d'«adequació al moment de la revisió» (2004, 164).

adaptaven el text a la normativa. És segur, però, que Arbó no va establir els criteris de la revisió, i d'altra banda la diferència entre correcció gramatical i d'estil no és sempre òbvia.

Complicant encara més l'assumpte, Arbó va afirmar de manera rotunda al pròleg de l'autotraducció de 1970 que estava en desacord amb la majoria d'intervencions de Sales. De fet, explica que fins llavors mai havia permès que se li retoqués res, i que l'experiència d'editar *L'espera* a Club Editor va ser «motivo de un serio disgusto» perquè «según su costumbre, [Sales] corrigió todo lo que le pareció corregible e introdujo diversas modificaciones, algunas importantes» (Juan Arbó 1970a, 5). Arbó argumenta que «el escritor, a mi juicio, debe atenerse siempre a su visión», i per tant «he vuelto a la concepción, a la realización primitiva, salvo las leves modificaciones de que he hablado» (íd., 8-9). El novel·lista especifica també que no creu que torni a revisar el text, que ara dona per bo. Aquestes afirmacions presenten cert grau d'ambigüitat: s'al·lega que el text vàlid i autoritzat és l'autotraducció, però al mateix temps s'admet que s'hi han incorporat alguns dels canvis de la versió catalana. S'accepta també que diverses de les correccions ara rebutjades eren de l'autor, i que només n'ha validat una petita part per alleugerir alguns fragments massa carregats. Cal dir que el text en català de 1947 i l'autotraducció de 1948 són molt semblants pel que fa al contingut mentre que, efectivament, el text en castellà de 1970 en alguns punts divergeix de manera significativa de la versió publicada a Club Editor el 1968.[122] Analitzar les diferències en detall requeriria un altre estudi, però es pot avançar que la versió de 1970 retorna en gran part a la de 1948, encara que amb excepcions. Això vol dir, per exemple, que alguns personatges secundaris cobren més importància, com ara mossèn Anselm i Càndia del Noro i, també, que reapareixen la majoria de les referències religioses que havien estat eliminades.

Els documents que aporten dades sobre les opinions de l'autor són importants per determinar com cal interpretar les variants d'un text, però en el cas de *Tino Costa* la informació és limitada, ja que ni els pròlegs esmentats ni l'epistolari ofereixen gaire detalls específics respecte a quins canvis són

[122] Respecte als textos de 1947 i 1948, Ramis destaca que la principal diferència és la distribució dels paràgrafs, i també argumenta que la versió en castellà de 1970 es basa en un manuscrit inèdit de la novel·la que es va fer servir per la traducció al francès de Victor Crastre (Gallimard, 1954). Vegeu Josep Miquel Ramis (2011).

atribuïbles a l'autor i quins a l'editor.[123] Tampoc queda clar fins a quin punt hi va haver un diàleg entre tots dos, si l'editor simplement va imposar els seus criteris o si el fet que el novel·lista renunciés a discutir els canvis ja implica tàcitament que els va donar per vàlids. Tal com es pregunta Martínez-Gil, «Podem sostenir que les modificacions efectuades per l'editor (o a ell atribuïdes) i aprovades (o presumiblement aprovades) en galerades per l'autor constitueixen canvis volguts per l'autor, fins i tot quan no els revisa?» (1997, 211). Martínez-Gil explica que, a parer d'alguns editors contemporanis, el fet que l'autor permeti publicar l'obra a una casa editora ja és suficient per donar validesa a les variants, i que tan sols una denúncia clara de l'autor podria fer dubtar de l'autenticitat del text (íd., 214). La dificultat en el cas de *Tino Costa* es troba en el fet que el pròleg de 1970 indica amb prou claredat que la versió final autoritzada pel novel·lista no va ser la catalana, sinó l'autotraducció al castellà. Ara bé: si el text en català no és la versió final validada pel novel·lista la situació esdevé irresoluble, perquè si reintegrar al text el que va ser retocat sense el seu consentiment ja és impracticable —el procés d'edició no està suficientment documentat—, haver de fer-ho tenint en compte una versió en una altra llengua ho converteix en impossible del tot. Davant d'aquesta situació paradoxal, Ramis considera que en el cas d'Arbó la darrera versió publicada és sempre la més original sigui quina sigui la llengua, cosa que vol dir que, a vegades, les autotraduccions «pueden ser más originales que el mismo original» (2011, 208). La solució més raonable és potser assumir certa «coautoria lingüística» en la versió catalana del text, fet que implica acceptar que no totes les variants són de l'autor però que mereixen ser respectades ja que d'alguna manera les va donar per vàlides (Martínez-Gil 1997, 215).

A nivell més teòric, l'anàlisi de variants confirma que la mutabilitat del llenguatge és, tal com afirma Norris, la condició de la seva existència com a sistema (Norris 2003, 138). La facilitat d'intercanviar un element lingüístic per un altre subratlla la precarietat de l'acte comunicatiu, perquè mostra que l'acció d'expressar-se és més inestable del que podria semblar. En paraules de Hill, «anomenar una cosa d'una altra manera, ni que sigui obliquament, implica sempre qüestionar la idoneïtat de la primera denominació» (1997,

[123] En l'inventari recent elaborat per Joan Antoni Forcadell (en premsa) del Fons Sebastià Juan Arbó (Arxiu Comarcal del Montsià) s'han catalogat els autògrafs del procés de revisió i edició de la versió de 1968 de *Tino Costa* (registre 380-14-60). El Fons també conté un exemplar de l'edició francesa de Gallimard (1954) amb correccions (registre 380-14-1912). Aquests materials permetran que estudis futurs puguin determinar amb més precisió l'autor de les variants.

130). Les variants, doncs, desdibuixen les diferències entre les diverses opcions expressives i, en conseqüència, posen en dubte la consistència del llenguatge. Al mateix temps, però, la literatura no podria existir sense aquest transvasament de significat, que garanteix les múltiples possibilitats de lectura de l'obra. En altres paraules: un text és literari precisament en la mesura que conté més opcions interpretatives de les que pot assimilar el lector.

Un altre aspecte important de l'anàlisi de variants és que permet explorar la pràctica de l'escriptura: és a dir, la manera en què els elements lingüístics, estructurals i temàtics s'organitzen dins el text. Segons Short (1996, 69), a l'hora d'estudiar les opcions d'estil és important comparar el que queda plasmat al text amb les moltes altres alternatives que es podrien haver adoptat. Aquest exercici habitualment només es pot portar a terme de manera abstracta, però en el cas de textos amb diferents versions com *Tino Costa*, el mateix text soscava la idea que és un artefacte fix i immutable. L'anàlisi comparativa de variants, doncs, facilita l'estudi de l'ús creatiu de la llengua, posant en evidència que l'escriptura és un procés dinàmic. En examinar les diverses variants, el text apareix com un procés en evolució més que no pas un producte acabat i inalterable, i de fet les diferents variants deixen a la vista la història del procés de creació (De Man 1979, 162). En virtut de les variants que conté, el nou text esdevé una reinterpretació de la versió prèvia. El resultat de reajustar l'estil i el contingut de *Tino Costa*, per tant, no ajuda a fixarne al sentit sinó que, tot al contrari, fa que augmentin les seves possibilitats de lectura. No és estrany, doncs, que alguns estudiosos hagin manifestat dubtes sobre l'eficàcia de determinades modificacions textuals: Molas (1961), per exemple, va assenyalar que la primera versió d'*Hores en blanc* li semblava millor que la darrera. Malgrat la riquesa interpretativa que generen, però, la complexitat de les obres amb múltiples versions generalment s'obvia en virtut de la fal·làcia intencional, que considera que l'última versió publicada és el resultat lògic, coherent i inevitable de la intenció de l'escriptor. Això no obstant, l'estudi de variants indica que totes les versions de *Tino Costa*, autotraducció inclosa, són igualment legítimes, si més no perquè Arbó va decidir en un moment determinat que podien oferir-se al públic, ni que fos de manera temporal.

BIBLIOGRAFIA

ALBORG, Juan Luis. 1962. *Hora actual de la novela española (II)*. Barcelona: Taurus.

ARASA ACCENSI, Enrique. 1947. «Sebastián Juan Arbó. "Un homenaje y un jalón"». *Diario de Barcelona*, 24 de maig, 15.

BAKHTIN, M. M. 1981. *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin*. Traduït per Caryl EMERSON i Michael HOLQUIST. Austin: University of Texas Press.

«Barcelona. La semana Arbó ha empezado hoy». 1947. *La Prensa. Diario de la Tarde de Información Mundial*, 26 de maig, 2.

BENET, Arturo. 1947. «El *Tino Costa* de Sebastián Juan Arbó». *Solidaridad Nacional*, 24 de maig, 5.

CODINE [GUARDIA ABELLA, Isidre]. 1950. «Desde España. Breve ojeada cultural». *España Libre. CNT. Órgano en Francia de la Confederación Nacional del Trabajo*, núm 193: 1.

«Conferencia de Cela en la Escuela de Periodismo». 1944. *Hoja del Lunes*, 16 d'octubre, 5.

CORNELLÀ-DETRELL, Jordi. 2011. *Literature as a Response to Cultural and Political Repression in Franco's Catalonia*. Londres: Tamesis Books.

CORNELLÀ-DETRELL, Jordi. 2016. «El terratrèmol de les lletres catalanes»: traducció, censura i mercat del llibre als anys 60. Dins *Traducció i censura en el franquisme*, editat per Laura Viladrell, 97-126. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

COROMINES, Joan i SALES, Joan. 2016. *Epistolari Joan Coromines i Joan Sales*. Editat per Josep FERRER i Joan PUJADES. Barcelona: Curial.

«Crítica de tiro rápido. *La vida trágica de Mosén Jacinto Verdaguer*. Sebastián Juan Arbó. Planeta». 1971. *7 Fechas. El Periódico de Toda la Semana*, 23 de març, 2.

DE MAN, Paul. 1979. *Allegories of Reading*. New Haven: Yale University Press.

ESPINÀS, Josep Maria. 1954. «Panorama de arte y letras… Después de *María Molinari*». *Destino*, núm. 880: 24.

ESTELRICH, Joan. 1949. «Arte y letras. Hombres e ideas. Sebastián Juan Arbó y la novela». *Destino*, núm. 604: 17.

FAULÍ OLIVELLA, J. 1966. «Literatura catalana. Novedades para el Día del Libro. Novel·les de l'Ebre». *Diario de Barcelona*, 21 d'abril, 23.

FERRER, Miquel. 1949. «Intel·lectuals al servei de l'opressor». *Ressorgiment*, núm. 393: 6371.

FLEISCHMAN, Suzanne. 1990. *Tense and Narrativity. From Medieval Performance to Modern Fiction*. Londres: Routledge.

FORCADELL, Joan Antoni. 2018. «Dedicat a S. Juan Arbó: testimonis de l'amistat i la vocació literàries com a constants vitals». *Beceroles. Lletres de Llengua i Literatura*, núm. 7: 23–53.

FORCADELL, Joan Antoni. 2023b. «Postfaci». Dins *El ángel se durmió*, editat per Joan Antoni FORCADELL, 385-402. Benicarló: Onada Edicions.

FORCADELL, Joan Antoni. 2023a. «Introducció». Dins *El ángel se durmió*, editat per Joan Antoni FORCADELL, 15–44. Benicarló: Onada Edicions.

FORCADELL, Joan Antoni. En premsa. Un legado en construcción: historia y retos del Fondo Sebastià Juan Arbó. *Analecta Malacitana*.

FUSTER, Joan. 1982. *Literatura catalana contemporània*. Barcelona: Curial.

GALLOFRÉ I VIRGILI, Maria Josepa. 1991. *L'edició catalana i la cultura franquista (1939-1951)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

GARCÍA DE NORA, Eugenio. 1963. *La novela española contemporánea (1927-1939)*. Madrid: Gredos.

GÓMEZ CATÓN. 1969. «Los Importantes opinan. Sebastián Juan Arbó: "Esta gala establece una clasificación de los méritos, que no siempre coinciden con las estimaciones del público"». *Diario de Barcelona*, 7 de juny, 21.

GUTIÉRREZ, Fernando. 1947. «Bibliografías. Arbó y *Tino Costa*». *La Prensa. Diario de la Tarde de Información Mundial*, 31 de maig, 5.

HILL, Leslie (1997). *Blanchot, Extreme Contemporary*. Londres: Routledge.

HUERTAS, Ricardo. 1975. «El escritor al día. Sebastián Juan Arbó». *La Estafeta Literaria*, núm. 555: 16–17.

IGLESIAS LAGUNA, Antonio. 1970. *Treinta años de novela española. 1938-1968 (I)*. Madrid: Prensa Española.

IGUAL, Josep. 1997. «Sebastià Juan Arbó, un oblit gens natural». *Lletra de Canvi*, núm. 44: 10–11.

JANÉ, Albert. 1978. *El llenguatge. Problemes i aspectes d'avui (II)*. Barcelona: ED-HASA.

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

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

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1949. *Sobre las piedras grises*. Barcelona: Destino.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1953. «Sobre la nueva literatura». *El Noticiero Universal*, 15 de gener, 3.

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

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1968b. «Pròleg a l'edició definitiva de *Tino Costa*». Dins *Tino Costa*, 13-16. Club Editor: Barcelona.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1970a. «Breve explicación preliminar». Dins *Tino Costa*, 5–9. Esplugues de Llobregat: Ediciones G. P.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1970b. «El tema de hoy. Las generaciones». *La Vanguardia Española*, 21 de febrer, 11.

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1972. «El tema de las letras. Crisis de la novela». *La Vanguardia Española*, 21 de gener, 14.

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

JUAN ARBÓ, Sebastià. 1992. *L'espera*. Barcelona: Club Editor.

«La feria del libro». 1942. *La Prensa. Diario de la Tarde de Información Mundial*, 1 de maig, 2.

LAW, Jonathan, ed. 2001. «Punctuation». Dins *Oxford Language Reference*, 74–84. Oxford: Oxford University Press.

LEECH, Geoffrey N. i SHORT, Michael. 1981. «Segmentation». Dins *Style in Fiction. A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*, 214–219. Londres / Nova York: Longman.

LUJÁN, Néstor. 1947. «La obra de Sebastián Juan Arbó». *Destino*, núm. 514: 9.

MALLO, Jerónimo. 1956. «Caracterización y valor del "tremendismo" en la novela española contemporánea». *Hispania* XXXIX, núm. 1: 49–55.

MANENT, Albert. 1961. «Sobre els correctors». *Serra d'Or*, núm. 6: 11.

MANFREDI CANO, Domingo. 1962. «Las letras. Experiencia, vida y obra de Ramón Ledesma Miranda. Los problemas de la novela española». *El Español. Semanario de la Política y del Espíritu*, núm. 7: 22.

MARTÍNEZ-GIL, Víctor. 1997. «Correctors i escriptors en la literatura catalana: el concepte de coautoria lingüística». *Llengua i Literatura*, núm. 8.

MATAS ROCA, Marta. 2019. «Sebastià Juan Arbó i l'opció lingüística». Dins *Homenatge a Kálmán Faluba*, 3, 61–91. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

MATAS ROCA, Marta. *Sebastià Juan Arbó: De la realitat viscuda a la ficció narrativa. Anàlisi d'un desarrelament en la literatura catalana*. Universitat Rovira i Virgili.

MATAS ROCA, Marta. «Estudi introductori. Les conseqüències del relat emmarcat en la narrativa ebrenca de Sebastià Juan Arbó». Dins *Els contes de Sebastià Juan Arbó. Dels manuscrits a l'edició impresa. Catàleg de l'exposició*, editat per Joan Antoni FORCADELL, 10–21. Amposta: Ajuntament d'Amposta.

MÉRIDA, Mary. 1977. «Sebastián Juan Arbó: La política ha agravado la situación del escritor». *Hoja del Lunes*, 14 de març, 16.

MEY, Jacob. 1999. *When Voices Clash. A Study in Literary Pragmatics*. Berlín: Mouton de Gruyter.

MOLAS, Joaquim. 1961. «*L'hora negra* i les altres». *Serra d'Or*, núm. 11–12: 77.

MORSON, Gary Saul i EMERSON, Caryl. 1990. *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*. Stanford: Stanford University Press.

NORRIS, Christopher. 2003. *Deconstruction*. Londres: Routledge.

PIÑOL, Rosa Maria. 1993. «Columna reivindica la figura de Sebastià Juan Arbó». *La Vanguardia*, 10 de febrer, 37.

«Propòsit». 1943. *Quaderns de l'Exili*, núm. 1: 1–2

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

RAMIS, Josep Miquel. 2011. «Traducir bajo control: la versión francesa de *Tino Costa*, de Sebastià Juan Arbó». Dins *Aproximaciones a la autotraducción*, editat per Xosé Manuel DASILVA i Helena TRANQUEIRO, 197–215. Vigo: Academia del Hispanismo.

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

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

RODÓN, F. 1969. «Libros catalanes». *El Noticiero Universal*, 17 de juny, 7.

ROSALES, Emili. 1997. «Qui ha mirat l'abisme…» *Lletra de Canvi*, núm. 44: 17–18.

ROSALES, Emili. 1997. «Univers Arbó». *Lletra de Canvi*, núm. 44: 19–23.

ROSALES, Emili. 2002. «Arbó i la gran literatura». Dins *Centenari Sebastià Juan Arbó (1902-2002)*, 19-25. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Institució de les Lletres Catalanes.

ROSALES, Emili. 2018. «Editar Arbó». *Beceroles. Lletres de Llengua i Literatura*, núm. 7: 77–79.

SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos. 1964. Escritores españoles e hispanoamericanos. Dins *Ensayo de un diccionario de literatura (II)*. Madrid: Aguilar.

SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos. 1968. «Quincenario literario pintoresco español». *La Estafeta Literaria*, núm. 302: 32.

SALADRIGAS, Robert. 1972. «Arte y letras. Al pie de las letras. Monólogo con Sebastián Juan Arbó». *Destino*, núm. 1792: 22–24.

SALES, Joan. 1956. «Nota». Dins *Incerta glòria*, 10. Barcelona: Aymà.

SALES, Joan. «Dues cartes. De l'editor a l'autor». Dins *L'espera*, 13–24. Barcelona: Club Editor.

SALVADOR, Tomás. 1969. «Opiniones. Cuadernos para el incordio». *Baleares. Órgano de Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S.*, 21 de juny, 2.

SANTOS TORROELLA, Rafael. 1947. «Perfil novelístico de Sebastián Juan Arbó». *Solidaridad Nacional*, 31 de maig, 5.

«Sebastián Juan Arbó, en el Ateneo». 1947. *El Noticiero Universal*, 28 de maig, 6.

SEMPRONIO [ARTÍS TOMÀS, Andreu-Avel·lí]. (1949). «Por quinta vez ha sido adjudicado el Nadal. Obtiene el Premio Sebastián Juan Arbó con *Sobre las piedras grises*». Nuestro quinto Nadal. *Destino*, núm. 597: 12.

SHORT, Mick. 1996. *Exploring the Language of Poems, Plays, and Prose*. Londres: Longman.

TASIS I MARCA, Rafael. 1948. «Els llibres i els autors. *Tino Costa*, novel·la per Sebastià Juan Arbó. Editorial Àncora; Barcelona, 1947». *La Nostra Revista*, núm. 25: 31–32.

TASIS I MARCA, Rafael. 1957. «Recensions. *Llibre de cavalleries*, per Joan Perucho. Ed. Àncora, Barcelona, 1957». *Pont Blau*, núm. 62: 418–421.

TASIS I MARCA, Rafael. 1959. «Societat i literatura. Concepte de la pagesia catalana». *Serra d'Or*, núm. 51: 11–13.

TRIADÚ, Joan. 1950. «Revista de novel·listes catalans. Sebastià Juan Arbó». *Ariel. Revista Clandestina*, núm. 20: 27.

TRIADÚ, Joan. «El llenguatge del narrador català actual». Dins *La literatura catalana i el poble*, 58-59. Barcelona: Selecta.

«Una novedad del Nadal. El Premio Nadal no ha revelado un nombre nuevo. Sebastián Juan Arbó ya era un novelista consagrado». 1949. *Pueblo. Diario del Trabajo Nacional*, 7 de gener, 1.

VÁZQUEZ ZAMORA, Rafael. 1949. «La vida de los libros. *Sobre las piedras grises*». *Destino*, núm. 621: 15.

VENY-MESQUIDA, Joan Ramon. 2004. «La revisió de la pròpia obra en els escriptors contemporanis: notes per a una tipologia de motius». *Estudis Romànics*, núm. 26: 164.

«Vida de Barcelona. Concurso sobre las obras de Sebastián Juan Arbó». 1947. *La Vanguardia Española*, 7 de juny, 8.

VOLOŜINOV, V. N. 1994. «Marxism and the Philosophy of Language». Dins *The Bakhtin Reader*: *Selected Writings of Bakhtin, Medvedev, and Voloshinov*, editat per Pam Morris i traduït per L. Matejka i I. R. Titunik. Londres: Edward Arnold.