

FONTS I REFERENTS LITERARIS EN LA NARRATIVA DE SEBASTIÀ JUAN ARBÓ

Marta Matas Roca

Doctora en Filologia Catalana per la Universitat Rovira i Virgili

La formació autodidàctica de Sebastià Juan Arbó ha estat un dels aspectes més reconeguts i reiterats a l'hora de parlar de la seva trajectòria com a escriptor. De fet, ell exhibí aquesta condició des del primer moment, potser una mica acomplexat davant d'alguns dels escriptors amb qui compartí tertúlies i espais literaris en la Barcelona dels anys trenta. Així es reflecteix en el seu llibre *Memorias. Los hombres de la ciudad*, quan afirma: «Yo llegaba con una formación sólida; casi me vi con ventaja entre todos los que entonces empezaban; había leído más que ninguno» (Juan Arbó 1982, 109). També durant la seva trajectòria ens deixà testimoniatge d'aquest vessant intel·lectual a través dels seus articles i de les entrevistes que li feren. Amb tot, cal resseguir l'obra arboniana per entendre quines van ser les seves fonts literàries i els seus referents, sobre els quals versarà aquest treball.

El primer que cal dir és que la novel·lística arboniana ofereix una xarxa de connexions literàries que provenen de les múltiples lectures que satisfieren l'avidesa de l'Arbó lector.

És evident que la seva obra és deutora d'un seguit de models que l'ajuden a situar-se i a definir-se com a escriptor, i que l'alliberen de l'anonimat i d'una vida precària i anodina. Ens imaginem, doncs, Arbó a la biblioteca de Cecília Carvallo captivat, corprès per tot allò que llegeix i que li descobreix un univers nou, però també construint la idea d'una nova vida a través del que s'erigeix davant seu com una vocació: l'escriptura. Alhora, però, aquest volum de lectures que assimila durant la seva joventut li fa prendre consciència de la seva pròpia erudició, un fet diferencial que utilitzarà sempre en una perseverant recerca de prestigi que el legítimi com a literat.

Tota l'obra d'Arbó, i em refereixo tant a l'escrita en català com en castellà, remet a una voluntat tàcita d'evidenciar aquesta erudició a la qual no renuncia mai, tot i l'estil planer i alliberat d'ornaments literaris que caracteritza la seva prosa. En aquesta demostració de coneixement de llibres i d'autors hi ha l'afany d'atorgar versemblança i rigor —diguem-ne universalitat— a les idees o pensaments que l'escriptor vol formular a través de la veu narrativa, però també la voluntat de donar validesa al seu ideari estètic. Tot plegat pot semblar un exercici literari un xic forçat; tanmateix no és un obstacle per a la comprensió del discurs narratiu.

PÒSIT LITERARI I TRANSTEXTUALITAT

L'estudi dels artificis que utilitza l'escriptor al llarg de la seva novel·lística per tal de traslladar-hi els autors que formen part de la tradició literària del món occidental aporta una informació clau perquè les diferents relacions establertes entre textos, sobretot la intertextualitat i la hipertextualitat, permeten percebre els referents i les influències que van contribuir en la formació de l'Arbó escriptor i que van solidificar a través del seu procés d'escriptura. En aquest sentit, pel que fa a la intertextualitat, cal diferenciar dues maneres d'incloure aquestes aportacions externes al relat: d'una banda, les citacions que l'autor situa a l'inici del llibre o a l'inici de cada capítol; de l'altra, les citacions, els autors o les obres que insereix dins el contingut narratiu.

Aturem-nos, doncs, a fer un tast d'aquesta primera intertextualitat explícita que es concreta en les citacions referenciades. La primera novel·la que publicà Sebastià Juan Arbó, *L'inútil combat*, s'inicia amb un fragment d'André Gide extret de *Les nourritures terrestres* i continua amb fragments de Sant Agustí, amb les *Confessions* i amb els *Pensaments* de Pascal. Les paraules d'aquests tres autors actuen com a introducció de cadascuna de les parts que formen l'estructura externa de l'obra. Altres citacions, com *El rei Lear*, de Shakespeare; l'*Eneida*, de Virgili; *L'infinit*, de Leopardi; *Eugénie Grandet*, de Balzac, o la Bíblia, també s'inclouen en les primeres obres arbonianes. Tanmateix són les novel·les posteriors, *Camins de nit* i *Tino Costa*, les que recullen un major nombre de citacions a l'inici de cada capítol: Èsquil, Homer, Eurípides, Ovidi, Baltasar Gracián, Virgili, Tolstoi, Maeterlinck, Schiller, Byron, Verdaguer, Cervantes, Calderón de la Barca, Dant, Píndar, Hebbel, Faulkner, Sòfocles, Baroja, Novalis, D'Annunzio, Ibsen, Tasso, Lucreci, Dostoievski,

Flaubert, Montaigne, Goethe, Camões, Fray Luis de Granada, Baudelaire, Puixkin, Milton, Poe, així com fragments bíblics extrets d'*El llibre de Job*, d'*El càntic dels càntics*, dels *Proverbis*, del *Llibre d'Eclesiàstic*, del *Llibre de la Saviesa* i del *Llibre dels Salms* inauguren els episodis d'aquestes dues novel·les i esdevenen clars exemples d'erudició. De fet, aquestes citacions demostren una recerca constant de models i de respostes, si tenim en compte que, com afirma Margarida Aritzeta, les citacions textuais i els epígrafs «emmarquen molts textos en un context dialògic plural i riquíssim» (Aritzeta 2002, 16). Per tot plegat, la selecció d'aquests fragments concreta una literatura pròpia, que alhora s'agermana amb una tradició literària universal que atorga una confiança i una raó de ser a l'escriptor i a la seva escriptura.

Ara bé, Joaquín de Entrambasaguas considerà que aquestes «numerosíssimas citas literarias en varios idiomas [...] son forzadísimas y pedantes en su mayoría y [...] raya a veces lo ridículo» (Entrambasaguas 1966, 9). De fet, el filòleg i crític literari argumenta que el to culte imposat per l'autor contrasta amb la narració i, per tant, la pretesa intel·lectualitat que es vol conferir al text esdevé fallida. Cal convenir, però, que sembla desmesurat titllar de «ridícul» el resultat. Si bé és cert que no podem negar el contrast entre la citació i el text de la narració, no és menys cert que permet al lector adoptar un paper actiu i establir un joc d'extrapolació literària entre la citació i el contingut narratiu de cada capítol. Ara bé, de ben segur Arbó, en un primer moment, no buscava aquesta interacció dialògica entre el lector i el text, sinó que m'inclino a pensar que el que es proposava era una autoreflexió teòrica a través d'un exercici intertextual explícit, com són aquestes citacions directes que el defineixen com a autor i el delimiten al voltant d'un univers literari concret.

Aquesta voluntat autoreflexiva d'Arbó va més enllà de les citacions directes. Ho veiem en l'ús d'una intertextualitat menys explícita, que es fa per al·lusió, i que és la que trobem inserida dins el text narratiu. Amb quina finalitat utilitza Arbó aquests tipus d'intertextualitat? En primer lloc, hi ha el desig d'evidenciar l'apropiació que fa d'altres estils novel·lístics. Així, per exemple, a *Hores en blanc* defineix la conducta del protagonista dient: «Té, d'altra banda, moments d'extraordinària lucidesa [...], a la manera de Swift, del qual degué ésser admirador» (Juan Arbó 1983, 36). O també quan a la seva última novel·la, *El segundo del Apocalipsis*, per justificar la convivència de personatges històrics amb personatges ficticis, afirma: «Es la manera de Tolstoi» (Juan

Arbó 1981, 370). En segon lloc, també la utilitza per definir l'actitud o les accions d'alguns dels seus personatges. En cito alguns exemples:

Soc com l'embriac de Goethe, ja ho sabeu. (Juan Arbó 1983, 43)

Il n'est trésor que de vivre à son aise, deia el gran Villon, lladre i poeta [...] i jo penso com Villon, i a vegades he assajat també el vers. (Juan Arbó 1983, 43)

Quant de temps, Déu, he perdut llegint, com el príncep Hamlet, paraules i paraules! (Juan Arbó 1983, 44)

Anava a dir riure del que veig, com Larra. (Juan Arbó 1983, 51)

Ella se'n va anar; va anar-se'n per a no tornar, com «las oscuras golondrinas» del senyor Bécquer. (Juan Arbó 1983, 128)

Soy un bestia. Soy un Karamazov [...]. Hay mucho Karamazov en nuestro tiempo; pero entre aquellos y nosotros existe una diferencia, y es que aquellos eran bestias románticas [...]. Nosotros hemos quedado simplemente en bestias. (Juan Arbó 1957a, 276)

El tío Guaches avanzaba como un nuevo don Quijote, sin caballo, sin lanza y sin adarga, pero con la misma idea, con la misma cólera santa en el corazón. (Juan Arbó 1981, 304)

En aquesta línia sovintaja també l'al·lusió a autors i a personatges literaris o històrics, que sorgeixen per la situació contextual del protagonista:

—Per què vols anar a un manicomi? —preguntava Goethe, i Sèneca, ja ho hem vist. (Juan Arbó 1983, 99)¹⁴⁶

[...] i jo em recordava de la mare de Síssara ([en] vaig llegir la història aquí, fa dos dies). (Juan Arbó 1983, 166)

Estudiaré filosofia; el dia que no m'agradi, no me'n parreu, que us tiraré Kant pel cap. (Juan Arbó 2011, 20)

Això va dir-ho Lope de Vega fa una pila d'anys. (Juan Arbó 1983, 51)

Los hombres, en general, como a Hamlet, le habían decepcionado. (Juan Arbó 1957b, 40)

Altres vegades només trobem la referència textual, sense que se'ns detalli la procedència, fet que accentua el joc intertextual amb un lector prou erudit:

¹⁴⁶ A *Notes d'un estudiant que va morir boig* tan sols s'al·ludeix a Goethe: «“Per què vols anar al manicomi?”», deia Goethe» (Juan Arbó 2011, 53). En relació amb aquesta obra, publicada el 1933, atesa la multiplicitat de correccions i d'edicions que va fer-ne Arbó posteriorment, he optat per complementar l'estudi de l'edició definitiva, *Hores en blanc* —publicada l'any 1983 per l'editorial Laia—, amb *Notes d'un estudiant que va morir boig* (1935), publicada per Club Editor. Les referències a ambdues obres són Juan Arbó 1983 i 2011, respectivament.

Ja va dir-ho el de l'illa: «Fragilitat tens nom de dona», i tot allò altre que digué. (Juan Arbó 1983, 66)¹⁴⁷

[...] si París valia una missa, bé podia jo callar davant de les que la veïna prometia. (Juan Arbó 1983, 82)¹⁴⁸

«Penseu que el món és un naufragi —s'ha escrit per algú— i que la divisa de l'home és “Salvi's el qui pugui”.» (Juan Arbó 1983, 59)¹⁴⁹
Encara més: l'afany de revisar i reescriure el porta a incloure en l'edició definitiva d'*Hores en blanc* (1983) l'adaptació d'un vers del poema «La carbonerilla quemada», de Juan Ramón Jiménez («Dios se había dormido en su azul de luceros», Juan Arbó 1983, 155).¹⁵⁰ De fet, a «Felita», narració inèdita publicada a *Totes les narracions del Delta* (Juan Arbó 2022), el narrador esmenta de manera explícita la citació —que coincideix, ara sí, amb la versió original— i la seva autoria: «s'hauria pogut també dir, com aquell dia en què es va cremar la carbonerita de Juan Ramón Jiménez, [...], allò de “Dios estaba bañándose en su azul de luceros”» (2022, 307). En ambdós casos, la referència poètica serveix a l'autor per subratllar l'absència de Déu davant les injustícies que pateixen els infants.

De manera voluntària o involuntària, a través d'aquests exemples, Arbó, més enllà d'exposar les seves lectures, implica el lector tot cercant-ne la complicitat. En aplicar aquesta pràctica intertextual estimula el text narratiu i el condueix cap a una interpretació més erudita de l'obra que permet que el receptor interactuï des de la seva experiència lectora.

LA RECERCA DE LA IDENTITAT A TRAVÉS DELS REFERENTS LITERARIS

A banda de l'artifici intertextual que ens revela el bagatge literari d'Arbó, el novel·lista també deixà constància de quins foren els seus referents literaris més enllà de la seva narrativa. En l'entrevista que concedí a Albert Manent confirmà: «A quinze anys havia llegit molts clàssics grecs, Shakespeare, *Crim i càstig*,

¹⁴⁷ Hamlet, en el monòleg que dedica al seu pare mort, pronuncia aquesta frase davant del recent matrimoni de la seva mare, que ell considera una traïció i una mostra de feblesa femenina.

¹⁴⁸ En referència a la frase atribuïda a Enric IV durant la cerimònia en què es convertí a la religió catòlica a fi de poder regnar a França.

¹⁴⁹ Destaco que a *Notes d'un estudiant que va morir boig* s'atribueix la sentència a Voltaire —«D'aquell que cau ja no se'n parla més. “Conteu que el món és un naufragi i la divisa de l'home és: ¡Salvi's qui pugui!” Va dir Voltaire», Juan Arbó 2011, 26)—.

¹⁵⁰ Una nota de l'autor a peu de pàgina relaciona aquest vers amb un poema de Juan Ramón Jiménez. En la versió original llegim: «Dios estaba bañándose en su azul de luceros» (Jiménez 2006, 403-404).

Racine, etc. [...] Llavors m'ho empassava tot. Començava per la Bíblia i no la deixava fins que enllestia» (Manent 1965, 54-55). A través d'aquestes lectures, Arbó, reclòs en l'isolat hàbitat ebrenc, inicia un aprenentatge literari, però també vital en la mesura que actuen com a bàlsam per a les ferides que començava a acumular. En aquest sentit, hi ha autors que, més enllà de la seva adscripció literària, es converteixen en «referents de vida» perquè l'ajuden a gestionar les pròpies experiències i a superar-les a través de la descoberta del seu caràcter universal. En les seves memòries en trobem exemples prou significatius. Així, Kolia, un dels personatges que Dostoievski crea a *Els germans Karamàzov*, li evoca la personalitat i el destí tràgic d'un familiar proper —«en el fondo palpitaba la misma audacia, el mismo orgulloso afán, la misma emoción temblorosa» (Juan Arbó 1961, 35)—;¹⁵¹ el dolor d'Stendhal per la mort del pare li serveix per referir-se a la mort del seu germà petit —«Tenía yo a la sazón quince años [...]. Como a Stendhal a la muerte de su padre, me ocurrió a mí con esta muerte. Creo que fue entonces, en efecto, que empecé a dudar en mi fe» (Juan Arbó 1961, 69-70)—; amb Goethe comparteix les conseqüències d'una educació protectora i, en certa manera, opressiva —«Con razón ha escrito Goethe: “Permaneciendo siempre oprimidos, en medios excesivamente confinados, sufren nuestro carácter y nuestro espíritu, y al fin nos sentimos incapaces para lo grande; carecemos de ánimo para elevarnos a regiones superiores”» (Juan Arbó 1961, 160)—; de Bernard Shaw aprofita l'experiència de l'alcoholisme patern; d'Alfred de Musset, el sentiment de desencís —«Proyectos de felicidad, ¿acaso sois la única felicidad verdadera?» (Juan Arbó 1961, 275)— i de Byron, certes similituds que creu percebre amb ell mateix —«Fui un Byron —hubiera podido serlo—, sin nobleza, sin bienes de fortuna, y encerrado de niño en una jaula y con las mismas aficiones a la aventura, al riesgo y al verso» (Juan Arbó 1982, 37)—.

I és que Arbó no tan sols es limita a llegir sinó que aprofundeix en l'estudi dels autors, els contextualitza i en copsa en profunditat la seva producció. Aquesta curiositat es fa evident a partir dels anys quaranta en endavant, en la redacció posterior de diferents biografies dedicades a Cervantes, Verdaguer, Baroja i Wilde, però també en la participació, per exemple, en

¹⁵¹ A *La tempestad*, la història de Boret, desaparegut després de sortir amb la barca una nit de tempesta, ens remet a l'al·lusió que fa Arbó a *Los hombres de la tierra y del mar* en relació amb la tragèdia succeïda a un cosí seu (Juan Arbó 1961, 33-36).

Maestros ingleses, una col·lecció de sis volums antològics, on ell s'encarregà de redactar diversos dels estudis introductoris.

A l'hora de referir-se als referents més significatius de l'escriptor ebrenc, aquells que esdevenen més recurrents i a partir dels quals construeix tota la seva obra, cal parlar dels clàssics grecolatins, sobretot, dels grecs:

Se unió a estas influencias la lectura de los trágicos griegos: la hice muy joven y fue para mí una de las grandes revelaciones; una de las conmociones más fuertes que recibí; nada me había ya de impresionar como aquella tremenda interpretación del dolor humano en el arte: de la tragedia del hombre sobre la tierra; el destino terrible del hombre combatido por las fuerzas ciegas de la vida; aquella explosión de piedad ante las miserias de la vida; y al lado de esto, la nobleza y dignidad del hombre en la lucha con su destino. (Juan Arbó 1961, 187-188)

És evident que bona part de la literatura occidental s'ha fonamentat en la tradició grecolatina i, per tant, bona part dels seus escriptors participen de la seva influència, però en Arbó sorprèn l'assimilació d'aquest llegat en la construcció de la seva narrativa, sobretot la del primer cicle ebrenc. Vegem com s'articula aquesta influència.

Val a dir, en primer lloc, que assumeix la tradició grega, concretament les tragèdies, la d'Eurípides sobretot, però també la d'altres autors com Èsquil o Sòfocles. I l'assumeix enmig de l'hàbitat dur i extrem del Delta que el porta a una necessitat d'agermanar-se amb l'ideari clàssic a través de la pròpia realitat que com a ebrenc pateix. Aquests autors i les seves obres li ofereixen la possibilitat de mostrar el món que coneix, de presentar les terres de l'Ebre com un microcosmos èpic i tràgic a partir d'uns referents clàssics que es defineixen a través de la tragèdia, el terror i la pietat. És lògic, doncs, que Arbó hi combregui de ple i adopti per a la seva obra el model que els autors grecs li forneixen a través de les seves lectures. Si l'essència de la tragèdia grega es troba en l'escenificació d'un relat en què els protagonistes són empesos cap a un destí contra el qual és impossible lluitar, Arbó descobreix l'existència d'aquest fat, l'assumeix i l'adopta en una obra que vol presentar l'ésser humà en lluita amb unes forces hostils que sempre acaben vencent.

També, en segon lloc, es demostra la influència dels clàssics a través d'Eurípides, del qual diu: «fue el que más me impresionó, el que me hizo vibrar con más intensidad, el que despertó en mí emociones más vivas» (Juan Arbó 1968, 159). Arbó destaca de l'autor grec l'ús del recurs tràgic per evidenciar el fatalisme que mou el destí de l'ésser humà, la constant misantropia accentuada

amb el pas del temps,¹⁵² l'aversion a la política i, en paral·lel, la preocupació constant pels oprimits i per l'amenaça de la guerra. Al costat d'aquests nuclis temàtics, Arbó també en subratlla d'altres que aporten positivitat: el culte a l'amistat, la defensa entusiasta de la veritat i l'amor per la figura de la mare, tan present en la seva obra. I encara destaca una reiterada voluntat de desvetllar la pietat del lector a través de les dissorts d'uns personatges que, malgrat lliurar-se a l'abisme a què els condueixen les seves passions, aconsegueixen omplir l'obra de tendresa i d'humanitat. No hi ha dubte que Eurípides va influir en la construcció de la identitat literària d'Arbó, atès que tots els trets enumerats es troben en la novel·lística arboniana més reivindicada, la del primer cicle ebrenc, anterior al 1936.

Ara bé, i en tercer lloc, si bé les reminiscències de la tragèdia grega són indiscutibles en aquest primer cicle novel·lístic ebrenc —*Terres de l'Ebre*, *Camins de nit* i *Tino Costa*—, en la novel·lística ebrenc posterior —*L'espera*, *Entre la terra i el mar*, *La tempestad*, *La masia* i *El segundo del Apocalipsis*— abandona la presentació d'aquest cosmos tràgic i assumeix una tradició clàssica connectada amb la voluntat de transmetre la quotidianitat humana que es troba en el cicle natural de la vida i de la història del país. Així, en el pròleg d'*Entre la terra i el mar*, Arbó fa referència a Hesíode, concretament al seu poema «Els treballs i els dies», però insisteix que, tot i que ambdós conceptes —treballs i dies— transiten en la segona trilogia ebrenc, són els homes qui els atorguen sentit.

També Horaci és un autor descobert durant la seva adolescència i que recupera durant els anys seixanta.¹⁵³ D'aquesta relectura extreu una lliçó de vida —basada en la defensa de la moderació no exempta d'un punt d'excés—, l'ús d'una fina ironia i, sobretot, la lluita pel que és la seva màxima aspiració: la persistència de la seva vocació —«Los que hemos sacrificado algo a la vocación, hallamos aquí la lección más hermosa, la más conmovedora de su vida, en esta

¹⁵² En relació amb la misantropia, Ramon Esquerra estableix una diferència del terme a partir de l'ús que n'han fet Shakespeare i Molière en les seves obres. Així, mentre el dramaturg francès presenta una misantropia gairebé patològica, basada en la malfiança i en la hipocresia, Shakespeare, a través del personatge de Timó d'Atenes, la utilitza com a producte de l'experiència i del desengany, factors que provoquen en l'individu una conducta contrària a la seva realitat inicial, més propera a l'entusiasme i a l'apassionament que no pas al rebuig social (Esquerra i Iribarren 2006, 104). Els personatges d'Arbó —i, de fet, el mateix Arbó— conreen aquesta misantropia shakespeariana, escarmentats per incomprendiments pretèrits que resolen amb un cert aïllament.

¹⁵³ Arbó explica com tenia a Horaci «un poco menospreciado a causa quizá de la edad en que lo leí y tal vez también de las pésimas traducciones» (Juan Arbó 1968, 167). Per aquest motiu, conclou que la relectura la va realitzar a través d'una versió francesa, fet que confirma una constant inquietud intel·lectual per arribar al coneixement i a la comprensió de l'autor i de la seva obra.

fidelidad a su destino» (Juan Arbó 1968, 174)—. El pensament horacià li proporciona un benestar i una acceptació resignada, impossible d'acceptar durant les seves primeres lectures de joventut —«No nos rebelemos contra lo inevitable, y gocemos del día que pasa» (Juan Arbó 1968, 174)—. Els personatges dels mestres —el mestre Baldà i Guatxes— que trobem en la narrativa del segon cicle ebrenc en són un exemple.

Per tant, és interessant constatar que, tot i que les lectures dels clàssics foren molt inicials en Arbó, amb els anys hi retornà per extreure'n una actitud ètica i moral amb què acarar les noves realitats que sorgiren entorn seu. Es tracta, en definitiva, d'un acte de recuperació que possibilita «fijar nuestra posición entre los viejos y los nuevos valores, para no perdernos en el vocerío y la confusión, para no dejarnos turbar por las nuevas sirenas» (Juan Arbó 1968, 195).

Fixada, doncs, la influència dels autors grecolatins en la narrativa arboniana, Arbó, però, ens continua guiant pel seu bagatge literari quan remarca: «solo Shakespeare [...] podía, quizá sí, ser comparado con ellos y aún superarlos; me produjo una impresión parecida. Me arrebató, y lo leí y releí [...]» (Juan Arbó 1982, 109). És evident que davant la preferència d'Arbó per la tragèdia grega, la descoberta del dramaturg havia d'oferir-li la continuïtat del registre clàssic i alhora confirmar-li l'existència d'un caràcter universal expressat a través d'un món força particular. En aquest sentit, l'escriptor anglès li serveix per a reafirmar-se en la construcció d'uns personatges que, sota l'aparent recerca de la identitat individual, no fan sinó qüestionar la condició de l'ésser humà. Aquesta consciència tràgica de sojornar en un món viscut com a aliè atorga ple significat a la citació d'*El rei Lear* que encapçala *Notes d'un estudiant que va morir boig*, i també totes les versions posteriors. De fet, la bogeria es converteix en el tema més significatiu de la novel·la: «En el moment de néixer ja plorem, veient-nos en aquest teatre ple de boigs» (Juan Arbó 2011, 15). És per això que, tal com succeeix a *El rei Lear*, la bogeria no augmenta el patetisme de la situació en què es troba el propi protagonista d'Arbó sinó que el transcendeix mitjançant el torrent de paraules i imatges amb què construeix el monòleg que intenta donar sentit a la seva vida. És aleshores quan es desencadena un procés de despersonalització que s'aconsegueix a través d'una desvinculació amb el passat i una relació fragmentària amb el present. Tot plegat fa impossible qualsevol propòsit personal (Hunter 2009, 12).

Els lligams d'Arbó amb Shakespeare són prou perceptibles en les seves dues primeres obres, tot i que es dilaten i prenen entitat pròpia en les novel·les posteriors. Altrament, temes tan presents en el dramaturg anglès com el desig sexual, la gelosia, la defensa de la justícia o la presència de la guerra i les seves terribles conseqüències, molt accentuada en la producció de postguerra, configuren la temàtica arboniana, sense oblidar l'elevat grau d'humanitat i pietat que ambdós escriptors comparteixen.

Així, quan Hunter (2009, 15-16) afirma que les diferents passions que conviuen en el rei Lear es resumeixen en «rabia ante la injusticia y la hipocresía, compasión ante los oprimidos, repugnancia ante la depravación humana, incomprensión ante los agravios contra la solidaridad social de los seres humanos» no fa sinó identificar els trets que defineixen els personatges arbonians i que es van repetint, i, fins i tot, accentuant, al llarg de la seva obra, com confirmen les paraules d'Arbó: «Hoy, en cuanto a los gustos literarios, estoy en el mismo lugar y puedo decir sin vacilar que en estos dos autores [Shakespeare i Eurípides] están los polos fijos de mis gustos, de mis admiraciones antiguas —y casi de siempre— en literatura» (Juan Arbó 1968, 160).

Cal assenyalar, finalment, la introducció del poder del relat oral i la participació activa de la naturalesa mitjançant la inclusió dels fenòmens naturals com a agents dinàmics dins la trama argumental. Això succeeix en ambdós cicles ebrencs i fa que la natura superi la presència anecdòtica i creï un clima molt rellevant d'intensitat expressiva. Aquesta natura, a través de l'espai nocturn, presagia el conflicte i agreuja la incertesa del desenllaç, però també incideix en el buit existencial d'uns personatges erràtics que cerquen respostes i refugi vital davant d'un món en què no es troben reconeguts.

Si bé les reminiscències shakespearianes que es troben en la narrativa d'Arbó no han estat prou remarcades, sí que s'ha reivindicat, sobretot arran de la publicació de les primeres novel·les, la seva connexió amb la literatura russa del segle XIX, en concret amb Dostoievski. De ben segur que la irrupció d'un autor desconegut amb una obra tan trasbalsadora com *L'inútil combat* provocà entre la crítica la urgència de definir-lo a través dels seus referents literaris. Temes com ara l'individu «marginat», el sentiment d'injustícia, la degradació progressiva o la recerca del sentit de l'existència ja eren presents en la novel·lística catalana de finals dels anys vint i, en general, en la literatura europea d'entreguerres. Jordi Malé es mostra contundent quan afirma que l'atribució persistent d'una pressuposada influència russa a les novel·les

propostes literàries es converteix «en una mena de lloc comú de la crítica, més fruit de la convenció d'una referència establerta que no pas d'una aprofundida anàlisi comparada» (2005, 37) i remarca, com a exemple, que les ressenyes a la primera novel·la d'Arbó mostren certa ambigüïtat atès que no es decanta per cap autor en concret i esmenta tan sols conceptes com «russos», «literatura russa» o «Rússia moderna» (2005, 37). Val a dir, però, que l'any 1931, el crític literari Màrius Verdaguer, des de *La Vanguardia*, sí que ho concretà quan descrigué l'autor de *L'inútil combat* com «un muchacho del Sur de Cataluña que sufre una borrachera de Dostoievsky», tot i que després generalitzà la seva afirmació: «S. Juan Arbó sufre una intoxicación de los novelistas nórdicos, más precisamente de los novelistas rusos» (Verdaguer 1931, 5). Si acceptem, tanmateix, l'argumentació de Malé, segons la qual el fet que la crítica d'aquells anys no esmenti mestratges concrets posa en dubte la influència real dels escriptors russos, no és menys cert que a propòsit de *Terres de l'Ebre*, l'autor és definit com un «pequeño Dostoievski» (Verdaguer 1932, 3) i anys després Tasis assenyalarà que el protagonista de *Tino Costa* presenta les «contradiccions dignes d'un heroi de Dostoievski» (Tasis 1948, 32). Al seu torn, l'escriptor Artur Bladé, des del seu exili mexicà, envia una carta a Tasis on afirma que l'autor rus perjudica Arbó ja que la tragèdia russòfila que es desprèn de les seves obres no s'adiu amb el caràcter de les terres ebrenques (21.2.1955. Fons Rafael Tasis, Barcelona). Al marge d'aquestes consideracions, Arbó sempre reconegué la seva preferència i admiració per la literatura russa, «amb Dostoievski al davant», tal com li confessa a Rodoreda (1933, 2), tot i que fou reticent a acceptar-ne la influència en les seves obres. En aquest sentit, Malé conclou que Arbó havia confessat durant els anys trenta una influència russòfila perquè responia a una necessitat d'alinear-se amb els cenacles intel·lectuals del moment i d'allunyar-se de la seva procedència geogràfica i autodidàctica, i que, anys després, l'afirmació d'aquesta influència quedaria força diluïda a l'entrevista amb Manent i en les seves memòries. Així, quan Manent li preguntà sobre la possible filiació russa en les seves obres, el novel·lista respongué que hi havia «més aviat una coincidència de temes i de “dramatisme moral”. Abans de llegir els russos, m'havia empassat els grecs i alguns francesos com Zola. [...] Més tard vaig llegir a fons els russos, que em van impressionar seriosament» (Manent 1965, 55). Malé qüestiona doncs, aquesta adscripció atribuïda al novel·lista des dels seus inicis literaris, a partir de les declaracions de l'autor. Per tant, caldria distingir entre

l'admiració i l'entusiasme que manifesta Arbó cap a Dostoievski i la influència concreta que aquest pugui exercir en la seva obra, que li fou més atribuïda pels crítics coetanis i posteriors que no pas per ell mateix.

Tot amb tot, els estudis posteriors s'han inclinat per vincular l'empremta de l'autor rus a la primera etapa d'Arbó, malgrat no haver-hi una uniformitat de criteris (Balaguer 1983; Rosales 1992, i Arnau 1987). És evident que les coincidències entre les obres d'ambdós autors són múltiples: la construcció d'uns personatges que cerquen, des d'una psicologia complexa i turmentada, el sentit de l'existència, la idea del doble com a expressió de les contradiccions dels protagonistes, la constatació de pertànyer al bàndol dels humiliats, l'ús d'imatges i símbols dominants com ara les tenebres i els abismes, el motiu de la presó, i la constatació d'una soledat tràgica que aboca l'individu a la desesperació i el condemna a una incomunicació absoluta. De fet, Arnau, sota la denominació de «l'home d'Arbó», perfila un prototipus que entronca clarament amb l'home subterrani de Dostoievski. Aquest «home» es defineix per ser un marginat social, amb una consciència força lúcida del món, que habita un medi rural hostil i que es caracteritza per la seva soledat, pel seu caràcter rebel, però sobretot per la seva psicologia turmentada amb evidents símptomes malaltissos que deriven o voregen la folia fins a esdevenir un antiheroi, figura reivindicada per l'escriptor rus i molt emprada en la literatura moderna (Arnau 1987, 59-70). Ara bé, Sergi Beser, en el seu estudi introductori a l'*Obra Catalana Completa*, no esmenta en cap moment aquesta influència i es limita a remarcar que *L'inútil combat* significà una anticipació de la novel·la existencialista europea dels anys quaranta, tot i reconèixer que l'atribució de les característiques pròpies d'aquest corrent filosòfic —que es poden fer extensibles a les obres del primer cicle ebrenc— sorgeix arran de la nostra experiència lectora que ens predisposa a buscar llocs comuns i connexions que l'autor desconeixia en el seu context original, però que «prenen per a nosaltres una notable significació» (Beser 1966, 11). Dins d'aquest ordre d'observacions, i sobretot per l'accent altament reivindicatiu, cito les paraules que l'any 1956 el novel·lista Ignasi Agustí, amic d'Arbó, escriví al pròleg de l'edició castellana de *Terres de l'Ebre*, a propòsit de la filiació amb la novel·lística russa:

Se dijo, entonces, entre cuatro, que aquello tenía alguna conexión con la novela rusa, concretamente con Dostoiewsky. Mentira. Hay en *Tierras del Ebro*, a punto de saltar, una tradición de novela rural española —de novela española actual— [...]. Luego habrá lo que se quiera: la

táctica, consanguínea del autor, no de los climas ni de las épocas [...]. Pero la vibración, la palpitación y aquellos hombres angustiados son nuestros. (Agustí 1956, 15)

Amb tot, anys després, Agustí escriurà: «Arbó tiene en ocasiones un trémulo dramático digno de los grandes rusos —de ese Dostoievski en quien tanto a veces se refleja o de los autores de las sagas nórdicas» (1966, 3).

L'estudi de la novel·lística arboniana permet confirmar l'existència de ressons dostoievskians en el discurs de l'escriptor ebrenc. D'una banda, les similituds que presenten *Camins de nit* i *Tino Costa* amb *Crim i càstig* a l'hora d'introduir uns protagonistes joves, impulsius i sensibles, amb reaccions exacerbades i malalties, amb qui el lector arriba a establir un lligam de compassió i empatia; i, encara més, en les similituds argumentals que es confirmen amb el desenllaç de *Camins de nit*¹⁵⁴ i amb el somni premonitori de Tino Costa.¹⁵⁵ D'altra banda, no es pot obviar que la lectura de *L'inútil combat* i de *Notes d'un estudiant que va morir boig* recorda amb insistència *Memòries del subsol*, una de les obres més personals i determinants de Dostoievski. Els arguments que ho corroboren abasten des de la concepció de les obres, construïdes amb la voluntat de retratar l'individu des de la més absoluta introspecció íntima a partir del monòleg interior, fins a la construcció d'un discurs narratiu que inclou l'ús constant d'incisos, de la funció fàtica i del distanciament irònic de la realitat. No obstant això, en aquesta influència dostoievskiana, cal tenir present sobretot la construcció d'un personatge que des de la seva condició d'humiliat propaga tothora un sentiment d'ira i de ràbia contra la societat que l'envolta. En les dues obres trobem un personatge-narrador que parla des d'una esborronadora lucidesa, traduïda sovint en cinisme. Un personatge turmentat que es rebolca en el sentiment d'incomprensió i de culpabilitat innata i que perpetua el seu odi i la seva ira en el seu contacte amb la realitat. Som davant d'un personatge malaltís i feble, indolent en les seves accions. En els dos protagonistes, cal remarcar una certa complaença en la reafirmació de la

¹⁵⁴ A *Crim i càstig*, Rodia Raskolnikov comet un doble assassinat pel qual acaba sent condemnat vuit anys a Sibèria. La confessió voluntària i el compliment de la sentència, com succeeix a *Camins de nit*, contribueix a redimir-lo. Els paral·lelismes entre Rodia i Marçal —el protagonista de *Camins de nit*— són evidents: tots dos opten per dirigir-se voluntàriament a confessar el seu crim i ho fan acompanyats de Sonia i Mercè, el suport i la companyia de les quals els atorgarà la fortalesa necessària per iniciar —a través d'un final obert— una nova vida.

¹⁵⁵ Semblantment, al «terrible» somni que Raskolnikov pateix abans de cometre el seu acte homicida, Tino Costa sofreix «un esglaiós malson», previ a l'assassinat de la Sileta i a la lapidació a què serà sotmès per part del poble.

seva excepcionalitat: «En aquell temps m'amoïnava encara una altra cosa: el fet que ningú no s'assemblés a mi i que jo no m'assemblés a ningú. “Jo soc jo sol, i ells són tots”» (Dostoievski 2004, 84). De la mateixa manera, ja en *L'inútil combat* el protagonista afirma: «Jo soc jo» (Juan Arbó 1969, 129). Però també a *Notes d'un estudiant que va morir boig* es reproduïx aquesta consciència de ser diferent: «Aquí soc estranger, soc un estrany» (Juan Arbó 2011, 75).¹⁵⁶ En paral·lel a la construcció del personatge, trobem imatges recurrents en ambdós autors com la del fang, element que denigra i humilia la bondat natural de l'individu:

Com més consciència tenia del que era la bondat i tot el que és «bell i sublim», més profundament m'enfonsava en el fang i més disposat estava a enfangar-me. (Dostoievski 2004, 19)

L'amor va fer la seva aparició en la meua vida. [...]. Semblava el signe de la meua vida que tot hagués d'arrossegar-me pel fang. (Juan Arbó 1969, 81)

[...] vaig vibrar, vaig cridar, i vaig viure, i vaig enfangar-me. (Juan Arbó 1969, 204)

A *L'inútil combat* hi ha un altre episodi coincident amb *Memòries del subsol*. Els protagonistes dels dos llibres, en ple desvari oníric, esdevenen l'artífex d'una gran reivindicació per a la llibertat, una revolta contra l'ordre establert, contra la impietat, l'odi i la injustícia, que es produeix enmig d'un escenari apocalíptic:

De sobte m'apareixia a l'horitzó alguna activitat digna, bona [...], i jo tornaria a presentar-me davant del món cavalcant un cavall blanc i, per què no, amb una corona de llorer. (Dostoievski 2004, 103)

Jo m'havia convertit en l'heroi d'una gran reivindicació; [...]. I enmig de la fosquedat m'alçava jo, davant d'ells, amb la torxa a la mà, mostrant el camí [...]. Jo muntava un cavall blanc, i muntat així, amb la torxa a la mà, cavalcava davant d'ells, seguit d'aquell ample clamor. (Juan Arbó 1969, 193-194)

Per acabar, cal fer al·lusió a les referències històriques i intel·lectuals que trobem en el text narratiu de *Memòries del subsol* —Heine, Rousseau, Cleopatra, Napoleó, Buckle— i que a *Notes d'un estudiant que va morir boig* constitueixen un dels trets més representatius i innovadors que tindrà continuïtat en algunes de les obres de postguerra.

Si bé ha quedat demostrat que els paral·lismes amb algunes obres de Dostoievski hi són i no ofereixen dubte de la filiació d'Arbó cap a l'escriptor

¹⁵⁶ En la versió definitiva d'*Hores en blanc* (Juan Arbó 1983), Arbó va suprimir aquesta afirmació.

rus, Malé considera que «també és innegable una divergència radical en la concepció dels respectius protagonistes, que els fa irreconciliables» (Malé 2005, 41). Amb aquesta afirmació, el crític assenyala el tret distintiu del personatge arbonià, atès que demostra tenir «un fons de bondat» i «posseir “una ànima indomtable”, traduïda en termes d’orgull» (2005, 41), fins i tot en els moments més extrems de desolació i nihilisme; en canvi, l’home subterrani s’inclina de manera conscient i deliberada cap a la humiliació i la maldat fins a esdevenir un personatge abjecte, quasi bé odiós que accepta el que li passa com un càstig ben merescut. I encara trobem un altre element que distancia els personatges arbonians de l’home subterrani: la càrrega vitalista que conviu, tot i la paradoxa, amb un sentiment pessimista de clara ascendència russòfila.

I és aquí on cal apuntar una altra influència, ara sí, coetània: l’obra d’André Gide.¹⁵⁷ De fet, el que separa els personatges gideans dels personatges dos-toievskians és el desig d’obertura vital, la voluntat d’apropament i d’experimentació de la realitat i del gaudi que se’n pot obtenir. No és debades que Arbó inicia *L’inútil combat* amb una cita extreta de *Les nourritures terrestres* que permeté a Manuel de Montoliu afirmar que els referents literaris d’Arbó «els trobaríem en aquesta caòtica literatura de la Rússia moderna i en aquestes ànimes tempestejades per l’instint de totes les perversions de la novel·la de Gide» (Montoliu 1979, 143). També Domènec Guansé havia anunciat que, al marge d’una evident influència russòfila, a *L’inútil combat*, «en la irresponsabilitat del protagonista, en el seu gust del mal pel mal, hi ha com una vaga empremta d’aquell torbador Lafcadio, de Gide» i hi havia constatat «un desig vindicatiu de fer sentir crus i clars els sarcasmes» (Guansé 1931, 5). Al seu torn, i com a resposta a aquestes afirmacions, Arbó remarcà, referint-se al personatge de *Les caves del Vaticà*, que «no sé què pugui tenir de torbador» (Juan Arbó 1931, 5), incís amb què l’escriptor sembla superar els judicis morals que la intel·lectualitat d’entreguerres construï al voltant d’aquest prototipus gideà. Més encara, a propòsit de les referències que suscità la cita amb què s’inicia la seva novel·la, declarà: «i que consti que *Les nourritures terrestres* foren llegides posteriorment, i posteriorment encapçalat el llibre amb els mots de Gide» (1931, 5). En aquest sentit, potser caldria qüestionar-se la influència gideana en la primera obra d’Arbó així com la importància determinant en l’obra arboniana

¹⁵⁷ En la biblioteca personal d’Arbó (Arxiu Comarcal del Montsià, Amposta) es conserven dos exemplars de l’escriptor francès, escrits en la seva llengua original: *Les caves du Vatican*, en una edició de 1922 i subratllat per Arbó, i *Voyage au Congo. Carnets de route*, en una edició de 1927.

que Malé (2005, 38) atribueix a la cita de *Les nourritures terrestres* i que sembla quedar desmentida atesa la desconexença que, segons Arbó, afirma tenir d'aquest text abans i durant l'escriptura de la novel·la. És evident que Arbó havia realitzat altres lectures de Gide —de fet, coneixia bé *Les caves del Vaticà* (Juan Arbó 1931, 5)—, però com explica Malé que el vitalisme gairebé hedonista que impregna *Les nourritures terrestres* sigui present en el personatge de *L'inútil combat*? Segons subratlla Arbó en l'article que ja hem citat i que escriu per defensar-se d'aquells que ataquen el protagonista de *L'inútil combat*, ell s'aboca als seus personatges, s'apropa a la vida en estat pur, del tot receptiu, i en sofreix les conseqüències ferotges que el condueixen cap a un pessimisme fatalista i destructiu més enllà del qual manté sempre una espurna de vitalitat que és el que el distingeix i, alhora, de manera involuntària, l'apropa a l'escriptor francès: «La finalitat del protagonista és la seva [sic] vida. No res més perquè ve, a través de l'experiència històrica, fatigat d'ideals i de finalitats. Ell s'acara a la vida pur de sentiments, només amb el seu cor per guia: la llàntia» (1931, 5). Aturem-nos aquí un moment. En el somni que trobàvem a *Memòries del subsol* i es reproduïa a *L'inútil combat* els dos protagonistes es dirigeixen cap a l'horitzó, dalt d'un cavall blanc, però mentre el protagonista de *L'inútil combat* porta una torxa encesa que condueix cap a la llibertat, el de *Memòries del subsol* porta una «corona de llorer» (Dostoievski 2004, 103). I és aquí on recuperem la citació de Gide que introdueix la novel·la: «Et tu seras pareil, Nathanaël, à qui suivrait pour se guider une lumière que lui même tiendrait en sa main» (Juan Arbó 1969, 20). Fet i fet, si bé l'escena i el detall del cavall remetien a l'episodi de *Memòries del subsol*, la torxa encesa, que no apareix en Dostoievski, ens recorda la llum de què parla Gide i ens acostava a un personatge idealista i positiu que entreveu, enmig de la seva folia, allò que voldria per a la seva realitat. Per tant, tot i que Arbó afirmés que la lectura de l'obra de Gide és posterior a la redacció de *L'inútil combat*, i més enllà de l'experiència lectora que pot tenir Malé o qualsevol de nosaltres en llegir el fragment i relacionar-lo amb el fragment de l'escriptor francès, cal tenir en compte l'obsessió d'Arbó per revisar i modificar les seves obres i, per tant, és possible que efectués algun canvi en l'escrit encara inèdit, després de llegir el llibre del novel·lista francès.

En relació encara amb les analogies amb l'obra de l'escriptor francès, és interessant assenyalar com a *Les caves del Vaticà* hi ha un fragment en què el narrador omniscient desapareix i el personatge de Lafcadio inicia un

monòleg interior al qual retornem quan llegim el discurs histriònic de *Notes d'un estudiant que va morir boig*. Es tracta d'un monòleg en què referma la seva individualitat i es desmarca de la farsa en què conviu la collectivitat. Així, el personatge de Gide exclama: «Déu! Que poca gent un troba a la qual voldríeu escorcollar les maletes!... [...] Bona collecció de titelles; però els fils són massa visibles, ben cert! Pels carrers, no topeu sinó amb calçasses i brètols. I jo us pregunto, Lafcadio: ¿És la tasca d'un home com cal, prendre's seriosament aquesta farsa?» (Gide 1988, 179). Altrament, el protagonista d'Arbó, exposa: «T'han posat a la pista i t'has de bellugar. A moments pots fer d'espectador, però després hauràs de fer el paper» (Juan Arbó 2011, 73).

Amb tot, el vitalisme que en un inici relaciona els personatges d'Arbó i de Gide tampoc és del tot coincident, atès que hi ha una discordança en la seva percepció. Així, en els personatges d'Arbó el goig de viure neix d'una necessitat dinàmica que els empeny cap a una existència feliç, diluïda a través de l'experiència que els apropa a la injustícia humana i còsmica. Tot plegat els condueix a una rebel·lió interna que exterioritzen a través d'actes violents que cal assumir —de manera voluntària o no— mitjançant una penitència imposada per l'ordre social. El que els distingeix, doncs, és que les seves accions deriven d'aquest impuls vital que malgrat sorgir inicialment de la veritat i dels sentiments, desemboca de manera inexorable en una frustració mal continguda. És a dir, els seus actes traspuen un fons de pietat que humanitza les seves ambicions, tret que comparteixen amb els personatges de Dostoiévski. Ben al contrari, els protagonistes gideans actuen des d'una vitalitat frívola que busca experimentar de manera gratuïta amb les possibilitats de la conducta humana, concretament entre la dicotomia bé-mal. En aquest sentit, Gide fa desaparèixer el valor moral en l'actuació dels seus personatges i sovint es complau a absoldre'ls mitjançant el desenllaç final. Per això els mots d'Arbó, retornant a la carta oberta que dirigeix a Guansé com a resposta a la seva crítica a *L'inútil combat*, esdevenen força aclaridors. El novel·lista, fent-se ressò de les paraules de Farran i Mayoral admet que si bé el seu protagonista pot ser «àdhuc un cas patològic» cal abans de tot «cercar la veritat. La veritat dels sentiments i de les opressions, la força real de l'intent i de les reaccions davant la crua realitat en un sistema social que li fa sentir la injustícia així com neix de la consciència» (Juan Arbó 1931, 5).

En aquesta recerca de referents, cal subratllar que Arbó també confessà el canvi de percepció respecte alguns autors. És el cas de Gabriele D'Annunzio:

Sentía entonces por D'Annunzio una admiración apasionada, admiración muy enfriada después y limitada casi *únicamente* a su tragedia *La figlia di Iorio* [...]. Todo lo demás de D'Annunzio, que me apasionó en mi juventud, me resulta ahora insoportable; me parece enfático y vacío, a veces enfermizo. Una cosa parecida me ha ocurrido con Valle-Inclán, por el cual sentí también admiración.

La influencia de estos escritores, evidentísima en algunas de mis obras, especialmente la de D'Annunzio, creo que más me ha perjudicado que favorecido. (Juan Arbó 1961, 55)

Des dels seus inicis Arbó troba en D'Annunzio el model adient per representar els episodis decadentistes més significatius de la seva novel·lística. La presentació d'un personatge idiotitzat, com el que provoca el desenllaç del conte *Il traghettatore*, és comú en la narrativa arboniana —*Camins de nit*, *Tino Costa*, *L'espera* o *Nocturno de alarmas*—, així com el desig constant de venjança entre els personatges, concretat en la baralla mortal entre el Borra i el Jaume, a *Camins de nit*, o en la pràctica de la lapidació final de Tino Costa, que remet a l'escena cruenta que es produeix en *La morte del duca d'Ofena*. De fet, *Tino Costa* és la novel·la que s'acosta als arquetipus de la narrativa modernista i als tòpics temàtics decadentistes en presentar el protagonista homònim com un individu marginat que s'exclou de manera voluntària i que es reclou en l'art com a reflex evident de la seva sensibilitat extrema i de la seva superioritat espiritual. Aquests trets es repeteixen també en Félix Daura, un dels protagonistes de *Mària Molinari*. Així mateix, les protagonistes de *Camins de nit* i, sobretot, de *Tino Costa*, Mercè i Mila, remetent a *La vergine Orsola* atès que es presenten com a figures amb un alt potencial sensual i sexual que s'emmaskaren en un aïllament repressiu que les condueix a un procés de reflexió i de conscienciació. La influència de D'Annunzio es percep en aquesta atmosfera decadentista que impregna certs episodis de l'obra d'Arbó, però també en la presentació d'uns fets i tipus localitzats en una geografia concreta i en una voluntat naturalista que no estalvia la brutalitat i els instints primitius engendrats dins els homes que hi habiten. Amb tot, ambdós escriptors coincideixen en una sensibilitat altament poètica que atenua les formes externes que modelen les comunitats descrites i atorga universalitat a una realitat si no regionalista, sí molt localitzada.

Nogensmenys, és la lectura de *La figlia di Iorio*, la influència de la qual Arbó reivindica en les seves memòries, la que permet confirmar-ne l'empremta en la seva novel·lística i assenyalar-ne paral·lelismes significatius. Cal evidenciar a partir d'aquesta obra l'ús coincident en els noms i el recurs de la creació artística com a refugi expiatori de la culpabilitat admesa, però també com a senyal d'una identitat espiritual superior. D'una banda, si ens atenim a la denominació dels personatges, Arbó recorre al nom de Mila per designar la protagonista de *Tino Costa*, tal com D'Annunzio ho havia fet a l'hora de crear la figura femenina capaç de capgirar el destí d'Aligio, el protagonista de la seva obra. En relació amb el nom, Julià Guillamon considera que Arbó utilitza el nom de Mila a semblança de la protagonista de *Solitud*, de Víctor Català, tenint en compte que el novel·lista, a *Tino Costa*, s'apropia de temes i figures pròpies del modernisme (Guillamon 2007, 9). Si bé és un argument a tenir en compte, també és significativa la coincidència amb D'Annunzio. Encara, però, en la novel·la d'Arbó s'esmenta un altre personatge femení, el nom del qual, Càndia, coincideix amb el nom de la mare d'Aligio. En l'obra d'Arbó, aquesta figura actua com a transmissora de la tradició oral i com a intermediària entre els protagonistes. D'altra banda, també a *La figlia di Iorio* (1904), el protagonista esculpeix un àngel en un tronc de noguer després d'haver abandonat la seva família per anar amb Mila. De la mateixa manera, Tino Costa, essent encara infant, modela, a partir d'un terròs d'argila, la imatge d'un sant i, més endavant, esculpeix figures en troncs d'olivera. En ambdues obres, el fet artístic neix com un acte d'alliberació del dolor viscut i provocat, a la recerca d'una possible redempció o, si més no, d'una manera d'exterioritzar el seu neguit existencial.

Finalment, també hi ha una coincidència argumental en el fet que les dues mares dels protagonistes han de conviure amb el dolor provocat per l'assassinat que cometen els seus fills. En aquest sentit, tot indica que *La figlia di Iorio* —així com altres obres de D'Annunzio— marca una fita important en les lectures de l'escriptor, fins al punt d'assimilar i inserir certs elements narratius en la seva novel·lística.

Un altre autor amb el qual Arbó presenta punts de contacte és Vicente Blasco Ibáñez. Arbó reconegué que, tot i haver-se'n apartat, no podia negar la influència de l'autor valencià, sobretot a *Terres de l'Ebre* i en algun conte de *Narracions del Delta*. També Cecília Carvallo, que li permeté l'accés a la biblioteca familiar de la família Carvallo, tenia preferència per aquest autor, fet

que corrobora que les seves obres es trobessin entre les primeres lectures d'Arbó, el qual va restar impressionat per la similitud entre el paisatge valencià i l'ebrenc. Ara bé, les influències de Blasco Ibáñez que podem resseguir en l'obra d'Arbó, més enllà de les semblances físiques entre l'Albufera i el Delta de l'Ebre, cal cercar-les en la voluntat d'exposar les extremes condicions de vida en què vivien els seus habitants. Així, tant l'esforç desmesurat que ha de fer Batiste i la seva família per sobreviure, en la novel·la *La barraca*, com la ingent tasca de Tono per reconvertir un terreny ple d'aigua en arrossar, a *Cañas y barro*, mostren evidents paral·lelismes amb l'afany del Joan de *Terres de l'Ebre* de fer conreables les terres ermes situades en una de les llacunes ebrenques, l'Encanyissada. La duresa de l'hàbitat impregna en els protagonistes uns senyals que els identifiquen tal com es fa palès entre el personatge de Tono i el de Joanet. Tots dos són orfes de mare i això determina els seus caràcters. Mentre Tono «todo lo hacía con gravedad, como si la terrible lucha sostenida para subsistir hubiese dejado en él un rastro inextinguible de tristeza» (Blasco Ibáñez 2008, 37), a Joanet «una sombra de tristeza li velava la mirada, tristeza que naixia potser de la seva vida, òrfena d'afectes i solitària, de la seva infantesa sense infantesa» (Juan Arbó 1980, 205). Cal també assenyalar el tema de l'explotació dels terratinents, la insolidaritat i la crueltat del poble com a instigador de la tragèdia, però també l'afició a les tavernes i a l'alcohol, i la incomunicació que domina les relacions personals entre pares i fills.

De fet, quan el novel·lista Ignasi Agustí reivindicà al pròleg de *Tierras del Ebro* que «la vibración, la palpitación y aquellos hombres angustiados son nuestros» (Agustí 1956, 15), ho feu per desvincular la novel·la del caràcter rusòfil a què s'havia adscrit la primera obra d'Arbó, però alhora per reivindicar la seva pertinença dins la tradició de la novel·la rural espanyola i vincular-la a l'obra de Blasco Ibáñez. Ara bé, en l'escriptor valencià manca el fatalisme tràgic que recau damunt el paisatge i els protagonistes d'Arbó. El crític literari Juan Luis Alborg constata divergències originades «por el temperamento literario que diferencia a los dos escritores»; així, «en los libros de Arbó apenas si existe la pincelada folklórica o la anécdota costumbrista» (Alborg 1962, 276). Tot amb tot, arran del Premio Blasco Ibáñez que guanya amb l'obra *Entre la tierra y el mar* es reivindica una més gran vinculació entre els dos escriptors. Agustí subratlla que «es un novelista de la talla del valenciano [...] y aún, en ocasiones, mucho más porque Arbó tiene un trémulo dramático

digno de los grandes rusos» (1966, 3). També l'escriptor Rodrigo Rubio destaca en l'obra guanyadora les influències de Baroja i de Blasco Ibáñez: «un eco de este autor [Blasco Ibáñez], y también otro eco barojiano. La fuerza, la frescura, la humanidad ancha y llana de la tierra por un lado y los seres tremendamente vivos, por otro, le hacen continuador de los dos grandes narradores mencionados» (Rubio, 1966, 64). Es fa palès, doncs, que més que una influència directa hi ha les similituds geogràfiques que condueixen a una certa identificació en aquest espai rural que protagonitza les obres d'ambdós autors, tot i que Arbó hi aporta tant o més dramatisme i poèticitat que l'obra de Blasco Ibáñez.

Ara bé, en aquesta voluntat de resseguir els referents literaris de l'escriptor ebrenc, cal convenir que el lapse que comprèn el conflicte bèl·lic i els primers anys de dictadura condueix a un canvi substancial en l'obra arboniana. Des de l'àmbit lingüístic, temàtic i estilístic, amb la novel·la *Sobre las piedras grises*, l'any 1949, l'escriptor ebrenc recupera la tradició novel·lística del segle XIX. La crítica del moment l'assenyala com un autor realista, centrat encara en la denúncia d'una crisi de valors, però ara des d'una posició més conservadora i amb un afany moral més evident. En el tractament dels personatges, el crític literari Eugenio de Nora en destaca «un humanitarismo sentimental y difuso que abarca desde los tonos de un Dickens o de un Galdós (el de *Misericordia* y de *Marianela*, por ejemplo) hasta los del *Cuore* de D'Amicis y la innumerable progenie de Dumas y de Sue» (Nora 1974, 399).

És ben cert que la guerra i les seves conseqüències provoquen un tancament i una immobilització personal en Arbó que es reflecteix a través d'un relat convencional fruit de l'autocensura, però també d'un procés individual de maduració que el reclou i el limita, pel que fa a la narrativa, en l'aspecte formal i temàtic. Si bé la seva avidesa lectora continua intacta i es manté atent a les novetats literàries, també és cert que el seu interès es diversifica cap a l'àmbit polític i històric, i això es percep en la fixació de contextos novel·lístics, però també en els seus articles periodístics, que permeten identificar les seves preferències. Tanmateix, es fa difícil en aquesta segona etapa delimitar les seves influències: ara més que mai, Arbó redacta des de la sinceritat i manté el pòsit literari de les seves primeres novel·les, tot fent-se ressò del pensament existencial amb evidents pinzellades sartrianes. Durant aquest període es prodiguen les al·lusions intel·lectuals, els esdeveniments històrics que s'acosten al temps viscut i les incursions testimonials a través d'uns

personatges que en sofreixen les conseqüències i que n'actuen com a receptors involuntaris. En aquest sentit, es percep una aproximació gradual a les obres de Pío Baroja —constatada ja per alguns crítics de l'època com Rodrigo Rubio (1966), Antoni Vilanova (1967), Ricardo de Val (1978) i Robert Saladrigas (1983)—, amb qui comparteix certes constants com ara l'escepticisme, present en tota la seva narrativa, la predilecció pel món rural i la perifèria geogràfica i social, la participació en el context històric des d'una perspectiva secundària i antiheroica per part dels personatges, així com també una certa manca de rigor en la fixació de dates i successos històrics.

Amb tot, si bé Arbó havia de conèixer d'antuvi l'obra de Baroja, a través de la biblioteca dels Carvallo, és a partir de la dècada dels quaranta que la seva admiració cap a l'autor basc esdevé absoluta, com demostra la carta que li envià a l'escriptor basc l'any 1948, on afirma: «Cada vez le admiro más como escritor y le estimo más como hombre» (24.1.1948. Fons Sebastià Juan Arbó, la Ràpita). Quant a la seva obra, li comenta: «*El mayoraço de Labraç* es el primero que leí de Vd.; lo he vuelto a releer ahora y casi le diré que, a pesar de gustarme mucho algunos otros de sus libros, por ejemplo su *Camino de perfección*, su *Sensualidad pervertida* o *El árbol de la ciencia*, continuo prefiriéndolo» (24.1.1948. Fons Sebastià Juan Arbó, la Ràpita). Més encara, remarca que «en el cap. XI de mis *Caminos de noche* (p. 229), he puesto como lema una cita sacada de su *Mayoraço*» amb la intenció de retre-li «un pequeño homenaje de mi admiración por este libro» (1948, 24).¹⁵⁸ I acaba amb una mostra de reverència absoluta i de fidelitat estricta: «Cada vez me convenzo más de que tenía razón Manuel Bueno cuando le dijo que Vd. es lo más importante que ha tenido España en estos últimos años. Yo diría que desde nuestro Siglo de Oro» (1948, 24). L'edició del *Mayoraço de Labraç* (Rafael Caro Raggio Editor 1919), amb dedicatòria de Baroja, conservada al Fons Sebastià Juan Arbó (Arxiu

¹⁵⁸ En l'edició que fou enviada a Baroja de *Caminos de noche*, i que correspon a la publicada l'any 1947 es llegeix una citació d'*El mayoraço de Labraç* a l'onzè capítol, tal com assenyala Arbó en la citació del text: «Allí no hace frío como aquí, allí dicen que el cielo es azul y el aire siempre puro. Iremos, ¿verdad?» (Juan Arbó 1947, 229). Ara bé, com a curiositat, en la primera versió de *Camins de nit* (1935) aquesta citació no apareix, com tampoc consta en la versió castellana de 1937; però, en canvi, sí en les versions posteriors a l'edició de 1947. D'aquí, doncs, la certesa que Arbó llegí o, de ben segur, rellegí Baroja iniciada la dècada dels quaranta, si tenim en compte que en la seva biblioteca personal preservada Fons Sebastià Arbó (Arxiu Comarcal del Montsià, Amposta) es conserva un exemplar datat per ell de l'any 1920. Aquest canvi en una de les versions posteriors, s'adiu amb l'afany d'Arbó a refer i a perfeccionar les seves obres, costum que el portà, fins i tot, a modificar algunes de citacions introductòries d'inici de capítol, suposadament a conseqüència de les lectures realitzades durant el període de la revisió.

Comarcal del Montsià, Amposta), confirma la seva admiració pel novel·lista. Hi consta una data, 1920, que respon al costum d'Arbó d'anotar l'any en què havia adquirit el llibre. Encara com a curiositat, altres llibres de l'escriptor basc que es conserven en la biblioteca personal d'Arbó són *La busca*, *Mala hierba*, *La dama errante*, *Bagatelas de otoño*, *La decadencia de la cortesía*, *Aviraneta o la vida de un conspirador*, *Clavijo*. *Tres versiones de una vida*, *La obsesión del misterio*, *Reportajes. Desde la última vuelta del camino*. *Memorias*, *Juan Van Halen*, *el oficial aventurero*, *El diablo a bajo precio* i *Paseos de un solitario*. Per tant, és evident que Arbó era coneixedor de primera mà i admirador de l'obra de Baroja.

De fet, *El mayorazgo de Labraz* ofereix alguns trets que singularitzen la narrativa arboniana posterior als anys quaranta. En són un exemple l'ús de citacions a l'inici de cada capítol, que Arbó ja havia utilitzat a *Camins de nit* i a *Tino Costa*; la introducció en el relat de discussions filosòfiques, literàries i polítiques que acostumen a trencar la línia argumental i que ja s'inicien amb *Tino Costa* —en concret, en les converses amb el mestre Baldà— i es perllonguen en la resta de la seva novel·lística; les consideracions al voltant de la modernitat i, per finalitzar, la presència d'un personatge que, des d'una acusada bonhomia i elevació espiritual, té el poder de reconciliar personatges i lector a través d'una visió positiva de la humanitat —el mestre Baldà, a *Tino Costa*; en Pau Roda, a *L'espera*; en Pere Franch, a *Entre la terra i el mar*—. En aquest sentit, no és casualitat que en l'article «La humanidad de Eurípides» (Juan Arbó 1968, 161) l'escriptor ebrenc afirmi que *El mayorazgo de Labraz* recull signes evidents de l'escriptor grec, influència que ajuda a entendre també la seva predilecció i les seves afinitats amb Baroja.

És evident que Arbó havia d'identificar-se amb Baroja, tant pel que fa a la literatura com pel que ateny les qüestions personals, ja que ambdós foren personalitats marcades per una extrema sensibilitat, dissimulada sota un tarannà esquerp, defensors de la seva independència literària i política, i reivindicatius en la lluita per la sinceritat i la denúncia de les injustícies. A més, compartiren una certa actitud escèptica que condicionà la seva posició política i vital, així com una gran desconfiança cap al futur que s'entreveu en la crítica a la societat coetània. Quant a l'obra narrativa, Arbó coincideix amb Baroja en la inserció d'episodis biogràfics personals, en la recreació de petits fragments aïllats descriptius o de caràcter anecdòtic, independents de l'argument, i en la presentació de personatges secundaris sense continuïtat, amb un únic valor testimonial. De la mateixa manera, en ambdós hi ha una

accentuada erudició que pren rellevància en algunes de les seves novel·les a través de discussions intel·lectuals que avancen les seves pròpies inquietuds, sobretot filosòfiques i ideològiques, però també les dels cenacles culturals de l'època. El fet que alguns dels protagonistes arbonians de la postguerra siguin escriptors facilita la descripció d'aquests ambients intel·lectuals que destaquen sobretot en alguns capítols de *María Molinari*, encara que també a *Nocturno de alarmas*. Són escenes que recorden les tertúlies descrites a *Las tragedias grotescas* (1907) o les discussions filosòfiques que sorgeixen a *El árbol de la ciencia* (1911). I, per damunt de tot, emergeix l'home sol, escèptic, però dotat d'una fe insubornable, tret que uneix ambdós escriptors des d'un vessant vital i literari:

Siempre me han abandonado, y sin embargo, espero [...]. La vida, créelo, Nanette, no acaba nunca... Siempre se está al principio... y al fin. (Baroja 1973, 161)

La vida és un misteri perquè no és més que una espera; si ja no esperàssem res, moriríem de tristesa; la vida és una espera i un tornar a esperar. Allò que esperem no arriba i si arriba ja no és allò que esperem. (Juan Arbó 1992, 295)

En la segona etapa novel·lística d'Arbó, iniciada a partir dels anys quaranta, es percep una preocupació creixent per la contextualització històrica de la seva obra, alhora que augmenta la consciència d'esdevenir testimoni únic d'un món en procés de transformació, per al qual ell, en un exercici de fidelitat nostàlgica, s'imposa la redacció d'un relat que avança de manera gradual cap a la crònica costumista. Així, el pròleg amb què inicia la seva trilogia ebrenc, formada per *Entre la terra i el mar*, *La tempestad* i *La masia* es converteix en un al·legat d'aquest gir novel·lístic:

Aquest és el propòsit i la idea d'aquesta obra: evocar-hi una època, un moment de les nostres terres, del nostre delta de l'Ebre, que és un tros de la terra —del món— com n'hi ha tants; evocar-hi l'existència dels nostres pobles, amb els seus usos i costums, amb l'activitat de bresca d'aquest racó, d'aquesta terra que banya l'Ebre, compresa entre Tortosa i la mar, i a la qual ens sentim units amb vincles tan íntims, tan entranyablement; recollir-hi l'últim batec d'una existència que s'esvaï: la darrera cançó dels segadors que es perdé en el crepuscle sobre les nostres riberes, la darrera estrofa dels cantadors. (Juan Arbó 1993, 220)

Amb l'afegitó de les novel·les ciutadanes —*Sobre las piedras grises*, *María Molinari* i *Nocturno de alarmas*—, no sembla gratuït afirmar que la lectura de *Las memorias de un hombre de acción*, de Baroja, llegides a finals dels quaranta, infon en Arbó una nova perspectiva molt propera a la reconeguda per l'autor basc, el qual no

estableix diferències entre la història i la novel·la en considerar que el llibre de ficció realista, com a testimoni d'una època, sempre avantatja el llibre històric (Flores 1996, 15). És per això que Baroja s'enfronta al fet històric a través d'un procediment impressionista que li permet la consecució final del relat:

Evocar la vida por aquello que parece que hace que se escape constantemente de entre las manos, y que para él era parte de su esencia. Esta realidad palpitante de la vida solamente la puede historiar el artista que tiene el poder de hacer que esas acciones aparentemente mínimas y sin brillo vuelvan a bullir nuevamente, aunque solo sea fugazmente. (Flores 1996, 15)

Es tracta d'assignar protagonisme a fets quotidians i intranscendents, darrere els quals s'amaga una perspectiva històrica que atorga plenitud i versemblança al relat. Així, l'argument es va descabdellant al costat de breus al·lusions cronològiques que situen el lector en un context històric que determina i justifica certes actituds dels personatges. En cito diferents exemples: la tercera guerra carlina, a *Tino Costa*; l'atemptat anarquista contra Alfons XIII (1906), la guerra de Melilla i la Setmana Tràgica a Barcelona, a *L'espera* i a *Entre la terra i el mar*; la Primera Guerra Mundial i les seves conseqüències econòmiques, les posicions favorables d'Alejandro Lerroux o de Blasco Ibáñez a participar-hi, l'enfonsament de l'Amiral de Kersaint o la irrupció de la «grip espanyola», a *La tempestad*. De fet, a *Sobre las piedras grises* l'acollida d'un presumpte terrorista fugitiu, durant el període previ a la proclamació de la Segona República, trasbalsa la vida familiar del protagonista i recorda el detonant de *La dama errante*, de Pío Baroja, on els protagonistes també han d'abandonar la seva plàcida vida després d'acollir l'anarquista que havia provocat l'atemptat contra el rei Alfons XIII el dia del seu casament. Amb tot, és a *El segundo del Apocalipsis*, colofó de la tetralogia ebreca on l'escriptor deriva la ficció fins a les portes de la Guerra Civil i opta per segellar la seva aportació de cronista amb aquest període cruent. És aquí on el novel·lista recull la influència barojiana, en exposar la imatge simbòlica de la nau dels bojos amb referències i citacions literals, per il·lustrar els horrors soferts i el comportament irracional d'ambdós bàndols en guerra.¹⁵⁹ Ara bé, si Baroja havia emprat la imatge per il·lustrar les guerres carlines, Arbó la recupera per descriure l'última guerra fratricida:

Poco pensaba él, Baroja, en este momento, que España se iba adentrando otra vez en aquella noche de horrores; que la Dama locura

¹⁵⁹ *La nave de los locos*, publicada l'any 1925, forma part de las *Memorias de un hombre de acción*.

andaba de nuevo suelta por la nación, por los pueblos, [...]: era una mujer bestial y sanguinaria, y debajo de ella, la misma España preparada otra vez para la tragedia. Volvía a ella con marcha segura, como una fatalidad. La nave de los locos iba a ponerse otra vez en movimiento. (Juan Arbó 1981, 14)

Sobre las tierras de España iba a representarse el nuevo drama —el drama de repetición. El escenario, los personajes, todo estaba a punto. (Juan Arbó 1981, 15)

De manera semblant, el títol del seu llibre *La tempestad* i l'al·lusió constant que es fa a partir de *Camins de nit* per referir-se als presagis d'una confrontació bèl·lica, ja sigui la de la Primera Guerra Mundial o la de la Guerra Civil espanyola, condueixen a dos dels capítols més reeixits de *Las tragedias grotescas* del novel·lista basc: «La tempestad se acerca» (cap. XXVI) i «La tempestad estalla» (cap. XXVII). No és estrany, doncs, que Arbó reculli el llegat de Baroja i en prengui el relleu en un exercici explícit de responsabilitat professional:

Como los viejos profetas, había oído la voz dentro de mí señalándome el camino, la dirección en que debía avanzar, y que debía hacerlo inevitablemente [...]. La voz continuaba sonando, dentro de mí, me empujaba, a pesar de todo, hacia delante: «Tú tienes que testificar —esta vez te toca a ti— de la verdad: tú tienes que escribir de los desórdenes, de las violencias, de los crímenes de que fuiste testigo, que para esto se te dio la pluma y se te dio el corazón». (Juan Arbó 1981, 18)

Fet i fet, i seguint el mestratge de Baroja, Arbó construeix amb les seves propostes una novel·lística a cavall entre el costumisme i l'historicisme, amb episodis deslligats de la trama principal, amb incisos d'ordre intel·lectual que apareixen descontextualitzats i, fins i tot, amb informació de to documental. Tot plegat confirma la definició que Baroja feu de la novel·la: «La novela no es un género concreto y bien perfilado. La novela es un género indefinido, multiforme, proteico, en formación, en fermentación..., que lo abarca todo; desde el libro psicológico hasta el filosófico, el aventurero, el utópico, el épico...» (Flores 1996, 72).

A tall de recapitulació, cal subratllar la transcendència de la intertextualitat present en bona part de l'obra arboniana, que confirma el logos narratiu a partir del qual l'autor confegeix una narrativa pròpia, adequada a la seva situació personal, espacial i d'època. El discurs narratiu de les primeres obres d'Arbó reflecteix la preocupació constant entorn de l'individu i de la recerca de la seva identitat. Per fer-ho, recorre a diferents referents universals que des d'una òptica filosòfica, religiosa o literària donen resposta a una angoixa

existencial que actua com a dispositiu de la seva narrativa. L'ampli ventall de noms citats que es proposen al lector en aquest joc intertextual constata que l'essència literària d'Arbó és conseqüència d'un destil·lat de lectures i d'influències diverses que convergeixen en diferents moments de formació personal i que el porten a un diàleg constant amb altres autors. En fer-ho, adopta un sistema d'idees que es converteixen en la base de la seva narrativa i que reitera al llarg de la seva novel·lística. Els exemples extrets de les diferents obres permeten entendre fins a quin punt els models exposats li serveixen per gestionar i universalitzar les pròpies experiències. El segon cicle ebrenc —*L'espera, Entre la terra i el mar, La tempestad, La masia i El segundo del Apocalipsis*— evidència també el retorn d'aquests referents, sobretot els de la tradició clàssica, que exemplifiquen a bastament l'evolució de pensament que es produeix en Arbó. Si en les primeres obres Eurípides aporta la presentació d'un cosmos tràgic de caràcter fatalista, en la recuperació de la temàtica ebrenc a les anys seixanta, autors com Hesíode i Horaci conformen un pensament en comunió amb una natura harmònica i cíclica, i amb una evident defensa d'una forma de vida mesurada. Per tant, l'escriptor en fa una lectura ètica i moral a través de la qual construeix els seus darrers projectes literaris. Paral·lelament, també queda demostrada la presència de temes i interessos que denoten les influències o similituds amb Shakespeare, Dostoievski, D'Annunzio, Gide, Blasco Ibáñez i Baroja. Tot i que la rellevància d'alguns d'aquests autors en l'obra d'Arbó ja ha estat tractada per altres estudiosos de l'escriptor, una lectura aprofundida i comparada permet palesar interessants relacions analògiques amb algunes de les obres d'aquests autors. Allò que porta Arbó a llegir aquests escriptors, a assimilar-los i a traslladar-los als seus textos de manera intertextual és la preocupació que senten cap a l'ésser humà tant a nivell introspectiu com a nivell extern, en relació amb l'àmbit en què conviuen. Quant a la segona etapa ebrenc, al costat dels referents clàssics ja esmentats, Arbó incorpora un discurs narratiu adaptat a les circumstàncies contextuais de l'època i limitat per l'autocensura, que deriva en un relat moral de rerefons històric i en la presentació d'uns arguments quotidians que són superats pel valor testimonial d'aquesta literatura. Així i tot, s'hi observa, encara, la presència reiterada de l'empremta existencialista que, de manera significativa, predomina en la seva primera narrativa. Per tot plegat, cal concloure que per al novel·lista ebrenc, el treball literari esdevingué vital en tant que fou un exercici necessari de supervivència intel·lectual; és a dir, es convertí en l'exteriorització del seu

pensament sostingut per tot de referents universals que encara avui dia el validen. I aquí rau també la seva excepcionalitat.

BIBLIOGRAFIA

- AGUSTÍ, Ignasi. 1956. «Prólogo». Dins *Tierras del Ebro*, 13-16. Barcelona: Noguer.
- AGUSTÍ, Ignasi. 1966. «Todos los días. Las tierras del Ebro». *Tele/ eXprés*, 17 de març.
- ALBORG, Juan Luis. 1962. *Hora actual de la novela española II*. Barcelona: Taurus.
- ARITZETA, Margarida. 2002. *El joc intertextual. Quatre itineraris per la «sala de les nines»*. Barcelona: Editorial Proa.
- ARNAU, Carme. 1987. *Marginats i integrats en la novel·la catalana (1925-1938)*. *Introducció a la novel·ística de Llor, Arbó, Soldevila i Trabal*. Barcelona: Edicions 62.
- BALAGUER, Josep Maria. 1983. «Pròleg». Dins *Hores en blanc*, 7-26. Barcelona: Laia.
- BAROJA, Pío. 1973. *Las tragedias grotescas*. Madrid: Espasa-Calpe.
- BESER, Sergi. 1966. «Les novel·les de l'Ebre de Sebastià Juan Arbó». Dins *Obra Catalana Completa (I)*. *Les novel·les de l'Ebre*, editat per Sergi BESER, 7-36. Barcelona: Edicions 62.
- BLASCO IBÁÑEZ, Vicente. 2008. *Cañas y barro*. Madrid: Alianza Editorial.
- DE MONTOLIU, Manuel. 1979. *Breviari Crític (V)*. Editat per Olga XIRINACS i Francesc Xavier RICOMÀ. Tarragona: Institut d'Estudis Tarraconenses Ramon Berenguer IV.
- DE NORA, Eugenio. 1974. *La novela española contemporánea (1898-1967) (II)*. Barcelona: Gredos.
- DE VAL, Ricardo. 1978. *Blasco Ibáñez en el tiempo. Crónicas y artículos*. Valencia: Imprenta Carlos Nacher.
- DOSTOIEVSKI, Fiódor. 2004 *Memòries del subsol*. Barcelona: Edicions 62.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de. 1966. «Introducción». Dins *Las mejores novelas contemporáneas (1940-1944) (X)*. Barcelona: Planeta.
- ESQUERRA, Ramon. 2006. *Lectures europees*. Editat per Teresa IRIBARREN. Barcelona: L'Albí & Faig.

- FLORES ARRUYUELO, Francisco. 1996. «Introducción». Dins *La nave de los locos*. Madrid: Cátedra.
- GIDE, André. 1988. *Les caves del Vaticà*. Barcelona: Proa.
- GUANSÉ, Domènec. 1931. «Les Lletres. *L'inútil combat* de S. Juan Arbó (Biblioteca A Tot Vent)». *La Publicitat*, 30 d'octubre, 5.
- GUILLAMON, Julià. 2007. «Un gran Arbó». *La Vanguardia* («Culturas»), 17 de gener.
- HUNTER, George K. 2009. «Introducción». Dins *El rey Lear*, 7–70. Barcelona: RBA.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón. 2006. *Leyenda (1896-1956)*. Editat per Antonio SÁNCHEZ ROMERALO. Madrid: Visor Libros.
- JUAN ARBÓ, Sebastià. 1931. «Les Lletres. *L'inútil combat* i la crítica del senyor Guansé». *La Publicitat*, 5 de novembre, 5.
- JUAN ARBÓ, Sebastià. 1947. *Caminos de noche*. Barcelona: José Janés Editor.
- JUAN ARBÓ, Sebastià. 1957a. *María Molinari*. Barcelona: Destino.
- JUAN ARBÓ, Sebastià. 1957b. *Nocturno de alarmas*. Barcelona: Éxito.
- JUAN ARBÓ, Sebastià. 1961. *Los hombres de la tierra y del mar*. Barcelona: Argos.
- JUAN ARBÓ, Sebastià. 1968. *Hechos y figuras*. Barcelona: Edisven.
- JUAN ARBÓ, Sebastià. 1969. *L'inútil combat*. Barcelona: Proa.
- JUAN ARBÓ, Sebastià. 1980. *Terres de l'Ebre*. Barcelona: Edicions 62.
- JUAN ARBÓ, Sebastià. 1981. *El segundo del Apocalipsis*. Barcelona: Plaza & Janés Editores.
- JUAN ARBÓ, Sebastià. 1983. *Hores en blanc*. Barcelona: Laia.
- JUAN ARBÓ, Sebastià. 1992. *L'espera*. Barcelona: Club Editor.
- JUAN ARBÓ, Sebastià. 1993. *Obra Catalana Completa (III)*. Editat per Emili ROSALES. Barcelona: Columna.
- JUAN ARBÓ, Sebastià. 2011. *Notes d'un estudiant que va morir boig*. Barcelona: Club Editor.
- JUAN ARBÓ, Sebastià. 2022. *Totes les narracions del Delta*. Editat per Joan Antoni FORCADELL. Barcelona: Proa
- MALÉ, Jordi. 2005. «Gide o Dostoievski? Els inicis literaris de Sebastià Juan Arbó (La gènesi de *L'inútil combat*)». *Els Marges*, núm. 76: 31–52.
- MANENT, Albert. 1965. «Conversa amb Sebastià Juan Arbó». *Serra d'Or*, núm. 9: 54–55.
- RODOREDA, Mercè. 1933. «Intervius. Parlant amb S. Joan Arbó». *Clarisme*, 11 de novembre, 2.

- ROSALES, Emili. 1992. «Introducció». Dins *Obra Catalana Completa (I)*, editat per Emili ROSALES, 9–30. Barcelona: Columna.
- RUBIO, Rodrigo. 1966. «Sebastián Juan Arbó. Un escritor en su mejor momento de novelista». *La Vanguardia Española*, 14 d'abril, 64.
- SALADRIGAS, Robert. 1983. «Libros. El recuerdo en soledad». *La Vanguardia*, 10 de febrer.
- TASIS I MARCA, Rafael. 1948. «Els llibres i els autors. *Tino Costa*». *La Nostra Revista*, núm. 25: 31–32.
- VERDAGUER, Mario. 1931. «Libros catalanes. *L'inútil combat*». *La Vanguardia*, 21 de novembre, 5.
- VERDAGUER, Mario. 1932. «Los libros. *Terres de l'Ebre*», *La Vanguardia*, 30 de juliol, 3.
- VILANOVA, Antoni. 1967. «L'obra novel·lística de Sebastià Juan Arbó». *Serra d'Or*, 6: 65–66.