

El letargo de la escritura: retos ante la edición filológica del proyecto inédito de novela *El ángel se durmió* de Sebastià Juan Arbó¹

JOAN ANTONI FORCADELL

Universitat Autònoma de Barcelona

Título: El letargo de la escritura: retos ante la edición filológica del proyecto inédito de novela *El ángel se durmió* de Sebastià Juan Arbó.

Title: The Lethargy of Writing: Challenges in the Philological Edition of the unpublished novel project *El ángel se durmió* by Sebastià Juan Arbó.

Resumen: Este artículo plantea una primera aproximación archivística a la obra de Sebastià Juan Arbó. Basándonos en la ecdótica y en la filología de autor, parte del análisis y la discusión histórico-bibliográfica de los materiales del proyecto de novela *El ángel se durmió* para acercarnos al proceso creativo y al *usus scribendi* del autor. Como antesala de una futura edición, se aborda aquí una *recensio* de los testimonios conservados de acuerdo con los principios de la variantística, se formula una hipótesis de estema, se esbozan los criterios de fijación de un texto base y se acomete una crítica de variantes que confronta las diferentes lecciones a lo largo de su escritura.

Abstract: This paper presents a first archival approach to the production of Sebastià Juan Arbó. Through ecdotic and author's philology means, it uses the analysis and the historical-bibliographic discussion of the materials corresponding to the novel project *El ángel se durmió* to address an approach to the creative process and to the author's *usus scribendi*. As the precursor to a future edition, a review of the preserved testimonies based on the principles of Authorial Philology is addressed here, a hypothesis of *stemma* is formulated, the criteria for setting a base text are outlined and a critique of variants that confronts the different *lectiones* along the writing process is made.

Palabras clave: Sebastià Juan Arbó, ecdótica, filología de autor, archivos, literatura española contemporánea.

Key words: Sebastià Juan Arbó, ecdotic, Authorial Philology, archives, contemporary Spanish literature

Fecha de recepción: 7/12/2020.

Date of Receipt: 7/12/2020.

Fecha de aceptación: 4/3/2021.

Date of Approval: 4/3/2021.

1 Este artículo se inscribe en el marco del proyecto ganador del Premio Ayuntamiento de Amposta al mejor Proyecto de Investigación Local Jordi Fontanet 2021 [BDNS 551996].

La aparición en la escena barcelonesa —tierra prometida de la fatigosa y no siempre agradecida conquista vocacional— de un joven Sebastià Juan Arbó en 1930 trajo consigo la progresiva sustitución del espacio rural en favor del urbano dentro de su novelística, y con él, un cambio de paradigma temático. Los rudimentos del denominado primer ciclo del Ebro se fraguaron apenas alcanzada la mayoría de edad, tras una adolescencia surcada de inquietudes literarias, en un conato de relato breve que luego tomaría la forma de la definitiva *Terres de l'Ebre* (1932), si bien dieron sus primeros frutos en *L'inútil combat* (1931); ambas, no obstante, concluidas a su llegada a la capital. Con la excepción de *Camins de nit* (1935), nuevos títulos cuya concepción tuvo lugar enteramente en Barcelona escenifican una transición reflejada en la huida hacia la urbe de sus respectivos protagonistas, como evidencian *Notes d'un estudiant que va morir boig* (1933) o *Tino Costa* (1947) —terminada en 1939—, que abrecha el ciclo. Con el fin de la Guerra Civil, *Sobre las piedras grises* (1949) certificaría un doble viraje: idiomático, a raíz de la adopción forzosa del español como lengua literaria; y temático, cifra de una novela de ambiente íntegramente urbano: tendencia ininterrumpida hasta la aparición, dos décadas más tarde, de *Entre la tierra y el mar* (1966)², que supuso una vuelta a las raíces.

Pareciera existir, entonces, una correlación directa entre el taller físico del escritor como puente entre la realidad empírica circundante y la materia formalizada en su literatura, y otro obrador, inmaterial, abstracto, el de las ideas³, gracias a un espacio que no se reduce a telón de fondo, sino que determinaría la misma posibilidad de articular los argumentos. A tal efecto, en su último volumen de *Memorias* (1982) Juan Arbó desgana un catálogo riquísimo de experiencias que convergen en el emplazamiento de los cafés de la ciudad condal como sedes para la creación⁴. El mismo

2 Aunque aparecida en español, fue concebida y escrita originalmente en catalán, y editada póstumamente como *Entre la terra i el mar* en el tercer volumen de la *Obra catalana* completa publicada por Emili Rosales en Columna.

3 Javier Lluch-Prats, “El obrador y la edición filológica del texto literario contemporáneo”, en *Crítica genética y edición de manuscritos hispánicos contemporáneos: aportaciones a una “poética de transición entre estados”*, eds. Bénédicte Vauthier y Jimena Gamba Corradine, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2012, pp. 97-111 (pp. 97-98).

4 Véase Josep Maria Balaguer, “La creació del Club dels Novel·listes i els fills de la història”, *Els Marges: revista de llengua i literatura*, 57 (1996), pp. 15-35; y Marta

Castellet se haría eco de lo inusual y sorprendente que resultó, en su época de estudiante, constatar en Juan Arbó la transgresión del ámbito privado a través de una tarea como la escritura, “com una voluntat explícita del treballador que mostra, més que no pas demostra, una activitat relativament insòlita a ser feta en públic”⁵. Sin duda, el vínculo debía de ser sólido, a tenor de declaraciones en prensa, según las cuales, con la desaparición de los locales acostumbrados, lamentaba que “me encuentro sin saber adónde iré [...], pues me es casi indispensable el ambiente del café y hasta el ruido y el movimiento que había en él”⁶.

Si esa vertiente de la escritura expuesta en sociedad, imbuida en parte del trasiego que rodea el acto material del trazo, queda ampliamente documentada para el presente caso, lo cierto es que su producto inmediato, los materiales de trabajo del obrador escritural, han recibido un escaso e irregular interés crítico, a pesar de la valiosa información que pueden proporcionar sobre los procesos de creación literaria de Sebastià Juan Arbó. Esta situación dibuja un panorama ciertamente desfavorable cuando se pretende abordar cuestiones de orden textual, tratadas hasta el momento solo de forma excepcional. A propósito de la *Obra catalana completa* (1992-1993) en tres volúmenes para Columna, Emili Rosales explicaba la facilidad de mantener una fidelidad estricta a la última voluntad del autor como criterio editorial, entendiéndolo que del proceso de depuración al que había sometido sus textos se destilaban versiones definitivas de una fijación que podía considerarse plena⁷. Toda intervención editorial se limitaría a trasponer las últimas versiones autorizadas a las sucesivas publicaciones, hechas las enmiendas ortotipográficas oportunas y reparados los posibles anacolutos. A pesar de la encomiable labor de difusión que supone la publicación de estos volúmenes, escasamente secundada

Matas Roca, “Sebastià Juan Arbó: a la recerca d’una identitat literària (1931-1938)”, en *Recerca en Humanitats 2018*, ed. Maria Bargalló Escrivà, Tarragona, Publicacions de la Universitat Rovira i Virgili, 2018, pp. 173-191.

- 5 Josep Maria Castellet, “L’escriptor obrer”, en *Homenaje a Sebastià Juan Arbó. Cuadernos de estudio y cultura*, Barcelona, Associació Col·legial d’Escriptors de Catalunya, 2003, pp. 11-13 (p. 12).
- 6 Enrique Badosa, “S. J. Arbó publica un nuevo volumen de sus memorias”, *El Noticiero Universal* (7 de febrero de 1983), p. 18.
- 7 Emili Rosales, “Editar Arbó”, *Beceroles: lletres de llengua i literatura*, 7 (2018), pp. 77-79.

en posteriores proyectos, y del interés de la recuperación del inédito teatral *Despertar*, la aproximación ecdótica a estas obras disipa cualquier optimismo inicial para, en el mejor de los casos, esbozar un panorama mucho más complejo, sin tantas certezas. Con mayor fortuna se ha esforzado el profesor Josep Miquel Ramis⁸, por lo que concierne a obras como *Hores en blanc* y *Terres de l'Ebre*, desde la perspectiva de la autotraducción y la bibliografía material, con un acercamiento a la documentación archivística en el segundo de los títulos.

Este artículo se gestó precisamente a raíz del contacto documental con los borradores de trabajo; concretamente, surge de nuestro hallazgo de un mecanoscrito con correcciones autógrafas que contiene un fragmento de un proyecto inédito de novela: *El ángel se durmió*. Lo que en primera instancia pudiera parecer una tentativa sin mayor recorrido se demostró a la postre como parte de un proyecto mayor gracias a los sucesivos descubrimientos de dos testimonios manuscritos autógrafos en carpetas no catalogadas que traen versiones del texto de mayor extensión y que dan cuenta de diferentes fases de redacción, así como de la publicación de un capítulo en una revista. Habida cuenta de las características materiales de la documentación referida, en las siguientes líneas nos proponemos dilucidar los principales problemas filológicos que plantea la edición de este texto, dada su naturaleza inconclusa.

1. EL LEGADO MATERIAL

La situación física de conservación y acceso al fondo archivístico de Sebastià Juan Arbó es desigual, ligada no solo a causas de orden sociohistórico que lo han condenado al umbral de la marginalidad respecto del

8 Véanse Josep Miquel Ramis, “Autotraducció i història d’un text literari. *Hores en blanc. Notes d’un estudiant que va morir boig*, de Sebastià Juan Arbó”, *Revista de Filologia Romànica*, 29, 2 (2012), pp. 319-335; Josep Miquel Ramis, “Autotraducció: ratificació i rectificació. El cas de Sebastià Juan Arbó”, en *L'autotraduction, aux frontières de la langue et de la culture*, eds. Christian Lagarde y Helena Tanqueiro, Limoges, Lambert-Lucas, 2013, pp. 169-184; y Josep Miquel Ramis, “Els primers manuscrits de Terres de l'Ebre, de Sebastià Juan Arbó”, en *La filologia d'autor en els estudis literaris. Textos catalans dels segles XIX i XX*, eds. Jordi Malé y Joan Ramon Veny Mesquida, Lleida, Pagès Editors, 2014, pp. 183-196.

panorama literario de su época en las dos lenguas que utilizó, sino también, paradójicamente, vinculada a las políticas de gestión y difusión del patrimonio cultural en las instituciones de los dos municipios entre los que se reparte su legado. Así, mientras el grueso de su correspondencia ha recibido en el Arxiu Municipal de Sant Carles de la Ràpita (AMSCR) un tratamiento de preservación, catalogación y descripción que permite conocer prácticamente al detalle el estado en que se halla todo lo relativo a su creación, el Arxiu Comarcal del Montsià condiciona lo suyo nuestra tarea. Se repite aquí la situación acaecida tanto en el inicial almacén del Museu Comarcal del Montsià como a lo largo de la custodia documental por parte de la Biblioteca Comarcal Sebastià Juan Arbó: la inaccesibilidad por desconocimiento del contenido y localización de los materiales del fondo, la negligencia en el cuidado físico de los papeles y la acuciante falta de una estrategia activa de divulgación y fomento de la investigación. El Arxiu Comarcal del Montsià —en adelante, ACMO—, donde ingresaron los originales en el año 2014, no mejora las cosas, hasta el punto de que en julio de 2021 solo se había tratado archivísticamente una pequeña parte del acervo personal y laboral, amén de algunos manuscritos de *La masia* y *La tempestad*. A falta de inversión pública y de un interés real por parte de la comunidad científica, las perspectivas no son halagüeñas en un espacio dotado de muy escasos recursos humanos y que debe absorber por ley el grueso documental de la práctica totalidad de los municipios de la región; los fondos personales, en este contexto, no se consideran una prioridad.

Por lo que atañe al resto de la documentación, entre la que se incluye la que constituye el objeto de análisis, su estado es, con toda seguridad, el de ingreso: una cajonera metálica fuera de depósito dispuesta en una sala de consulta, de grandes dimensiones y con diversas carpetas, sobres, fundas de plástico y camisas de papel de diario que contienen mayoritariamente cuartillas, pliegos de folio, cuadernos pautados y recortes manuscritos de varias dimensiones —la mayoría sueltos, y en menor medida unidos con grapas, clips y suturas de cordel—, que se corresponden con manuscritos, borradores, planes de novela y probaturas autógrafas; además de un gran número de mecanoscritos, galeradas, paginadas y ejemplares de ediciones con correcciones, a menudo descosidos o sueltos. No se aprecian criterios unitarios de ordenación en el espacio ni dentro de los soportes contene-

dores tras un primer examen. Por lo que se infiere de ciertos títulos, indicaciones y numeraciones rotuladas, sí que parece manifiesto un intento de clasificación previo al ingreso documental: en ningún caso atribuible al autor, a quien se sabe, no obstante, que pertenecían, como demuestran otras glosas a mano sobre las cubiertas. Esto provoca que con frecuencia pueda reconocerse documentación relativa a una misma obra dispersa en diferentes emplazamientos, sin solución de continuidad con los materiales de otras, y muchas veces sin identificar, en la tapa de la misma carpeta. Es necesario incidir, además, en la exposición a toda clase de agentes biológicos y químicos, con signos evidentes de deterioro del papel que no han supuesto —todavía— grandes pérdidas de texto, pero que, sumados al descuido palpable en el trato de los originales, con pliegues, rasgaduras y manchas, acentúan la urgencia de una actuación.

En suma, conocer el alcance, e incluso asegurar que el resultado de esta investigación pueda ser óptimo, en estas condiciones resulta casi imposible. Sin embargo, para salvar las deficiencias en el tratamiento archivístico de los testimonios localizados en el ACMO, con la autorización de sus profesionales y siguiendo sus recomendaciones, se nos ha facultado para consultar la totalidad del fondo sin catalogar, intervenir sobre él e inventariar, describir y digitalizar lo relativo a los testimonios de la novela para facilitar futuras consultas⁹.

9 La exhumación de evidencias materiales para este trabajo tuvo lugar entre junio de 2019 y febrero de 2020, de modo que el estado y las actuaciones descritas son las de partida. En julio de 2021, sin embargo, iniciamos, con el apoyo de la Regidoria de Cultura i Memòria Històrica de l'Ajuntament d'Ampostà, un inventario parcial del fondo que permitió pasar de las 33 unidades documentales primarias a las 576 actuales, contenidas en un total de 117 unidades de instalación. Esta tarea ha permitido identificar múltiples materiales de gran valor, así como garantizar una mejor conservación de los soportes textuales, que se han depositado en carpetas de archivo definitivas, consignando el contenido de las carpetas originales en las fichas de inventario. A falta de fases de intervención adicionales con financiación pública, a todas luces imprescindibles, los resultados de esta empresa son todavía provisionales y no permiten definir con exactitud el alcance documental —indicialmente mucho más amplio—, establecer un catálogo y una datación precisa de los documentos o realizar una consulta eficiente del fondo a efectos de investigación.

2. DESCRIPCIÓN DOCUMENTAL

El total de autógrafos depositados en el ACMO se distribuye en dos carpetas numeradas y rotuladas por la mano del autor. Sendos legajos reciben, a efectos de nuestra investigación, las firmas SJA-M.44 y SJA-M.46¹⁰, que se corresponden con la numeración de los soportes. La foliación respeta el estado original de los documentos, si bien, a efectos prácticos, hubiera convenido una reordenación. La *recensio* de testimonios distingue entre los que conformarán el aparato genético:

<i>b</i>	Borrador
<i>b</i> ¹	Primer estrato de revisión
<i>b</i> ²	Segundo estrato de revisión
<i>b</i> ³	Tercer estrato de revisión
<i>b</i> ⁴	Cuarto estrato de revisión
<i>Mc</i>	Mecanoscrito
<i>Mc</i> ¹	Primer estrato de revisión
<i>R</i>	<i>Miscellanea Barcinonensia</i> , 1962

y aquellos cuyas lecciones se deben confrontar en el aparato evolutivo:

<i>ms</i>	Manuscrito
<i>ms</i> ¹	Primer estrato de revisión
<i>ms</i> ²	Segundo estrato de revisión
<i>ms</i> ³	Tercer estrato de revisión

Su distribución y descripción en los soportes originales son las que siguen. En un primer cartapacio, SJA-M.44, se registran un total de 119 hojas, entre las cuales 104 cuartillas y 17 holandesas, fundamentalmente escritas en el recto. Gran parte de ellas participan de un mismo borrador, cuyo orden efectivo según la foliación asignada es: ff. [95r-97r], [28r-39r], [40r-55r] y [61r-94r]. La edición que se propone abarca los inter-

10 Pueden consultarse en la unidad de instalación 9948 del ACMO, distribuidos en las unidades documentales signadas como 380-14-[233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242 y 243]. Su numeración y distribución podría verse alterada con posteriores intervenciones archivísticas, por lo que los testimonios aquí descritos no se identifican con los topográficos archivísticos actuales.

valos ff. [28r-39r] y [40r-55r], con *R* como testimonio base. Se rastrean en el autógrafo de *b* las huellas de al menos cinco fases de revisión, es decir, cinco estratos autónomos de variantes de lectura, evidenciados en el aparato crítico con sucesivos superíndices hasta *b*⁴. No se distinguen en el aparato unidades diferentes de la *varia lectio* por lo que a revisiones inmediatas se refiere. Cabe advertir que esta categorización es meramente formal por la coherencia que muestran las correcciones de acuerdo con las características del instrumento de escritura empleado y su ubicación espacial, pero no puede tomarse como definitiva. Así, se halla un primer *ductus* saltado de tachaduras con una estilográfica de tinta azul de base acuosa (*b*); una revisión posterior con la misma pluma (*b*¹); un estrato suplementario con una tinta más oscura que tiende a incorporar adiciones y sustituciones (*b*²); otro sobre este último con la misma tinta (*b*³) y uno final con un bolígrafo azul de tinta rodada de base oleosa mayormente supresivo (*b*⁴).

Figura una doble numeración autógrafa en el ángulo superior izquierdo en ff. [40r-55r] y [60r-63r], correspondientes a *b* y *b*², respectivamente, que informa de dos hechos: 1) una revisión del testimonio que en *b*² es propensa a la reestructuración expansiva del texto —la numeración difiere en 12 y 13 unidades respecto a *b*—; y 2) la pérdida efectiva de cuartillas, que se infiere de determinadas discontinuidades numéricas. A propósito de este segundo detalle, se constata la ausencia de las cuartillas numeradas como n.1-58, 60-62, 67, 69-73 y 90-146 —aunque dada la abrupta interrupción en n.176, parcialmente rasgado, se presumen pérdidas posteriores— y restan sin numeración los ff. [34r-37r], [39r] y [86r-89r]. Por consiguiente, se trata de un testimonio fragmentario e incompleto, si bien en los folios conservados apenas se advierten signos de deturpación.

En menor proporción, las holandesas correspondientes a la foliación [109r-119r] conforman un testimonio independiente, siglado como *Mc*, que se corresponde con una copia mecanoscrita próxima en la cadena genética a *b*⁴, numerada del 2 al 12 en el ángulo superior derecho —no se asigna cifra para f. [109r]—. Las puntuales revisiones de *Mc* delatan errores de copia, son inmediatas y se efectúan o bien de manera sobrescrita o con tachaduras mediante la letra “x”. Al margen de estas, existe al menos una etapa de revisión de gran calado, *Mc*¹, que, a

diferencia de la anterior, se hizo del puño y letra del mismo autor con una estilográfica de tinta azul de base acuosa. Se advierte una intervención puntual con un tercer instrumento de escritura, un bolígrafo azul oscuro con tinta de base oleosa, con el que se sumó una única postilla autoral o anotación metaescritural, sin la entidad suficiente como para fundamentar la necesidad de postular un segundo estrato de revisión. Aunque más adelante se incidirá en los argumentos de base textual que justifican la diferente autoría de *Mc* y *Mc'*, se antoja sencillo recabar en el primero un buen número de espacios vacíos en determinados renglones que darían fe de la dificultad del transcriptor para descifrar el testimonio que copia. Así, en el aparato genético se indican variantes como la siguiente:

4.18 con el criminal; estaba] con /*espacio en blanco*/; y estaba *Mc*

La lectura de la correspondencia preservada en el AMSCR revela que Juan Arbó contrataba los servicios de un mecanógrafo profesional. En concreto, se conservan intercambios epistolares datados en la década de 1960 con Rosario Rojas de Bielsa, y con Rosario Gaitán en los años 1980, por lo que cabría atribuir la autoría de la copia a la primera.

Mucho más compleja es la situación que describe una gran cantidad de fragmentos sueltos inclasificables, mayormente con porciones de texto en fases prerredacionales, indicialmente constitutivos de testimonios de borradores previos, o incluso como fragmentos sin numerar desgajados de *b* pero que no han podido reincorporarse a la cadena enunciada. He aquí una breve descripción tipológica según la foliación original:

- f. [1r] – esbozo redaccional
- ff. [2r-2v] – esbozo redaccional
- f. [3r] – esbozo redaccional
- ff. [4r-5r] – fragmento de borrador inconexo
- f. [9r] – guion desarrollado con anotaciones
- f. [10r] – anotaciones y embriones textuales
- f. [11r] – fragmento de borrador inconexo
- ff. [12r-14r] – fragmento de borrador relativo al comienzo de la obra
- ff. [15r-15v] – esbozo redaccional con anotaciones y cronologías
- ff. [16r-25r] – fragmento de borrador inconexo

- f. [26r] – portadilla de la “Segunda parte” con esbozo redaccional
- f. [27r] – embrión textual
- ff. [56r-58r] – fragmento de borrador inconexo
- f. [59r] – embriones textuales
- ff. [60r-60v] – esbozo redaccional con tentativa de comienzo del capítulo titulado “El crimen”
- ff. [98r-98v] – fragmento de borrador inconexo
- f. [107r] – esbozo redaccional con tentativa de comienzo del “Epílogo”
- f. [108r] – esbozo redaccional

SJA-M.44 contiene, además, dos fragmentos desgajados de un autógrafo en estado de borrador, *ms*, con foliación [6r-8r] y ff. [100r-106r]. No hay duda de que se traspapelaron. Sobre ellos se profundizará enseguida en una referencia más amplia al testimonio en cuestión.

En la segunda carpeta conservada, SJA-M.46, se registran un total de 363 folios, mayormente escritos en el recto, distribuidos en 531 cuartillas y 1 holandesa. El grueso documental es atribuible a un único testimonio, a partir de ahora *ms*, en estado de borrador, aunque presenta un desarrollo superior y posterior al del denominado *b*. Al margen de la foliación asignada según el defectuoso estado original de ordenación, la numeración en el ángulo superior derecho por parte del autor y la contigüidad argumental que ofrecen los distintos pasajes apuntan a la siguiente *dispositio*, dentro de la cual se inserta el fragmento traspapelado en SJA-M.44: ff. [246r], [217r-241r], (SJA-M.44 ff. [6r-8r]), [1r-31r], [48r-54r], [215r-215v], [214r-214v], [216r-216v], [55r], [56r-58r], [59r], [61r], [60r], [62r], [66r], [65r], [67r-72r], [74r-137r], [142r-160r], [162r-184r], [242r-243r], [185r-190r], [192r], [191r], [193r], [244r-245r], [247r-250r], [251r-254r] y [256r-363r]. La edición del capítulo que nos ocupa comprende los intervalos ff. [268r-321r]. Del cotejo exhaustivo de *ms* se desprende un mínimo de cuatro estratos de variantes, consignados en el aparato evolutivo mediante sucesivos superíndices hasta *ms*³, quedando *ms* como sigla polisémica que alude tanto al conjunto de testimonios como a la primera intervención autoral, fundamentalmente creativa, con correcciones de carácter inmediato que se anotan sin solución de contigüidad. De este modo, se distingue un primer *ductus* autógrafo con tinta azul de base acuosa (*ms*); una consecutiva vuelta sobre el texto con la misma estilográfica (*ms*^t); una revisión adicional con una pluma similar,

aunque de un azul más intenso y trazo de mayor grosor (*ms*²), y una tercera que emplea un bolígrafo con tinta de base oleosa (*ms*³).

Por lo general, los casos de doble numeración asignada por el autor, situada en el ángulo superior izquierdo de la cuartilla, son señales de revisiones del texto que provocan discordancias estructurales en el legajo original. Esto sucede en ff. [224r-228r], con un desajuste de una unidad; en ff. [230r], [232r-233r], [248r-249r], [283r-285r], [317r] y [320r], con un desajuste de dos; en ff. [2r-5r] y [323r], con un desajuste de tres; en ff. [7r-8r] y [13r-14r], con un desajuste de cuatro; en ff. [15r], [17r-19r], [21r-23r], [26r-29r], [48r-50r], [54r], [56r-58r], [214r] y [215r], con un desajuste de cinco; en ff. [59r-60r], [62r], [69r-72r] y [74r-75r], con un desajuste de seis, y en ff. [81r-87r], con un desajuste de siete. Estas discontinuidades se producen en *ms* y se reparan sucesivamente en *ms*¹. Otros fenómenos relativos a la numeración se dan en un caso de triple corrección en ff. [16r]; cuando se asignan intervalos a ff. [121r] y [188r] y superíndices en [239r] y [241r], y en [310r-315r], y cuando se repite una misma numeración en los pares ff. [19r]-[20r], [29r]-[30r], [60r]-[61r], [109r]-[110r], [74r]-[196r], [234r]-[236r] y [235r]-[238r]. Se advierte asimismo la ausencia de las cuartillas cuya supuesta numeración debiera ser n. 52, 155, 162 y 168-172; y lo mismo vale para las posteriores a 277. Carecen de ella los ff. [10r-12r], [51r-52r], [55r], [66r-67r], [77r-80r], [82r], [90r-91r], [127r-133r], [143r-144r], [146r-147r], [150r], [191r], [219r], [221r-223r], [240r], [243r], [250r] y [309r]. Con todo, *ms* es el testimonio más completo de *El ángel se durmió*. También el papel presenta un mejor estado de conservación.

Se reproduce en este legajo una situación similar a la del primero: abundancia de fragmentos dislocados y difícilmente categorizables, en su mayoría en modalidades de antetextos con tentativas interrumpidas de textualización. Con total seguridad, por sus características materiales, los correspondientes a ff. [37r-47r], [63r-64r], [194r], [197r], [199r] y [200r] dependen de *ms*, a pesar de que no se han podido reubicar en la cadena secuencial. A grandes rasgos, su descripción tipológica es la siguiente:

ff. [36r] y [32r-35r] – fragmento de borrador con comienzo del capítulo “Noche de Reyes”

ff. [37r-47r] – fragmento de borrador inconexo

- ff. [63r-64r] – fragmento de borrador inconexo
- f. [73r] – esbozo de textualización
- ff. [138r-141r] – embriones textuales
- f. [161r] – embrión textual
- f. [194r] – fragmento de borrador inconexo
- f. [195r] – esbozo de textualización
- f. [197r] – fragmento de borrador inconexo
- f. [198r] – esbozo redaccional
- f. [199r] – fragmento de borrador inconexo
- f. [200r] – fragmento de borrador inconexo
- f. [201r] – embriones textuales con anotaciones
- f. [202r] – esbozo de textualización
- ff. [203r-204r] – cronología con anotaciones
- f. [205r] – esbozo de textualización
- ff. [206r-207r] – esbozo de textualización
- f. [208r] – anotaciones con páginas de referencia
- ff. [209r-212r] – esbozo de textualización
- f. [213r] – esbozo de textualización con lista de tareas
- f. [255r] – esbozo de textualización
- (SJA-M.44 ff. [100r-106r]) – fragmento de borrador con comienzo del capítulo “La cita fatal”, originalmente perteneciente a *ms* y más tarde descartado

3. UNA HISTORIA ALREDEDOR DEL TEXTO

No se ha localizado ningún indicio archivístico, ni tampoco entre la documentación de carácter profesional o el epistolario, que apunte a la formalización de vínculos contractuales, o cuando menos a la intención de publicar una versión definitiva de *El ángel se durmió*¹¹. Sebastià Juan

11 *El ángel se durmió* no representa una excepción entre sus malogrados proyectos de escritura. Un vistazo a los contratos editoriales conservados en el ACMO revela el compromiso de al menos cuatro títulos que no se corresponden con los de obras publicadas, a saber: *Los matuteros*, para Ediciones Cid (con fecha de signatura de 1.8.1958), contrato que se rescindiría, según se colige de una carta enviada por el director general de la editorial: Ramón Varela; *Els matuters*, su autotraducción, cuyos derechos adquirió Club Editor (con fecha de 26.10.1963), con cláusula adicional incumplida en la que se detalla el plazo de entrega a un año vista, pero que

Arbó hizo a este respecto una única alusión en el segundo tomo de sus memorias; con al menos dos implicaciones sustanciales: 1) el origen del relato se remonta a un asunto que habría centrado en más de una ocasión sus preocupaciones vitales, incluso como razón de determinados sucesos inusitadamente afortunados de su biografía que habrían de cristalizar en la materia literaria; y 2) el resultado de su empresa había de concretarse justo en un proyecto, en una obra trunca:

Ésta fue siempre mi preocupación, y mi temor, y así escribí una novela sobre el tema —empecé a escribirla— que lleva por título *El ángel se durmió*; de ella apareció un capítulo en una revista, pero, cosa extraña en mí, no la llegué a terminar; puede decirse que fui yo el que se durmió¹².

había sido publicitada como la novela que había de cerrar un segundo ciclo rural, según el mismo autor; en este caso, “de la vida d’uns homes de l’Ebre que són més o menys furtius (pescadors i caçadors)” (Albert Manent, “Conversa amb Sebastià Juan Arbó”, *Serra d’Or*, septiembre, 1965, p. 55); *El destino del hombre*, para Plaza&Janés (con fecha de 25.4.1974); *Signos de escritores*, que compendiaría cuatro biografías breves de Clarín, Víctor Hugo, Oscar Wilde y Turguéniev, doblemente acordada con la Editorial Planeta (con fecha de 5.3.1962) y Ediciones Destino (con fecha de 7.2.1972), con vencimiento a seis meses vista; y *Los hombres y la historia*, probablemente de género ensayístico, para Plaza&Janés (con fecha de 2.7.1970). Además, en un comprobante de pago de una de sus mecanógrafas, Rosa Rojas de Bielsa, se da fe de la retribución de una copia de *Los desterrados*, obra documentada solamente en una carpeta original de ingreso en el archivo que contenía la actual unidad documental 380-14-71, debajo de un rótulo de *El segundo del Apocalipsis* donde se indicaba con una tachadura: “Jorge Plana. *Los desterrados*. Novela”; así como en la unidad 380-14-430, titulada originalmente como “*Los desterrados. Entre la tierra y el mar*. V”. Podría tratarse, no obstante, de un título alternativo para *Entre la tierra y el mar*, que también se llegó a rotular en una versión en catalán como *Les inquietuds de Pere Franch*, firmada en las carpetas originales hasta en siete ocasiones con el pseudónimo de Jordi Plana (unidades documentales 380-14-[155 y 156]), probablemente para presentarla a un premio literario. Además, en su “Introducció” a la *Obra catalana completa*, Barcelona, Columna, 1992, p. 27, Emili Rosales menciona que el título original de la obra fue *Les il·lusions de Pere Franch*. Aparte de Jordi Plana, otros pseudónimos que se han podido documentar son los de Andrés Baró, Tomàs Baró (ambos formando un anagrama), Jordi Albareda y Jorge Albareda.

12 Sebastià Juan Arbó, *Memorias: los hombres de la ciudad*, Barcelona, Planeta, 1982, p. 69.

A tenor de la segunda afirmación, se ha acometido una tarea de revisión de la totalidad de los volúmenes que integran la biblioteca del escritor, hoy también entre los muros del ACMO, a través de la cual se ha localizado la publicación de marras: en el segundo número (1962) de la revista *Miscellanea Barcinonensia. Revista de investigación y alta cultura*, inaugurada ese mismo año bajo la dirección del historiador Federico Udina¹³ con el sello de la Delegación de Servicios de Cultura del Ayuntamiento de Barcelona, y cuya sección de “Lenguas y Literaturas castellana y catalana” coordinó para este número Martí de Riquer. Se trata de un solo capítulo de título homónimo al de la anunciada “novela inédita”¹⁴, que es, de hecho, el que se toma como texto base para su edición, siglado como *R*; ocupa las páginas 127-134.

Con todo, resulta inviable ofrecer una fecha exacta de desarrollo del proceso creativo, toda vez que Juan Arbó, por norma general, nunca firmaba ni databa sus materiales de trabajo¹⁵. De la revisión de los autógrafos se rescatan dos datos temporales: 1) una referencia al XXXV Congreso Eucarístico Internacional celebrado en España en 1952; y 2) una cronología de los hechos en el tiempo interno de la trama a lo largo de finales de 1953 y principios de 1954. Como poco, la factura de *El ángel se durmió* abarcaría la horquilla comprendida entre 1954 y más allá de 1962, dado que el testimonio ulterior, *ms*, desciende del nódulo genético de *R*. A modo de hipótesis, es probable que la incompleción de la obra se deba en parte a una escritura plena de intermitencias¹⁶. Solo en ese mismo periodo habrían de ver la luz

13 Isabel Rodà, *Un episodi dintre de les humanitats: l'epigrafia*, Tarragona, Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona, 2015, p. 6.

14 Sebastià Juan Arbó, “El ángel se durmió”, *Miscellanea Barcinonensia*, 2 (1962), pp. 127-134 (p. 134).

15 Ramis, “El primers manuscrits de *Terres de l'Ebre*”, p. 185.

16 En una entrevista concedida a *Solidaridad Nacional*, advertía de los riesgos de “iniciar una novela y dejarla, para volverla a coger. Se pierde el ambiente, el clima donde el escritor estaba metido. Lo ideal sería empezar una novela y terminarla, sin interrupciones; así lo hacía Flaubert. Por eso no se notaban baches ni desánimos en su prosa” (Rafael Manzano, “*Nocturno de alarmas*, la última novela de Sebastián Juan Arbó, tiene por escenario Barcelona”, *Solidaridad Nacional*, 1957, junio 2, p. 9). De la dilatación de sus diferentes procesos creativos se conservan múltiples testimonios. A modo de ejemplo, el mismo compromiso con Joan Sales de *L'espera* para Club Editor se prolongó 12 años, desde la firma del contrato en 1955 hasta su publica-

el primer tomo de *Martín de Caretas* (1955) y la trilogía completa (1957), *La hora negra* (1955), una nueva versión de *Terres de l'Ebre* (1955), la biografía *Oscar Wilde* (1960), *L'hora negra. Divertiments. La nit de Sant Joan* (1961) y *Los hombres de la tierra y el mar* (1961); y estaba ultimando detalles de la biografía *Pío Baroja y su tiempo* (1963), tareas que compaginaba con sus intensas ocupaciones como articulista en *La Vanguardia Española*.

Parece poco probable que el proyecto pueda ajustarse dentro de alguna de las difusas noticias que ofreció en prensa acerca de sus propósitos novelísticos. Años antes de la publicación de *Nocturno de alarmas* (1957) se mostraba reticente ante la idea de llegar a completar esa “trilogía sobre nuestro tiempo” que había de inaugurar la anterior novela, en la cual entraría “nuestra guerra civil”, aunque con la incertidumbre de sentir “cada día mayor repulsión a adentrarme por la selva de horrores de aquellos días”¹⁷. Esta postura se moldearía paulatinamente en declaraciones en las que manifiesta el diáfano deseo de escribir esa tríada “sobre la guerra española”¹⁸ que tomaría forma en otro lugar bajo el título de *El silencio de Dios*¹⁹. Lo cierto es que el tema bélico se retoma en *El segundo del Apocalipsis* (1981), pero no se trata en ningún caso de una secuela, en tanto que sigue la línea de *La masía* (1974), rescatando incluso algunos de sus personajes y ambientes. Tampoco resulta plausible encajar *El ángel se durmió* dentro de la anunciada pero nunca efectiva trilogía “que empieza con *María Molinari*, sigue con *Andrés Albará* y termina con una novela

ción en 1967 (véase Josep Miquel Ramis, *Epistolari Sebastià Juan Arbó – Joan Sales 1966-1982*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2018). El caso más extremo quizás sea, no obstante, *Hores en blanc*, cuya concepción se data a finales de 1931, se publica por primera vez en 1933 y hasta 1983 merece sucesivas reediciones y revisiones autógrafas de gran calado, incluidas un par de autotraducciones.

17 Lorenzo Gomis, “Arbó habla de su obra”, *Ateneo*, 55 (1954), p. 30.

18 José Antonio Irurozqui, “*Nocturno de alarmas*, libro de nuestro tiempo”, *La Prensa* (18 de abril de 1957), p. 4.

19 “Tercera aventura de *María Molinari* y otras noticias”, *Destino*, 1027 (1957), p. 39. Dicho propósito era patente, además, en determinadas carpetas originales del ACMO que contenían legajos con material autógráfico sin catalogar con epígrafes similares. Este es el caso de *El segundo del Apocalipsis*, que se llegó a titular inicialmente como *¿Dónde estaba Dios?* (unidades documentales 380-14-[72, 73, 77, 79 y 476]) y *El segundo del Apocalipsis. Dios estaba en el cielo* (unidad documental 380-14-81).

aún sin titular, que está situada en Barcelona, en la época actual”²⁰: la segunda novela antedicha, nunca publicada, corresponde de hecho con el nombre del protagonista *de facto* de la primera, por lo que cabría suponer en la tercera una continuidad de esa senda “de novelas de la ciudad, y de nuestro tiempo”²¹. El asunto de *El ángel se durmió* y su articulación apuntan en dirección opuesta, como se verá: una novela de género policíaco cuyos protagonistas no comparten ningún vínculo con los de narraciones anteriores. En todo caso, al margen de la incertidumbre expresada, podría llegar a concordar con la sucinta alusión en noviembre de 1983 a una historia de la que “todavía no sé el título ni muy bien lo que será, pero creo que es algo diferente a lo que he hecho hasta ahora”²², y que debió de quedar inconclusa por su deceso en enero del año siguiente.

A lo largo de la trayectoria de Juan Arbó, son varios los textos que confirman un tratamiento sostenido de la figura del ángel custodio, si bien en el ámbito estrictamente novelístico apenas se rescata una sola referencia a la creencia tradicional, evidenciada al final del capítulo XII de *María Molinari*, en el que la protagonista homónima, antes de tomar la determinación de abandonar su hogar y a su hija llevada por su desatada pasión hacia el pintor Félix Daura, reza al acostarla en la cama —con lágrimas que “corrían abundantes; le inundaban la cara; le caían sobre el vestido; la

20 Julián Lago, “Tirando de la lengua. Sebastián Juan Arbó”, *Mundo Local* (3 de noviembre de 1974). De la factura efectiva de *Andrés Albará* solo se han podido documentar indicios en un mecanoscrito parcial y en notas fragmentarias conservadas en las unidades documentales 380-14-[205 y 208] del ACMO, así como en un autógrafo incompleto en borrador en la unidad documental 380-14-17.

21 “Escritores al habla. Sebastián Juan Arbó”, *ABC* (21 de noviembre de 1968), p. 37. Nos emplazamos a un futuro trabajo para el análisis y cotejo de los recientes hallazgos de legajos autógrafos surgidos del inventario provisional, contenidos originalmente en camisas y separadores de papel con rotulaciones alusivas a la temática urbana, mayoritariamente con notas y borradores muy fragmentarios y parciales, pero cuyo contenido no es asimilable a obras publicadas: “16. Un conte ciutat” [380-14-104]; “30. Novel·la ciutat” [380-14-117]; “Desaprovechado. Guardar para novela ciudad” [380-14-201]; “Tal vez para nueva novela de ciudad. Desaprovechado de María Molinari” [380-14-244]; “18. Novel·la satírica. Ciutat” [380-14-323]; “Notas para una novela ciudad” [380-14-353] y “Notes possible novel·la ciutat que no es continuà” [380-14-407]).

22 Josep Maria Tarragona, “Un encuentro con Sebastián Juan Arbó”, *Nuestro Tiempo*, 353 (1983), pp. 72-79 (p. 73).

voz le temblaba; se le enronquecía”²³ — la oración “Ángel de la Guarda, dulce compañía”, que puede leerse también en el proyecto posterior.

No obstante, existen indicios que apuntan a un tratamiento que se remonta hasta los comienzos de su andadura literaria, pero que no ha podido sustanciarse en la búsqueda archivística entre sus originales. En concreto, López atesta que Juan Arbó en 1919 —apenas cumplidos los diecisiete años— “aventura el primer intent amb un relat curt: *L'àngel que s'adormí*, on exposa els seus sentiments íntims”²⁴. Cabe suponer que el crítico, que a nivel local ha sido uno de los máximos promotores del legado del escritor, habría recogido esta referencia de conversaciones que habrían mantenido. No es casual la similitud entre las noticias de estos breves renglones y el argumento de su primera novela publicada, *L'inútil combat*, dedicada precisamente “A la memòria del meu germà Josep. Visqué onze anys. Dorm al cementiri d'Amposta des del matí del 25 de juliol de 1918”²⁵. Su protagonista funciona como una suerte de contrafigura del mismo autor, en quien se reconocen similares conflictos existenciales, en la medida en que experimenta en la primera parte la pérdida de un hermano menor. No contamos, en todo caso, con suficientes datos que confirmen que el ángel de esa primera tentativa literaria tenga que ver con esa otra entidad celestial, o más bien que se trate de una referencia afectuosa al hermano muerto.

El motivo cobra estatura en ensayos de carácter autobiográfico y periodístico. Aparece en prensa al hilo de la muerte del poeta y editor Josep Janés, con el que le unía un íntimo vínculo de amistad desde su juventud, y en cuyo accidente de tráfico no se vio implicado de milagro, puesto que solía circular en su coche como acompañante. Dice al respecto de Janés que “su estrella [...] le salvaba siempre de todo”, pero que “el ángel de la guarda, que le salvó hasta allí de todos los peligros”²⁶, en esa ocasión le falló. Asimismo, se atribuye su influjo como agente de salvación en diferentes episodios de su vida que amenazaron su integridad. En sus primeras memorias, *Els homes de la terra i el mar*, se hace eco de la aprehensión por vía

23 Sebastià Juan Arbó, *María Molinari*, Barcelona, Ediciones G.P., 1969, p. 121.

24 Màrius López, “Nota biogràfica”, en *Centenari Sebastià Juan Arbó (1902-2002)*, Barcelona, Institució de les Lletres Catalanes, Generalitat de Catalunya, 2002, p. 6.

25 Sebastià Juan Arbó, *L'inútil combat*. Barcelona, Proa, 2003, p. 21.

26 Sebastià Juan Arbó, “En la muerte de José Janés”, *La Gaceta Ilustrada*, (1959, marzo 21), pp. 12-13.

materna de esa fe al librarse de morir ahogado (capítulo “Els correbous”) o al minimizar un impacto en el cráneo (capítulo “El pare i el fill”); además de evocar, en su devoción, el recuerdo de “uns desigs immensos de veure el meu àngel salvador, i no comprenia [...] que no es mostrés [...] per tal que jo li pogués testimoniar la gratitud que desbordava la meva ànima”²⁷. Sin abandonar los recuerdos de niñez, en su último volumen memorialístico, *Los hombres de la ciudad*, atribuye su providencia a dos lances adicionales: sus excursiones con un “caballo pequeño y loco”²⁸ por las huertas y senderos de la ribera del Ebro (capítulo “El loco del caballito”) y el rescate en el momento justo, apenas maltrecho, tras caer a una poza de alquitrán (capítulo “La nueva fábrica y el ángel de la guarda”). En este último caso se menciona el letargo de la figura celestial, parejo con el que no comparece en el proyecto de novela, puesto que “en mi infancia y mi juventud le di mucho trabajo; [...] siempre en vela, atento a lo que pasaba. Lo que podía ocurrir [...] es que, vencido por la fatiga, se durmiera en algún momento, y no llegara a tiempo para evitarla”²⁹. Todavía en prensa, Juan Arbó relata el que sin duda fue uno de los episodios más determinantes de su vida: su fuga al final de la Guerra Civil con un velero que partía del puerto de San Carlos de la Rápita hacia Barcelona mientras avanzaban las tropas nacionales —su condición era cuando menos comprometida: “escritor catalán, funcionario de la Generalidad, relacionado con los importantes de la literatura y la política”³⁰—; otra decisión que atribuye a la inspiración celeste.

4. “UN HOMBRE SIN ESCRÚPULOS” Y “EL ÁNGEL DORMIDO”

Como paso previo para adentrarse en el estudio del panorama de variación a través del cotejo de los testimonios reseñados, haremos un alto en el camino, en aras de ofrecer un breviario del contenido literario que vehiculan. Sin olvidar que toda modificación en una obra puede acarrear

27 Sebastià Juan Arbó, *Els homes de la terra i el mar*, Barcelona, Proa, 2015. Recuperado de <http://nubereader.odilokt.es>

28 Sebastià Juan Arbó, *Memorias: los hombres de la ciudad*, p. 35.

29 *Ibidem*, p. 69.

30 Sebastià Juan Arbó, “El fin de la guerra”, *La Vanguardia Española*, (1976, mayo 7), p. 17.

implicaciones de sentido determinantes para el conjunto, lo cierto es que los parámetros de variación que presenta *El ángel se durmió* se encuentran dentro de los márgenes que permiten hablar de procesos de revisión, en algún caso de mayor calado —especialmente en cuanto a supresiones o adiciones—, pero no estructurales; de manera que el texto resultante no acaba configurando una recreación. Esta precisión debería autorizarnos a centrar la atención en el argumento que trae uno solo de los manuscritos, el más próximo cronológicamente, *ms*³ (SJA-M.46), sin ánimo en ningún caso de entrar en consideraciones de orden hermenéutico³¹.

La acción transcurre entre finales del año 1953 y principios de 1954 en Barcelona. La “Introducción” sirve para presentar los personajes. El primero es Julián Giménez, un joven policía casado de origen pacense; el segundo, Antonio Bardén³², un taxista aragonés de mediana edad con cuatro hijos a su cargo y una mujer enferma; el tercero, “el instrumento escogido por el destino” (f. [228r]) que desata el drama de la novela, Juan Malero, un delincuente común de baja extracción social que habita en el extrarradio de la capital. Con un mediocre pasado como boxeador, a los quince años ingresa en la cárcel por primera vez, y a partir de entonces encadena sucesivas condenas de cuatro meses y un día, dos años y una

31 Si bien el breviarío que se ofrecerá es puramente argumental, cabe destacar que las cuartillas conservadas apuntan a una novela negra con un narrador extradiegético y heterodiegético, principalmente focalizada desde la perspectiva del criminal, aunque con intercalaciones a modo de prolepsis de las declaraciones en su juicio. Es interesante señalar el afán realista que mueve al narrador, que desde un principio apunta a la veracidad de los sucesos y se aparta de toda insinuación folletinesca, puntualizando que se trata de “una historia. Es, en verdad, una historia triste, lamentable, pero las historias son como son, y uno en ellas, por más que quiera, no puede nada. De haberse tratado de una novela, es posible que en el último momento hubiese salvado uno a la víctima principal; al menos culpable, porque así como había un «malo», había un «bueno», como en todos los dramas de la vida. [...] Hubiese obrado a la manera de los viejos folletinistas, que eran hombres de gran imaginación y de gran bondad; ellos, en efecto, conmovidos por las súplicas de sus lectores, resucitaban a sus muertos, «arreglaban», los dramas; hacían un poco de Dios en algunos casos” (ff. [24r-25r]).

32 Este mismo nombre se asigna a uno de los personajes de “Decisión a medianoche”, un proyecto de guion de una producción audiovisual para Televisión Española que desarrolló Sebastià Juan Arbó. Se conserva un mecanoscrito, borradores parciales y notas del proyecto, consultables en las unidades documentales 380-14-[245 y 246] del ACMO.

última de seis años, cumplida en el penal de Ocaña, “la prisión peor de España” (f. [233r]). La etopeya de Juan Malero es bien ilustrativa:

Era Juan Malero un hombre sin escrúpulos, sin moral, y sin respeto alguno; un ser pervertido, capaz de apuñalar a un hombre sin temblar, como lo había ya demostrado, capaz aún de enfrentarse con los policías y disparar sin vacilar, y capaz con el juguete de ejecución, con una plena habilidad, sin jactancias, fumando un cigarrillo; y con la sonrisa en la cara; y no obstante, en este hombre, en aquella alma, con instintos ciegos y agresivos, con sentimientos de fiera; se mezclaban extrañas ternuras, como también se demostrará (f. [32r]).

A su salida de la cárcel, verá a su prometida, Andrea Jiménez, de la que sigue enamorado, casada con su hermano, quien lleva una vida disoluta por los bajos fondos de la ciudad. Sin trabajo y con los hijos del matrimonio descuidados, soporta todo tipo de penalidades. Esto no es óbice para que Malero mantenga relaciones ilícitas con su cuñada, que se convierte en acompañante y cómplice de futuros atracos, generalmente cometidos para aliviar la situación de los pequeños, hacia los que el delincuente siente especial cariño. El primero de ellos, perpetrado en un bar, se salda sin víctimas mortales. El segundo, más brutal, lo ejecuta en una tienda de comestibles a punta de pistola. Malero hiere de bala al propietario del negocio, que ofrece resistencia, y huye tomándolo por muerto. Este suceso, a modo de prolepsis, es el que acelera las pesquisas policiales que lo llevan a ser detenido junto con Andrea.

La narración como tal se inicia en el capítulo siguiente, “El policía muerto”, que transcurre a lo largo del 2 de enero de 1954. Se relata el encuentro a la salida de casa de Andrea con una vecina, que le lee la crónica de sucesos que trae el periódico: el asesinato con ensañamiento de un policía, muerto por golpes de ladrillo en el cráneo el día anterior. Andrea, nerviosa, se zafa como puede. En “El crimen”, mediante una analepsis, el narrador refiere los hechos del día anterior, en los que Juan y Andrea se habían visto implicados. A la salida del cine, la pareja visitó un solar abandonado para tener un encuentro sexual. Entonces, fueron llamados al orden por Julián Giménez, que se los llevó detenidos. De camino a comisaría, Malero aprovechó un descuido del agente y se hizo con un ladrillo, con el que acabó salvajemente con su vida. El criminal se apropió

de la documentación y la pistola de su víctima. Andrea huyó horrorizada ante la escena en un primer momento, pero regresó más tarde para reconciliarse con su amante. Se explican hacia el final los planes de ambos de fugarse a Francia, y desde allí a América, en busca de un futuro mejor.

Días más tarde, como se narra en “Noche de Reyes”, la pareja se dirige hacia el centro de la ciudad para ver la cabalgata con los pequeños. Una vez allí, Juan Malero decide cometer un robo en una tienda para que sus ahijados no se queden sin juguetes, pero se ve incapaz. Paralelamente, en los capítulos “La niña enlutada” y “El ángel se durmió” se refiere la jornada de Antonio Bardén como taxista, los pormenores de su vida y sus expectativas a largo plazo. Se produce finalmente el encuentro entre Bardén y Malero en el capítulo “En la pendiente”, cuando este último atraca un taxi para conseguir el dinero con el que satisfacer los caprichos infantiles. A pesar de sus tempranas sospechas, Bardén lleva a su pasajero al destino requerido, al otro extremo de la ciudad, donde será víctima del atraco a punta de pistola. Bardén, que ha hecho la mejor carrera en mucho tiempo, opone resistencia e intenta defenderse, pero es abatido por la espalda en “El último acto”. El asesino regresa al punto de partida con el dinero robado. “Un hombre agoniza”, el último capítulo conservado, narra el intento en vano de reincorporarse por parte del taxista, que había fingido su muerte, y su progresivo desvanecimiento, simultáneo a la entrada de los Reyes Magos por la plaza Cataluña. Todo parece indicar que Antonio Bardén termina falleciendo.

5. CRÍTICA DE VARIANTES

El análisis filológico del corpus novelístico de Sebastià Juan Arbó pone de manifiesto una insatisfacción formal³³, consustancial a su idiosincrasia

33 Se trata de una fijación ceñida casi en exclusiva al ámbito estilístico, fundamentalmente léxico-semántico y sintáctico, como vehículo de una depuración de conceptos articulados temáticamente, y que excluye tanto el orden de las estructuras como el de la técnica narrativa. Es lo que subyace, en otras palabras, detrás de las preferencias expresadas por el autor en las siguientes líneas: “A mí me interesan los valores eternos, los valores que permanecen, y no me he detenido nunca a pensar sobre la «forma»; de ahí mi tendencia en incidir sobre mis tierras del Ebro, zona en que el hombre se comporta aún de una forma natural. Decía Goethe que el artista, pase lo que pase, siempre volverá al hombre y a la naturaleza. [...] Eso de empezar

como autor, que permea una metodología de trabajo que da cuenta de todo tipo de procesos de revisión, reelaboración y recreación textuales³⁴, sostenidos en el tiempo en una extensa nómina de testimonios de distinta naturaleza. Si en las obras publicadas esto ya se revela como una certeza a través de las vueltas sobre un mismo texto, a menudo con posterioridad a la publicación de las sucesivas ediciones, en la documentación autógrafa de carácter privado uno halla un modelo extremo con información valiosísima que deja poco margen de duda sobre su *usus scribendi*, con un extenso muestrario de procesos de textualización extrapolables al estudio de otros casos. Valga citar *Hores en blanc* como el paradigma de esta forma de proceder, pues se han cotejado hasta 32 testimonios entre ediciones, mecanoscritos, manuscritos, borradores y galeradas, con un total de 49 campañas de revisión³⁵. Juan Arbó certifica una concepción de la obra literaria *in progress*, fraguada a partir de las sucesivas reescrituras. Entre los documentos objeto de estudio apenas se conservan esquemas, cronologías, apuntes, croquis o esbozos de textualización de gran recorrido, lo que vendría a confirmar la aseveración del propio autor sobre la práctica ausencia de un método de trabajo: “Casi siempre escribo sin plan preconcebido. Un poco a lo que salga”³⁶.

Colacionadas las diferentes lecciones que traen los testimonios de este proyecto, la optación entre filología de autor o crítica genética se presenta como un problema manifiesto en su vertiente formal y editorial, aunque

una novela por detrás o por el medio... ¡qué quiere que le diga!” (F.M., “Coto de editores y plumas. Sebastián Juan Arbó, Premio Inmortal de Gerona”, *La Vanguardia Española*, 1974, noviembre 14, p. 61).

34 Joan Ramon Veny Mesquida, “Variants d’autor: una tipologia de tipologies”, en *Som per mirar. Estudis de literatura i crítica oferts per a Carles Miralles*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2014, pp. 25-55.

35 Puede reseguirse el caso de esta novela en una reciente edición que incorpora nuestro hallazgo de un testimonio póstumo con correcciones inéditas en Sebastià Juan Arbó, *Hores en blanc. La hora negra*, coord. Xavi Ristol, Barcelona, Club Editor, Como Ediciones, 2020. En un futuro monográfico abordaremos el estudio del obrador escritural de esta obra, que se nutre, aparte de un extenso corpus manuscrito de sucesivas revisiones y reescrituras de la obra, de una compleja historia textual a la que se suman los recientes hallazgos de tres testimonios posteriores a la última edición de 1983, con variantes de autor de muy distinto orden y diferentes manos.

36 Badosa, *op. cit.*, p. 18.

con implicaciones evidentes a efectos teóricos. Se trata de valorar cuál es la forma óptima de presentar la información en un texto para el que ningún estadio conservado denota estabilidad ni aporta fiabilidad acerca de su fijación; con la total seguridad, además, de que, de haberse hecho efectiva su publicación en vida del autor, hubiera experimentado sucesivas revisiones. Nuestra experiencia con una tentativa de edición que verá sus frutos más adelante revela precisamente la dificultad de fiar a un único testimonio la categoría de texto base, a causa del que se ha revelado como uno de los grandes hándicaps de nuestra investigación: el extravío documental, que dificulta tanto la cohesión como la restitución textual. Así, *b* y *ms*, que aspirarían a ser indicio de narraciones más o menos completas, son la prueba evidente de la pérdida física de cuartillas, ya sea por extravío, confundidas entre otros materiales autógrafos, ya por su destrucción, poco probable visto el gran volumen de material autógrafo que contienen los archivos. Luego la confrontación efectiva entre ambos es muy limitada en sus resultados. Atendiendo al guion localizado en SJA-M.44 f. [9r], la novela había de constar de un prólogo y tres partes, pero un simple vistazo a *ms*, el de mayor extensión, evidencia que la narración queda interrumpida en su ecuador con la agonía del taxista; es decir, en la segunda parte, donde se tenía que “hablar de Antonio Bardén y lo que sigue hasta la muerte de este en la noche de Reyes”. No hay rastro, por tanto, de una tercera sección, en la que se relataría la estancia y “salida de la cárcel” de Juan Malero. Además, el cotejo de los capítulos contenidos en cada uno de ellos, a pesar de la ausencia de portadillas, da cuenta de un acentuado desajuste proporcional:

Capítulos en *b*

“La niña enlutada”

“El ángel se durmió”

Capítulos en *ms*

“Introducción”

“El policía muerto”

“El crimen”

“Noche de Reyes”

“La niña enlutada”

“En la pendiente”

“El ángel dormido”

“El último acto”

“Un hombre agoniza”

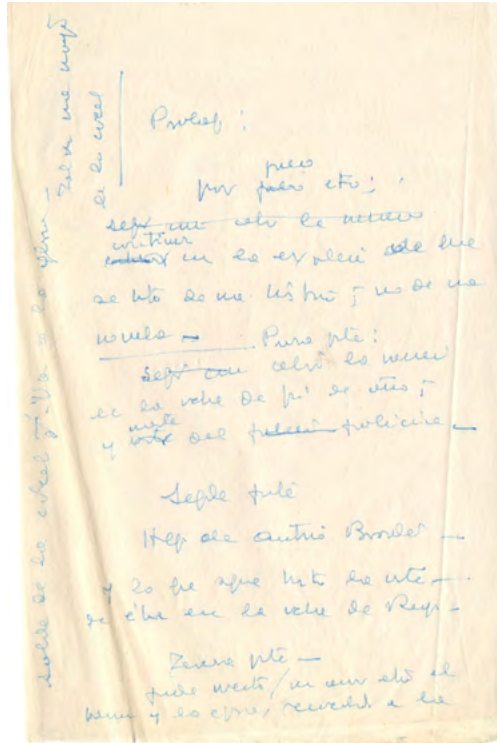


Figura 1. SJA-M.44 f. [9r]. Digitalización por el autor del trabajo.

En concreto, dentro del capítulo homónimo en *R*, se atestan las siguientes lagunas en porciones de texto considerables, tanto en el aparato genético como en el evolutivo:

- | | |
|-----------|--|
| 1.6-31 | La ~ piedras".] # $b \ b^1 \ b^2 \ b^3 \ b^4$ |
| 4.17-5.6 | lado ~ preparada] # $b \ b^1 \ b^2 \ b^3 \ b^4$ |
| 8.28-9.23 | noche ~ durmió".)] # $b \ b^1 \ b^2 \ b^3 \ b^4$ |
| 9.19-23 | que ~ inadvertidamente.] # $ms \ ms^1 \ ms^2 \ ms^3$ |

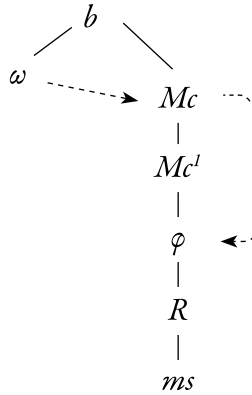
El interrogante, en efecto, se hace más complejo. Parece evidente que para una edición global del proyecto sería preferible decantarse por el testimonio ms^3 , que es, aparte del más completo y broche de la cadena evolutiva, el que con mayor seguridad podría aproximarse a la última voluntad del autor. No obstante, tampoco existiría como tal si se entiende que la

interrupción de la escritura constituye en sí una forma de anulación deliberada, una renuncia expresa, formalizada además en las memorias del escritor. Lo cual, sin embargo, topa con la excepción del capítulo en *R*. Tratándose del único testimonio que habría visto la luz en una revista, el criterio histórico viene a oponer un sólido argumento contra el cronológico, y deviene una prueba indudable de la voluntad de hacer aflorar un estadio del texto, que, por contrapartida, se singulariza por ser el único inédito novelístico mencionado en las memorias del autor. Al proponer, como es el caso, una primera edición con *R* como texto base, habría que salvar, no obstante, lagunas heredadas en este mismo fragmento tanto de *b* como de *ms*. Dicha circunstancia imposibilitaría cualquier representación en los aparatos críticos que no fuera un conglomerado de difícil lectura, plagado de discontinuidades; de manera que el producto resultante sería un recosido, fruto de una operación ciertamente delicada y de engorrosa mostración.

Determinar la genealogía de los testimonios en la constitución de un *stemma* puede tener interés para descartar una transmisión lineal. Por tratarse fundamentalmente de variantes de autor, Veny Mesquida advierte de los riesgos de identificar la secuenciación cronológica de fechas sobre el papel con la lógica del proceso de escritura, decantándose por fijarlos mediante los errores, según el método lachmanniano: una vía que puede resultar muy productiva para el capítulo que nos atañe³⁷. Y es que carecemos de marcas de datación expresas, lo cual obligaría a determinar una cronología tras un estudio codicológico, o incluso lingüístico-estilístico, con pocos visos de exactitud, y que tampoco sería determinante para las filiaciones. Bleuca apostaba por otras herramientas, aduciendo que, para las variantes de autor, “aquellas tradiciones en que los datos externos no permiten fijar el orden de redacción de las versiones, la más extensa, la que presenta lecciones más exactas conceptual y estilísticamente, las que se alejan más del modelo suelen ser posteriores”³⁸. La recensión de materiales convergiría en este diagrama, simplificados con una única sigla *b* y *ms*:

37 Joan Ramon Veny Mesquida, *Criticar el text. Per a una metodologia de l'aparat crític d'autor*, Lleida, Pagès Editors, 2015.

38 Alberto Bleuca, *Manual de crítica textual*, Madrid, Ediciones Castalia, 1984, pp. 117-118.



Como se puede observar, *Mc* no deriva directamente de *b*, sino que existe una sospecha de contaminación con ω , puesto que *Mc* trae variantes sustantivas no atribuibles al transcriptor. El ejemplo más evidente se lee a continuación, en que se produce una adición importante de texto en *Mc* respecto de *b*:

5.5-7 preparada. | *l renglón en blanco!* | Él] todo el día, porque ya desde la mañana todos los pasos le habían ido guiando allí, a aquel lugar y a aquella hora. | Él *b* todo el día, porque ya desde la mañana todos los pasos le habían ido guiando allí, a aquel lugar y a aquella hora. Con exacta precisión. | Él *b'* *b²* *b³* *b⁴* preparada. | Y no obstante, en todo el día —tenía todo el día— su ángel no le avisó; tenía todo el día, porque ya desde la mañana, todos los pasos le habían ido guiando allí, a aquel lugar y a aquella hora. Con exacta precisión. | Él *Mc*

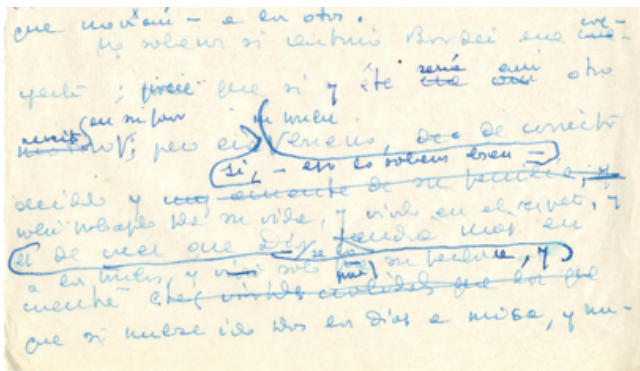


Figura 2. Recorte de SJA-M.44 f. [38r]. Digitalización por el autor del trabajo.

No habría que catalogar la repetición en tres ocasiones de “todo el día” en *Mc* como un error, sino como una marca de estilo del autor, propenso a reiteraciones similares en porciones de texto muy breves, lo que refuerza la necesidad de postular ω . Además, la interpretación defectuosa de *b* parece la causa de algunas variantes en *Mc*, que pasan inadvertidas tanto para *Mc^l* como para *R*. Es el caso de la siguiente, donde la lección original que debía transcribirse era *b⁴*. Se produjo sin embargo una inversión en el orden de determinados constituyentes propiciada por la intrincada disposición visual en el borrador de los estratos de revisión:

4.10-11 era un hombre, sí —eso lo sabemos bien—, bueno] era
bueno *b* era un hombre bueno *b^l* era, sí, —eso lo sabemos
bien— un hombre bueno *b² b³ b⁴*

La autoría de la copia de *Mc* por parte de un transcriptor ajeno a Sebastià Juan Arbó se verifica mediante otras evidencias textuales. Un error manifiesto de lectura repetido sistemáticamente es la interpretación del apellido del protagonista como Bordei —en 23 ocasiones— o Bardei —3 veces—, que solo habría podido cometer un copista a quien la caligrafía del escritor le resultara confusa³⁹. Cabría postular, además, la existencia de un subarquetipo entre *Mc^l* y *R* en el que se habrían hecho determinadas revisiones. Así parece ocurrir en la unidad crítica que se muestra a continuación, en la que en ϕ se habría efectuado una selección de variantes en detrimento de *Mc^l*, tal como publicó *R* de acuerdo también con el resto de los testimonios:

8.11 diabólica y siniestra conjura] ~ compañía *Mc^l*

Indicialmente, ϕ sería un testimonio de fase editorial preparatorio de *R*, quizás en forma de paginadas o galeradas⁴⁰. No cabe duda, en cambio, de

39 Este detalle se refiere en Jordi Enfedaque Novell, “El Fons documental Sebastià Juan Arbó”, *Beceroles: lletres de llengua i literatura*, 7 (2018), pp. 13-22. El archivero señala que “la seva lletra, en molts casos, és realment indesxifrable. Resulta tan difícil que fins i tot alguna de les persones encarregades de transcriure-la en deixa constància en la seva correspondència” (p. 18).

40 Una prueba de la voluntad de intervención activa en el proceso editorial de sus obras por parte de Sebastià Juan Arbó se rastrea en una carta de Antonio López

que *ms* es *descriptus* de *R*. Son múltiples los ejemplos en los que el autor copia porciones indeseadas de *R*, variantes inmediatas rápidamente advertidas y tachadas, como las que siguen:

- 4.30-31 desviarlo. Debió de dormirse] desviarlo. † /D *tachadol* Pero /
debió de *tachadol* no cabe duda; se durmió —precisamente
en aquel momento— *ms* desviarlo. † Pero no cabe duda; se
durmió —precisamente en aquel momento— *ms¹ ms² ms³*

La tipología de las variantes colacionadas es diversa en todas las fases de escritura detectadas. En la vertiente supresiva, desde *b¹* en adelante se prescinde de una lección acerca del automóvil que conduce Antonio Bardén:

- 7.24 coche. Y] coche; el viejo “Opel” era ya como un compañero;
iba envejeciendo con él, y casi casi le tenía afecto/; hacía diez
tachadol. Cada *b*

El grueso de las modificaciones omisivas recae en los estadios de revisión de *ms*, que pueden afectar a conjuntos de renglones importantes; verbi-gracia:

- 4.16-24 el ángel ~ posible] a su lado a su ángel tutelar; /es *tachadol* y
no cabe duda que lo llevaba; no cabe duda *ms* a su lado a su
ángel tutelar; y no cabe duda que lo llevaba; no cabe duda
ms¹ ms² ms³

La variante sustitutiva más destacada de los testimonios englobados en *ms* afecta al mismo título del capítulo, que pasa a llamarse *El ángel dormido*, rompiendo la homonimia respecto del que se asigna a la novela, que permanece intacto. Otro de los particulares que denota mayor variabilidad

Llausàs (con fecha de 7.5.1955), gerente de la Editorial Sudamericana, con motivo de la puesta en venta de *La hora negra*, en la cual se disculpa “por recordar recién ahora, que VD. [*sic*] deseaba ver las pruebas de imprenta de su libro. [...] Excúseme si Vd. quería hacer alguna modificación que no estaba en su original”. Tanto sería así que solo de esta edición se conservan dos ejemplares con variantes de autor, localizados en el Fons Néstor Luján de la Biblioteca de Catalunya y en el ACMO.

en este sentido son los nombres de los personajes. Así, el asesino Juan Malero es Rafael Solano en *b* y *b*¹, y la hija mayor de Antonio Bardén atiende por Juana en *b*, *b*¹, *b*², *b*³ y *b*⁴; Rosa en *Mc*, *Mc*¹, *R* y *ms*; Sita en *ms*¹, y Anita en *ms*² y *ms*³.

Dentro del apartado de las adiciones, que se prodigan en especial en *ms*, me limito a señalar la 2.1-2, que añade interesantes especificaciones descriptivas:

- 2.1-2 hermano; aquella época en que la tierra era una selva oscura] hermano; /aquella época en que *tachadol* la tierra era como una selva oscura, y las bestias feroces iban por ella desatadas *ms* la tierra era como una selva oscura, y las bestias feroces — los genios del mal— iban por ella desatadas *ms*¹ la tierra era como una selva oscura, y las bestias feroces —los genios del mal— iban por ella desatadas. Nunca como entonces, como se sabe, fue tan viva la creencia en el demonio *ms*² *ms*³

En todas las fases de este testimonio se lee, además, una adición con una pulla —excepcional en su narrativa de posguerra— a Franco, de quien había rehusado hacer declaraciones en alguna ocasión⁴¹. Lo hace, además, con visos irónicos que habrían de topar ineluctablemente con la censura:

- 6.20 —se repitió—, a casa”] a casa —se repitió—, pase lo que pase, a casa, aunque venga Franco” *edd.*

6. CAUCES METODOLÓGICOS Y PERSPECTIVAS ECDÓTICAS

El texto fijado que debe ser objeto —parcial— de una futura publicación toma como texto base *R* y funciona como la principal formulación teórica de este artículo. No refleja, por tanto, un resultado definitivo e incontestable, aunque sí constituye el punto en el que confluyen todos los esfuerzos empleados hasta el momento. Es susceptible de ser revisado o reformulado tanto desde otro prisma disciplinar, como por las exigencias

41 Véase Constantino Jaime Bourgade, “Conversación con el novelista Sebastián Juan Arbó”, *Anales de la Universidad de Chile*, 119, 123 (1961), pp. 201-204.

específicas de una determinada propuesta de edición, por no hablar del hallazgo de nuevos datos que desmonten nuestras premisas.

Como culminación provisoria de la denominada “fase *sintética*”⁴² de una edición crítica, el aparato de variantes es, según los principios de la filología de autor, el vínculo imprescindible entre el texto crítico y las sucesivas sincronías resultado del cotejo de los testimonios. Se mantendrá, como característica principal, una diferenciación entre aparato genético y evolutivo, los cuales segregan, respectivamente, los testimonios anteriores y posteriores al texto base del que emana el texto crítico; y, en el segundo caso, asimismo, aquellos que presentan ramificaciones que se desprenden de la cadena genética del texto base.

La situación que presenta *ms* y sus correspondientes etapas de revisión hasta la más reciente, *ms*³, sin embargo, nos pone ante una compleja tesitura cuando planteamos los siguientes pasos de nuestra labor. No es solo que presente un fragmento adicional de gran calado respecto de *R*, sino que tanto a efectos cronológicos como estructurales presenta un estadio de mayor elaboración textual del proyecto; el mismo que, como se ha expuesto, problematiza el criterio del valor histórico que representa *R* con el cronológico —que no debe confundirse con la última voluntad del autor, inexistente aquí—, que es también en este fragmento el del valor textual, visto en *ms*³. Cabría la posibilidad de plantear un aparato “de ajuste”⁴³ que presente las lecciones de *ms* y sus revisiones, con el consiguiente “problema de la representabilidad”⁴⁴, fruto del riesgo de crear una sección sustancialmente ininteligible y sobredimensionada. Se antoja, no obstante, en su conjunto, la opción menos peliaguda. No resulta admisible una hibridación de textos base, de modo que la edición del proyecto de novela de *El ángel se durmió* eligiera para el texto crítico como base *ms*³, y *R* para el capítulo homónimo particular, con los añadidos del primero. Pero tampoco descartaríamos la opción de dos ediciones paralelas de dos textos críticos con base en *R* y *ms*³, respectivamente, con sus oportunos aparatos, a fin de

42 Veny Mesquida, *Criticar el text*, p. 12.

43 Paola Italia y Giulia Raboni, “¿Qué es la filología de autor?”, *Creneida*, 2 (2014), pp. 7-56 (p. 23).

44 Giuseppe Mazzocchi, “Filología de autor entre historia y método”, *AIEMH. Revista de la Asociación Internacional para el Estudio de Manuscritos Hispánicos*, 2 (2016), pp. 7-22 (p. 14).

atestiguar la categoría como documento representativo de dos estados textuales de cierta relevancia en cada uno de los textos: uno publicado como capítulo en una revista, y el otro, posterior, como una versión con un cierto grado de desarrollo del proyecto de novela, aunque interrumpido.

Parece claro, a tenor de las evidencias textuales y las declaraciones del autor, que no es posible reconstruir una novela titulada *El ángel se durmió*, pero sí la convergencia de un proceso dinámico en un estadio textual dentro de un proyecto inconcluso. La idoneidad de la edición de este tipo de materiales ha generado posturas contrarias, en especial desde el ámbito de la crítica genética⁴⁵. Para Gómez Trueba, por lo que atañe a los inéditos juanramonianos, “solo deberíamos considerar como obras de Juan Ramón aquellos libros o poemas sueltos que el poeta publicó en vida”, dada la fragmentariedad y la inestabilidad de la mayoría de sus proyectos⁴⁶. En buena lógica, su conocimiento como parte de una “obra” en mayúsculas es crucial para formarse una visión de conjunto de su creación, pero no puede ser objeto de reconstrucción y fijación como si de un libro original se tratase, sino a través de una edición de crítica genética. Morán va más allá y censura la obcecación en “creerse médium del poeta, interpretando su voluntad para reconstruir y firmando con su nombre”⁴⁷. Se rechaza toda idea de acabamiento pues la misma noción de intención, como apunta Tanganelli⁴⁸, se modelaría a través de la práctica

45 También los critica Mazzocchi, *op. cit.*, p. 16, para quien “toda la filología de autor (y no solo la decimonónica) está cuajada de esfuerzos generosos, pero de consecuencias graves, para que todo funcione: omitiendo el editor los datos que no encajan con su reconstrucción, procurando dar una idea falaz de acabado y cumplido (incluso acudiendo a la técnica del relleno), o llegando a reconstruir como tales obras que el autor concibió solo como proyectos, luego abandonados”.

46 Teresa Gómez Trueba, “¿Qué fue antes, el título o el libro? Análisis genético del proyecto inédito de Juan Ramón Jiménez «En la rama del verde limón»”, *Creneida*, 2 (2014), pp. 218-245 (p. 220).

47 Carmen Morán, *Juan Ramón Jiménez y la poesía argentina y uruguaya en el año 48*, Madrid, Visor Libros, 2006, p. 49; y María Martínez Deyros, “Un «sueño agorero»: estudio y edición de un borrador inédito de Miguel de Unamuno”, *Microtextualidades. Revista internacional de microrrelato y minificción*, 1 (2017), pp. 53-63 (p. 57).

48 Paolo Tanganelli, “Los borradores unamunianos (algunas instrucciones para el uso)”, en *Crítica genética y edición de manuscritos hispánicos contemporáneos: aportaciones a una “poética de transición entre estados”*, eds. Jimena Gamba Corradine y Bénédicte Vauthier, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2012, pp. 73-96 (p. 84).

escritural, una transformación permanente en el plano de los contenidos; de modo que cambios mínimos pueden resultar “à tel point substantiels qu’ils affectent le discours global”⁴⁹. Desde la ladera filosófica aflora la diatriba contra la unicidad y la perfección: toda idea de “versión definitiva” no es más que un idealismo según este prisma, “una ficción teórica [...] e incluso cuando así se tilda una edición crítica, que presenta una ilusión de estabilidad”⁵⁰. Los métodos de transcripción diplomática eliminarían, por lo tanto, los juicios sobre la estabilidad del texto presentado.

Sin creer en esta identificación rígida entre estabilidad y el producto presentado como texto crítico, en nuestra edición tanto *R* como *ms*³ sí que pueden considerarse como dos puntos de llegada —si bien no definitivos— dentro del trayecto creativo, con cierta entidad textual y, por tanto, susceptibles de editarse según estos parámetros⁵¹. Dentro del espacio teórico de la filología de autor existe la convicción de la existencia de un texto que sería objeto de edición e integrante de un sistema de diacronías

49 Cesare Segre, “¿Critique des variants et critique génétique”, *Genesis*, 7 (1995), pp. 29-46 (p. 30).

50 Lluch-Prats, *op. cit.*, p. 104.

51 Adriana Ábalo Gómez, “Análisis del dossier genético de *Sevilla*, un texto recuperado de Ramón del Valle-Inclán”, *AIEMH. Revista de la Asociación Internacional para el Estudio de Manuscritos Hispánicos*, 1 (2015), pp. 61-91, examina la cuestión en Valle-Inclán para un caso con ciertas similitudes, optando a efectos metodológicos por la *critique génétique*. Llega a considerar, siguiendo a Bellemin-Noël, que “no estamos ante un «texto» *sensu stricto*, entendiendo este concepto como el último estado de una elaboración autorizado por su autor [...], sino ante un estado textual extraído de un proceso escritural complejo sin versión definitiva” (p. 67). Acudir a la noción de versión definitiva para otorgar la categoría de texto es cuanto menos problemático en nuestro caso, no solo porque *ms*³ funciona desde una óptica estructuralista como un entramado coherente y sistemático de signos, a pesar de su interrupción, y por lo tanto como producto plenamente operativo a efectos literarios, sino porque en Sebastià Juan Arbó no es siempre funcional la distinción entre borradores como materiales de trabajo y manuscritos como versiones previas a la fase editorial; de modo que no se puede asegurar que *ms*³ no hubiera podido ser un testimonio potencialmente susceptible de copia dactilográfica para la imprenta. Así las cosas, su grado de autoridad podría ser elevado. Incluso cuando una obra se publica bajo el marbete de “edición definitiva”, como en el caso de *Hores en blanc* o de *Terres de l'Ebre*, llega a recibir modificaciones incluso estructurales. La obra de Sebastià Juan Arbó experimenta cambios permanentes: el concepto de “final” del proceso creativo tiene una utilidad meramente formal en su caso.

y correcciones que debe desentrañar el editor, cuyas atribuciones varían sustancialmente al convertirse en intérprete. A él le corresponde la facultad de fijar un texto que, aunque reconoce como “aproximación al valor”, o sea, una hipótesis de trabajo condicionada por su capacidad de acceso y exégesis de los datos, se traduce no obstante en la confluencia de “todos los textos que lo han precedido”⁵²: dicha confluencia se consigna en el aparato de variantes, que representa un sistema de diacronías fruto de un trabajo de datación y desciframiento de fases de escritura. Con todo, no es necesariamente una suerte de versión definitiva lo que se pretende publicar, sino que el filólogo considera susceptible de ser editado cualquier estrato textual en función de su interés⁵³. No hay que plegarse a una obligada militancia en el dogma de la última voluntad del autor, ni a una linealidad teleológica del proceso de escritura.

El abordaje de los elementos prerredaccionales del proyecto en SJA.M.44 y SJA.M.46 aquí descritos también debe constituir uno de los puntales de un futuro análisis y discusión, en la medida en que documentan su génesis material. No se trata, como en el caso de los genettistas, de “reconstruir la marcha de la escritura”⁵⁴ de manera exhaustiva —con una especial fijación por la representación de los borradores autógrafos— a través de un *dossier* genético en el que “se ha de datar, transcribir, clasificar, describir e interpretar”⁵⁵ el corpus con todas las fases en transcripción diplomática, incluida la documentación epitextual. El interés habrá que fijarlo en los “planes y guiones iniciales, apuntes [y] bocetos exploratorios” con implicaciones contextuales y exegeticas⁵⁶.

52 Italia y Raboni, *op. cit.*, p. 23.

53 Tanganelli, *op. cit.*, pp. 196-197.

54 Élide Lois, “La crítica genética: un marco teórico sobre la disciplina, objetivos y método”, *Creneida*, 2 (2014), pp. 57-78 (p. 64).

55 Lluch-Prats, *op. cit.*, p. 102.

56 Pierre-Marc De Biasi, “Qu’est-ce qu’un brouillon? Le cas Flaubert: essai de typologie fonctionnelle des documents de genèse”, en *Pourquoi la critique génétique? Méthodes, théories*, dirs. Daniel Ferrer y Michel Contat, Paris, CNRS Éditions, 1998, pp. 31-60 (p. 36).