

L'OBRA LITERÀRIA DE VICENT ANDRÉS ESTELLÉS

GÈNERES, TRADICIONS POÈTIQUES I ESTIL

Vicent Salvador | **Manuel Pérez Saldanya**
(editors)



COL·LECCIÓ RECERCA 17

L'OBRA LITERÀRIA
DE VICENT ANDRÉS ESTELLÉS

GÈNERES, TRADICIONS POÈTIQUES I ESTIL

VICENT SALVADOR I MANUEL PÉREZ SALDANYA (EDS.)

ACADÈMIA VALENCIANA DE LA LLENGUA

València, 2013

COL·LECCIÓ RECERCA, 17

© Dels textos: els autors

© De l'edició: ACADEMIA VALENCIANA DE LA LLENGUA

Edita: Publicacions de l'ACADEMIA VALENCIANA DE LA LLENGUA

Avinguda de la Constitució, 284. 46019 València

avl@gva.es – www.avl.gva.es

Maquetació: Víctor Ballester

Il·lustració de la coberta: Víctor Ballester

Impressió: Gráficas Alcoy

ISBN: 978-84-482-5868-9

Depòsit Legal: V-2676-2013

ÍNDIX

Pòrtic

Vicent Salvador i Manuel Pérez Saldanya 9

Primera part. Estudis de conjunt

Vicent Salvador

La paraula poètica estellesiana 15

Pere Ballart

Vicent Andrés Estellés i els poetes catalans contemporanis 45

Mariola Aparicio

Vicent Andrés Estellés i els clàssics catalans..... 93

Amador Calvo i Ramon

*L'‘auctoritas’ dels poetes grecollatins en la poesia
de Vicent Andrés Estellés* 123

Javier Vellón

*Vicent Andrés Estellés i la poesia en espanyol:
de l'homenatge a la mimesi creativa*..... 145

Eloi Grasset

*‘Poder dir-ho tot’. La tradició francesa dins l'obra
de Vicent Andrés Estellés* 177

Dominic Keown

*‘Words, words, words’: Vicent Andrés Estellés
i la literatura angloamericana* 197

Núria León Mercader

La paròdia en la poesia de Vicent Andrés Estellés..... 229

Enric Balaguer	
<i>Vicent Andrés Estellés i els escrits memorialístics</i>	267
Adolf Piquer	
<i>Les emprentes periodístiques de Vicent Andrés Estellés</i>	291
Ramon X. Rosselló i Roser Soler	
<i>Retornar a l'escriptura teatral de Vicent Andrés Estellés</i>	313
Simona Škrabec	
<i>La poesia de Vicent Andrés Estellés:</i> <i>un missatge en una ampolla</i>	341
Aina Monferrer	
<i>Bibliografia crítica sobre Vicent Andrés Estellés</i>	373

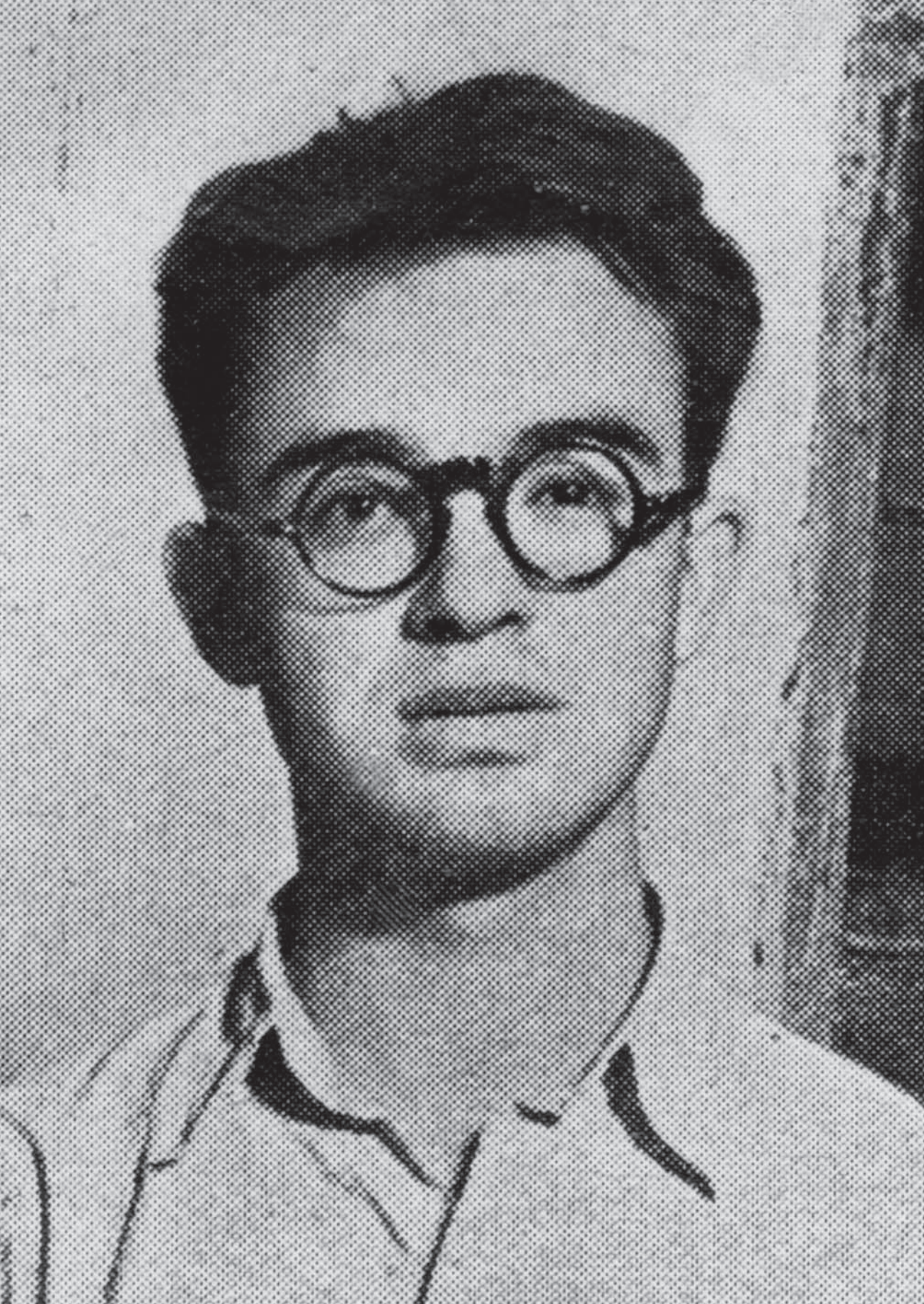
Segona part. Assaigs i interpretacions

Francesc Pérez Moragon	
<i>Joan Fuster, promotor de Vicent Andrés Estellés</i>	391
Faust Ripoll	
<i>Vicent Andrés Estellés i el grup Torre (1953-1966)</i>	411
Pere Rosselló Bover	
<i>Vicent Andrés Estellés i les Illes Balears</i>	425
Lluís Roda	
<i>'Deixaràs de comptar les síl·labes':</i> <i>Els alexandrins i els decasil·labs estellesians</i>	437
Jordi Oviedo	
<i>De 'l'inventari clement de Gandia' a l'edició crítica de les obres</i> <i>de Vicent Andrés Estellés: el periple d'un poeta contemporani</i>	467

Enric Ferrer Solivares <i>'Més alta vida s'endevina'.</i> <i>La poesia religiosa de Vicent Andrés Estellés</i>	483
Carles Cortés i Miquel Cruz <i>La interrelació pintura i literatura</i> <i>en l'obra poètica de Vicent Andrés Estellés</i>	501
Josep Vicent Frechina <i>'Res no val tant com vers d'una cançó'.</i> <i>Estellés dit i cantat, una profunda interacció</i>	527
Paül Limorti <i>Vicent Andrés Estellés en els llibres de text</i> <i>de l'assignatura de Valencià (1974-2012)</i>	557
Vicent Berenguer <i>La recepció d'Estellés en la poesia valenciana contemporània</i>	575
Laia Climent i Aina Monferrer <i>Cos femení, sexe i relacions filials en la poesia de Vicent Andrés Estellés:</i> <i>una comparació amb Maria Mercè Marçal</i>	589
Lluís Meseguer <i>Poesia i territori</i>	615
Jordi Colomina <i>La llengua literària segons Vicent Andrés Estellés</i>	653

Disc compacte

Josep Palomero <i>Memòria de l'exposició «Vicent Andrés Estellés: cronista de records i d'esperances»</i>
--



PÒRTIC

No és cap pensament inèdit dir que ni el geni artístic d'una obra de creació és garantia de difusió popular ni, a l'inrevés, l'èxit d'una obra entre els seus contemporanis immunitza contra el seu envelliment prematur o contra la duresa de l'exercici crític fet des de la distància temporal, amb el repòs dels anys transcorreguts. L'obra literària de Vicent Andrés Estellés —prototípicament poètica, com se sap— pot ser avui observada amb aquesta distància que ens permet considerar, en primer lloc, la tardança a assolir reconeixement públic i fins i tot a ser editada, almenys durant llargues dècades de la postguerra. La seua edició continuada i la seua difusió massiva vingueren més tard, quan el país es preparava —i més tard protagonitzava popularment— un canvi de fase històrica amb la transició democràtica. Mort l'autor el 1993, amb un munt de producció literària encara inèdita (entre altres textos, els del magne *Mural del País Valencià*), era de témer un esmorteïment de l'interès entre els editors, els lectors i els crítics. L'absència és sovint sinònim d'oblit, com diuen les veus de la cançó nostàlgica. Les modes literàries, com totes les modes, són efímeres, ja se sap. I tanmateix no ha estat així.

En efecte, als vint anys de la seua mort, la bibliografia crítica sobre el poeta de Burjassot creix esponerosament, sense oblidar tesis doctorals enllestides (i en algun cas publicades) o en procés de realització actualment. Entre totes aquestes aportacions valuoses al seu estudi —moltes ja clàssiques, començant pel cèlebre estudi de Fuster que encapçala l'edició del primer volum de l'obra completa de l'autor el 1972— se'n poden destacar algunes que constitueixen

contribucions recents de caràcter ampli, individuals o col·lectives, com són el volum coordinat per Ferran Carbó, Enric Balaguer i Lluís Meseguer el 2004, que conté contribucions de pes, ben articulades com a conjunt panoràmic, escrites per investigadors de les tres principals universitats públiques valencianes i d'altres centres de recerca del nostre domini lingüístic. No es pot deixar d'esmentar el volum que recull treballs d'un pioner de la crítica estellesiana com és Jaume Pérez Montaner, *El "Mural" com a fons*, publicat el 2009. El llibre de Ferran Carbó sobre la primera etapa de la poesia estellesiana, editat el mateix any, *Com un vers mai no escrit*, és una aportació de gran relleu i també ho és —ara sobre les qüestions suscitées per l'edició crítica que està en vies de realització— el volum editat el 2010 a cura de Vicent Salvador, Adolf Piquer i Daniel Pérez Grau. Una altra fita important dels estudis estellesians ha estat, el 2011, el monogràfic que la revista *Reduccions* va muntar amb la col·laboració d'alguns dels primers especialistes sobre el tema sota la coordinació de Lluís Roda. I conste que ens hem limitat a citar els treballs més recents i coneguts, però sense pretensions d'exhaurir-ne la nòmina. Els lectors trobaran, en un capítol d'aquest llibre (1.13), una referència molt més detallada dels estudis crítics sobre el poeta de Burjassot.

Tot i així, la bibliografia sobre Estellés mancava encara d'una panoràmica sistemàtica de la seua obra com a retaula de gèneres diversos i com a producte d'unes tradicions poètiques que l'autor va saber assimilar i transformar en una lírica suggestiva i innovadora. Aquest és el propòsit del present volum: oferir una reflexió d'ampli abast organitzada al voltant d'alguns eixos que —sense pretendre tractar tots els aspectes de l'obra estellesiana, que sens dubte encara donarà més material als estudiosos, començant per la imprescindible edició crítica dels seus llibres— contribueixen a bastir la visió d'Estellés com a gran poeta contemporani, no sols en el marc valencià, sinó en el del cànon literari internacional.

Amb aquesta intenció, els coordinadors del volum que ara presentem vam demanar la col·laboració d'acreditats investigadors de l'obra estellesiana: els que finalment han contribuït a nodrir aquestes pàgines i alguns altres que,

sent també especialistes acreditats de primer ordre, no han pogut afegir-se a la tasca per motius molt diversos. Tot plegat, el llibre és una prova contundent de la vigència de l'obra d'Estellés i de la seua projecció de futur com a llegat cultural. Aquest és el sentit que l'Acadèmia Valenciana de la Llengua vol donar a un homenatge pòstum i ambiciós que el poeta de Burjassot mereixia i que els seus lectors de tot arreu reclamaven: com a creador exquisit, com a valencià compromès amb el seu poble i com a productor d'una massa de literatura que ha sabut arribar a un públic extens, tot enriquint així el seu arxiu identitari, l'imaginari col·lectiu i el goig íntim i intransferible de la lectura de qualitat.

Aquesta obra col·legiada —hi han col·laborat una trentena d'autors— s'ha estructurat en dues parts: la primera és de to més acadèmic, no del tot aliena al que seria un manual universitari sobre un autor consagrat pel cànon; la segona, més creativa i lliure, plena d'incitacions variades i personals. Les dues, complementàries entre si, configuren un mosaic de reflexions crítiques que projecten llum sobre molts dels aspectes que encara calia examinar en l'obra d'aquest immens escriptor valencià. Els autors, procedents de molt diversos centres de l'àmbit universitari o bé de la pràctica especialitzada de l'escriptura i de la crítica, s'hi han esforçat a configurar una visió polièdrica del nostre escriptor.

El primer bloc s'enceta amb un treball sobre l'estil poètic estellesià, seguit d'un examen de les diverses tradicions literàries d'on Estellés, poeta culte i encuriósit per la literatura fins al moll de l'os, va beure: la catalana contemporània, la catalana medieval, la grecollatina, l'espanyola, la francesa i l'anglesa, amb un estudi afegit sobre la dimensió paròdica que sovint assoleixen aquests exercicis d'intertextualització dels autors i de les tradicions que l'autor ha convocat al seu text. Tot seguit s'hi presenten alguns gèneres no lírics que Estellés també va conrear —memorialisme, periodisme, teatre— i que completen el seu perfil com a home de lletres. Calia, en aquesta visió panoràmica, parlar de les traduccions de la seua obra a altres llengües, prova fefaent de la seua projecció exterior, i calia també elaborar una nòmina dels nombrosos estudis que s'han centrat en l'anàlisi de l'obra del burjassoter.

La segona part és, com hem dit, de composició més lliure. S'inicia amb tres indagacions sobre el context de producció: el pes de Fuster com a promotor del poeta, la influència de les tertúlies i editorials valencianistes de la postguerra i la relació amb els escriptors balears. Tot seguit, hi ha dues reflexions sobre les preferències mètriques de l'autor i sobre les vicissituds del procés d'escriptura i d'algunes peripècies editorials que algun dia formaran part del material d'una edició crítica de l'obra. La religió, la pintura i la cançó (les musicacions dels seus versos) constitueixen un altre grup d'aportacions sobre aspectes no sempre prou coneguts o apreciats pels estudiosos. Així mateix calia esbrinar el lloc que ocupa Estellés en l'ensenyament actual, com a autor canònic que nodreix els manuals i els materials didàctics, així com la recepció que n'han fet els poetes posteriors i el contrast de la seua visió del cos i de la dona amb la d'una poeta emblemàtica de la literatura catalana contemporània: Maria Mercè Marçal. Els estudis finals del volum aborden altres aspectes complementaris que contribueixen a dimensionar la rellevància del poeta: la seua passió literària i vital pel territori i les opcions lingüístiques que adopta en perfilar una llengua literària pròpia. Finalment, acompanya el llibre un disc amb la memòria de l'exposició «Vicent Andrés Estellés: cronista de records i d'esperances», que, organitzada per l'Acadèmia Valenciana de la Llengua, ha permès fer arribar al gran públic els principals aspectes biogràfics i bibliogràfics del poeta de Burjassot.

Aquest és el balanç succint de l'obra que presentem com a invitació al coneixement del primer poeta contemporani de les lletres valencianes, una figura que ja és patrimoni indiscutible de la cultura catalana i de la valenciana en particular i que no deixa d'oferir, dia rere dia, més incentius als estudiosos, als estudiants i als degustadors de la bona literatura. L'Acadèmia Valenciana de la Llengua espera amb aquesta iniciativa completar i donar vigència transtemporal a l'homenatge que es ret aquest any al poeta de Burjassot, que ha esdevingut, de ple dret, una figura de la literatura universal.

Vicent Salvador (UJI)

Manuel Pérez Saldanya (UV, AVL)

PRIMERA PART
ESTUDIS DE CONJUNT



La paraula poètica estellesiana

Vicent Salvador
Universitat Jaume I

Introducció: sobre el concepte d'estil

Com se sap, l'estil és una categoria de mal definir. Indissolublement unida a la noció de *tria* —i, per tant, a les possibilitats de variació lingüística—, allò que anomenem *estil* recobreix conceptes ben diversos. En efecte. L'estil és l'empremta que dona pistes a Sherlock Holmes, lupa en mà, per a l'establiment d'un perfil d'autoria, d'una identitat —poseu la identitat literària, si voleu, però no n'és l'única. L'estil és, alhora, el treball de l'orfebre, un orfebre que no sols embelleix la peça de metall preciós sinó que acaba modelant-hi figures autònomes, amb significacions pròpies. L'estil és també l'espasa, l'arma que persuadeix perquè fa veure les coses a través dels ulls de l'escriptor —formes imaginades, connexions i semblances, llums, ombres, tonalitats... Tot això, òbviament, és projectat sobre el teló de fons que constitueix la llengua emprada i les seues estructures.

Així mateix podem aproximar-nos al tema de l'estil des d'una perspectiva més acadèmica, en l'àmbit de la lingüística. D'una banda, la variació funcional d'una llengua —és a dir, el tipus de variació que no va associat a cap col·lectivitat dialectal ni grup sociocultural, sinó que correspon a la flexibilitat dels usos verbals d'acord amb cada context comunicatiu (registre més o menys elevat, més o menys informal). Per una altra banda, a vegades tendeix a assimilar-se al concepte d'*idiolecte*, és a dir, del conjunt d'hàbits locutius característics d'un parlant individual. Col·loquialment formulat: «Dis-me com parla i et diré qui és». Òbviament, aquesta concepció de l'estil, com a terme definitori d'una manera personal de parlar o d'escriure, s'interrelaciona amb l'anterior, la que correspon a la variació funcional, ja que cada individu modula de manera

diferent el seu discurs segons el registre adient a cada tipus de context o a cada gènere textual.

Cal dir, a més, que en principi la categoria d'estil no hauria de vincular-se en exclusiva a la literatura, ni tan sols a la producció escrita d'un individu. La lingüística forense d'avui malda per caracteritzar sovint aquest perfil d'ús individual, i ho fa amb finalitats diverses com són la detecció de plagis punibles o la identificació de presumptes delinqüents a partir dels seus tics expressius. És clar que en l'àmbit dels estudis literaris es poden aplicar també aquestes tècniques a l'hora d'identificar l'autoria d'una obra o bé de caracteritzar els trets més propis de l'expressió d'un escriptor o escriptora al llarg de la seua producció. Això, per descomptat, sense deixar de considerar les transformacions que aquest idiolecte literari experimenta amb el pas dels anys i amb l'adequació a les pautes convencionals de cada gènere (novel·la, conte, poema, assaig...) on s'encabeix la seua escriptura.

Seguint amb l'aproximació de les ciències del llenguatge al concepte d'estil, podríem examinar críticament els replecs ocults de la sinonímia o de qualsevol equivalència de significats i concloure que dir les coses d'una altra manera és, en el fons, dir *unes altres* coses. Per a l'estudi de la poesia, aquesta idea assoleix un valor decisiu, perquè implica que la paraula poètica revela nous aspectes del món, és a dir, *crea* coneixement i no es limita a dir les coses de forma més bella o més emotiva. *Dir* poèticament és, per tant, 'pensar, imaginar, configurar' ones representacions mentals del món i de la vida d'una manera diferent.

Finalment, podem afegir que, des del punt de vista de la retòrica —i de la moderna anàlisi del discurs, que aprofita aquesta herència multiseccular—, l'estil imposa als receptors d'un text una percepció determinada, una orientació de la mirada amb certs efectes persuasius, com a peça clau que és del dispositiu retòric (Fahnestock 2011). Ens fa veure les coses a través de la textura i el color del seu vidre i, en conseqüència, condiciona la nostra percepció i ens indueix a unes determinades concepcions que ens mouen a sentir i actuar en una direcció o en una altra. Per això he parlat abans de l'estil com a arma, d'acord amb el vell principi retòric segons el qual qui té la paraula (i la sap manejar amb la perícia de l'estilista) té l'espasa.

La marca de la casa

Però anem, ja, a Estellés, l'escriptor valencià que ha excel·lit especialment en el conreu de la poesia i que ha configurat al llarg de la publicació de milers de pàgines, majoritàriament en vers, una manera literàriament eficaç de gestionar la llengua. A les pàgines següents ens centrarem en l'estudi de la seua llengua poètica i, concretament, en alguns dels recursos expressius que més el caracteritzen com a veu literària altament personal, acceptada i reconeguda per multitud de lectors catalans i molt especialment els valencians.

Deixaré, doncs, fora del camp visual els recursos emprats per l'autor en altres gèneres com són la narrativa o el periodisme. Així mateix, l'evolució cronològica de la seua escriptura se situarà en un discret segon pla. No tractaré les diferències entre els específics subgèneres de la poesia que ha cultivat, sinó a tot estirar hi haurà alguna referència a la relativa diversitat —he dit relativa— de les veus o diccions que adopta en la seua expressió lírica: el to més solemne de la poesia patriòtica o civil, la lleugeresa imaginativa dels poemes breus, la veu profundament emotiva de la poesia més existencial on ateny el moll de l'os de la pròpia experiència... La crítica que ha abordat els diversos poemaris de l'autor ja s'ocupa d'esbrinar quines són en cada un d'aquests les característiques de l'estil com a singularitats compositives.

En tot cas, els lectors d'Estellés tenim la impressió que, més enllà dels gèneres i de les preferències temàtiques, l'autor és sempre reconeixible darrere els seus mots. Dit d'una altra manera: per davall de les diccions variades que adopta i de les màscares que pot adaptar al seu rostre i a la seua veu, Estellés deixa entrellucar sempre un perfil unitari, un timbre de veu característic que el fa inconfusible. Aquest denominador comú de la seua escriptura —no sempre tan evident en molts altres escriptors, que presenten una evolució cronològica i una variabilitat genèrica més marcades— facilita sens dubte el treball de l'estudiós de l'estil de l'autor, de manera que es veu legitimat per a descriure i valorar una sèrie de recursos expressius *genuïnament* estellesians, amb la certesa que contribuiran a dissenyar el retrat literari del poeta, tal com els lectors l'intueixen i el celebren. La veu d'Estellés, com a marca de la casa, l'ensumem de seguida rere els seus versos. I el lector la reconeix amb plaer.

Ara bé, aquest tractament global de la manera com Estellés fa ús de la llengua en els seus textos lírics no implica que el seu estil siga mera repetició de clixés propis o de tries verbals rutinàries, sinó que aquests mecanismes de tria més o menys reiterats són *recursos* de la seua escriptura poètica. Són, per tant, tries fetes amb l'objectiu de produir uns efectes, eines de treball del seu laboratori verbal: uns recursos potents que l'autor empra generalment amb una clara finalitat expressiva i que estan dotats, en els casos més reeixits, d'un caràcter de troballa lírica innovadora. No es tracta tan sols de descriure com escriu personalment, sinó com utilitza, en cada avinentesa, les virtualitats de la llengua per a dir-nos allò que ens vol dir i que vol que mirem com ell ho mira.

Com s'esdevé en tot escriptor, la poesia d'Estellés instaura un equilibri inestable entre la fidelitat a unes *maneres* de dir idiosincràtiques seues i, de l'altre costat, la necessitat d'injectar al seu estil, en uns moments determinats, l'adrenalina de la *tensió creativa*. Aquesta tensió no sempre es deu a un esclat sorprenent, com en el cas de la metàfora llampant, sinó que sovint es genera per intensificació de certs recursos que són freqüents en els seus procediments verbals. Així, com veurem, el poeta empra, en un grau inusual per a la producció poètica, els adverbis en *-ment*, que es consideren més propis de l'escriptura en prosa de caràcter formal, però acostuma a dotar-los d'un valor expressiu que els diferencia del seu ús banal en el discurs mancat de voluntat d'estil. I a vegades tesa tant la corda verbal del seu propi recurs que l'eleva a una intensitat inèdita, com es pot observar en exemples com aquest, de to irònic: «Oh vosaltres, dubtosament donzelles».

El prosaisme poètic

Moltes vegades s'ha insistit a qualificar Estellés de poeta de realitats, de poeta civil, de narrador balzacià o fins i tot de prosista que escriu en vers. Aquestes referències són ben conegudes i no cal insistir-hi. I tenen —fora de la que postulava una adscripció de l'autor al realisme social, de manera equivocada si no capciosa— una part de raó. La sentència fusteriana que el proclamava «poeta de realitats» es feia, en el pròleg al primer volum de l'obra completa de

l'autor, el 1972, amb una generosa voluntat reivindicativa: defensava l'interès d'una poesia que alguns confonien aleshores amb el desacreditat realisme social. Però la qualificació de Fuster, si hem de dir la veritat, no deixava de ser excessivament difusa.

La cosa innegable és que Estellés conrea sovint una lírica que aposta per un cert prosaisme discursiu, per un llenguatge *demòtic* (per dir-ho amb un qualificatiu que s'aplica a vegades a Estellés i que potser caldria especificar més) tossudament allunyat de l'ideal simbolista, i, a més, per una tendència a l'aprofitament de recursos narratius. Deixeu-me recalcar una estona en aquest darrera característica, amb l'ajut d'unes lúcides pàgines de Pere Ballart (2011). Aquest crític i teòric de la literatura invoca i desenvolupa l'oposició conceptual definida per Jonathan Culler com el joc entre dues forces que operen en la poesia: l'apostrofica i la narrativa. És a dir, la veu interjectiva o epifànica, atemporal, i de l'altre costat la veu que ressegueix el flux del cronos històric i biogràfic. Per a Ballart, després d'uns primers llibres més acostats a la primera (*Ciutat a cau d'orella* o *Donzell amarg*), la poesia estellesiana evoluciona aviat cap a una intensificació del segon vector, dins el joc de la dialèctica entre ambdues forces: diríem que s'omple de relat, de descripció circumstancial, de personatges, de discurs dialògic. Aquesta dimensió, sàviament dosificada i sotmesa al rigor de la forma artística, s'encabirà sovint en decasíl·labs i alexandrins —«prou espaiosos per a tanta realitat», com diu Ballart— i esdevindrà al capdavant la més identificativa de l'estil de l'autor. Es tracta d'una aposta per un model d'escriptura original: agosaradament antilíric però poètic en el nivell més pregon, voluntàriament prosaïsta però no prosaic. Un model que determinarà moltes de les opcions lingüístiques de la paraula poètica estellesiana, des de les tries lèxiques i els mecanismes de figuració metafòrica fins a les construccions gramaticals i la disposició de les frases en la filera discursiva. El treball d'Estellés amb els mots és intens i tossut, fruit moltes voltes de la intuïció, però també, ben sovint, d'un rigor poètic que no correspon a la imatge d'improvisador descurat que a vegades prospera entre el públic i que ell mateix va propiciar. L'estudi de les correccions a què va sotmetre alguns manuscrits i mecanoscrits

així ho palesa, com també els successius intents de donar a un poemari una estructura adequada, tal com va fer, per posar un exemple, amb *El gran foc dels garbons* al llarg de versions successives (Salvador 2010). Com es pot imaginar, part d'aquesta tasca d'autocorrecció estava internalitzada i devia realitzar-se en un nivell intermedi de la consciència, tal com s'esdevé en molts poetes. En tot cas, en el laboratori verbal d'Estellés la intuïció creativa i la revisió estilística i compositiva estableixen una sinergia fecunda. Més enllà de les hipòtesis sobre el procés d'escriptura —tema de la crítica genètica—, allò que importa ara és el resultat dels seus esplèndids poemes i l'examen d'algunes de les tries estilístiques que podem observar com a lectors analítics dels seus llibres.

Toponímia, la parenta pobre del lèxic

Una de les mostres més visibles de l'estil d'un autor consisteix sens dubte en les seues tries lèxiques. En definitiva, els mots protagonitzen l'aparador del text, amb les seues formes suaus o cantelludes, amb les connotacions cultistes o familiars que engeguen, amb les idees i les imatges que susciten en els lectors.¹

Podem començar l'examen dels usos lèxics d'Estellés, per una mirada cap a l'onomàstica, i en particular cap a les referències toponímiques, que no solen remetre a noms inventats o deformats poèticament sinó a topònims concrets i reals: valencians en primer lloc, però també balears o de Catalunya, sense oblidar alguns de més llunyans, com ara Antibes o Hamburg (Salvador 1988). En efecte, en el cas dels antropònims hi ha, al costat de noms històrics o propis del seu entorn personal, alguns de més idealitzats: la nimfa Bel-lisa,² o noms suggeridors de dones com ara Françoise —que amaga, segons sembla, la referència a Brigitte Bardot, icona sexual del cinema de l'època— o la fictícia

1. Un altre capítol d'aquest mateix volum d'homenatge al poeta de Burjassot, el de Jordi Colomina, se centra en l'examen minuciós del seu cabal lèxic i dels trets de particularisme que a vegades conté, al costat de la seua innegable catalanitat essencial. Però ací abordaré l'estudi dels vocables estellesians des d'una perspectiva estilística, és a dir, atenta a la funció expressiva de les tries lèxiques en l'àmbit de les significacions poètiques.

2. Nom de personatge literari femení que apareix en Lope de Vega (*Las bizarría de Belisa*) o en García Lorca (*Los amores don Perlimplín con Belisa en su jardín*), i que en Estellés probablement fa al·lusió al nom de la seua dona, Isabel, superposat amb el de l'Elisa de les èglogues de Garcilaso.

Cordovesa del Raval. Tanmateix, en el cas de la toponímia, Estellés no inventa noms de paradisos imaginaris sinó que remet a llocs existents, bé siguin geogràfics o bé extrets de la microtoponímia urbana, com són els carrers de València o els llogarets de l'Horta. L'exemplari seria extensíssim, i no sols en el *Mural del País Valencià*, on els noms del territori propi exhibeixen un innegable protagonisme poètic, sinó en molts altres llibres de versos.

En el pròleg a la primera edició del *Llibre de meravelles*,³ Manuel Sanchis Guarner feia una breu incursió en el territori de la crítica literària i acompanyava filològicament els versos estellesians amb reflexions com aquesta, referida als topònims de la ciutat de València, la ciutat tan ben cartografiada pel professor en un cèlebre estudi publicat precisament el mateix any: «Crida l'atenció en aquest llibre la gran quantitat de toponímia urbana que s'hi esmenta. El poeta es complau a concretar l'escenari dels fets per tal de reforçar-ne el verisme, però també per cantar —púdicament i indirecta— la ciutat dels seus amors». En efecte, el poemari té la capacitat d'evocar l'autenticitat biogràfica de les vivències personals per mitjà d'un *moblament* minuciós de l'escenari que es fa immediatament reconeixible per als lectors. Les baranes del riu Túria, l'eixida pulmonar de València cap als pins del Saler, o els cinemes urbans de sessió contínua, per exemple, són muts testimoniatges vitals, apegalosos de semen i d'enyorança.

Fins i tot, en un exercici extrem de la passió estellesiana per anomenar (anomenar coses, persones o llocs), el poema «Cos mortal» consisteix en una nua enumeració inventarial de carrers de València, amb un estirabot final de caràcter irònic on es fa referència, com se sap, a un dels tics de la coentor municipal en el marc del franquisme: «l'avinguda del Doncel Luis Felipe García Sanchiz». Estellés diposita al llarg del llibre noms de llocs, com floretes de paper acolorit, i deixa que el lector els assaboresca imaginàriament en el marc de l'enciclopèdia col·lectiva de la qual formen part. Al capdavall, els topònims procedeixen del raval del lèxic, com a reminiscències menudes, desposseïdes de significat estricte però riques en connexions neuronals activadores de la

3. Editorial L'Estel, 1971. El pròleg no apareix en les edicions posteriors del llibre a Tres i Quatre.

memòria gustativa. Aquesta relació secreta dels topònims amb els sabors els converteix, dins el marc de l'economia expressiva del poema, en uns mots quasi *mastegables* que engeguen mecanismes proustians d'associacions lliures, alhora que s'erigeixen en evidència circumstancial de verisme.

Precisament, quan contrastem les visions poètiques de la ciutat que corresponen a sengles poemaris com són ara *Ciutat a cau d'orella* i *Llibre de meravelles*, es palesa la diferència —i l'evolució— entre dues maneres de textualitzar la percepció literària del microcosmos urbà. En el primer d'aquests, la ciutat és una metàfora del món interior (en una ressenya que Fuster va publicar a *Pont blau* sobre el poemari insistia en aquesta dimensió entre al·legòrica i metafísica del llibre). En l'anècdota inspiradora, la ciutat era Tarragona, però en els fils del teixit poètic només es podia intuir això per al·lusions («Quin Francolí —del quasi al ja— en les venes!») o per referències paratextuals subsidiàries. En canvi, en el segon poemari l'amor s'èsmicola en fragments menuts de vida diària i el jo es reflecteix en el mirall trencat de la geografia urbana, que emergeix amb la seua força de record personal inserit en les reminiscències col·lectives dels valencians de la postguerra. Aquest ancoratge en la quotidianitat específica, observada des d'una consciència complexa que s'inscriu en el discurs de manera explícita, serà un dels trets definitoris del quefer poètic estellesià (Parcerisas 2004), que troba una de les manifestacions més elaborades en «Coral romput», on la reflexió sobre l'acte d'escriure és la matèria de molts versos del poema (Ballart 1996). *La clau que obri tots els panys*, publicat el 1971, acull aquesta meravella artística que és «Coral romput», on el monòleg interior del poeta s'esplaia en l'esment de topònims de la comarca de l'Horta com a muts testimonis d'una biografia sovint travessada pel dolor de les morts familiars, un tren inacabable d'amargor que ressona en el cap del poeta com una lletania desarticulada recitada per un corcò insistent:

el tren nocturn, que creua solitari la nit,
i el camp de Burjassot, i el camp de Borbotó,
i el secà de Paterna, i el secà de Godella,
i el Pla del Pou, i els masos, les barraques de Lluna,

l'Alqueria del Pi, i el Pixador, i el mas
del Rosari, i la casa del Saboner i el pi,
i el molí de la sal i el llibre que he d'escriure,
i el tren que ve de Llúria i el que puja a Paterna.

Els topònims, que suren ací i allà en diversos llibres i fan eclosió definitivament en el *Mural del País Valencià*, amb el ressò de la geografia nerudiana del *Canto general* i la del barbut Walt Whitman, són en mans d'Estellés un refinat instrument d'evocació, que mobilitza obscurs vasos comunicants entre els records personals i els de l'imaginari col·lectiu. La taumatúrgia lírica del burjassoter fa que les pedres —noms que les identifiquen com a monuments o runes— *parlen* i diguen allò que els homes sovint no saben expressar.

Els imants semàntics: l'eros

Des d'una certa perspectiva, les unitats lèxiques, els mots comuns, són les molècules del significat, és a dir, els nuclis bàsics on es coagulen aquelles percepcions del món que les comunitats de parlants han anat modelant al llarg de la història de la llengua, amb valoracions implícites que poden ser positives o negatives en cada cas. *Espiar*, *tafanejar* o *soriejar*, per exemple, tenen connotacions negatives perquè són paraules que impliquen una certa transgressió de la legítima intimitat dels altres, tal com la nostra societat ho concep. En canvi, *tenir cura* (*d'algú*), *interessar-se* o *protegir* vehiculen percepcions més aviat positives de fets que, en el fons, poden ser semblants als al·ludits suara. De la mateixa manera, *guerra* o *bèl·lic* estan marcades negativament, mentre que *combat* o *lluita* exhalen una aura positiva.

En aquest sentit, les paraules i les unitats fraseològiques són càpsules convencionals, les monedes amb l'intercanvi de les quals els parlants es comuniquen i expressen, de manera comprensible per als altres, les qüestions banals del dia a dia o l'experiència vital de qui les pronuncia i comparteix. El poeta ha d'acceptar bàsicament aquestes regles de joc semàntiques, però pot modular-les de manera substancial per mitjà de mecanismes metafòrics o de combinacions insòlites i sorprenents. I en primer lloc, dins el marge de tria que

la llengua li ofereix en el seu mostrari virtual de sinònims, pot seleccionar el lèxic que prefereix en cada ocasió.

D'altra banda, ja se sap que els parlants —especialment en la dicció personalitzada— tendeixen a expressar-se *ex abundantia cordis*, sobre els seus interessos més fondos. De fet, cada llengua ha anat encunyant més vies alternatives de dir les coses tot just en aquelles esferes de la vida que més interès susciten entre els seus usuaris. Aquest fenomen és ben conegut per als lingüistes, que en diuen *hiperlexicalització*. Temes com l'amor (i el sexe) o la mort ocupen un lloc destacat en el rànquing dels pols d'atracció semàntica. I cada parlant —poetes inclosos— aprofita al seu gust aquest mener de possibilitats expressives.

En el cas d'Estellés, tant l'amor com la mort esdevenen nuclis temàtics de primer ordre, arrengrats al costat d'altres com són l'opressió, les pors i les misèries humanes, així com el sentit cívic o fins i tot patriòtic.⁴ Ara presentaré només un esbós de caracterització del lèxic eròtic estellesià, que constitueix un pol d'atracció lèxica indubtablement rellevant, però que no monopolitza, ni de bon tros, la seua visió de l'amor. Al capdavant, la imatge d'un Estellés erotòman descordat és una síntesi fàcil i aprofitable per a la difusió de l'obra, que sens dubte ell mateix va propiciar en presentar-se sovint com «lo pus gran amador», fill com era d'una educació de moral repressiva contra la qual va dreçar-se, insurrecte. Veurem ara algunes mostres d'aquest interès que es reflecteix en les tries lèxiques dels seus versos, però no sense advertir prèviament que aquesta vessant no pot amagar les altres cares de l'amor (romàntic, conjugal, paternal, filial...), on la tendresa i el refinament dels sentiments són factors que transcendeixen de lluny la materialitat sexual.

La representació del sexe en els versos estellesians es fa per mitjà de registres molts diversos, on podem trobar ecos d'Ausiàs March, de Bernat i Baldoví o de Neruda, uns registres que van des del col·loquialisme directe i sovint hiperbòlic fins al to culte o eufemístic o a la refinada metaforització poètica. No és improcedent, en aquest sentit, observar, com a exemple indicatiu, que el mot

4. En un altre lloc (Salvador 2000) vaig fer una descripció més detallada dels mitjans amb els quals Estellés representa o insinua els motius eròtics.

testicles és molt més freqüent en la seua poesia que *collons* —i, encara, cal dir que aquest darrer vocable sol aparèixer en expressions de sentit metafòric com ara un «com collons» interrogatiu o interjectiu.

La figuració sexual del cos masculí és més aviat escassa i eminentment fàl·lica: el cos de l'home, en l'esfera del sexe, es redueix pràcticament als pèls, el semen i el fal·lus (*piu, perpal, mànec, tió...*). En canvi, la dona apareix representada amb un ventall més generós de zones corporals: *natges, anques, malucs, aixelles, cabellera, pits, mamelles, mugrons, cames, cuixes, entrecuix, cul, engonal, trau...* La dona estellesiana és un autèntic microcosmos de bessones rodonors, invictes o benignes, d'adorables entrecuixos, cuixes fluvials i mugrons impacients, indòcils o agressius. El cos femení és contemplat, així, com una escultura de carn atractiva i poderosa, que pot esdevenir, en la imaginació del poeta, metafòricament *autàrquica*.

És curiós observar que el lèxic sexual d'Estellés no es limita a expressions col·loquials sinó que recorre també a mots més aviat cultes (*fal, coit, esperma, semen, testicles, clítoris, masturbació...*), i també a certs girs que filtren eufemísticament la visió del sexe, però sovint amb una poc dissimulada intenció irònica: *rodonor darrera, forat nefand, cau secret, tros de carn, glopada...* A vegades es tracta tan sols d'un toc de dicció figurada que afegeix un punt de gràcia a la descripció, com ara aquelles criatures adorables dotades «amb la bessona càrrega dels pits».

Per aquest camí retrobaríem també una bona dosi d'expressions metafòriques que dibuixen amb delicadesa les representacions eròtiques més variades: el refilet dels pits «en la gràcia matinera dels mugrons», la delicada imatge on el ventre de la dona llueix «el trèmul vertigen del melic», el «tomello de l'entrecuix», el «pessic de safrà» que visualitza el borriçol púbic de la dona. O els «anagrames de semen», on l'anagrama remet en última instància al misteri, al dibuix del secret de la vida. I també altres combinacions de mots on l'erotisme es manifesta com a esclat vegetal de la joia: «Si li deixava un bes li brostava un gesmil, / i des de l'entrecuix li pujava una parra, / tota alegre de pàmpols, anatomia amunt». Hi ha ocasions en què la combinació de la cruesa

expressiva amb el to de lirisme intens ateny autèntics cims de lirisme, com en aquests versos del llibre *Xàtiva*, del *Mural del País Valencià*, que ens recorden la poesia amatòria de Neruda:

Era bella l'amor, les perdudes carícies,
les arribades lentes i cremants de la llet.

I era molt bell deixar-les caure dins el teu ventre
sabent que pujaria per tomellos secrets.

Ara bé, si l'erotisme és un pol d'atracció que concita paraules i imatges que el representen, també es produeix sovint el procés invers, pel qual els mots referits al sexe operen com a vehicle per a referir-se a altres realitats o per a manifestar uns altres sentiments, com ara el de rauxa que trobem en malediccions com aquesta que increpa els protagonistes de *Valencians que han traït el nostre poble*, inclòs al *Mural del País Valencià*:

Amuntegats, confusió de fals,
de fals i culs i pèls d'aixella pobra,
gemegareu entre el gust i l'espant,
gemegareu dintre els lents focs del Bosco,
tots esgarrats per perpals prepotents.

Ah traïdors a la causa del poble!

L'esfera de l'experiència eròtica esdevé així exportadora d'imatges suggeridores que configuren altres sensacions. Les muntanyes de *Xàtiva* poden ser «bessones com pits erèctils», les nits boiroses de Londres es perceben fetes «de fum o de semen», la mar es mou «a mamelletes ràpides», o la parla col·loquial es vitalitza amb «una gota de semen popular». Fins i tot la potència del vent es pot figurar amb qualitats de mascle (*Es desperta la terra. Pobles*, dins el *Mural del País Valencià*):

Vent de xiprers, oh xàrxia de terra,
oh vent potent de pelut engonal

Poètica i gramàtica

S'han dedicat moltes pàgines a comentar l'adjectivació estellesiana, que és generalment abundant, en alguns casos redoblada en posició anterior i posterior al nom (per exemple, les cèlebres «assaonades rodonors benignes») i sovint sorprenent i contrastant, en la línia del laboratori estilístic de Pla o de Fuster. No hi insistiré ara. Però veurem una estructura gramatical que es reitera en els versos d'Estellés: un cas d'hibridisme adjectival/adverbial, com és el *complement predicatiu*, que, a cavall entre les dues categories, i moltes voltes marcat per unes comes aïlladores, modifica el verb i alhora el subjecte: «després sorgia la panolla, erètil», «la gent, obscena, crida i crema un llibre», «així com fan, nafrats, els elefants», «i vaig tastar, avar, totes les coses»; o bé, més escadusserament, incideix sobre el verb i sobre l'objecte directe de l'oració: «i pensava contentes les coses del teu pis», «arrossegaves, llarg, un capot de la guerra», «i s'esperava, entre uns alfalsos, rèptil, / una dolçaina sinuosa, indòmita». A vegades els predicatius s'amunteguen, multiplicats, en una sola frase: «fosforescent, retornes puntual i terrible», «nua, escampada sobre el llit, desperta, / agraiïa la brisa». Fins i tot, els predicatius poden aparèixer sense cap verb —en realitat hi és implícit— com ara en aquests exemples: «argila massa tendra, tu», «atònit, un gerani».

La utilitat expressiva d'aquests complements predicatius és alta, ja que gaudeixen d'una notable mobilitat sintàctica en el si de l'oració —cosa que afavoreix la composició mètrica i rítmica dels versos— i alhora permeten una predicació polivalent, d'una gran plasticitat semàntica. Economia sintàctica, economia sil·làbica, economia en la semàntica poètica, en fi. Així, per exemple, en el vers d'*Horacianes* «la gent, obscena, crida i crema un llibre», on es presenta la imatge d'uns ciutadans embogits per la passió inquisitorial contra la cultura (i contra l'obra de Joan Fuster en concret, les seues publicacions de 1962), l'adjectiu semiadverbial *obscena* qualifica els incendiaris i alhora les seues accions de cridar i calar foc al producte de la reflexió intel·lectual. En el fons, allò categoritzat com a obscè és l'espectacle conjunt: l'escenari, els actes, els seus actors i fins i tot els seus instigadors. Aquest *obscena* perdria vigoria

si fos substituït per un circumstancial *obscenament*. A més, la seua col·locació anteposada al verb i destacada per la inserció entre comes dota l'incís d'una força especial de condemna ètica i estètica.

Una anàlisi semblant podria fer-se a partir dels altres exemples citats. Mirem, així, l'expressió «atònit, un gerani», on es produeix un efecte metafòric (combinat amb un *desplaçament qualificatiu*, segons la denominació de Carlos Bousoño, a la qual tornarem més avant). En efecte, el gerani apareix antropomòrficament *atònit*, com si fos una persona sorpresa per algun esdeveniment, però aquesta estupefacció és més entenedora si la traslladem als ulls que miren o al subjecte que recorda l'escena, un jo poètic que en els seus versos és capaç de mirar amb ulls nous l'espectacle elemental de la vida: «és sorprenent el fet d'una cirera». Copsarem millor l'efecte si contextualitzem l'enunciat analitzat i recuperem els versos que el precedeixen, de «La fira del vent», en el poemari *Renana*:

Malalt, recorde
Misser Mascó, finestres,
la mar i l'horta.

L'estany de l'Albufera
crepitava al migdia.

Llençols estesos,
la calç de la terrassa:
des de l'exili,
tot ho recorde, intacte.

Atònit, un gerani.

Es tracta d'un exercici de composició d'uns versos breus configurats com a tanka, l'estrofa japonesa que sovint aprofitava per manifestar el sentiment de contemplació de la naturalesa i que ha tingut excelsos conreadors en la literatura catalana. El jo poètic s'instal·la en la llunyania de l'exili, un exili interior des d'on recorda, malalt, el seu domicili valencià del carrer Misser Mascó, on va habitar durant uns anys. El poema es recrea en la remembrança d'un quadro que

conjuga interiorisme i paisatge en versos curts d'estil sincopat (el·lipsis verbals i diversos complements predicatius com són *malalt* o *intacte*, a més de l'esmentat *atònit*). La forma verbal *recorde*, repetida a cada estrofa, emmarca aquesta descripció enyoradissa que reclama l'estatisme del pretèrit imperfet (*crepitava*). L'estampa japonesa es clou, pel que fa a la segona tanka, amb la referència al gerani, que és una de les flors predilectes del poeta (juntament amb el gesmil i unes poques més): prototípicament roja, acoloridora de balcons, humil com els seus cultivadors —«la humilíssima fe de qui planta un gerani», diu en un altre lloc. El perfil combinatori del mot *gerani* en la poètica estellesiana permet fins i tot que aparega qualificat *d'absort*: «la brisa que encenia, / com geranis absorts, uns fervors instantanis, o possibilitats frenètiques i castes» (*A mi acorda un dictat*). Podríem dir —a risc de transgredir la interpretació canònica de la tanka, que no inclou, com en el cas de l'haiku, la clausura estròfica per mitjà d'un *kireji* o mot tallant— que ací la irrupció del gerani atònit genera un autèntic *mot clef* que rebla l'escena enyoradissa dibuixada pel poeta. I l'ús del complement predicatiu, una criatura gramaticalment mestissa, és un ajut eficaç per a la consecució d'aquest efecte estilístic.

Una altra estructura gramatical que dóna extraordinari rendiment en el quefer literari d'Estellés és, com ja s'ha avançat més amunt, l'adverbi acabat en *-ment*: un tipus d'adverbi, derivat d'un adjectiu, que ha concitat tota mena de menyspreus i admonicions, des del personatge espriuà de ficció que el considerava «veritable estol d'enemics de l'ànima» fins als tractadistes de la bona escriptura, que acostumen a recomanar substituir-los, almenys fora dels registres molt formals, per adverbis més vius i breus. Sens dubte, els mots resultants de l'adició del sufix *-ment* a la forma (femenina) d'un adjectiu —sobretot si aquest té una quantitat generosa de fonemes— presenta un alt risc de pesantor estilística i té mal acomodament en l'escansió de les síl·labes del vers. Més encara en espanyol, on el sufix és bisíl·lab i més emprenyador que els seus equivalents monosil·làbics en català o en francès —per no parlar de la lleugeresa del *-ly* anglès. Tanmateix, és precisament en estudis sobre aquesta construcció en espanyol on s'ha emfatitzat, en èpoques recents, les

potencialitats expressives d'aquest tipus d'adverbis (García-Page 1996; Kaul 2002). Certament, la poesia espanyola del segle xx ha aprofitat amb troballes notables l'extraordinària capacitat de creació neològica de la construcció: el «tuyamente» de Salinas, el «muertamente callados» d'Aleixandre, el «azulmente crece» de Miguel Hernández o el «corazónmente unido a mi esqueleto» de César Vallejo. De manera simptomàtica, els noms esmentats no són aliens a la tradició poètica espanyola d'on Estellés beu.

L'ús que en fa el poeta de Burjassot, d'aquesta construcció adverbial, és insistent i productiu, amb una sèrie extensa d'encerts estilístics, com s'ha exposat en un altre estudi (Salvador i Monferrer 2011). En primer lloc, pel fet que, en el camp del lèxic, el dispositiu li permet encunyar neologismes sorprenents com aquests: *caninament*, *animalment*, *adàmicament*, *forestalment*, *memorosament*... Si partim de les diverses funcions que aquesta mena d'adverbis pot realitzar en l'oració (adjunt oracional, modificador del verb, de l'adjectiu, etc.), observarem les particularitats de l'escriptura estellesiana en aquest aspecte. Per exemple, quan l'adverbi en *-ment* opera com a adjunt de l'oració, és a dir, quan modifica el conjunt de l'enunciat oracional i no sols un dels components d'aquest. En tal cas l'adverbi, generalment col·locat en posició inicial i sovint seguit d'una coma, subratlla la subjectivitat de les apreciacions: «senzillament, ara anotava uns fets», «absurdament el cel s'omplia de jardins», «realment, no has anat mai a Calcuta?». En aquest tipus de comportament funcional, els adverbis en *-ment* no semblen propis d'un discurs escrit formal, sinó més aviat denoten un to conversacional que impregna els versos on apareixen.

Una altra de les funcions oracionals de l'adverbi és, com se sap, la de modificar l'adjectiu. La ploma d'Estellés utilitza a vegades el mecanisme d'una manera original i esmolada, que transmet una sensació paradoxal i sovint irònica, com ara quan parla de muses «relativament castes», d'uns personatges «passablement sinistres», d'ascensors «mudament funerals» o d'algú que se sent «amargament feliç», «llargament, mortalment feliç», «càndidament sobresaltat», «cansadament humà», «densament masculí» o «espantosament teua»; o bé, quan el nucli modificat no és ja un adjectiu sinó un substantiu

on la qualitat adjectival s'ha coagulat com a substància: «amargament fill» o «dubtosament donzelles». En totes aquestes combinacions sintagmàtiques, el procediment consisteix a sorprendre el lector amb una connexió de sensacions inèdita que transmet, de manera molt econòmica, una percepció originalment subjectiva del món.

Altres vegades el poeta juga a canviar subtilment l'ordre habitual de la seqüència «adverbi + adjectiu», amb el resultat d'un efecte revifador de l'expressió, com ara en «és feliç totalment» o «ésser bo totalment», mentre el lector intueix que aquests adverbis intensificadors usualment precedeixen l'adjectiu que acompanyen.

Aquesta inversió de l'ordre habitual de la seqüència es percep amb més intensitat encara quan l'adverbi modificador del verb precedeix aquest en comptes de seguir-lo, com es pot veure en els exemples següents: «s'en pujarà d'un bot un gat / al cabot pelut d'un penjat / i bordament l'arraparà» (*L'arnat*); «brutalment em llavava, alenava entre l'aigua» (*Llibre de meravelles*); «s'imposava l'amor; brutalment s'imposava sobre fams i cauteles» (*Llibre de meravelles*). Com hem comentat en l'estudi citat, «aquest canvi de l'ordre seqüencial esperable produeix efectes desrealitzadors i subjectivitzadors, alhora que focalitza l'adverbi, el qual a vegades, quan inicia la frase, arribarà a fer una funció d'adjunt que *emmarca* tota l'oració i li imposa la seua pròpia tonalitat afectiva, l'aura amb què el poeta investeix la seua mirada cap a la realitat» (Salvador i Monferrer 2011: 14). En aquests casos l'adverbi afecta no només el predicat verbal sinó també el subjecte i opera a tall de comentari de l'expressió oracional sencera.

En el vast mostrari de jocs verbals que Estellés practica amb els adverbis en *-ment*, encara podem trobar algunes altres combinacions de verb i adverbi que palesen una forta tensió estilística. Com ara els següents, on la dimensió tempoaspectual de les formes verbals no es compagina fàcilment amb la substància semàntica dels adverbis: «feroçment succeïa», «lentament érem», «tot deixa d'ésser, però acompanyadament».

Per tal de reblar el tractament d'aquest aspecte, voldria assenyalar algunes ocasions en què es produeix allò que Bousoño, segons s'ha avançat més amunt, anomenava *desplaçament qualificatiu*, consistent a aplicar a una entitat o a un procés, de manera figurada, una qualitat que, en bona lògica, hauria d'aplicar-se a una altra entitat del mateix context. Vegeu: «llargament escriuria sobre les teues cames» (*Llibre de meravelles*); «i em sé en l'aire, que em volta insinuant-se, cru, / com una cabellera llargament impossible» (*Ciutat a cau d'orella*). No és agosarat —i menys si tenim en compte quin és l'estereotip de dona desitjable per al jo poètic— interpretar que aquests usos de l'adverbi *llargament* que modifiquen l'acció d'escriure o la impossibilitat d'alguna cosa, apunten, en el primer exemple, cap a les cames *fluvials* de la dona (lectura compatible amb la idea d'escriptura abundant o demorada) o, en el segon, cap als cabells llargs de nimfa arquetípica (única lectura amb coherència lògica).

La textualització de les metàfores⁵

Les referències a la metaforització han aparegut ja en les pàgines anteriors, però cal dir ara que els col·leccionistes de metàfores llampants no trobaran fàcilment en els versos d'Estellés materials cridaners amb què il·lustrar aquesta figura retòrica de manera didàctica i convincent. En efecte, el burjassoter s'estima més discórrer per canals narratius i descriptius, per la crònica d'un temps i d'un país, per l'inventari de les coses menudes, pel monòleg entotsolat... No té afició, diríem, a disparar cap al cel el raig d'aigua espurnejant o la carcassa multicolor per a delectació del veïnat.

Aquesta idea s'ha repetit moltes vegades i és poc discutible, sens dubte. Ara bé: en el matís rau la gràcia del joc interpretatiu. Dic això perquè, si escorcollem els versos estellesians, no deixen de saltar ací i allà alguns grills d'aparença humil, que en la nit deixen sentir un cant minúscul però sovint investit d'eficàcia metafòrica. No puc evitar el record de Lorca —ell sí, prestidigitador de la metàfora— en uns versos cèlebres: «Se apagaron las farolas / y se encendieron

5. Una versió prèvia i menys desenvolupada del text d'aquest apartat ha aparegut recentment en la revista *Saó*, núm. 376 (2012), pp. 19-21.

los grillos». Doncs això: Estellés s'endinsa en la zona ombrívola del teatre, sense reflectors, i es limita a modestos flaixos imaginatius o dóna corda als grills de la dicció emocionada que a vegades ens sorprenen amb petites meravelles.

Ara em limitaré a donar unes poques mostres d'aquest capteniment creatiu: «ganivets, crueltat d'un acer!», les muntanyes a l'alba són «lunars», als amants els pren «aquell vent o l'amor» (amb l'establiment d'una equació sorprenent), les illes poden ser «d'estatura florida», la creu de l'enterrament sembla feta «d'un estricte metall al·lucinat», la trista quotidianitat es visualitza per mitjà de la modificació d'una frase col·loquial («canviar l'aigua al canari») que remet a l'ocell engabiat i, com a eufemisme, a l'acte de la micció: «cada matí li canvie l'aigua a la pena».

Però el que m'interessa mostrar ací no són aquestes metàfores ocasionals que fan vibrar un vers concret, sinó un procediment de més ampli abast: la construcció d'una imatge en dimensions *macro*, vull dir, a través del disseny d'una escena o d'un personatge. D'aquesta manera, la vibració metafòrica s'estira i ressona al llarg de tota una seqüència textual. Així, per exemple, el poema «Demà serà una cançó» del *Llibre de meravelles* comença amb una expressió metafòrica i autoimprecativa que s'estén per tot el primer vers —«Animal de records, lent i trist animal»— i que continua en tot el poema bastint la imatge del subjecte que renuncia a viure directament el present i s'entesta a evocar el passat, tot maldant per fer-ne una cançó i transformar en paraula artística, amb una tossuderia animal, les experiències viscudes.

Un altre exemple en seria el passatge de «Coral romput» on el poeta parla dels grills, d'un record referit a la bonhomia del seu pare, que no volia que matassen aquestes criatures insignificants. L'anècdota autobiogràfica cobra un vigor simbòlic al llarg dels versos següents, on els grills esdevenen imatge, comparança plena de simbolisme:

Els grills que no he matat, però que ja s'han mort,
potser ara se'm tornen paraules [...]

Hi ha en els versos que escric, entre tots els meus versos,
certs mots que encara tenen un no sé què de grills:
jo sé ben bé quins són, i estic content, i calle

A través d'aquesta seqüència de versos, el *leitmotiv* dels grills aprofita per a embastar una imatge allargassada amb contingut metapoètic: una definició metafòrica del sentit profund de la seua escriptura lírica, tal com ha assenyalat Enric Bou (2011: 135)

Em detindré ara en un poema sencer on la projecció metafòrica articula una escena familiar —no es pot oblidar que el sentiment familiar és una de les deus més pregones del pensament poètic estellesià—, en la qual el jo poètic apareix immolat pel bé dels seus. Aquesta immolació sacrificial, tanmateix, parteix d'un referent humil i quotidià que no s'explicita però que cal inferir com a clau de tota la composició: un producte de l'horta com és el meló. Vet ací el sonet, del llibre *Pedres de foc*:

El meu treball i la meua tristesa,
el meu dolor que a ningú no puc dir,
i el calle, em dol, em lligue el coll amb ell,
em faig un nus, estrenyent-lo ben fort,

i a poc a poc cau, del pes, el meu cos,
cau el meu cos, el meu dolor, del sostre,
i vacil·lant a l'airet del corral
estic, penjat, tota la meua mort,

i entra el veí i em veu penjat del sostre
i no diu res, demana un got de vi,
i de reüll em guipa, i no sap res

i penge així, i en arribar nadal
seré un mort dolç, de secreta dolçor,
i mòbriran a taula, entre rialles.

El poema té un to irreal o oníric que deixa en suspens la lògica i el sentit comú: home que es penja sense motiu aparent i sense provocar cap reacció en els altres, gairebé desapercebut. Però al mateix temps s'hi combinen elements realistes propis del marc de la llar rural: l'airet del corral, fruits assecant-se a l'andana, el tracte de confiança amb el veïnat, la celebració familiar de Nadal...

Si calgués buscar un rètol per a aquesta fórmula expressiva, optaria pel de *realisme màgic*, i de fet l'ambient que s'hi crea recorda el d'alguns contes de Pere Calders. En el fons de tot, el text conté un sentit que ultrapassa les aparences, un sentit on l'aparent acte suïcida és, si bé es mira, un sacrifici incruent realitzat per amor, lent i callat com la maduració d'un fruit.

D'altra banda, hi trobem metàfores concretes, localitzades en uns punts determinats del poema, però són metàfores discretes —tan silencioses, diríem, com el sacrifici que s'escenifica. Així, per exemple, el fet de lligar-se el coll amb el dolor expressa l'acceptació, una assumptió del sacrifici que opera com la corda al coll del penjat. Hi ha una altra igualació figurada, la que s'insinua entre cos i dolor («cau el meu cos, el meu dolor, del sostre»). Un altre cas és el de l'expressió estafeta: «tota la meua mort» per comptes de «tota la meua vida», que és un gir col·loquial i també l'inici de cèlebre díptic de Rosselló-Pòrcel: «Tota la meua vida es lliga a tu, / com en la nit les flames a la fosca». La mort deixa, doncs, de ser vista com un esdeveniment puntual, i es presenta com un estat, o més exactament com un procés que s'estén en el temps. El poema instaura així una equació entre mort i vida —una vida que resulta dolorosa i inacabable.

El sonet conté encara una altra micrometàfora: la de la «secreta dolçor», que cal interpretar de manera figurada, per tal com es refereix a la transformació del mort, una mena de metamorfosi dels sabors. Ací, ja, cap al final del poema, el referent —tàcit, implícit— del meló se'ns imposa per la via de la inferència: l'anònim penjat enmig de la casa *és com* el meló de tot l'any que madura durant mesos i incrementa el seu grau de sucre per a oferir-se com a llamineria excelsa en l'àpat festiu. Allò més curiós és que trobem en el corpus de la poesia estellesiana proves textuais d'aquesta connexió. En efecte, el mot *melons* («melons de tot l'any», «per a cap d'anys penjats d'una biga») hi apareix sovint associat amb la dolçor i el lent procés de maduració, però hi ha uns versos del poema «La festa nacional dels morts» (*Lofici de demà*) on les referències s'entrecreuen amb la idea de la mort per unes vies molt curioses:

Els morts són invencibles: ells sostenen el temple.
Quan ja s'han mort del tot, els morts es tornen salms.
Quan volen que els melons maduren lentament,
els llauradors els penjen amb un cordell dels morts.

Gràcies a la interposició d'aquesta imatge del meló, el que podia haver esdevingut un quadro macabre assoleix una dimensió vegetal i unes connotacions de producte de la terra, semblant als productes poetitzats pel mateix Estellés en altres poemes o als que protagonitzen certes *odes elementals* del poeta xilè tan admirat per ell. És la mediació d'aquesta imatge la que permet *naturalitzar* d'alguna manera una escena mancada de lògica, tal com palesa l'actitud d'estranyesa del veí, col·loquialment expressada («i de reüll em guipa»). Potser aquesta és la distància que hi ha entre el que seria un joc surrealista i una altra fórmula, la que Estellés posa en pràctica ací, més domèstica, més assimilable.

Cal remarcar, a més, que aquesta dolçor és «secretada», perquè és el resultat d'un sacrifici silenciós de l'home, tal com el meló representa en la cultura popular el paradigma de les qualitats ocultes —positives o negatives— que només es poden comprovar quan finalment s'enceta. Així, per exemple, en altres èpoques la paremiologia aplicava aquesta imatge al casament, com a determinació que, de manera atzarosa i irreversible, revelava als novençans les bondats o el desencert de la tria efectuada.

D'altra banda, tot aquest aparat de micrometàfores i de referències a la vida quotidiana —inclosa la metàfora implícita que superposa la figura del meló a la de l'home— permeten rebaixar el to d'una al·legoria del sacrifici personal acceptat que, en última instància, evoca el símbol cristià de la redempció i el ritual de l'eucaristia com a àpat comunitari. És clar que Estellés laïcitzava el misteri/mite de la redempció de Crist. El laïcitzava i l'emascara, ni que siga per salvaguardar la seua pròpia imatge i no avergonyir-se de la magnitud de la comparació. En efecte: el cap de casa sacrificat que el poeta configura en el text hi és presentat com a model d'abnegació generosa, però no podria compararse explícitament amb el paradigma cristià de l'amor. Tanmateix el que ací ens

interessava comprovar és que el poeta esmerça tot el seu art verbal a construir aquesta macrometàfora. És a dir: una imatge simbòlica que s'escenifica amb l'ajut d'una ambientació domèstica de to col·loquial i per mitjà de micrometàfores engalzades, d'una imatge interposada que roman tàcita però operativa —la del meló de tot l'any— i amb el rerefons de les associacions amb el sacrifici per antonomàsia.

El laboratori de l'escriptura poètica

He començat parlant de l'estil, aquest concepte tan esmunyedís. Hem vist alguns tics habituals en la poesia estellesiana, unes opcions que mantenen certa sistematicitat, en diversos nivells de l'estructura lingüística com són la semàntica lèxica o les construccions gramaticals. Hem vist també encerts destacats, moments en què el poeta reïx a produir troballes artístiques amb una alta tensió estilística. S'ha fet, així mateix, alguna breu al·lusió a l'evolució de la seua escriptura poètica, des dels primers poemaris, més a prop de la tonalitat simbolista, fins a la veu plural i descordada que assoleix més tard.

De *Ciutat a cau d'orella*, per exemple, fins al *Llibre de meravelles* hi ha una distància expressiva notable, en aspectes com és ara la presentació de la ciutat, que en el primer llibre respon més a un simbolisme del món interior, mentre que en el segon la imatge de la ciutat pren cos en referents reals de la València de l'època. A més, l'Amor amb majúscula deixa pas als amors, a uns amors inserits en la biografia —també a unes pors o a unes misèries personals i col·lectives— i als escenaris concrets on el record els situa.

D'altra banda, l'escriptura de *Primera soledad*, arran de la mort de la primera filla de tres mesos el 1956, tot i que el poemari no va ser publicat fins el 1988, marca també una fita en l'evolució de l'autor (Salvador 2011), que reconduïx la vivència de la religiositat cap a una visió més secular de l'existència i que adopta un llenguatge esquinçat o bé recorre a estampes caricaturesques i lúdiques de la mort, que és sovint la del poeta mateix. *El gran foc dels garbons*, més endavant, marcarà una deriva cap al retrat de personatges subalterns i situacions de la seua biografia, més o menys literaturitzada, al seu poble de Burjassot. Finalment

el *Mural del País Valencià* —com a obra *d'encàrrec* en algun sentit, ciclòpia i heteròclita, a més d'inacabada, compromesa amb la tasca d'alçar acta d'un país sencer que naixia a la democràcia i al disseny de la seua identitat com a poble— és un magne contenidor de recursos estellesians previs, on el descriptivisme, la rauxa i l'alè èpic s'ajunten al servei d'una empresa de caràcter cívic.

Una altra qüestió és l'assimilació d'Estellés a l'estereotip del poeta improvisador i desordenat, que té una base indiscutible, però que no correspon totalment als procediments de la seua producció. Quan escorcollem en els seus processos compositius, trobem improvisacions i desordre, però també sovint més rigor poètic del que esperaríem a la llum de l'estereotip. Ja he fet esment abans d'*El gran foc dels garbons*, que va gestar-se durant diversos anys i que va ser replantejat i substancialment transformat —i ampliat— entre la primera i la segona edicions.

Pel que fa a «Coral romput», en particular la tercera part d'aquest extensíssim poema, l'examen de les correccions que esmenen el mecanoscrit abans de l'edició en el llibre *La clau que obri tots els panys* (aparegut el 1971, mentre que el mecanoscrit va datat el 1957) mostra una orientació clara de la poètica de l'autor, que opera en unes direccions ben definides: *a*) esmena d'alguns errors de normativa continguts en el mecanoscrit (*pluma, els demás...*); *b*) valencianització del seu model de llengua, dins els límits de la normativa, gràcies a la substitució d'algunes variants pròpies del català central que apareixien en la primera versió (la versió final diu *gesmil* en lloc de *gessamí*; *criades* en comptes de *minyones*, etc.); *c*) supressió d'alguns passatges molt descriptius, alguns dels quals eren d'un erotisme descarnat, o bé substitució d'aquests per estampes més estilitzades que es basen en una poètica de la insinuació; *d*) modificació intensificadora d'alguns versos de l'*incipit* i de la cloenda; *e*) introducció de paratextos (la citació inicial, extreta d'un sermó de sant Vicent Ferrer); *f*) reforçament de la cohesió del discurs mitjançant la insistència en determinats motius recurrents (viatge imaginari a Itàlia) i en la referència metadiscursiva a l'activitat de l'escriptura del poema; *g*) canvis de detall (alguns mots o bé l'ordre d'aquests en la frase) que solen incrementar l'harmonia fònica del vers.

Un exemple d'aquest darrer tipus de canvi podem observar-lo en el vers següent: «Però jo sé que tinc tot el cor ple de grills» / «Però jo sé que tinc el cor tot ple de grills», on la segona versió elimina un accent antirítmic (el de *tot* tònic seguint el *tinc* amb què es clou el primer hemistiqui) i dóna com a resultat un alexandrí molt més harmònic, amb un segon hemistiqui de ritme iàmbic impecable. Encara caldria afegir el fet que —segons escriu l'autor mateix— aquesta part del poema fou la primera que va escriure's malgrat que finalment aparegué com a secció tercera, clausurant el poemari, cosa que denota la reflexió de l'autor sobre la composició general del text. Tot plegat, aquest seguit d'esmenes textuais és un indicatiu del rigor poètic i de la consciència de modernitat que el poeta posseïa, contra el tòpic de la seua prolixitat discursiva i d'una innata compulsivitat improvisadora.

Un altre dels tòpics que acompanyen la percepció de la poesia d'Estellés consisteix en el seu llenguatge *popular*, idea que convindria precisar a fi de no induir a simplificacions mistificadores. Certament, l'autor reitera la seua voluntat d'esdevenir «un entre tants» i d'assumir la veu del seu poble, a tall de rapsoda de la tribu, com a delegat democràtic —i literari— de la veu popular. I a més, per a realitzar aquesta comesa —que no és un mer posat ni un estratagema de màrqueting, sinó una convicció ben arrelada que va incidir efectivament en la recepció massiva dels versos—, el poeta havia d'identificar-se amb el ciutadà desposseït i apallissat, objecte de totes les repressions del sistema; en segon lloc, la seua paraula havia de beure en les deus més característiques de la veu col·lectiva. Ara bé, aquesta voluntat de col·lectivisme i el seu convincent resultat amaguen una bona dosi d'artifici persuasiu que cal examinar amb perspicàcia, davant les aparences d'un llenguatge que a vegades s'ha considerat immediat, dialectal i col·loquial *stricto sensu*. Intentem examinar-ho, doncs.

D'antuvi, no ens pot passar per malla —de fet, alguns crítics ho han assenyalat— que l'autor ha adoptat moltes formes descaradament cultes i fins i tot arcaïtzants en certes ocasions. En aquest sentit és evident que tenen ben poc de dialectal ni de col·loquial opcions com les següents: la concessiva *malgrat (que)*, el consecutiu *doncs*, la comparativa *talment un X*, la doble adjectivació

anteposada i posposada, o la conjunció causal *car*, que ja s'endinsa en el terreny de l'arcaisme, com ho fan també *abillar*, *llur*, *àdhuc*, o expressions més marcades encara com són *vós* o *après* (amb el valor de 'després'), entre altres que apareixen en contextos molt concrets de citació o reminiscència dels autors medievals. Sobre el vocabulari de temàtica sexual, ja hem vist més amunt en quina mesura el de Burjassot se serveix d'eufemismes, cultismes i designacions metafòriques no col·loquials.

Pel que fa a les unitats fraseològiques —des de la locució fins al proverbi o la dita—, la ploma estellesiana en fa un ús visible però moderat. Trobarem en els seus versos, sens dubte, exemples de fraseologismes més o menys idiomàtics, sovint amb regust local: *a quin sant!*, *cara/cul a la paret*, *passar la mà per la paret*, *tancat amb pany i clau*, *tocar mare*, *qui no suma se n'ix*, *qui tinga cucs que pele fulla* i molts altres exemples d'elatiu i dites, on no falten els noms de jocs infantils com ara les telles del «mort i pam».

Certament, el poeta de l'Horta sap emprar amb destresa els modismes de la seua parla local i els dona patent de llenguatge poètic, alhora que una considerable naturalitat que fa la impressió de conversa real. Ara bé, el seu capteniment no és comparable a les actituds verbals dels escriptors costumistes, que exhibeixen els tics diferencials, ni menys encara al ludisme recargolat d'un discurs com el de la *Rondalla de rondalles*, que al capdavall juga amb les expressions fraseològiques amb un artifici del gust rococó. Ni tan sols té la mirada de folklorista didàctic que practica envers la llengua Enric Valor en les seues rondalles. Amb un capteniment diferent, Estellés funcionalitza aquests recursos i *en fa carn literària* —una literatura amb no poca dosi d'avantguardisme. Uns exemples il·lustraran la tesi que estic defensant.

Primer exemple. En tota l'obra poètica del nostre autor no he pogut trobar una sola aparició del proverbi «Caldera vella, bony o forat», que és viu en moltes comarques i que figura en diversos reculls paremiològics. Així doncs, enlloc no el cita literalment, però l'al·ludeix i el contrafa de manera original en alguns passatges, on es parla de «caldera vella i bonyeguda» o de «campanes velles, bony o forat»:

i més dies encara tants dies
col·leccions de dies de postals
condecoracions preservatius
caldera vella i bonyeguda

(«Dies gastats», dins *Coral del meu poble*)

Campanes velles,
bony o forat, sonaven
tan desvalgudes
entre l'amarga pluja
del vespre del diumenge.

(«Els anys», *L'incert presagi*)

Segon exemple il·lustrador. La dita «diu el mort al degollat: qui t'ha fet eixe forat», que s'usa metafòricament per fer una comparança desfavorable per a l'interlocutor, recobra el seu sentit literal en aquests versos de «L'arnat» (*Ram de vent*), una tirada d'octosíl·labs assonantats que té un aire de família amb la sorneguèria que vessa Pere Quart en alguns poemes:

«No et queixaves de mal de cap?»,
li diu el mort al degollat

Exemple tercer. En parlar dels amors ocults i d'altres situacions socialment reprimides, Estellés utilitza amb profusió el mot *clandestí* i fins i tot la nominalització abstracta «clandestinitat»:

Amor, amor, amb paretons de murta,
perdues veus i dolceses extremes,
els tarongers de clandestinitat

(«Alacant: el Mongó», *Cançó del dia i les munyanyes*)

Les associacions dels tarongers amb el sexe furtiu —que troben precedents literaris en la novel·lística de Blasco Ibáñez, per exemple— són evocades amb un mot tan aparentment poc poètic com aquest, mentre que la locució,

més planera, *d'amagat* (i la seua variant *d'amagatotis*) s'empren en un sentit metafòric, com ara en aquesta mostra de *Versos per a Jakeley*:

al carrer floria una primavera humil
una primavera d'amagotis

I un exemple final, on aquests versos, de «Barques d'alegria» (*L'inventari clement*), degluteixen els fraseologismes i els digereixen en profit d'un efecte estètic sobtador:

Ara el pobre Matisse seria tan feliç.
És dissabte i bon dia. Qui no suma, se n'ix.
L'alegria de viure, el món, l'ostra, el pecat.

Crec que aquests entrecasos il·lustren a bastament la idea que l'ús de les expressions fetes en la poesia estellesiana no respon a un propòsit de conservació costumista del sentit idiomàtic sinó que, quan no són merament automàtics i funcionals, busquen el joc verbal que desferma la ironia o el ludisme refinat. Això val també per als casos en què el poeta busca a consciència l'exabrupte i parla escatològicament de «merda assaonada i fràgil», llança alguna procacitat sexual o simplement increpa a algú dient-li «fill de puta», «cabró» o altres amenitats semblants. Sens dubte són també eixides de to —del to poètic *comme il faut*, més o menys noucentista— volgudes i programades en el laboratori de l'art verbal, transgressions perpetrades des de l'ofici de poeta. Òbviament, això comportava, en el moment històric de la seua publicació (i més encara en el de la seua escriptura, que sovint era molt anterior) un revulsiu per a la poesia catalana convencional —que amb tanta gràcia irònica havia caracteritzat Fuster. Dominic Keown es fa ressò del que degué suposar aquell escàndol estètic (i potser moral), en parlar de les invectives estellesianes més acerades: «En primer lloc, s'hauria de destacar l'estupor que devia ocasionar la frescor idiomàtica d'aquests versos en la lírica catalana dels anys seixanta. Amb el seu pudor característic, la generació Ribà/Espriu en restaria esbalaïda. I la reacció de l'escola realista no seria menys atònita» (Keown 2011: 248).

Per concloure he de dir que no he pretès amb aquestes pàgines —és clar— exhaurir el ric menjar de l'estil estellesià, ni en els seus tics característics (model de llengua, manera, idiolecte poètic o com es vulga dir-ho), ni tampoc en els encerts expressius concrets que esclaten ací i allà amb una inesperada lluminositat. Tan sols he volgut posar sota el microscopi alguns dels mecanismes amb què funciona el seu laboratori poètic, els procediments amb què sap provocar en els lectors la sensació de paraula autèntica, fresca, popular, solidària, emocionada i emocionant, descriptiva de mons reals i d'un sinuós fantasieig eròtic, alçadora d'actes inventarials, revoltada, àgilment conversacional (en modalitat de monòleg intern o en la de diàleg exterioritzat). He intentat així traure a la llum de l'anàlisi la posada en escena d'un discurs que persuadeix artísticament de la seua brutal humanitat, confessada en vers. Estellés ho fa amb un esplèndid repertori de recursos verbals propis del seu ofici d'criptor, que són els estris amb què aquest poeta culte, literàriament cultíssim, basteix una prestidigitació lírica de primer rengle.

Referències bibliogràfiques

- BALLART, Pere (1996): «Poesia i modernitat: una lectura de *Coral romput*», *Els Marges*, 56, pp. 39-74.
- (2011): «Entre l'èpica i la lírica: la narrativitat de Vicent Andrés Estellés», *Reduccions*, 98-99; pp. 118-127.
- BOU, Enric (2011): «Vicent Andrés Estellés o l'atenció a l'infrordinari», *Reduccions*, 98-99, pp. 128-148.
- FAHNESTOCK, Jeanne (2011): *Rhetorical style. The uses of language in persuasion*, Oxford, Oxford University Press.
- GARCÍA-PAGE, Mario (1996): «Formaciones denominales en *-mente* en el discurso poético», dins G. Wotjak (ed.), *En torno al adverbio espanyol y los circunstancias*, Tübingen. Walter Narr Verlag, pp.161-170.

- KAUL DE MARLANGEON, S. B. (2002): *Los adverbios en '-mente' del español de hoy y su función semántica de cuantificación*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- KEOWN, Dominic (2011): «Erudició, visceralitat i experiència comuna; Les *Horacianes* i *Lèxili d'Ovidi*, de Vicent Andrés Estellés», *Reduccions*, 98-99, pp. 239-263.
- PARCERISAS, Francesc (2004): «La quotidianitat en la poesia de Vicent Andrés Estellés», dins F. Carbó *et al.* (eds.), *Vicent Andrés Estellés*, Alacant, IIFV, pp. 49-64.
- SALVADOR, Vicent (1988): «Toponímia i semiòtica poètica: unes reflexions sobre l'escriptura estellesiana», dins *La frontera literària*, Barcelona, PPU, pp. 103-114.
- (2000): «Eros i retòrica d'Estellés», dins *Poesia, ciutat oberta. Incursions en el discurs poètic contemporani*, València, Tàndem, pp. 65-76.
- (2004): «L'escriptura estellesiana: claus pragmaestilístiques», dins F. Carbó *et al.* (eds.), *Vicent Andrés Estellés*, Alacant, IIFV, pp. 109-134.
- (2010): «*El gran foc dels garbons*, un procés d'escriptura complex», dins V. Salvador *et al.* (eds.), *Opera estellesiana*, Alacant, IIFV, pp. 143-164.
- (2011): «Paraula poètica i cultura de la mort en Vicent Andrés Estellés», *Reduccions*, 98-99, pp. 207-216.
- SALVADOR, Vicent; MONFERRER, Aina (2011): «Estilística dels adverbis en *-ment* en la poesia de Vicent Andrés Estellés», *JOCS. Revista Internacional de Catalanística*, publicació on line, pp. 6-18 [<http://www.anglo-catalan.org/jocs/14/Articles%20&%20Reviews/Versio%20pdf/01%20SalvadorMonferrer.pdf>], pp. 5-17.

Vicent Andrés Estellés i els poetes catalans contemporanis

Pere Ballart

Universitat Autònoma de Barcelona

diria Catalunya
diria molt poc més
acariciaria amb els dits la terrosa cal·ligrafia

V. A. ESTELLÉS, *Antibes* (1976)

Preàmbul: Un «valencià de catalana arrel»

Si la poesia és, per excel·lència, el gènere en què tot aboca a la intertextualitat —mai no ha fet sinó infondre vida nova a tres o quatre temes del patrimoni comú—, es pot dir que l'escrita pel gran poeta valencià Vicent Andrés Estellés encara va afegir un bon escreix de veus entrecreuades a les que la forma comporta de mena. El fet és que en la seva obra, de la suma total d'allò que la teoria designa tècnicament com a *intertextos*, els que remetent a l'obra dels poetes catalans contemporanis són una molt destacable majoria. La seva memòria en els poemes és sempre tan viva que, fins i tot, hi apareix no pas mitjançant l'ús més habitual —la citació literal o l'epígraf—, sinó amb l'esment del nom del poeta: com si Estellés aprofités qualsevol ocasió per homenatjar algú que admira —exactament com qui, en el marc d'una conversa amical, envia records perquè siguin traslladats a una persona absent. Per tot això, el que pretenc fer en aquestes pàgines és un examen en detall de la relació que s'estableix entre el corpus poètic de l'autor de Burjassot i el cànon de la lírica contemporània en català. Crec que és tan recurrent i significativa que mereix una atenció sistemàtica, i que dispensar-la-hi pot procurar un benefici doble, ja que pot fer

llum tant sobre l'actitud d'interès, admiració i respecte d'Estellés envers l'obra dels autors catalans com sobre la manera en què aquesta va ajudar-lo a definir les pròpies concepcions poètiques, sovint entre l'emulació i la discrepància respecte a les propostes estètiques dels seus mestres i col·legues de més al nord. La meua intenció és, per tant, no tan sols fer el recorregut, diversificat per autors, al llarg de les principals al·lusions i homenatges que Estellés en va fer, sinó també esbossar la reflexió necessària sobre el fet que competir amb tots aquests autors va permetre-li definir millor el propi ideari poètic. En darrer terme, i com que tota l'estona m'he d'ocupar de relacions entre textos i entre sistemes semàntics, espero que això també permeti fer atenció a algun aspecte d'interès de la intertextualitat com a fenomen comú a tota obra literària.

Com és lògic, la sobreabundància de referents catalans en la poesia d'Estellés ha estat puntualment advertida i subratllada. Per exemple, a l'epíleg que clou el darrer dels volums de l'obra completa de l'autor, Jaume Pérez Montaner, tot ponderant l'espessa xarxa de correspondències que va dels versos estellesians fins als d'altri, consigna la presència d'«una nòmina ben ampla d'escriptors catalans o de les terres catalanes». A banda de clàssics com Ausiàs March o Roís de Corella, el crític menciona concretament:

entre els del segle xx: Costa i Llobera, Pompeu Fabra, Carner, Carles Riba, Salvador Espriu, Rosselló-Pòrcel, Foix, Sanç Moia, Gabriel Ferrater, Joan Fuster, el mateix Estellés, Martí i Pol i Josep Maria Llompart. (Pérez Montaner 1990: 209)

La llista, prou correcta, és encara incompleta; si més no, desestimades altres al·lusions més ocasionals, caldria que hi fossin afegits tres autors de la talla de Joan Salvat-Papasseit, Màrius Torres i Joan Oliver/Pere Quart. Molt més recentment i amb una voluntat clarament exhaustiva, Jordi Oviedo ha dut a terme un buidatge onomàstic de l'arxiu Estellés que de nou posa en relleu l'hegemonia dels noms catalans. Transcric, a tall d'il·lustració, la seva llista corresponent a la documentació de la dècada dels 50:

Escriptors/intel·lectuals catalans: Agustí Bartra, Francesc de Borja Moll, Santiago Bru i Vidal, Josep Carner, Xavier Casp, Mossèn Costa i Llobera, Joan Creixells,

Salvador Espriu, Rafael Ferreres, Joan Fuster, Josep Maria Llompart, Teodor Llorente, Gregori Maians i Siscar, Joan Maragall, Ausiàs March, Pere March, Eugeni d'Ors, Carles Riba, Llorenç Riber, Jaume Roig, Bartomeu Rosselló-Pòrcel, Joan Sales, Manuel Sanchis Guarner, Josep Sanchis Sivera, Joan Teixidor, Josep Torras i Bages, Màrius Torres, Anselm Turmeda, Vicent Ventura, Jacint Verdaguer, Jaume Vicens Vives, Jaume Vidal Alcover, Encarna Viñas. (Oviedo 2011: 266-267)

El mateix exercici practicat sobre els textos dels anys 60 porta Oviedo a duplicar les dimensions d'aquesta llista, ara amb algunes incorporacions noves entre les quals, pel que fa al període que aquí ens interessa, hi ha les de Miquel Bauçà, Blai Bonet, Joan Brossa, Joan Ferraté, J. V. Foix, Josep Maria López Picó i Josep Maria de Sagarra (2011: 268).

Abans d'entrar en una consideració específica sobre cap d'aquests noms, però, se'ns ha d'imposar per ella sola l'evidència que la poesia d'Estellés, com ja apuntava abans, va estar absolutament atenta des del començament al cànon poètic de la seva llengua: el catàleg que hem vist inventariat inclou tots els grans autors de la tradició contemporània i també algun de menor, i, per damunt de tot, una inqüestionable diversitat estètica i estilística. *A priori*, i si no anàvem més enllà, aquest fet és interpretable en molts sentits i més d'un, segurament, ens duria a conclusions tan precipitades com equívokes. Per què aquesta insistència a fer esment arreu de tants autors catalans, a tributar-los públicament respecte? Obsequiositat? Adulació? Professió d'eclecticisme? Desig de complaure el sistema poètic de l'època? Tal vegada un complex d'inferioritat literari evacuat a còpia d'homenatges? Res més lluny de la realitat, al meu entendre, que totes aquestes hipòtesis. Crec que per tal d'escatir exactament en quines coordenades s'ha d'entendre la relació intertextual d'Estellés amb els seus contemporanis catalans —i defugir, de pas, la temptació de cedir a cap mena de simplificació— pot fer-nos un gran servei un petit assaig seu que, d'entrada, no sembla que haguéssim d'associar en absolut a una qüestió com aquesta. El text pertany al seu llibre de 1986 *El forn del sol*, porta per títol «Carles Salvador» i és en efecte una molt aguda semblança del poeta valencià autor de *Plàstic* i d'*El*

bes als llavis. Allò significatiu és que Estellés comenci tot filiant les influències rebudes per Salvador en Maragall i en Eugeni d'Ors, per ben aviat aclarir-nos el següent:

Hi haurà un moment que Carles Salvador [...] es declararà súbdit estètic de Barcelona. Pregue una mica de silenci, d'atenció: perilla la vida de l'artista... No «es diu» súbdit de Catalunya; precisa molt més: es diu súbdit de Barcelona. Açò facilita enormement la tasca. [...] Perquè, aquest home, destinat —qui ho havia de dir?— a ésser símbol valencià, gairebé «mite», una càlida espècie de mite, en uns anys amargs, ha nascut, devotament, per a ésser, només, súbdit... Posa un pessic d'èmfasi i es considera «súbdit estètic» de Barcelona. Si esbrinem un poc, però, el trobem, fàcilment, súbdit de Salvat-Papasseit, de Sagarra, de... Tot un rosari, o un itinerari, de ben assenyalades individualitats.¹

A part de la cautela amb què veiem Estellés tractar la qüestió (com volent evitar qualsevol indelicadesa en parlar de Catalunya i València), el més destacable és, però, que, per bé que mostri la seva reserva davant la declaració de principis, una mica ingènua, que va fer Salvador, acaba tanmateix aplaudint la seva disposició a ser influït per uns autors que ell mateix considera també dignes d'emulació. De fet, la resta de l'article serà un recorregut per l'aportació indiscutible del poeta al redreçament de la llengua i la literatura en terres valencianes, en especial a l'hora de divulgar «la lliçó catalana de Pompeu Fabra». El millor de tot és el contrapunt que marca Estellés, respecte a Salvador, amb un altre poeta valencià, Bernat Artola, que com és sabut va ser amic i escoliasta del primer:

Carles escriu, molt afanyosament —inclús, si es vol, «il·luminadament»—, a Benassal: Artola resideix a Barcelona. Carles lluita, quotidianament, amb la vida: Artola «la» viu a Barcelona... [...] Tinc motius per a pensar, per a creure, que Artola i Tomàs, després dels seus anys d'estudi a Barcelona, en retornar a Castelló, intentà posar «en pràctica» una espècie de «ramblisme», en què la mentalitat de

1. «Carles Salvador», dins *El forn del sol*, València, Gregal, 1986, p. 48.

La Plana no passava, en el millor dels casos, de veure-hi res més que una cosa divertida i banal: una «extravagància». Aquell «ramblisme» d'Artola —escàndol del veïnat, fragorosos anecdotaris a cau d'orella—, era, pel contrari, en Carles Salvador, un treball tenaç, obstinat, sostingut.²

No es podria distingir millor una actitud positiva i culturalment enriquidora d'una altra de superficial i provinciana, em sembla. Estellés deixa molt clar amb els casos contraposats d'aquests dos poetes paisans que la qüestió no pot ser de cap manera adoptar uns determinats clixés apresos a la suposada *metròpoli* i voler-los implantar de retorn a casa sense cap consideració de la pròpia circumstància, això és, a fer *ramblisme*, sinó importar tot allò que la comunitat germana ha pogut construir de valuós i acomodar-ho a la realitat personal i territorial. Per això censura els termes amb què presentava Salvador la seva posició, però no pas la seva tasca efectiva. Correlativament, crec que l'últim que hauríem de fer és creure Estellés un *súbdit*, ni de Barcelona ni de Catalunya, sinó algú amb la intel·ligència de treure profit d'un impuls ja existent per projectar la poesia del propi país sobre un horitzó inimaginable tan sols unes dècades abans. I amb uns resultats, tot sigui dit, suficients per reivindicar una concepció distinta de la capitalitat catalana: com han assenyalat Dominic Keown i Jordi Larios, l'empresa poètica d'Estellés «underline Valencian marginality by privileging the rural life of Burjassot, his hometown in the Horta [...] over that found in the capital», una actitud que, enfrontada a l'hegemonia cultural de Barcelona, instaura en la seva obra un «antagonism between metropolitan affectation and provincial commonness» (2010: 248).³

Això no obstant, la voluntat d'Estellés de deixar constància poètica del seu afecte sincer pel Principat i per totes les manifestacions de la seva cultura és, gairebé podríem dir, omnipresent. N'hi ha prou de fer una ullada al *Primer*

2. *Ibidem*, pp. 49 i 51.

3. Recordant l'entrevista que va fer-li Montserrat Roig, és ben reveladora l'actitud amb què Estellés parla del seu descobriment de Barcelona, barreja de fascinació i d'estranyesa, d'atracció pels trossos culturals de la ciutat però també de reticència davant un món un pèl encarcerat, «de pudor o castetat inhòspita, / totes les cases amb estores grosses», com escriurà més tard a la «Crònica mallorquina».

llibre de les odes, per exemple, per apreciar el protagonisme assolit pels temes catalans, i de quina manera —fins i tot deixant de banda els escriptors objecte d'homenatge—, referents com Pompeu Fabra, Joan Miró o Antoni Tàpies són mereixedors dels màxims elogis, fets des de la convicció en una causa única i comuna i en el fet que, si el destí torna a ser advers, tothom en serà víctima i «ens mataran, fraters, amb un sol tir». ⁴ En el mateix sentit, cal recordar com el poeta s'esforçava a voler deixar clar el 1978, en la famosa entrevista que Montserrat Roig li va fer per a la sèrie *Personatges*, que totes les seves primeres lectures —gràcies a un veí molt compromès— van ser catalanes: Rusiñol, Sagarra, Riba. I tampoc no deu ser anecdòtic que a l'hora de compilar en un volum de la seva obra completa els primers llibres que va escriure i publicar, Estellés triés com a títol el dels primers textos escrits en llengua catalana, *Les homilies d'Organyà*. ⁵

Precisament per no pecar de cap reduccionisme a l'entorn de tot això, entenc, però, que no podríem passar endavant, al repàs dels autors al·ludits per Estellés, sense ocupar-nos abans d'un poema molt emblemàtic de l'autor, que incideix de ple en la qüestió i en uns termes més que peculiars, que ens fan veure com és de complexa. Em refereixo a un dels sonets més impactants d'*El gran foc dels garbons*:

Em moriré escrivint els millors versos
de l'idioma català en el segle
xx, amb perdó de Rosselló i Salvat,
amb el permís de Pere Quart i Espriu.

Foix plorarà moltíssim en saber-ho
i inútilment intentarà un sonet,

4. «Oda pública a Antoni Tàpies», dins *Manual de conformitats* (OC, 3), p. 40.

5. «Demane, ací, a l'honest lector, que em done el seu perdó pel títol que he posat a aquest volum: *Les homilies d'Organyà*. Va dit amb una certa ironia, amb un cert enyor, amb un cert pesar... Volia referir-me als meus modestos principis, a les meues modestes provatures en català». Cf. *Les homilies d'Organyà* (OC, 6), p. 284. En la mateixa línia aniria, sens dubte, el fet de titular un altre volum, el 1985, amb el nom de *Cançonet de Ripoll*.

l'únic sonet que li serà rebel
i mai no passarà del tercer vers.

Fuster, Ventura: no direu que no
us he avisat a temps. En els papers
faran elogis precabuts —oh, sempre
es necessita certa perspectiva.
Pense en el nostre poble, i li demane
a Déu una mort digna. Déu que ho faça.⁶

El rendiment que el recurs de la ironia assoleix sempre en la ploma d'Estellés és extraordinari, i aquest sonet n'és una de les millors proves. D'entrada hi haurà qui naturalment s'incomodi davant una declaració de vanitat tan excessiva: l'ironista sempre juga amb la confiança que el lector menys reflexiu quedarà aturat en el simplíssim missatge literal.⁷ Però no hem de perdre de vista qui són els autèntics destinataris del poema, inscrits al vers 9: els seus íntims amics Joan Fuster i Vicent Ventura, la qual cosa redueix el presumpte abast públic del poema i confereix inevitablement a les afirmacions rotundes del seu text un caràcter còmplice gairebé de *private joke*. L'interessant és, en tot cas, la nòmina dels autors morts i vius amb què Estellés creu haver-se de comparar, i dels quals ha d'obtenir respectivament «perdó» i «permís» (Bartomeu Rosselló-Pòrcel i Joan Salvat-Papasseit, d'una banda, i Joan Oliver i Salvador Espriu, de l'altra), i el fet que l'altre *escriptoret*, que ja ni tan sols podrà seguir en la lliça, sigui tot un J. V. Foix. Sota la forma de l'aparent menysteniment, aquests versos, al meu entendre, són per contra el més efectiu dels elogis, i alhora l'inventari

6. *Recomane tenebres* (OC, 1), p. 221.

7. Crec, sincerament, que seria adoptar en aquest cas la mateixa lectura desenfocada que el poema «Comentari de text» de Joan Margarit fa del famós «Els amants», de *Llibre de meravelles* (vegeu *Misteriosament feliç*, Barcelona, Proa, 2008, pp. 45-46). Prenent per afirmació literal, genèrica i seriosa, el vers «No hi havia a València dos amants com nosaltres», Margarit replica: «I tant que n'hi havia d'amants així a València. | I a tot arreu del món», per apostrofar més tard el poeta de Burjassot i dir que «el teu poema [és] bo, si trec l'últim vers». No crec que calgui discutir la condició de monòleg dramàtic del poema estellesià, aquest cop fins i tot indicada amb unes cometes que enclouen tot el text de la composició.

minucios de tot allò que Estellés voldria incorporar a la seva pròpia poesia: d'una banda, el foc de Rosselló i la sensualitat de Salvat, i de l'altra, la dimensió civil de Pere Quart i la metafísica d'Espriu —sense oblidar la saviesa formal de Foix. Keown, arran del sonet, s'ha referit a una «lluïta intrigant» d'Estellés amb aquests poetes (2000: 35); però en un context en què ni tan sols la crítica literària s'escapa del sarcasme (sobre la *perspectiva* que aquesta creu necessari adoptar: v. 12),⁸ jo no exageraria: per si no fos prou el detall esmentat a propòsit de qui se suposa que és el receptor del missatge, entenc que cal subratllar també, encara que sigui obvi, que tot el poema és presentat no com una realitat, sinó com un *desideratum*, com un futurible, en tot cas: Estellés escriu aquí un de tants poemes que prefiguren la seva mort, i aquest cop s'imagina una posteritat literària —i això ho trobo particularment important— de la qual la veritable beneficiària ha de ser València: «pense en el nostre poble», diu el poeta (i recordem que són dos conterrànies, Fuster i Ventura, que l'escolten). Podríem repetir, doncs, tot allò que ja s'ha dit abans a propòsit de Carles Salvador, però no cal: en la meua opinió, és precisament la ironia la que permet mantenir un equilibri perfecte entre l'admiració i la rivalitat, entre voler ser català i no renunciar de cap manera, sota cap concepte, a ser valencià. A fer realitat, en definitiva, el que diuen aquells versos del *Cançonet de Ripoll*:

Valencià de catalana arrel,
de permanent convicció central,
em sé i em dic i em declare fidel
per sempre més al més íntim principi.⁹

8. És aquest un altre àmbit de la crítica en el qual Estellés resol sorneguerament l'ambigüïtat de les seves opinions, com quan, sense deixar d'admetre uns mèrits, necessita passar-los pel filtre de la ironia: al poema «Estricta veritat», de *Lofici de demà*, llegim «Sóc un mort conscient, despert tota la nit. | Preguntes, més preguntes. Escriure a Castellet». Tot i l'aparent estirabot, també aquí s'està reconeixent de manera implícita que el de Josep Maria Castellet, el crític especialista en Espriu, pot ser un testimoni valuós.

9. El poema és datat «11 de març de 1976. A casa» (*Cançonet de Ripoll*, Barcelona, Empúries, 1985, p. 31).

Oriental, doncs, la qüestió donant-li qualsevol altre biaix em semblaria discutible, i en el fons desvirtuaria allò que molt acuradament ja van explicar en el seu dia Jaume Pérez Montaner i Vicent Salvador quan van precisar les fonts dels tres grans ingredients de la llengua poètica estellesiana: «els clàssics valencians del segle XV», «la llengua del carrer, el català après a l'Horta» i «la literatura catalana del segle XX (fonamentalment, és clar, els autors del Principat)» (1981: 45). Aquest tercer component de la tríada és, doncs, el que m'interessa, de manera que el que voldria a les pàgines següents és oferir un recorregut, necessàriament limitat, per cadascuna de les «ben assenyalades individualitats» de la poesia catalana (com ell mateix deia referint-se als models seguits per Salvador) de què Estellés va decidir parlar en els seus versos, conscient, però, que ni l'espai em deixa parlar de tots ni fer-ho de manera exhaustiva.¹⁰

Joan Maragall

El vitalisme de la poesia maragalliana, unit a la seva poètica espontaneïsta, semblen necessàriament pròxims a les posicions d'Estellés. El cert és que la seva obra recorda diverses vegades la figura del creador de *Seqüències*, i el més interessant és que les al·lusions funcionen totes elles de manera tan diversa que bastarien a fer la base d'una possible tipologia de la intertextualitat estellesiana. Trobem les dues primeres inscrites de manera molt discreta en el seu celebrat *Llibre de meravelles* (1971). La primera, dins el poema «Silenci», una composició que denuncia contundentment la repressió de la postguerra, i la forçada submissió: «Ens demanen silenci, quan ens queden encara / tantes coses per dir». Els darrers versos del poema estraïen irònicament la veu d'aquelles autoritats, polítiques i eclesiàstiques, que ordenen el silenci: «El

10. Una disponibilitat il·limitada d'espai permetria parlar, més enllà dels deu autors que he escollit, d'altres poetes tan interessants com Joan Teixidor i Agustí Bartra, també presents en els poemes d'Estellés. En darrer terme, la limitació és sobretot dolorosa perquè impedeix abordar la qüestió, igualment de molt interès, de l'empremta de la poesia estellesiana en els poetes del Principat que el van conèixer o simplement llegir, i que ha estat sostinguda al llarg de diverses generacions, des de Joan Vinyoli, Joan Triadó i Gerard Vergés, passant per Francesc Parcerisas, fins a poetes més joves com Jordi Valls o Jordi Julià (que fins i tot titulava el seu primer llibre *Els grills que no he matat*, arran d'un vers de «Coral romput»).

món està ben fet. A callar tot el món. / A dormir tot el món. El món està ben fet. / ¿Què més ens podeu dâ en altra vida? Amén. / Els versets eucarístics de Bertran Oriola». ¹¹ L'estratègia és subtil, perquè Estellés no tan sols denuncia aquí la filosofia de la imposició dictatorial, sinó l'apropiació perversa que aquesta pot arribar a fer, fins i tot, de la paraula dels poetes: «el món està ben fet» és la traducció literal d'un vers de Jorge Guillén, del poema «Beato sillón» (el vers anterior havia citat «les eternitats de J[uan] R[amón] J[iménez]»), de la mateixa manera que l'esplèndid «Cant espiritual» de Maragall és la font del vers «Què més ens podeu dar en una altra vida?», aquí citat gairebé literalment. El conflicte semàntic està doncs servit, perquè en el seu origen la interrogació —adreçada a Déu— denotava una passió per la vida terrenal (que Estellés, sens dubte, subscriu), però en boca dels repressors sembla una crida a la resignació, a no voler aspirar a res més que a una existència obedient i callada. Així, si el record final de la poesia de Manuel Bertran i Oriola, d'una ortodòxia catòlica total, és evidentment humorístic, ¹² l'al·lusió maragalliana és, en canvi, molt més ambigua. Igual d'implícita és la segona al·lusió, provinent del mateix llibre: al famós «Assumiràs la veu d'un poble», inflammat d'esperit civil, el jo poètic diu d'ell mateix, desdoblant-se: «Tu seràs la paraula viva, / la paraula viva i amarga». ¹³ És ben bé com si Estellés fes seva la proposta d'una llengua suprema i representativa que tants cops va defensar Maragall, però matisant-la amb l'amargor d'uns orígens humils, força diferents de l'òrbita burgesa en què es va moure l'autor barceloní. La següent aparició és purament nominal, i del tot inesperada; té lloc enmig d'una de les llargues tirades anafòriques que caracteritzen *L'Hotel París* (1973). Concretament en el poema XIX, en el qual la veu poètica, lliurada a l'enumeració dels «tramvies que duen les gents amunt

11. «Silenci», *Llibre de meravelles*, València, Eliseu Climent, editor, 1971, p. 53. Com molt bé nota Ferran Carbó, el vers de Maragall és també citat al final del poema «Podria ésser un nocturn», de *La clau que obri tots els panys*, com a evidència que són «els ferros i els versos» d'aquesta vida allò que el poeta valora per damunt de tot (2009: 107).

12. Tal com passa amb el noucentista Josep Maria López Picó («el cast senyor López Picó»), al·ludit sorneguerament dins el poema «Els amants», també Bertran és, doncs, un dels poetes catalans dels quals Estellés no dubta a desmarcar-se.

13. «Assumiràs la veu d'un poble», *Llibre de meravelles*, ed. cit., p. 106.

i avall», diu, més endavant: «i els tramvies que duen un home sense feina / i els tramvies que duen un condemnat a mort / i els tramvies que duen en Joan Maragall / i els tramvies que duen el manyà del cantó».¹⁴ Sembla que el poeta de Burjassot estigui reivindicant el caràcter popular del seu homòleg català, malgrat la seva extracció social, del moment que l'igualava amb la gent senzilla, castigada i anònima, que viatja al tramvia. L'últim record del poeta de «La vaca cega» és el que trobem en un dels sonets recollits a *Vaixell de vidre*, «Llarga, la vida», al qual hauré de referir-nos de nou en parlar de Carles Riba, perquè és per a ell, i no per a Maragall, el veritable protagonisme. En un judici força crític del pensament ribià, el poema diu que Riba «no acceptava la vida plenament: / feia l'antologia de la vida. / En la de Maragall, exclogué allò / de la sardana».¹⁵ Com veurem després, és lògica la discrepància d'Estellés, defensor de la *impuresa* poètica, de l'exquisidesa forçada amb què Riba va voler acomodar-ho tot al seu ideal, dins el qual no entrava —per errat, menor o impropí— un poema maragallià com «La sardana» (absent, en efecte, de l'antologia de l'autor que Riba va preparar i que Estellés, doncs, tàcitament reivindica).

Com deia al començament de l'epígraf, a banda de l'ostensible simpatia que Estellés manifesta per Joan Maragall, és significativa la diversitat intertextual amb què s'hi refereix; recapitulat els casos exposats, cal notar que hem vist la incorporació en els propis versos d'un terme encunyat per l'altre autor (la *paraula viva*), la cita (quasi) literal d'un dels seus versos, l'esment ras i curt del seu nom, i finalment, un apunt crític, de caràcter gairebé metapoètic, sobre la seva recepció. Una bona mostra de la riquesa i el joc que proporcionava a Estellés el recurs a allò que des de Genette podem considerar el «segon grau» literari.

Josep Carner

A primer cop d'ull, l'afinitat amb el darrer gran modernitzador del català com a instrument poètic, després de Verdager i Maragall, no és ni òbvia

14. Poema XIX, *Les Homilies d'Organyà* (OC, 6), p. 127.

15. «Llarga, la vida», dins *Vaixell de vidre* (OC, 8), p. 22.

ni immediata. No podria ser més gran, d'antuvi, el contrast entre el tarannà sempre elegant de l'autor de *La paraula en el vent*, mesurat i irònic, i l'escriptura descordada, sovint procaç, del poeta de Burjassot. Però malgrat tot, alguna admiració real sentia aquest últim per l'obra de Carner —probablement alimentada per un comú amor, fondíssim, per la pròpia llengua—, un poeta que, a última hora, no havia provat amb la reformulació dels valors clàssics d'*Els fruits saborosos* res de molt diferent, en essència, del que suposa, per exemple, *El primer llibre de les èglogues*. La prova la trobem en dues al·lusions de molta consideració a l'obra del poeta barceloní. La primera s'escau dintre de les anomenades «Elegies europees», aplegades dins *Vaixell de vidre* (1983). Em refereixo al poema «Brussel·les», que presenta el jo poètic d'estada a la capital belga una nit de dissabte, «tot sol al llit de l'Hotel Metropole», aliè a l'animació de la ciutat, i envaït d'una tristesa que pot recordar la de Verlaine (al famós «Le ciel est, par-dessus le toit») quan va estar confinat davant el mateix paisatge. La meditació ombrívola del poeta, damunt la certesa que no tornarà més a la ciutat, es clou amb un inesperat *ex abrupto*: «Josep Carner, on és la vostra tomba? / M'haveu fet molt amarga companyia».¹⁶ No deixa de ser curiós que Estellés evoqui precisament la figura del Carner exiliat, encara que, de fet, és aquesta circumstància biogràfica la que l'havia de marcar definitivament, tant per bé (pel que fa a la maduració de la seva obra), com per mal (en els arguments dels seus detractors): el Carner allunyat de Catalunya, confirmant una condició d'*outsider* que molts no li van perdonar mai, és alhora, també, el poeta d'una humanitat i profunditat, de cims com el *Nabí* o *Absència*, que no tenia abans. Sigui com sigui, Estellés no podia no recordar-lo si visitava la Brussel·les en què el poeta i diplomàtic va viure els seus darrers vint-i-cinc anys, aquella ciutat de «carrers i fanals avançant per les prades» que descriu el seu famós poema «Bèlgica». L'emotiu apòstrofe final, naturalment, no perd cap valor pel fet que Carner estigui enterrat a Barcelona, al cementiri de Montjuïc; el que compta és l'impuls sobtat del poeta per voler visitar la seva tomba i agrair l'«amarga companyia» dels seus versos. Crec que amb l'atribució

16. «Brussel·les», *Vaixell de vidre* (OC, 8), p. 131.

d'aquesta qualitat a la poesia carneriana, Estellés es revela com a genuí lector seu, com algú que sap conèixer que darrere l'aparença gràcil d'aquella obra hi ha un component molt més greu i seriós però no per això menys cordial. És la segona al·lusió al poeta la que ens acaba de confirmar que la seva intel·ligència d'aquesta obra colossal, tan sovint menystinguda fins avui, passa per connectar-la amb la vida, més enllà de qualsevol reclusió llibresca. El context és el del poema «Fragment 1», un dels *Poemes esparsos* recollits a *Sonata d'Isabel* (1990) —una peça important, a què em voldré tornar referir molt més endavant—, en el qual la veu poètica considera la tradició poètica que de Verdaguer baixa fins a Bartra i, en un recolze del discurs, pregunta: «¿i t'oblidaves de Carner i aquells / sonets que tenen cruixidores síl·labes / i s'esdevenen cruixidores màrfegues, / propicis, ells, per a l'indòmit coit / mentre, des de l'estable, puja el bram / de la vedella i una olor de fem, / confús anunci de fecunditat?».¹⁷ En el marc de tota la composició, és clar que Estellés veu en Carner (com també en Bartra) una culminació fecunda de la línia que ha fet arrencar dels mateixos Virgili i Horaci, un «precedent agrícola», rural, que el poeta identifica amb la plenitud de la vida natural, i que la formalitat dels sonets carnerians no negaria en absolut, sinó que contribuiria, laboriosament («cruixidores síl·labes») a celebrar.

Carles Riba

De totes les relacions literàries de què m'ocupo en aquest paper, l'entaulada entre Estellés i el conjunt de la poesia ribiana és, de llarg, la més ambivalent i tensa, i, potser per això mateix, la més interessant. Riba és el paradigma del poeta intel·lectual, l'autor d'una obra exigentíssima, l'erudit i omnímode coneixedor del món clàssic, però també, arran de la tràgica experiència de l'exili, el referent moral de tota la generació de postguerra. A Estellés la fascinació per la barreja de significació civil i exquisidesa formal de, per exemple, les *Elegies de Bierville*, li resulta tan estimulante com reveladora, però, de la diferència que s'obre entre aquesta estètica i la pròpia. Podem deixar momentàniament en

17. «Fragment 1», *Sonata d'Isabel* (OC, 10), p. 155.

suspens la cronologia i ordenar les al·lusions de manera que facin més clara aquesta ambigüitat: així, podem recaptar mostres d'una devoció inequívoca, però també d'altres que manifesten una reserva no menys explícita. Just al mig, equidistant dels dos extrems, un poema superb com és «Mort i espant de Carles Riba» —que comentaré al final— assenyala perfectament què uneix i què separa ambdós poetes.

És ben significatiu que Estellés decidís tancar el seu primer llibre, *Ciutat a cau d'orella* (1953), amb un poema, «Memòria tristíssima», que du un epígraf («T'ha enquimerat la gràcia fugitiva / d'un desig i ara ets deserta, oh ment») precisament del poema amb què Riba inaugurava el primer llibre de les *Estances*, el seu debut poètic.¹⁸ És com si el poeta de Burjassot hagués volgut lligar el seu destí literari al del poeta català, fins i tot fent que la seva composició, d'una dicció allunyada del seu estil més característic (amb versos com «el tast pur de la Gràcia al ple del jorn novell»), glossés aquella altra de Riba. Una anotació dins la miscel·lània «1956-1959» (de *L'inventari clement*) acredita el respecte del poeta per l'autor català, i també la implícita aspiració (costosa, ateses les pròpies circumstàncies) d'arribar a ser com ell:

Diumenge 27 d'octubre, a Burjassot.

Carles Riba volia triar bé les paraules,
tenir una sintaxi ondulant, graciosa.

Escriu entre misèries i fang, entre esperances
i dol, entre fatigues i dolor i injustícies.

—El recorde, en el claustre famós del Patriarca;
el recorde escrivint-me una amabilitat
en un exemplar de *Del joc i del foc*; érem
a l'hotel dit de Roma ple de gents i de juny.¹⁹

18. *Les homilies d'Organyà* (OC, 6), pp. 50-51.

19. *Ibidem*, pp. 185-186.

No lluny d'aquesta desigual posició del deixeble que demana un autògraf al mestre, les referències al poeta català insisteixen en la perfecció de la seva escriptura («unes blanques gavines que pel seu vol coneixen / la sintaxi de Riba»),²⁰ i en l'esforç titànic que devia requerir: «un ordre màgic / [...] com els mots d'un poema / que ha costat molt de fer, set anys del meu voler, / que en deia Carles Riba».²¹ De fet, en el conreu que Estellés farà de formes tan diverses com l'oda o la tanka, és inevitable veure-hi el rastre profund de la influència ribiana. Hi ha llibres sencers, com per exemple, *Llibre de meravelles*, que són travessats pel seu record, de nou entre l'èlogi i la constatació d'un hiat entre les respectives concepcions de la poesia: «L'estampeta» i «Reportatge» són peces que deriven immediatament l'exaltació produïda en el tediós temps de la postguerra per diversions com el cinema o el ball, al crit joiós que Riba proferia a la segona de les *Elegies de Bierville*: «Oh Súnion! La pantalla oferia una Súnion / d'una sal exaltada, de vida i llibertat, / de possibilitats lluminoses de viure»;²² «Oh Súnion! Les trompetes no perdonaven res».²³ La darrera composició en alexandrins del llibre, «També», reïncideix igualment en l'adopció del model elegíac per cantar una experiència, tanmateix, ben diferent de l'original: «Jo també evoque Súnion, i Carles Riba em deixa / compartir la nostàlgia, una sal exaltada. / El teu cos em féu lliure, o tu em vares fer lliure. / Damunt els nostres cossos volaven els llençols, / volaven els coloms en el cel del crepuscle. / Oh, Súnion! Jo t'evoque, evocant aquells dies». Cal notar l'èmfasi del *també*, amb el qual Estellés sembla deixar clara la seva llibertat de posar-se per fi al mateix nivell del mestre; si aquell es dreçava «feliç de sal exaltada»²⁴ davant el temple hel·lènic, el poeta valencià opta per celebrar Súnion en el cos de la seva amant

20. «A mi acorda un dictat», dins *Manual de conformitats* (OC, 3), p. 203.

21. *Ibidem*. El poema de Riba al·ludit és el que comença «Com el cabdill que amb peu alat» (el 35 del primer llibre de les *Estances*).

22. *Llibre de meravelles*, ed. cit., p. 41.

23. *Ibidem*, p. 45.

24. Carles Riba, *Poesia (Obres completes, 1)*, Barcelona, Edicions 62, 1984, p. 218. L'empremta d'aquests versos en Estellés és tan profunda que fins i tot el veurem parodiar-los en un poema d'*Exili d'Ovidi* dedicat a la mort del general Franco: «celebraré la teua mort amb un crit d'alegria. | cantaré com damunt el cos d'una dona estimada!» (dins *Versos a Jackeley*, p. 215)

i en els carrers de la seva ciutat. Un altre jo poètic, el del famós «Els amants» —que les cometes que tanquen el text, però, allunyen un grau més de l'autor—, ens informa que ell i la seva estimada «Ignorem el Petrarca i ignorem moltes coses. / Les *Estances* de Riba i les *Rimas* de Bécquer»,²⁵ i l'al·lusió interessa en la mesura que subratlla la irrealitat que acaba suposant una extrema idealització de l'amor. Un darrer poema del mateix volum, «Per exemple», sembla justificar allò que fa impossible una actitud estètica com la ribiana; en la misèria material i moral de la postguerra, «plorem per aquella puresa que no fou, / per aquella puresa que mai no hem pogut viure, / que no hem pogut tastar en cap de banda, mai».²⁶ En qualsevol cas, el text que defineix de manera més explícita i racional la dificultat d'Estellés per fer completament seus els objectius poètics de Riba és el poema «El procés», inclòs a *La clau que obri tots els panys*. Dedicat a l'autor de les *Estances*, és d'una extraordinària precisió —en un exercici metapoètic força rar en Estellés— a l'hora de fer la crònica, el *procés*, del fracàs que va suposar-li voler escriure d'una manera contrària al seu caràcter i interessos. Per si la dedicatòria no era suficient, l'inici del poema s'encarrega d'identificar amb prou claredat una aventura poètica que va ser un dia la de Mallarmé i Valéry i, naturalment, la del mateix Riba:

Volia, de vegades, abans, fer un poema
clos, impecablement arquitecturat, ple,
un ordre de paraules, un règim, un imperi
ben ben delimitat, i corpori, i esvelt;
vull dir un edifici, una estructura sòlida,
on cada mot complís una missió exacta,
definida, concreta, i on fossen tots els justs.²⁷

Però el poeta de seguida ens revela quin era el preu d'aquest anhel: «Era, allò, un exercici brutal», que el convertia en «un vague Caïm, solt i ociós, / un

25. *Llibre de meravelles*, ed. cit., p. 30.

26. *Ibidem*, p. 79.

27. *Les homilies d'Organyà* (OC, 6), p. 226.

Herodes potser». L'ofici poètic era aleshores sinònim de decapitar versos, de fer dels poemes unes «implacables autòpsies». Una llarga tirada d'alexandrins presenta, en efecte, aquesta laboriosa activitat de forense damunt d'unes paraules on hauria de palpar la vida, fins que veiem formulada exactament la raó de la seva desafecció: «Hi havia un element, sobretot, inhumà: / un déu que demanava la sang dels sacrificis / —la tendra sang inútil de les idolatries— / per tal que es mantingués la pau, l'ordre, la forma».²⁸ Estellés no estava disposat a sacrificar en l'altar de la forma la vivacitat de la seva experiència, i el poema, molt oportunament, es clou amb un llarg parèntesi, en un estil molt més narratiu i menys simbòlic, que redueix tot el problema exposat abans a un impuls que aquell estil asfixiava: «una fam esgarrada de llibertat, o vida». Si la composició havia començat amb la dedicatòria (gairebé dolguda, diríem) a Carles Riba, aquesta postil·la conclou, significativament, amb un «Recordava els poemes de Salvat-Papasseit» —una poètica, com aviat explicaré, molt més afí a la de l'Estellés real.²⁹ Ja ens hem referit més amunt, en parlar de Maragall, de «Llarga, la vida», la peça en què l'autor valencià censurava Riba per haver exclòs de la seva antologia el poema dedicat a la sardana; ara és moment de completar aquell apunt tot considerant que en aquesta composició Estellés també qüestiona un altre aspecte del tarannà de Riba. Al costat d'un nou elogi de la seva sintaxi, llegim que «Riba, segons els homosexuals, / no acceptava la vida plenament: / feia l'antologia de la vida. / En la de Maragall, excloué allò / de la sardana; i en la de Kavafis...».³⁰ El silenci reticent d'Estellés ironitza, per descomptat, sobre el fet que les traduccions ribianes del poeta neogrec haurien minimitzat, per un escrúpol moral, el component homoeròtic de la seva lírica, però tot i això crec que la principal esmena que adreça a Riba el poeta de Burjassot és de no tenir el valor de capbussar-se en la vida en tota la seva multiplicitat, de limitar-se a fer-ne una *antologia*, és a dir, una selecció, tan excelsa com es vulgui, però

28. *Ibidem*, p. 227.

29. Com assenyala Ferran Carbó, «el poeta avantguardista és al·ludit com a model poètic per la llibertat expressiva, per la llibertat temàtica, pel lligam amb la vida, per la distància en la concepció literària respecte a Carles Riba» (2009: 106).

30. *Vaixell de vidre* (OC, 8), p. 22.

en essència falsa. Renunciar a la bigarrada mundanitat de la seva existència, per a un poeta enumerador, caòtic, *metonímic*, com era Estellés, era un preu inassumible, per molt que la recompensa fos la «sal exaltada» d'un ordre pur i *metafòric* com el de Riba —l'enlluernament pel qual, malgrat tot, tampoc no va poder deixar mai de sentir.³¹ Uns versos de «Coral romput» ens recorden, en termes prou gràfics, la naturalesa d'aquesta impossible conciliació:

De vegades voldria fer versos nobilíssims
i dir antigues coses amb plena dignitat,
anomenar il·lustres personatges i llocs
i treballar esveltes metàfores de sal
intercalant alguns «Oh la lluna! Oh, les verdes
illes assolellades»: tot això que m'agrada
llegir en certs poetes, i tot dessota el signe
mozartià de Goethe. Però no puc. No sé.
De vegades voldria ser filòsof, tenir
un sistema. O escriure coses rigorosíssimes.
Però potser m'agrada massa veure la dona
del metge quan pren banys de sol a la terrassa.³²

Com ja he dit, però, cap altra composició no reflecteix millor aquesta tensió com «Mort i espant de Carles Riba», un poema, encapçalat per un epígraf d'Ausiàs March, que és indiscutiblement una elegia a la memòria del poeta —pertanyent a *Lengan conech*, escrit entre 1959 i 1961, va ser composta tot just després del decés de Riba—, però que sorprèn, per molts motius, les nostres expectatives de lectura. El títol, per començar, juga amb el nom d'un popular joc infantil de l'Horta de València, *mort i pam* (al·ludit també per Estellés en

31. Encara en una data tan tardana com la de 1985, Estellés reputava la traducció ribiana de l'*Odissea* de «fabulosa versió» (cf. *Quadern de Bonaire*, Barcelona, Empúries, 1985, p. 31). Una oposició dels respectius estils d'acord amb la famosa dicotomia jakobsoniana entre metonímia i metàfora (que ja Salvador va proposar oportunament, per explicar la singularitat lírica del de Burjassot) constituïria, al meu entendre, una molt prometedora hipòtesi de treball (Salvador 2004: 123).

32. *Les homilies d'Organyà* (OC, 6), pp. 274-275.

molts altres poemes, i fins i tot com a epígraf per a tot un llibre),³³ cosa que, si no exactament una irreverència, sí que és una alerta que el poema voldrà defugir qualsevol enfocament convencional. Obeint, si més no, el costum de l'apòstrofe, tan propi del gènere, la veu poètica apel·la directament al *tu* de Riba,³⁴ i el que fa tot seguit, de forma xocant, és plànyer no tant la mort de Riba (un fet, en el fons, ineluctable), com la indefensió i, per dir-ho així, la *inexperiència* amb què Riba es devia trobar en el moment del seu trànsit: «No estaves fet per a veure la Mort, / el rostre lleig de la puta cruel, / —un ull penjant i la boca rompuda, / el ventre inflat i les mitges caigudes—, / tu, dolç veí dels xiprers al crepuscle, / tu, tan seré com la lluna en el marbre. / No m'he refet de l'espant, Carles Riba».³⁵ Amb el violent joc d'òpòsits entre les imatges del poeta refinat i tendre i la prostituta vulgar i decrepita, Estellés reïx a expressar un dubte profund sobre el valor de l'estètica ribiana —i, per extensió, neonoucentista, simbolista, pura— davant la brutalitat de la mort. En el seu plany hi ha, a parts iguals, el dolor sincer per la pèrdua però també la commiseració que algú superior sent per qui, mancat o incapaç, no ha estat a l'altura d'allò que havia d'escometre, com quan veiem algú que, maldestre, no se'n surt en un joc que nosaltres dominem —el «mort i pam», per exemple, suggerit en el títol. Ha estat copiosa la crítica estellesiana que s'ha ocupat del poema, atreta per la complexitat de les actituds que s'hi reflecteixen. Johannes Hösle, per exemple, hi ha vist el contrast entre una representació de la mort en la tradició de finals de l'edat mitjana (la de Villon i la Dansa de la mort) i un classicisme que «sublimava i estilitzava amb xiprers i marbre la indecència inestètica de la mort i la putrefacció» (1995: 34). També Mariola Aparicio hi constata l'alternança d'«un tractament lingüístic de la mort agosarat i cruel» i «una càrrega irònica i burleta evident» (2001:14). Dominic Keown, al seu torn,

33. *Mort i pam*, recollit en *Les pedres de l'àmfora* (OC, 2).

34. El tractament no deixa de ser insòlit en el marc d'aquest repàs d'al·lusions intertextuals, dins el qual Estellés no sol interpel·lar directament els poetes ja desapareguts (Carner n'és una excepció, com ho seria March: «Fa cinc-cents anys et dugueren al clot»), cosa que aquí fa amb una familiaritat i cruesa que contrasta amb les altres mencions de Riba dins la seva poesia. No és certament el mateix *tu* cerimonial i de respecte que trobem, per exemple, en el poema «A Carles Riba» («Si sabéssiu, Mestre») que Marta Pessarrodona va incloure al seu llibre *Setembre 30* (1969).

35. *Les pedres de l'àmfora* (OC, 2), p. 94.

fent seu l'instrumental crític de Harold Bloom a *The Anxiety of Influence*, parla d'una «bel·ligerància intraartística» per la qual Estellés busca «la impugnació de l'estatus del seu antecessor» i destaca com el poema esdevé «la més abjecta expressió de rivalitat entre tots dos poetes» (2000: 35). Sigui com sigui, es tracta, en la meua opinió, del poema cabdal per comprendre les relacions literàries entre una poètica terrenal com la d'Estellés i el món de gràcils abstraccions diamantines de la tradició simbolista, i és en el fons una elegia, que, privada de l'elogi del difunt i de la consolació final —elements irremplaçables dins el gènere—, em recorda més aviat aquell tremend epitafi que Estellés va dedicar a algú anònim a qui agradava molt aquesta mena de poesia:

si fos un fill de puta ara et preguntaria
car aquest és el moment en què em podries contestar satisfactòriament
què penses del cementeri marí de paul valéry bonico³⁶

J. V. Foix

A banda de la vinyeta irònica d'*El gran foc dels garbons* ja comentada, que presentava Foix plorant d'impotència davant un sonet impossible, cal dir que el poeta de Sarrià va ser objecte de dos destacats recordatoris en la poesia estellesiana. El primer, en forma de dedicatòria: a ell va adreçat un poema de *Llibre d'exilis* (1956) de rara bellesa; marcadament descriptiu, fa el catàleg d'un espai grandios i solemne, que associem a un interior catedralici: «Hi havia vells sarcòfags, i pintures romàniques, / i hi havia silenci, i hi havia altres coses: / una imatge de fusta, corcant-se, i unes claus / que penjaven d'un pany».³⁷ Oportunament, Enric Balaguer ha fet veure que el poema malda per dibuixar una pàtria perduda —com tot el llibre a què pertany—, però en uns termes inseparables aquí del món poètic de Foix, futurista i arcaïtzant alhora: «és un poema dedicat a J. V. Foix i al seu món construït amb un pessic de realitat i un

36. *Ibidem*, p. 123.

37. «Hi havia vells sarcòfags», dins *Les pedres de l'àmfora* (OC, 2), p. 19.

altre d'irrealitat, on el passat i el present s'ajunten» (2000: 37).³⁸ En efecte, som ben a prop de les «muralles / Del temps antic» vora les quals a l'autor de *Sol, i de dol* (al sonet «Em plau, d'atzar») li plaïa «remembar, cellut, setge i batalles». L'altre poema que Estellés li dedica és, per descomptat, l'«Oda cerimonial a misser J. V. Foix», inclosa al *Primer llibre de les odes*, una peça de primer ordre per valorar la complexitat del repertori intertextual de l'autor valencià.³⁹ Si aquest cop el nom de l'homenatjat ha passat al títol de la composició és perquè la seva relació amb l'estil poètic foixià és molt més estreta que en el cas anterior. Una mirada als primers versos ja ens alerta de la peculiar estructura que l'ha d'organitzar:

—Conec la meva mort, car l'he ben vista.

*Us deixe, misser Foix, dessota aquests papers,
una clau que s'encén en arribar la nit.
Fosfòrica, em direu, i és de debò.*

—La dama provençal té el cavall prest.

*Obriré el meu pis i tot el seu desori,
i entre els papers que hi són, rescataréu, molt àvid,
originals obscens d'un cert Querol.*

Com es pot apreciar, el poema alterna (i ho farà fins al final dels seus cinquanta-tres versos) un seguit de decasíl·labs esparsos amb uns tercets en cursiva en què predomina l'alexandrí. Estellés hi ha calcat, doncs, la mateixa distribució estròfica que presentava el dotzè poema de *Les irrealis omegues* (1948),⁴⁰ i fins i tot n'ha imitat la dicció el·líptica i asindètica. El curiós és que els decasíl·labs van rimant entre si, i al final hom comprova que conformen un

38. El passat gloriós de la Corona catalanoaragonesa, suggerit per aquests versos, és, en la presumpció més modesta, un rerefons històric que podia semblar còmode i atractiu als dos poetes.

39. *Manual de conformitats* (OC, 3), pp. 32-34.

40. És el poema el títol del qual comença amb les paraules «Vaig obrir, cos balb, els calaixos on guardava milers de versos que no recordava d'haver escrit mai», en el qual Foix constata com l'escriptura fixa un estadi completament històric i provisional del jo, que el mateix autor no reconeixerà més tard com a propi sinó amb estranyesa i nostàlgia.

sonet; un sonet, per tant, que el poeta ha decidit segmentar i disseminar enmig del curs paral·lel del poema, que pren tota una altra direcció i un to contrapuntat: si aquell destaca per la sentenciositat lapidària i una situació lírica abstracta, els tercets descabdellen una meditació molt més anecdòtica, per la qual tenim notícia de com un dia Estellés (sense identificar-se) va veure un primer cop Foix a la pastisseria que aquest regentava al barri de Sarrià, i com molt més tard, arran d'una segona visita i feta formalment la coneixença, aquest va enviar-li alguns dels seus poemes més recents.⁴¹ El detall és tan minuciós i inequívoc que arribem a identificar de quines composicions es tracta: «A Joan Miró», el poema que clou el llibre *Desa aquests llibres al calaix de baix* de 1964 («l'oda casta a Joan Miró»), «Tots hi serem al Port amb la desconeguda», de gener de 1973 («l'èlegia de Biel Ferrater») —del qual parlaré en ocupar-me de l'autor de *Les dones i els dies*—, i, finalment, «Ella es diu Eu i m'anomena Vós», d'octubre de 1973, al qual Estellés al·ludeix com «els versos de la dama provençal». En el seu conjunt, el poema és un text a què donen gran interès la perfecta barreja de les veus tan personals d'un i altre poeta i el testimoni admiratiu que suposa envers aquella part de l'obra i l'ideari de Foix de la qual Estellés sens dubte se sap més pròxim. Si el poema, com hem vist, començava amb una al·lusió al cantó més visionari de la poesia estellesiana (aquesta reveladora clau *fosfòrica* convida a recordar el pas insomne del «cadàver verdós» de Francisco de la Torre),⁴² acabarà també amb una imatge molt ben traçada de quin pot ser l'espai real d'entesa entre ambdós escriptors:

*Ho sabíem tots dos. Parlàveu del paleta
que volia saber llegir els vostres llibres.
I raonem de la migració.*

41. Les notes d'Estellés al poema aclareixen aquests extrems: «En tornar, l'any 1973, a Barcelona, vaig conèixer personalment J. V. Foix, i la mateixa nit, a casa Max Cahner, on jo residia, vaig escriure l'«Oda cerimonial de misser J. V. Foix», on recorde com la meua dona i jo el vam veure el 1955, en tornar d'una reglamentària visita al Tibidabo, de novençans; més endavant, vaig esmenar i puntualitzar alguns versos». Cf. *Manual de conformitats* (OC, 3), p. 41.

42. Em refereixo, és clar, a l'aparició espectral del poema «No escric èglogues» de *Llibre de meravelles*. En qualsevol cas, és significativa la menció de la clau que permet l'accés (nocturn, a més) a una poesia hereva del *trobar clus*, que Foix tant apreciava.

—Un l'idioma, i cap vegada dos.

Em permetreu que deixes les lloses a la porta.

Deixes amb elles l'antiga devoció pregona.

Rocams de llum i muntanyes glaçades.

—Com es troba misser Ausiàs March?

No pot ser més evident, trobo, la substància de què és feta qualsevol possible comunió entre Estellés i el gran avantguardista català: és basada, si més no, en la unitat de la llengua, per damunt de qualsevol diferència entre català i valencià («cap vegada dos»),⁴³ un paisatge comú i estimat, una confiança compartida en el futur del país i de la seva gent i, naturalment, dins el poderós tronc de la tradició secular, el mateix entusiasme —tan profitós poèticament per a tots dos— per l'obra del gran Ausiàs March.

Joan Salvat-Papasseit

Són tants els atractius que van envoltar la figura de l'autor del *Poema de la rosa als llavis* —proletària, autodidacta, avantguardista, popular, eròtica, vitalista...— que ha estat molt difícil als poetes que van succeir-lo de sostreure's al seu ascendent. Estellés no n'és cap excepció, ja que es tracta d'un dels autors més recordats tot al llarg del que va escriure. Per començar, una bona prova de la simpatia que li desperta el consumat conreu de la cançó per part de Salvat (que implícitament influirà tot allò que el poeta valencià escriurà dins aquest gènere), és la curiosa menció que en fa a «Dies dels fills».⁴⁴ És un poema doble en què la *filla* i el *fill* són destinataris de sengles cançons infantils, curulles d'al·lusions a peces tradicionals del gènere com ara «La lluna, la bruna» o «Arri, arri, tatanet»; inesperadament, la destinació del viatge emprès a la «Cançó del

43. No deixa de semblar intencionada, en aquest context, fins i tot l'al·lusió (v. 8) a la poesia de Vicent Venceslau Querol, autor valencià dotat per a la poesia, però que va conrear-la primordialment en llengua castellana.

44. *Manual de conformitats* (OC, 3), pp. 233-238. Dominic Keown ha estudiat en detall les afinitats entre Estellés i Salvat, en l'herència comuna de March, en el seu ús de la cançó eròtica i una semblant «política sexual» (2000: 57-109).

fill» no té res de convencional: «Anirem / enllà on és / la cançó / de Salvat / Papasseit, / no hi ha pèrdua, / rierol, / vidriola, / l'infant / que no es troba / el vitet / i es pixa / damunt / i s'escalda / les cuixes, / i oliveres, / i vinyes / [...] Anirem, / si sou bons, / a / Salvat Papasseit». Sense abandonar un mateix imaginari centrat en el món dels nens, un altre poema, ara de *L'inventari clement* (1971), «Rajoles», evoca junts Rosselló-Pòrcel i Salvat, i presenta aquest últim en uns termes sorprenents, però d'una enorme tendresa:

Si volguésseu trobar el bon Salvat
deixaríeu el cant i el llogonet,
deixaríeu el cant i deixariu
que els fills jugassen en eixir d'escola,
entre dues clarors: entre ells hi ha sempre
l'infant que no coneixen, que deu ésser
d'un altre barri, que ningú recorda,
un salvat papasseit que només fa
que mirar com ells juguen, que ningú
podria dir després com se n'ha anat...

L'infant estrany i sense dubte trist,
l'infant estrany i sense joc, l'infant
estrany només entre els infants que juguen.⁴⁵

Gràcies al recurs de l'antonomàsia, Estellés il·lustra la singularitat de Salvat tot veient la seva fragilitat, la seva marginació —el caràcter d'*outsider* que socialment va haver d'endurar—, en qualsevol nen que els altres ignoren i bandegen dels seus jocs, un correlat que, de la manera més entranyable, reïx completament a expressar la seva predilecció per aquest malaurat poeta. Igualment important és l'al·lusió que trobem al setzè poema d'*Ora marítima*

45. *Les homilies d'Organyà* (OC, 6), pp. 175-176. Una similar compassió per la trista fi del poeta és la que trobem a l'«Esbós d'una elegia», en què dins el plany per la mort de la seva germana hi ha també un lloc per a ell: «Et degueres morir com Salvat-Papasseit». Vegeu *La lluna de colors* (OC, 9), p. 78.

(1970-1977); és al poema que comença «El meu origen t'ho explicaria»,⁴⁶ una composició de referència, perquè l'autor hi exposa una veritable declaració de principis, la clau del perquè del seu propi caràcter: «jo sóc etrusc, la raça castigada, / el càlid món de coves i de tombes / que va desfer la cultura romana». En una enyorada tradició silenciada i ancestral (perseguida i humil, si superem l'analogia), Estellés diu trobar els seus orígens, allò que el fa ser com és, sempre amb el record d'«una pols injustament malmesa». És d'allò més simptomàtic que en voler trobar un paral·lel per al seu cas, el poeta obri tot un parèntesi de cinc versos: «(¿Haveu pensat que Salvat-Papasseit / potser tampoc no és massa entenedor / sense aquell bru passat familiar, / des d'on li ve, sense dubte, aquell càlid / i al·lucinat món de malucs i llet?)». Certament, no es podria vincular de manera més brillant la sensualitat física de la poesia salvatiana al seu llinatge obrer, com si ser el fill d'un fogoner l'hagués predestinat al «càlid i al·lucinat món de malucs i llet» —quin esplèndid resum— que canten els seus llibres. Es pot dir fins i tot que, per moments, l'assimilació estellesiana del tarannà i la percepció poètics de Salvat esdevé total. Ho comprovem a l'«Oda a Barcelona», un panegíric de la capital catalana —en l'estela dels de Verdaguer, Maragall o Pere Quart—, que revela a les clares una dependència absoluta de la mirada que sobre la ciutat va projectar l'autor de *L'irradiador del port i les gavines*. El saborós realisme amb què és descrit el petit tràfec urbà, amb «la noieta que ha baixat / a comprar la llet» i les dones que «duen les cistelles carregades de / bledes, apis, pa de pagès», unit al fet que l'èvocació sencera és mental («a les meues nits de malalt / estés al llit et recórrec / insomne») fan el poema innegablement tributari de l'excel·lent «Tot l'enyor de demà», una de les millors peces del barceloní —com els versos finals, d'altra banda, s'esmercen a explicar, amb una cita literal del «Nocturn per a acordió»: «el vent de la mar, la humitat / [...], Santa Maria del / Mar, jo he guardat fusta / al moll, Salvat Papasseit».⁴⁷ Finalment, i perquè s'aprecii que l'aproximació d'Estellés a Salvat va ser completa i sense reserves,

46. *Manual de conformitats* (OC, 3), p. 23.

47. *La lluma de colors* (OC, 9), p. 195. El record del famós vers salvatià se li presenta també al poeta al *Tractat de les maduixes*, quan esmenta que ha fet la coneixença d'un treballador portuari i que «el millor de les seues qualitats era, possiblement, en mi: l'ennoblia, l'enaltia, misteriosament, un halo que devia venir de Salvat-Papasseit, el Salvat-Papasseit de "Jo he guardat fusta al moll"» (ed. cit., p. 36).

cal citar l'«Homenatge» amb què el poeta de Burjassot contribuïa al «Projecte dubtós per a un monument públic dedicat a l'altíssima memòria de Joan Salvat-Papasseit», tal com resa l'epígraf.⁴⁸ Després de saludar el Salvat amorós i el costumista, quedava celebrar encara l'experimental, i per això el poema és concebut com un gran cal·ligrama, que disposa els seus textos geomètricament sobre la pàgina, representant «xiprers i donzelles» i «sardanes», amb unitats que parlen de tramvies i roses, i un final (a la part inferior de l'obra) que de nou resulta una síntesi perfecta d'aquest irrepetible univers poètic: «oh Salvat-Papasseit que ara evoque o invoque amb enyor invencible! / Tornem / amb / un / pit / de / la / dona / més / bella / a / la / mà / i / al / muscle / un / ocell!».

Joan Oliver/Pere Quart

Encara que fos un autor molt més gran que Estellés (havia nascut un quart de segle abans, el 1899), Joan Oliver és un poeta que no va exercir plenament el seu magisteri fins al moment en què també la lírica del valencià assolí la seva màxima difusió. La seva actitud resistent i la mordacitat amb què la seva sàtira denunciava qualsevol forma d'opressió devien aviat, ben segur, esdevenir un referent per a Estellés, que ja el 1963 converteix Pere Quart («altrament dit Joan Oliver») al dedicatari d'un poema molt aspre i amarg, «Ritual». Format per quatre seccions, descriu les acaballes d'algú que «abandonat pels déus» afronta l'atac final dels voltors que l'assetgen: «rodarà dia i nit el cel per damunt teu / finalment amb els becs han de buidar-te els ulls / parle d'aquells voltors que tu coneixes bé».⁴⁹ Malgrat la seva construcció al·legòrica, al poema parla, com s'acaba de veure, un jo còmplice que sembla dialogar en efecte amb el mateix Oliver, com alertant-lo de les represàlies que sempre es prenen els poders amb aquells que els critiquen. Si ja hem vist que el sonet «Em moriré escrivint» el situava com a millor poeta viu al costat d'Espriu, un dels epigrames del poema «Amb la dignitat amarga dels pobres» sembla atorgar a Oliver una longevitat capaç fins i tot de fer-lo sobreviure al mateix Estellés: «li ho direu

48. *Sonata d'Isabel* (OC, 10), pp. 113-114.

49. *Les pedres de l'àmfora* (OC, 2), p. 169.

a pere quart / li ho direu però amb moltíssima cura a poc a poc / ¿com es deia aquell poeta que era fill d'un forner de burjassot?». ⁵⁰ L'ambigüitat de la peça, en què l'autoironia no deixa clar si Pere Quart serà inquirit a propòsit d'un poeta oblidat per tothom o bé —i d'aquí, aleshores, la «moltíssima cura»— del competidor poètic més temible, s'esvaeix completament quan arribem a la composició «Paraules innecessàries pel combatiu mestratge de Joan Oliver, altrament dit Pere Quart». ⁵¹ El títol inverteix la fórmula usada en la dedicatòria de «Ritual», i és que si allà Estellés s'adreçava a l'home en la seva solitud vital, aquí ho fa al poeta (ja traspasat), donant-nos una exacta idea del valor que l'obra de l'autor sabadellenc li mereixia. El text diu així: «Oh mestre i amic, company de trinxera, / ací / us / deixe / aquests / mots: / floriran, / floriran / qualque / dia / si / no / els / regueu / mai! / Floriran entre pedres i cards. / Creix / el / poble / de / crits / i / estandards. / Vós / dúieu / erecte / a / la / mà / l'arbre més gran i potent». No pot ser més clara la voluntat de retre homenatge al paper jugat per la poesia de Pere Quart en la recuperació de les llibertats del país, ni evident la humilitat d'Estellés en parlar dels propis mots com d'unes flors al costat dels d'Oliver que eren —i la imatge té una virilitat deliberada— «erecte a la mà l'arbre més gran i potent». El poeta valencià reconeixia així una militància compartida en el bàndol dels inconformistes i els satírics (com no en seran, de properes, les *Horacianes*, per exemple, a l'esperit d'Oliver!), en virtut d'unes «paraules innecessàries», s'entén que perquè ja eren publicades quan el seu destinatari no podia llegir-les i perquè, al capdavall, ningú no dubta ja del «combatiu mestratge» del càustic autor del Grup de Sabadell.

Màrius Torres

No es pot dir que els comentaris explícits i amb caràcter assagístic de Vicent Andrés Estellés sobre els seus poetes més admirats siguin molt nombrosos: ja anem veient que som davant algú que, sempre en el marc del poema, admet

50. *La lluna de colors* (OC, 9), p. 179. El volum va aparèixer, precisament l'any de mort de Joan Oliver, 1986.

51. *Sonata d'Isabel* (OC, 10), pp. 115-116.

un fervor o una influència, generosament els agraeix i els assimila, però sense parlar-ne gaire més. Això encara fa més destacable l'existència de tot un article de sis pàgines (recollit en *El forn del sol*) on va exposar en detall tot de consideracions sobre el poeta lleidatà. Comença amb el record de la seva primera lectura, «la nostàlgia d'aquells dies en què, aquells textos, em cremaven a les mans i al cor, les boles dels ulls».⁵² La fi dissortada del poeta, que Estellés evoca en paral·lel a les de Salvat i Rosselló, li suscita un obsedit interès (que la correspondència de Torres amb Joan Sales no acaba de satisfer) per conèixer com va afrontar «la imminència de la seua mort» i com els seus versos podrien aleshores ser vistos com a «indicis del mortal procés».⁵³ El millor, sens dubte, de l'article és la caracterització global que fa Estellés d'aquesta poesia:

No entenc com pot resumir-se, expeditivament, l'obra de Torres, limitant-la a una exclusiva, o quasi exclusiva, preocupació formal: confesse la meua perplexitat. Existeix un drama, massa evident, i existeix, i no és menys evident, barallat amb la precarietat de la seua salut, amb la circumstància política, històrica, del seu país, tota una problemàtica religiosa, alternativament lluminosa i tenebrosa, però sempre amb un sobrehumà esforç per tal de guanyar-se una engruna de claredat, la deguda porció de claredat. [...] En tot cas, aquest poeta del dolor i de la mort, si és que es vol, de l'efímer i passatger i de l'impertorbable i l'etern (que no mira mai com alié, i viu el patiment de l'«en-aliènat», volent-se tornar a guanyar el que de claredat i de serenitat tinga aquell estat definitiu, però, mentrestant, «convivent», més que vivint sols, com a exili de la seua malaltia o la seua residència a la terra), en aquest poeta existeix una consciència política, històrica, veritablement important i digna d'èsser assenyalada.

Defugint les simplificacions (de què Torres és víctima tan sovint), Estellés prova la seva agudesesa crítica afinant una imatge d'aquesta obra que fa justícia tant a la seva pluralitat temàtica real com a la seva actitud de costosa conciliació entre la tragèdia personal i la consciència històrica. Aquesta admiració tampoc

52. «Màrius Torres», dins *El forn del sol*, ed. cit., p. 41.

53. *Ibidem*, pp. 42-43.

no serà absent dels versos del poeta de Burjassot, si bé no amb la recurrència de les cites d'altres autors. Així, per exemple, «La fira del vent», un llarg poema compost per trenta-cinc tankes (una forma que Torres, tot seguint Riba, va conrear), s'obre amb un record de la condició de malalt que tant va determinar la seva creació: «Glopets de pena, / síl·labes mesurades. / Darrere els vidres / mira el malalt qui passa / pel carrer de novembre. // Mirar qui passa. / Ai tristíssim ofici. / Màrius Torres, / Salvador Espriu, dies / de cotó-en-pèl i llànties».⁵⁴ Més interessant que aquest apunt, que subratllava només un paral·lelisme en la situació de qui s'ha de resignar a un repòs absolut, són les altres dues al·lusions, menys explícites però més profundes: sengles seccions dels llibres *Estams de la pols* (1975-1976) i *Mare de terra* (1992) es titulen, respectivament, «A Mahalta» i «Noves cançons de Mahalta». Indubtablement, la lírica amorosa de Torres, adreçada a la figura ideal de Mahalta —una literaturització de Mercè Figueres, interna, com Torres, al sanatori de Puig d'Olena— és un dels seus cims expressius, i Estellés hi paga tribut amb uns poemes que poden recordar eventualment l'estil del lleidatà pel model estròfic (la tanka), per la mètrica (el sonet de rima consonant), pel tema (poemes amorosos adreçats al *tu* de l'estimada) i per la figuració (l'analogia constant amb elements de la natura). A tall d'exemple, podem recordar uns versos inclosos en la secció esmentada d'*Estams de la pols*, que per si sols poden fer-nos imaginar, superposades, la delicadesa metafòrica de qui va escriure «Corren les nostres ànimes com dos rius paral·lels» i la pulsíó, molt més terrena, d'Estellés:

Ets un grapat d'argila, et prenc
i et faç tal com m'agrades,
com t'he pensat durant la nit.

Amb les meues piloses mans,
amb les meues mans profundes,
amb les meues mans.

54. *Les pedres de l'àmfora* (OC, 2), p. 207.

L'aigua arribava, viva i clara,
i ficava en ella les mans
i després seguia, argilosa i vermella.

Tornaràs a ser grapat d'argila
en deixar-te la meua amor,
en deixar-te les meues mans.⁵⁵

En última instància, cal pensar que l'Estellés que es commovia llegint l'edició mexicana de l'any 1947 de les *Poesies* va prendre nota del Torres amorós, però també del que mirava, serè, l'arribada de la mort, i de fet hi ha molts moments de la seva escriptura en què la naturalitat del poeta lleidatà sembla un substrat necessari; penso, per exemple, en aquests versos de *Donzell amarg*: «La Mort que duc i em creix a les entranyes... / De vegades, la Mort venç a la Vida. / Oh Mort a poc a poc, sense ferida. // Duc la Mort com una aigua entre les canyes. / Tan alta puja la frescor, tan fina, / que més alta la Vida s'endevina».⁵⁶

Salvador Espriu

Per la presència obsessionant que té la mort en la seva obra (més que en Torres, fins i tot), per la seva cultíssima revisió dels mites clàssics, pel seu virtuosisme formal, per l'amor amarg, en fi, amb què estimava la seva «petita pàtria», Espriu no podia de cap manera quedar fora dels interessos de Vicent Andrés Estellés. De nou un text recuperat en *El forn del sol* ens assabenta del profund vincle personal que va nuar-se entre aquests dos magnífics poetes. És una prosa necrològica de 1985, que, a banda de qualificar Espriu d'*altíssim* escriptor, «far de la nostra cultura» i «un dels més grans poetes contemporanis»,⁵⁷ s'orienta

55. És la tercera de les «Casides», dins *Versos per a Jackeley* (OC, 7), p. 66.

56. El fragment pertany a «La terra eixuta», dins *Les homilies d'Organyà* (OC, 6), p. 67.

57. «En la mort del poeta de Sinera (Salvador Espriu en el meu record)», dins *El forn del sol*, ed. cit., pp. 33-36. Aquest primer encontre dels dos poetes és evocat de nou al *Tractat de les maduixes*, en què Estellés especifica que viatjava a Catalunya per «cobrar el premi de Cantonigròs» (que havia obtingut per *Donzell amarg*), i que també va conèixer Josep Pedreira i Joan Teixidor. L'emoció del moment és reviscuda, però, amb la mateixa intensitat: «la humanitat, la gran humanitat, casta,

sobretot cap al record de quan Estellés va conèixer el creador de Sinera. Després d'un agraïment doble, per les paraules que aquell va escriure per acompanyar l'edició discogràfica de *Coral romput* —en la inoblidable recitació d'Ovidi Montllor—, i pel poema que li va dedicar («Vicent Andrés Estellés i el seu enyor», inclòs al llibre *Per a la bona gent*), l'autor confessa descobrir en aquest text el sentiment que va suscitar, vint anys abans, l'encontre inicial dels dos poetes. I així el nucli de l'article és el testimoni emocionat de com en aquella ocasió Espriu va demanar a Estellés que li llegís algun poema seu, i de com la lectura d'una peça pertanyent a *La nit* —que sabem que va ser «La casa, ara sí», un esborronador document sobre la mort, el 1956, de la primera filla del poeta, llavors encara recentíssima— va sotragar completament Espriu: «tenia les mans cobrint-li la cara. [...] Al final, [...] es va aixecar i, agafant-me pels múscles amb les seues mans, em va dir: “Sou sincer. Se us nota. Deveu haver patit molt.” I encara recorde, ara, la seva besada al meu front». És en aquest lligam profund en el dolor, en aquesta comprensió fraternal del cost de la pèrdua d'algú molt pròxim, que troben la seva matèria primera els intertextos poètics amb què Estellés evoca l'autor de *Les cançons d'Ariadna*. Molt en especial, el que apareix al final de la «Crònica mallorquina», un poema que, en el marc del record d'una estada a Palma, acaba en canvi amb la memòria d'aquell viatge a Barcelona en què va poder conèixer Salvador Espriu, que, líricament, aprofundeix encara més l'experiència narrada en aquell article necrològic:

el teu desistiment, quan et va rebre,
aquell crepuscle, Salvador Espriu,
un moment únic en la teua vida,
i recobrades energia i fúria.

Ah, Salvador Espriu, com et recorde!

guardada, de Salvador Espriu, va trencar tots els rellotges. És un record, gratíssim, que guarde per a mi. Aquella abraçada darrera, que coronava tota una conversa i tota una dramàtica lectura d'un poema, mai no se m'ha oblidat.» (ed. cit., p. 52). I encara un tercer text, aquest líric, recupera la impressió final d'aquell vespre: «Havent conversat amb Salvador Espriu», en tercetes pentasíl·labes, repeteix fins a cinc vegades el nom del poeta, en un estil nominal que recorda el de l'autor de *Cementiri de Sinera* (vegeu *Cançonet de Ripoll*, ed. cit., p. 55).

La delicada comprensió, l'amable
comprensió, l'home que lluita
feroçment amb el mot i amb el misteri.

No ens coneguèrem; ens reconeguèrem
pels senyals de la mort, pels seus arraps,
per la blancor de les parets o pel
cruixit d'alguna fusta en algun lloc.⁵⁸

Seran, per tant, molt nombroses les composicions en què s'escau la menció eventual del nom d'aquest «home que lluita feroçment amb el mot i amb el misteri», sempre com a lectura pròpia o d'algú o com una remembrança instantània, o bé que el tenen com a dedicatari —amb el ja al·ludit «Coral romput», segurament, com la peça més emblemàtica. Algun cop, però, l'al·lusió és més extensa, i afecta no tan sols l'orientació temàtica d'Espriu, sinó el seu estil poètic: la peça «Celler seria massa», pertanyent a *El gran foc dels garbons*, pondera l'aptitud d'Espriu per representar determinats ambients; el sonet descriu un sòrdid tuguri, una taverna «enforfoguida i de cristalls bruts» que «Rembrandt podria, si ho hagués sabut, / perpetuar-ho o immortalitzar-ho, / o Salvador Espriu, si és que volia»,⁵⁹ una observació que evidentment remarca l'encert amb què el poeta català recreava escenaris míseros o bé malaltissos. Altres vegades, tanmateix, la referència no és ni de bon tros tan òbvia, i només serà captada per qui conegui una mica més l'obra espriuana: un poema com «Jo em recorde d'Inca» podria semblar del tot aliè a la qüestió. La veu poètica barreja el record d'una estada a la localitat mallorquina i d'una altra a Tarragona (davant la tomba de Jaume I, concretament)⁶⁰ amb una estranya reminiscència de «l'agonia de Quim Federal». Només qui reconegui darrere aquest nom el protagonista d'un dels relats d'*Ariadna al laberint grotesc* («Conversió i mort d'en Quim Federal»), estarà en disposició d'apreciar la semblança entre l'interior

58. *Vaixell de vidre* (OC, 8), pp. 53-54.

59. *Recomane tenebres* (OC, 1), p. 197

60. Va ser l'any 1952, en ocasió del trasllat a Poblet de la despulla del monarca, un esdeveniment que Estellés va cobrir com a periodista i que recorda en diversos moments de la seva obra.

descriu i la situació en la qual, en to de farsa, viu les seves darreres hores el personatge espriuà: «el matalàs de Quim tot amarat, / quina agonia, mare meua, Quim». ⁶¹ Al capdavant, allò extraordinari, no obstant, és que malgrat el respecte amb què Estellés observa la seriositat d'Espriu davant tota consideració del nostre ésser temporal, una fidelitat irreductible a la seva visió irònica de la vida el du també de tant en tant a modular humorísticament la qüestió, sense cap perjudici per a aquella admiració. En *Manual de conformitats* trobem una molt particular oda a Rosselló-Pòrcel, concebuda com un monòleg dramàtic en què el jo poètic simula ser el mateix poeta mallorquí. El seu darrer vers, escrit tot en majúscules, no podria ser *a priori* més irreverent («M'han enterrat en un nínxol d'Espriu!»), si no fos perquè les notes —en vers— al poema aprofiten l'esment d'Espriu per evocar l'«amistat tendra» que hi va haver entre Rosselló i l'autor català. ⁶² Un altre poema, ara de *La pols del camí*, repeteix l'exercici, però ara des de la primera persona i amb un divertit estirabot: «M'agradaria escriure-li a Salvador Espriu. / Mes / no / he / pogut / saber / si / estic / mort / o / estic / viu. / En / semblants / circumstàncies, / quin cavaller li escriu a Salvador Espriu?». ⁶³

Gabriel Ferrater

La participació comuna per part de Ferrater i d'Estellés d'una mateixa concepció del realisme crític en poesia acostava per força les creacions de l'un i l'altre. El poeta de Reus és per fi un veritable coetani, i dos anys de diferència entre les seves dates de naixement (1922 i 1924) no són prou per col·locar-los en generacions diferents, de manera que l'experiència de la guerra i la

61. *La lluna de colors* (OC, 9), p. 60. La perspicàcia d'Estellés és ben palesa en el seu indubtable coneixement de l'obra (no solament poètica) d'Espriu, és clar, però no ho és menys a l'hora de filiar les seves influències: aquest poema, significativament, acaba amb el vers «Valle Inclán va morir a Compostela», i és que el grotesc d'aquesta narració és ben a prop de l'univers esperpèntic del gran escriptor gallec

62. «Oda amb estrambots i notes a Bartomeu Rosselló-Pòrcel des de la seua mort», dins *Manual de conformitats* (OC, 3), pp. 35 i 36. El text, però, que sens dubte vincula més fortament els dos poetes és «Record de Rosselló-Pòrcel en la seua Mallorca» (*Cançonet de Ripoll*, ed. cit., pp. 53-54), que aprofita un passeig per Palma per evocar-los alternativament un cop desapareguts ja tots dos (la peça és dedicada «a la memòria de Salvador Espriu»).

63. *Ibidem*, p. 227.

postguerra (representada en obres com *Llibre de meravelles* o el llarg poema «In memoriam») troba en els dos poetes una expressió consonant.⁶⁴ L'afinitat aniria des dels aspectes més epidèrmics de la seva producció (Estellés titula l'any 1977 un llibre seu *Les acaballes de Catul* quan Ferrater havia titulat el 1960 el seu primer llibre *Da nuces pueris*, arran d'un vers del mateix poeta llatí) fins als més estructurals, que afecten una concepció compartida de la narrativitat lírica, del poema extens i, en general, de les possibilitats discursives del vers blanc d'art major.⁶⁵ En tots dos hi ha, a més —per bé que amb un grau molt diferent de contenció—, una mirada igualment sensual sobre les dones: quan Estellés evoca, per exemple, la imatge d'unes «xiques eixugant-se les llargues cabelleres / i daurant-se l'esquena, i les cuixes, i els pits»,⁶⁶ resulta inevitable (i ara deixo a part el poema més famós del Rector de Vallfogona), el record dels versos ferraterians d'«El distret»: «una noia que s'havia / rentat el cap, amb una tovallola / damunt les espatlles, s'anava passant, / una vegada i deu i vint, la pinta pels cabells».⁶⁷ Sigui com sigui, l'homenatge poètic que Estellés ret a l'autor de *Les dones i els dies* és malauradament pòstum: es tracta de l'«Oda necessària en la mort de Gabriel Ferrater, havent conegut l'èlegia de Misser Foix» inclosa al *Primer llibre de les odes* (1977), una composició que reprèn, com apunta el títol, «Tots hi serem al Port amb la desconeguda», el poema amb què, com he dit més amunt, J. V. Foix havia acomiadat Ferrater el 1973. Estellés compon un sonet blanc en decasíl·labs clàssics catalans —el metre de *Sol, i de dol*— i organitza els materials del poema a partir de l'escenografia que el de Foix ja havia preparat: si aquell presentava un grup de persones baixant una escala fins a la platja del Port (de la Selva), entre els quals hi ha algú (presumiblement Ferrater, destinatari de l'èlegia i adreçat com a tu poètic) que es resisteix a dir-ho tot, ara Estellés

64. Com tots dos van testimoniar sovint, la situació excepcional de la guerra va fer que, paradoxalment (i a diferència, això sí, d'una postguerra sinistra), l'experiència del conflicte fos feliç per als nens que eren llavors Ferrater i Estellés.

65. En aquesta línia, Enric Bou ha subratllat la semblança entre «A mi acorda un dictat» i el ferraterià «Poema inacabat» (1978: 124).

66. «Veig, des de les terrasses», de *Llibre d'exilis*, dins *Les pedres de l'àmfora* (OC, 2), p. 300.

67. El poema de Ferrater és inclòs al seu segon llibre, *Menja't una cama*, de 1962.

conserva el grup congregat i la figura d'algú «funest», «altiu» i «vacil·lant» que baixa l'escala davant seu. La reticència del personatge, més que no en Foix, sembla relacionada amb la decisió terrible del suïcidi: «Us deixaré, aquest dia o un altre. / Sé —i no ho diré— el dia i l'hora exactes». Els últims quatre versos són de nou en boca seva, quan sembla invocar la mort, la Desconeguda foixiana («Dama, veniu, de roses i pamela!») i assajar un balanç final, testamentari, del que ha de ser la seva herència: «Indigne, altiu, molt correcte, he de rebre / béns estimats i no sé on perduts. / Us he deixats uns mots que encara estime».⁶⁸ És palesa, doncs, l'opció d'Estellés, dins l'esquema clàssic de l'elegia, en favor d'una *consolatio* vinculada a la valuosa obra poètica llegada per Ferrater. Com he dit més amunt, no són freqüents en Estellés els comentaris explícits sobre els seus homenatjats, però, en aquesta ocasió, el volum que inclou el poema du excepcionalment una postil·la sobre aquesta elegia que no puc deixar de transcriure sencera:

L'«Oda necessària en la mort de Gabriel Ferrater, havent conegut l'elegia de misser Foix», em pense que, després del seu títol, no necessita massa aclariments, però em sent obligat a fer-los: conserve, intacta, la memòria del meu coneixement literari de l'obra de Gabriel Ferrater, adelerat, a certa taverna mallorquina, i la seua mort, que vaig conèixer periodísticament, a la redacció d'un diari. Ha estat, i encara ho és, una obsessió humana, fins i tot massa humana, per a mi. He escrit molt, en vers i en prosa, sobre G. F., tot encara inèdit, per un pudor o una dubtosa elegància moral que, de vegades, em pren. He triat aquesta «Oda», potser perquè em sembla el text més «distant», per incloure'l en aquest llibre. Pot ésser datada, en la seua forma actual, l'any 1972, o 1973: no conserve dades i no em refie del record.⁶⁹

Mentre no coneguem quina és tota aquesta producció inèdita, que tant d'interès sembla revestir, el que sí que val la pena és constatar que Gabriel

68. *Manual de conformitats* (OC, 3), p. 37.

69. *Ibidem*, pp. 41-42. La seva datació ha de ser, necessàriament, la de 1973, atès que l'elegia foixiana du la inscripció «Gener de 1973».

Ferrater, al seu torn, va ser indubtablement el poeta català més matiner a l'hora de pagar tribut literari al geni d'Estellés. Ja en el seu primer llibre, *Da nuces pueris*, de 1960, hi ha el poema titulat «By Natural Piety», que comença amb la descripció de l'efecte que la llum causa sobre la noia que acompanya el jo poètic, que du els cabells curts: «Obra del sol instant, aquest fugaç / quiliedre diamantí: la llum / sobre el teu cap curt de cabell?». Com ens alerta l'exemplar de l'obra en què Ferrater va deixar comentaris autògrafs, aquests versos tenen una succinta anotació marginal: «Estellés». Efectivament, el poeta reusenc trasmutava aquí el seu record d'uns bells versos de *Donzell amarg*: «et veig, el cap menut, curtíssims / els cabells i mullats, on el sol lliura peixos / d'escates breus o es fa martell, oh diamant / del cap banyat!».70

Miquel Martí i Pol

«Recorde Martí i Pol» és la composició que de manera més explícita dedica Estellés al delicat poeta de Roda de Ter. Inclosa al llibre *Estams de la pols* (1975-1976), el seu origen és inqüestionablement autobiogràfic, per tal com els versos semblen gairebé una anotació de dietari: «Roda de Ter, el / pont, / la fàbrica, / el riu. / Però jo recorde una casa. / Però jo recorde una flama / que alena, / tenaçment, / combatuda per / vents contraris. / Però jo recorde uns / ulls, / el capçal d'un llit, / una dona, / i a dintre / la febre de / viure, / d'enyorar / ja / aquest món petit i fugisser, / com el riu / sota el pont, / com la veu. / Miquel Martí i Pol. / Dolors, / els fills que han anat a / fer la castanyada».71 Amb molt poques pinzellades, Estellés ha estat capaç de delimitar perfectament el «món petit i fugisser» que nodreix tota la poesia martipoliana, de la més civil, centrada en el treball a la fàbrica, fins a la més domèstica i espiritual —amb l'aparició de la primera esposa del poeta, Dolors Feixas, traspasada el 1984—, però sobretot el que ens hi ha deixat és un testimoni emocionat de l'enteresa

70. «Platja, en setembre», dins *Les Homilies d'Organyà* (OC, 6), p. 84. Val a dir que també correspon a Ferrater el mèrit d'haver descobert la qualitat d'Estellés, a inicis de la dècada dels 70, a un jove Francesc Parcerisa, que temps a venir es convertiria en un magnífic coneixedor de la poesia del valencià.

71. «Recorde Martí i Pol», dins *Versos per a Jackeley* (OC, 7), p. 85.

del poeta davant la malaltia (l'esclerosi múltiple que va postrar-lo durant els seus últims trenta anys) i del caràcter resistent de la seva paraula («una flama / que alena, / tenaçment, / combatuda per / vents contraris»), motius que havien de convertir-lo en un autèntic referent nacional, en el «poeta del poble». Aquesta impressió profunda que el poeta va causar en Estellés en la seva visita és encara renovada en un altre text, el pròleg a les proses d'*El forn del sol*, que el burjassoter va escriure a Andorra, a casa de Rosa Pujol: una circumstància que suscita el record de la seva coneixença de dos grans enamorats d'aquesta contrada pirinenca:

al lloc on em trobe, a hores d'ara, i més concretament en el lloc on escric, va escriure, també, el meu *doble* company Agustí Bartra, al qual vaig tenir l'honor de saludar, i de conèixer personalment, a Roda de Ter, en l'habitació on jeia al llit, com esperant una mena de Resurrecció de la Carn, Miquel Martí i Pol.⁷²

Epíleg mallorquí: Bartomeu Rosselló-Pòrcel i Josep Maria Llompart

Si és de poesia contemporània en català que hem parlat, no seria just —i, encara menys, referint-nos a algú tan convençut de la unitat de la llengua com el poeta de Burjassot— que no féssim algun comentari sobre aquells intertextos, nombrosíssims, que remetien als poetes balears. L'amor per Mallorca que sempre va sentir Estellés va fer que els lírics de l'illa fossin també uns convidats recurrents en els seus versos, i, encara que són molts altres els recordats amb més o menys freqüència (Jaume Vidal Alcover, Blai Bonet, Tomeu Fiol o Miquel Bauçà, per no parlar dels *patriarques* Joan Alcover, Miquel Costa i Llobera i Llorenç Riber), cal que parem una atenció més especial a dos noms particulars, els de Bartomeu Rosselló-Pòrcel i Josep Maria Llompart.⁷³ El primer és el de l'autor d'una obra fulgurant que la mort va estroncar en plena eclosió i que

72. *El forn del sol*, València, Gregal Llibres, 1986, p. 6.

73. Un poema que per si sol il·lustra bé aquest amor per l'illa i els molts contactes que Estellés hi va fer és l'«Ègloga mallorquina», on el diàleg entre els personatges d'Odiseu, Galatea i Hipòlit convoca una nodrida nòmina d'criptors balears passats i contemporanis; vegeu *Les homilies d'Organyà* (OC, 6), pp. 177-180.

Estellés va admirar calorosament; el segon, el d'un company de viatge poètic respecte al qual el poeta valencià percebia una indubtable concomitància d'experiències i interessos.

Rosselló era, recordem-ho, el primer dels poetes a qui havia de demanar perdó Estellés pel seu *hubris* en pretendre ser el millor, en *El gran foc dels garbons*. No és estrany: amb una obra total que amb prou feines supera els cinquanta poemes, l'autor d'*Imitació del foc*, referent estel·lar del postsimbolisme, va saber amalgamar als seus poemes, barrocs i surrealistes per moments, la cançó popular, la consciència històrica i col·lectiva i una destresa expressiva admirable, elements tots ells que per força havien d'interessar Estellés. Per si no fos prou, el seu destí tràgic l'obsessionava: «sorgeix invencible» —escriu, en una pàgina d'*El forn del sol*— «el desig de saber com, amb quin *trem*, en quina situació [...] va rebre [la mort], lluny de la seua lluminosa Mallorca natal, entre les diverses bestieses de la guerra civil, aquella [...] criatura lírica que fou Rosselló-Pòrcel».⁷⁴ Això explica que, més d'un cop, l'al·lusió poètica que se'n faci el presenti en aquest terrible moment del traspàs: la ja mencionada «Oda amb estrambots i notes a Bartomeu Rosselló-Pòrcel des de la seua mort» és un poema excepcional des de diversos punts de vista. Ho és, per començar, pel fet de dotar d'una veu d'«ultratomba», diríem, el mateix Rosselló, la condició de mort del qual li garanteix, de pas, l'omnisciència (sap des de l'altre món que la seva casa pairal va ser comprada per Hemingway i que ara Maria del Mar Bonet canta els seus poemes), i, formalment, també ho és per estar constituït com a sonet però amb unes notes epigramàtiques que, en quartets de decasíl·labs i tetrasíl·labs, expandeixen el sentit d'aquells versos (amb l'afegit, encara, d'un estrambot final). La lleugeresa de l'exercici, però, no dissimula el seu fons amarg: «Ningú no sap tot l'horror de morir! / Tranquil·lament aquell que no mor viu».⁷⁵ Un altre poema també original des del punt de vista de la forma, «Boix, Heras i Armengol», sobre uns pintors amics de Joan Fuster que han de visitar Mallorca (original perquè en part transcriu com a prosa sense puntuació

74. *El forn del sol*, ed. cit., p. 42.

75. *Manual de conformitats* (OC, 3), p. 37.

una tirada de versos pentasíl·labs i heptasíl·labs, en romanci), aprofita l'ocasió per fer de nou memòria de l'autor: «Ai ai ai Rosselló-Pòrcel de llimeres i dofins [...] Us espere llegint els versos vellutats d'un jove que vivia al vell carrer dels Oms i escriví els millors versos incendiats de vinyes».⁷⁶ La joventut escapçada del poeta i el seu vigor expressiu, tan pròxim al de Salvat-Papasseit, és el que convoca sovint el seu nom al costat del poeta de la Barceloneta. Per exemple, a «Rajoles», de *L'inventari clement*, on la veu poètica posa de costat els vestigis que d'un i altre poeta li han romàs; del mallorquí dirà: «Del bon Rosselló-Pòrcel em queda sols un text. / Em queda un tros de riu i una finestra gòtica. / Del bon Rosselló-Pòrcel em queda una gran taca / d'esperma en un poema que em deixà en una gerra».⁷⁷ És en aquest mateix recull, però, que descobrim per fi la més reeixida de les composicions dedicades a la seva memòria: «Barques d'alegria», que du el subtítol «Homenatge a Rosselló-Pòrcel». (El seu títol prové precisament d'un vers d'*Imitació del foc*, en concret del poema «Festa».)⁷⁸ Es tracta d'una extensa evocació que, al llarg de seixanta-tres alexandrins, es llança a recrear l'atmosfera d'exaltació absoluta que el poeta va viure en una estada a Palma i el cúmul d'experiències plaents que van sumar-se aquell dia. Estellés presenta gairebé un paroxisme de felicitat («Oh, no em feu tantes coses si no volem que em muira») i el seu habitual detall narratiu el lliura a una enumeració que dissol la realitat recordada dins una mena de fantasia febricitant:

I guaitaven les dones casades als balcons
i passaven les bandes de la música alegre,
—els mariners cantaven agafant-se pels muscles,
sonaven les sirenes dels vaixells estrangers,

76. *La lluna de colors* (OC, 9), pp. 336 i 338. Es tracta en concret dels artistes Rafa Armengol, Manolo Boix i Artur Heras, i el poema va ser llegit en la presentació de l'exposició que els tres van fer el 1973 a la Sala Peraires de Palma. Com consigna el *Tractat de les maduixes* (ed. cit., p. 81), el carrer dels Oms en què va néixer Rosselló devia ser un punt habitual de pelegrinatge d'Estellés quan visitava la ciutat.

77. *Les homilies d'Organyà* (OC, 6), p. 176.

78. El mateix vers ja havia estat un dels molts epígrafs que precedien els poemes de *La clau que obri tots els panys*.

el castell de Bellver, l'aigua tremoladissa,
la roba de les xiques tota plena de brisa,
tota plena de brisa i alegres mamelletes,
alegres mamelletes i les cuixes llarguïssimes,
aquella brossa íntima, l'alegria de viure,
una alegria insòlita —el castell de Bellver⁷⁹

Val a dir que quan el lector advertirà que l'atropellada rastellera és feta de repeticions i de repeses, i que molts dels seus elements són motius familiars de la poesia de Rosselló (la llum de migdia, el castell de Bellver, el rei Jaume I), si de nou para atenció a l'estructura enumerativa del conjunt, no podrà sinó concloure l'evidència que «Barques d'alegria» és una particular rèplica a la cèlebre «Auca» del poeta mallorquí, una altra plètora d'imatges palmesanes, també entre realista i al·lucinatòria, i on no falten, com aquí, ni el rei Jaume, ni la música, ni el pecat. Estellés culmina el seu mimètic homenatge situant el mateix poeta objecte d'elogi —si això fos una pintura, estaríem parlant d'*apoteosi*— al mig del quadre, al centre d'aquest calidoscopi d'icones tan cares a l'autor mallorquí:

Jaume I venia a cavall dalt la nau,
el castell de Bellver —el dia era migdia,
la nit era migdia, mai tanquen les botigues,
les teles dels comerços totes plenes de sol,
els pescadors miraven com ballaven els peixos,
tothom era feliç —l'strip-tease de la vida!

[...]

El castell de Bellver, els ocells entre els pins,
allà baix la badia, Rosselló-Pòrcel torna
—una alegria insòlita, l'alegria de viure,
l'alegria que mai pensaves que tindries,

79. *Les homilies d'Organyà* (OC, 6), p. 181.

una alegria intacta, feta sols per a tu,
estrenaves la vida, obries lentament
una ostra descoberta de sobte entre les roques
i hi trobaves la perla —l'encant nou del pecat.

Oh món tan adorable! La vida és una festa.⁸⁰

Per la seva banda, Josep Maria Llompart, com ja he dit fa un moment, és un poeta que Estellés va sentir força pròxim a les seves concepcions. El document que més bé testimonia el que va acabar sent una sòlida amistat és «Pa amb oli i sal», la primera de les tres proses autobiogràfiques que componen el *Quadern de Bonaire* (1985). Per ella sabem que l'impuls de conèixer Llompart va ser del mateix Estellés, per tal de «donar-li les gràcies per certa crítica implacable, abrupta, necessàriament dura, que havia escrit d'un llibre meu absolutament imperdonable». Aquell dia sembla que n'hi va haver prou amb una simple telefonada per constatar que «va nàixer entre nosaltres una d'aquelles amistats que mai no s'extingiran, que mai no s'acabaran».⁸¹ De fet una de les consideracions més sentides d'aquest text és la de no saber com agrair tot allò que el «matrimoni Llompart-Vinyes» va arribar a fer per ell durant les seves estades a l'illa, un agraïment que la dedicatòria de *L'ofici de demà* ja volia provar de formular. Efectivament, l'autor de *Poemes de Mondragó* —només un any més jove que Estellés i igualment *hereu* poètic de Rosselló-Pòrcel—, és en la poesia estellesiana un nom sempre associat als records grats de Mallorca i el dedicatari de més d'un poema, com per exemple «Com vullga tot el món». Es tracta d'un dels sonets de *Lletres de canvi*, que, per la sinceritat del seu exercici introspectiu (el jo poètic reconeix no haver tingut mai prou voluntat davant els altres), sembla una confessió només digna de ser participada a algú de molta confiança.⁸² Però la peça que millor recull la cordialitat de què el poeta de

80. *Ibidem*, p. 182.

81. *Quadern de Bonaire*, ed. cit., pp. 27-33.

82. *Vaixell de vidre* (OC, 8), p. 13. El llibre va ser escrit a Santa Ponça, i Estellés l'anota dient que «diàriament anava a ciutat, concretament a Torre de l'Amor, per conversar-hi amb el meu bon amic Josep Maria Llompart». Cf. *ibidem*, p. 269.

Palma sempre va ser objecte és l'«Epístola avortada al meu amic Josep Maria Llompart».⁸³ La composició, en hexasíl·labs avariats (cosa que dona un to àgil i popular al discurs), comença situant Llompart en el seu entorn quotidià («llegint Pere Quart, / o bé, llapis en mà, / *Lòfici de demà*»), una al·lusió que per si sola ens informa que un autor i l'altre compartien gustos poètics i que el mallorquí, a més, va ser sovint un dels primers lectors —amb dret a fer-hi objeccions— dels originals estellesians. Després de dir-nos el poeta que recorda amb enyor la casa de Llompart («al carrer / de Lorenzo Riber»), el poema encara el seu tram final amb l'apòstrofe que justifica la condició epistolar anunciada pel títol. I és ara quan, sens dubte, assoleix una major afabilitat: «Llompart, amic, t'escric. / Deixa'm que et diga amic». Tanta confiança sembla el terreny propici per a una nova confessió i, en efecte, els dístics finals esdevenen tot un cant a l'instint terrenal, que Mallorca devia despertar d'una manera especial en la persona d'Estellés: «M'agradaria viure / a Palma, viure, escriure. // Una necessitat / o elementalitat. // Retorne, i salve, a l'illa, / allò que més perilla // en mi la real gana, / l'animal gana humana».

Conclusió: La «nissaga feroç i delicada»

Per concloure aquest modest assaig, i ja molt més enllà dels límits que jo havia previst, voldria encara retornar a un text del qual ja m'he ocupat, i que només ara, al final d'aquest camí, podrà revelar-nos completament el seu sentit: em refereixo al poema «Fragment 1», que Estellés aplega entre els *Poemes esparsos* de l'últim volum de l'obra completa. Si he començat llegint el sonet «Em moriré escrivint els millors versos», que un Estellés jocós adreçava a dos amics valencians, Joan Fuster i Vicent Ventura, val la pena que acabem amb aquest altre, que l'autor dedica igualment a dos amics i poetes, però que ara, en canvi —i no ho trobo del tot irrellevant—, són un català i un valencià: «També a la memòria de Salvador Espriu. A Jaume Pérez i Montaner». El poema és, en essència, l'esbós d'una genealogia poètica —la pròpia— i Estellés hi fa explícits,

83. *Ibidem*, pp. 207-208.

en efecte, una filiació del seu estil i la seva consciència de pertànyer a una sòlida i secular tradició lírica. L'anècdota no pot ser més simple: el poeta rememora un vespre del passat en un pis cèntric de la capital catalana. L'extraordinari, des del punt de vista formal, és que el poema recolza sobre una única oració principal, que no fa sinó definir la situació dins la qual s'allotja una pila de reflexions ramificades que es deriven d'aquella. L'esquelet del poema, doncs, diu només: «Emmarcat, groc del temps, a la paret / hi havia un text de Verdaguer [...] / i Salvador Espriu, mentre llegia / jo els meus poemes [...], / mentre a la Via Laietana queia / queia, a poc a poc, la nit, / caure la nit, amuntegant-se, fosca».⁸⁴ Si ara, però, recordo que el poema consta de cinquanta-vuit decasíl·labs, fàcilment ens adonarem de la proporció desmesurada que han adquirit, per completar-la, els dos incisos subordinats a aquella frase. És en ells, com és lògic, que troba la composició la seva raó de ser, ja que adopten el pretext de la menció de Verdaguer per descabdellar tota una història de la poesia catalana d'ençà de la Renaixença. L'itinerari és remarcable sobretot perquè atorga a l'autor de *Canigó* un paper fundacional, com el d'un patriarca els hereus del qual es dirien Agustí Bartra i Josep Carner. Tres són, al meu parer, els aspectes de l'original plantejament estellesià que cal de totes passades destacar. El primer, la necessària sincronització dels autors catalans amb els de les altres literatures: així, el temps de Verdaguer «era el temps [...] / de Whitman i les llargues fulles d'herba», mentre que «el sol que pega sobre Bartra / [...] també fou / el de Lorca». En segon lloc, la molt considerable ascendència religiosa sobre la tradició poètica catalana, un aspecte sobre el qual ironitza Estellés a base d'anar comptant mossens: «mossén Cinto» (Verdaguer), «mossén (Llorenç) Riber», «mossèn Costa» (i Llobera) i «mossén Torras i Bages, / i ja en van quatre, mare meua». Finalment, i el més important, la literal vinculació a la terra de tota aquesta poesia. Verdaguer va llegar a Bartra «una sintaxi de pellers i aladres» alhora que facilitava «l'elegància de plecs de mossén Costa», que, per un altre camí, menaria de nou «a Bartra i al seu ordre estròfic». Subjacent a tota aquesta

84. *Sonata d'Isabel* (OC, 10), pp. 154-156.

cadena de transmissió poètica, Estellés intueix, però, «l'èpica rural, / perquè hi ha sempre el precedent agrícola», i evoca tant Virgili com Horaci, i és des d'aquesta concepció geòrgica de la moderna poesia en català que pot també abraçar una lírica com la carneriana, que *a priori*, per estilitzada, podia semblar llunyana de la dels poetes mencionats. Denota, finalment, una rara finor crítica (en la seva visió sociològica de la tradició literària), que Estellés associï aquest *ruralisme* a les qüestions que «Vicens i Vives, / l'economia i les collites, ha / meditat llargament en els seus llibres» amb conseqüències «que fan feliç Pla, com ens demostra». Només algú que conegui i compregui profundament el curs de l'evolució literària catalana —i, caldria afegir-hi, que la senti com a pròpia, des de l'experiència d'un valencià de l'Horta— connectaria el ruralisme connatural d'aquestes lletres a la *Notícia de Catalunya*, i els versos de Verdaguer o Costa al món de les proses planianes. Crec sincerament que «Fragment 1», darrere la seva aparença innocent i digressiva, amaga una autèntica declaració de pertinença orgullosa (que, a través d'Espriu i Pérez Montaner, estan cridades a escoltar tant Catalunya com València) a allò que, referint-se al tronc d'aquesta tradició sostinguda, Estellés designa com «la nissaga feroç i delicada».

Una última mirada panoràmica sobre els vincles entre la poesia estellesiana i l'obra dels poetes catalans del darrer segle no pot sinó fer cobrar consciència de la formidable generositat del poeta valencià. En lloc de fer com molts altres escriptors, que amaguen zelosament els seus models, avars de regalar cap pista sobre la seva obra, i encara més de fer agraïments, Estellés va convertir la seva creació en una plataforma permanent des de la qual manifestar la seva gratitud per tots aquells poetes que l'havien ajudat a formar-se i créixer com a artista. Poetes que anaven des dels vells mestres del passat (de la menció dels quals s'hauria pogut estar, per inactuals) fins a l'últim dels seus coetanis (respecte als quals aquella pretesa rivalitat que alguns poetes alimenten l'hauria dispensat de reconèixer-los). Des d'un punt de vista estrictament literari, però, l'exercici que he provat de mostrar ordenadament a les pàgines anteriors ens ensenya fins a quin punt va ser rica la imaginació poètica de l'autor de Burjassot, que més que posar el seu art al servei dels homenatges que volia retre, va invertir

en canvi l'equació, fent que cada tribut a tal o tal poeta estimulés la seva inventiva bullent. I així ens adonem, al capdavant, que la intertextualitat de la poesia estellesiana és un artifici proteic, d'una varietat extraordinària, i que, en efecte, com diu Amador Calvo, «és un precursor en la utilització múltiple de les interaccions d'autoritats en la seua obra poètica» (2011: 231). Només que mirem de recapitular sumàriament quina mena d'al·lusions hem vist tot al llarg dels poemes que ens han servit d'il·lustració, una atractiva i ben articulada tipologia se'ns desplega sola. Podem dir que, en tipus més o menys purs, haurem vist els «intertextos catalans» presentar-se'ns sota la forma de: (1) títol, quan el poema o llibre adopta una indicació titular pròpia del poeta al·ludit; (2) dedicatòria, quan el poeta al·ludit consta com a destinatari explícit del poema com a document; (3) epígraf, quan uns versos del poeta al·ludit figuren com a encapçalament del poema; (4) menció, quan el nom del poeta al·ludit apareix simplement inscrit en un moment o altre del poema; (5) cita, quan una expressió o un vers del poeta al·ludit són reproduïts literalment dins el poema; (6) al·lusió implícita, quan la persona del poeta al·ludit és objecte d'un circumloqui o és mencionat sense precisió algun referent que pertany a la seva obra; (7) anotació autobiogràfica, quan el poema, a la manera d'un dietari, evoca un encontre real amb el poeta al·ludit; (8) comentari crític, quan el poema avalua discursivament la qualitat o la naturalesa de l'obra del poeta al·ludit; (9) interlocució, quan el poema converteix el poeta al·ludit en destinatari de la comunicació poètica en forma d'un apòstrofe o d'una epístola; (10) monòleg dramàtic, quan el poema atribueix al poeta al·ludit l'enunciació del text del poema; (11) imitació temàtica, quan el poema reelabora motius i imatges característics del poeta al·ludit, i, finalment, (12) imitació estilística, quan el poema incorpora patrons mètrics o models de dicció característics del poeta al·ludit. Cal remarcar molt especialment que la tipologia podria tancar-se amb un tretzè cas, la paròdia, quan el poema adopta la pauta d'una composició concreta del poeta al·ludit i la recrea amb una finalitat irònica (com va fer Estellés, per exemple, amb l'inici de l'«Égloga primera» de Garcilaso), de la qual, però, no hem arribat a trobar cap cas de prou consistència.⁸⁵

85. *Sonata d'Isabel* (OC, 10), pp. 154-156.

No era aquest el lloc de formular cap classificació rigorosa, ni de teoritzar sobre el fenomen de la literatura «en segon grau», però l'ocasió sembla propícia ni que sigui per constatar que l'estil enumeratiu de Vicent Andrés Estellés fa que les simples mencions (tipus 4) siguin molt habituals en la seva poesia; que la familiaritat del seu to col·loquial fa que resulti molt espontani el recurs de la interlocució (tipus 9); que el gran pes que el material autobiogràfic té en els seus versos faci recurrents les anotacions personals (tipus 7), i que, en el cas dels poetes catalans —a diferència dels d'altres tradicions—, no es podria parlar aquí en cap cas de paròdies pròpiament dites, tal vegada perquè el respecte pels textos originals és molt considerable. Qui repassi aquest article veurà també, espero, que he volgut dedicar la màxima atenció a aquells fenòmens intertextuals que afecten més profundament la concepció i estructura globals del poema, en detriment dels casos que suposaven tan sols l'esment ocasional d'algun poeta: en altres paraules, m'han semblat més interessants —si apreciem que la llista que acabo d'esbossar té un cert caràcter gradual, de menor a major complexitat—, aquells casos que ocupen la part final de la classificació. Sigui com sigui, si d'alguna cosa no pot quedar cap dubte és que, més enllà de cap rivalitat personal o de cap discrepància estètica, Vicent Andrés Estellés va decidir emmirallar-se sempre, per damunt de cap altra, en la poesia escrita en la seva pròpia llengua, amb la convicció insubornable que, com diuen uns versos de la seva oda a Pompeu Fabra,

Així el mot determina i mana,
oh fang, oh cànter, oh coloma,
goig proclamat de l'idioma
que ens delimita i agermana!⁸⁶

86. «Esborrany d'una oda al prefaci de la primera edició del *Diccionari General de la Llengua Catalana* de Pompeu Fabra», *Manual de conformitats* (OC, 3), p. 15.

Referències bibliogràfiques

- APARICIO, Mariola (2001): «Ironia i humor en la poesia de Vicent Andrés Estellés», *Quaderns de filologia. Estudis literaris*, IV, València, Universitat de València, pp. 1-17.
- BALAGUER, Enric (2000): «Engagement i realisme en la poesia de Vicent Andrés Estellés (a propòsit de *Llibre d'exilis*)», dins DDAA, *Les literatures catalana i francesa: postguerra i engagement*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 33-46.
- BOU, Enric (1978): «Vicent Andrés Estellés, *Manual de conformitats. Obra completa*, 3», *Els Marges*, 12, pp. 123-124.
- CALVO I RAMON, Amador (2011): «Jocs intertextuals i interdisciplinarietat en l'obra poètica de Vicent Andrés Estellés», *Reduccions*, 98-99, pp. 217-239.
- CARBÓ, Ferran (2009): *Com un vers mai no escrit. La poesia de Vicent Andrés Estellés en els anys cinquanta*, València-Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana-Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- HÖSLE, Johannes (1995): «La poesia de Vicent Andrés Estellés: assaig d'una síntesi», dins Axel Schönberger i Tilbert Dídac Stegmann (eds.), *Actes del X Col·loqui internacional de llengua i literatura catalanes*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995, pp. 30-44.
- KEOWN, Dominic (2000): *Polifonia de la subversió. La veu col·lectiva de Vicent Andrés Estellés*, València, Tàndem.
- KEOWN, Dominic; LÀRIOS, Jordi (2010): «Contemporary Catalan Literature: Fact or Friction?», dins F. Cabo Aseguinolaza, A. Abuín i C. Domínguez (eds.), *A Comparative History of Literature in the Iberian Peninsula*, 1, Amsterdam, John Benjamins, pp. 237-252.
- OVIEDO I SEGUER, Jordi (2011): «“Us diré els noms que duïen el canelobre encès...” Els noms propis en els documents dels anys 50 i 60 a l'Arxiu Vicent Andrés Estellés», *Reduccions*, 98-99, pp. 266-267.
- PÉREZ MONTANER, Jaume (1990): «Epíleg provisional a l'obra completa de Vicent Andrés Estellés», dins Vicent Andrés Estellés, *Sonata d'Isabel (OC, 10)*, València, Eliseu Climent, editor, pp. 189-211.

Pere Ballart

PÉREZ MONTANER, Jaume; SALVADOR, Vicent (1981): *Una aproximació a Vicent Andrés Estellés*, València, Eliseu Climent, editor.

SALVADOR, Vicent (2004): «L'escritura estellesiana: Claus pragmaestilístiques», dins F. Carbó, E. Balaguer i L. Meseguer, *Vicent Andrés Estellés*, Alacant, Institut Universitari de Filologia Valenciana, pp. 109-134.

Vicent Andrés Estellés i els clàssics catalans

Mariola Aparicio
Universitat de València

Presentació

Una de les característiques més destacades de la poesia de Vicent Andrés Estellés és, sense cap mena de dubte, la gran diversitat de formes i estils poètics presents a la seua obra, fruit d'un amplíssim bagatge cultural, crític i literari que dona lloc a una obra complexa i molt personal on la recreació discursiva mitjançant el recurs a la intertextualitat és una estratègia essencial. D'entre l'ampli ventall de referències intertextuals que hom pot resseguir a la poesia estellesiana destaquen sobre manera, però, aquelles que estableixen un lligam amb els autors clàssics catalans, i a les pàgines que segueixen ens proposem fer un recorregut pel complex seguit de connexions culturals i literàries que es pot trobar a l'obra de Vicent Andrés Estellés per tal de comprovar com la vinculació del poeta amb els nostres autors medievals és explícita, reiterada i constant al llarg de la seua producció poètica fins al punt que el procediment de recreació literària adquireix estatus de tret definitori de la poesia estellesiana.

Estellés i Ramon Llull

És ben sabut que Estellés fou un ampli coneixedor de la literatura clàssica catalana i que, igual com fa amb altres tradicions literàries procedents de diversos àmbits geogràfics i temporals, la incorpora i l'assimila a la seua pròpia producció poètica de manera que l'univers literari de l'autor queda configurat mitjançant una àmplia xarxa cultural on es poden resseguir diverses presències personals i literàries. Per il·lustrar com funciona el joc intertextual dins la proposta poètica estellesiana, començarem fent referència a una de les obres

emblemàtiques d'Estellés, el *Llibre de meravelles*, on la presència dels referents intertextuals és aclaparadora i condiciona qualsevol aproximació a l'obra. En aquest llibre, esdevingut paradoxalment símbol de poesia cívica, Estellés enllaça hàbilment referències als clàssics amb una dicció poètica innovadora, i amb clara voluntat estratègica pren el títol d'una obra de Llull, incorpora citacions d'Ausiàs March o Jordi de Sant Jordi, manipula versos, manlleua imatges marquianes, parafraseja estils..., i així estableix un ric diàleg amb la tradició clàssica catalana que funciona com a referència poètica i deu literària imprescindible.

El *Llibre de meravelles* estellesià, com hem assenyalat, pren el títol d'una obra homònima de Ramon Llull, a la qual directament remet. El fet que Estellés recorregui per a la titulació del seu llibre a l'autor que és conegut com el creador i, alhora, més gran representant de la prosa literària de l'edat mitjana, no és gens accidental, sinó que en la utilització del mateix títol lul·lià s'ha de veure la voluntat explícita i deliberada per part d'Estellés de remetre a una mateixa tradició literària que serveix de suport a la seua obra poètica, d'una banda, i li possibilita, de l'altra, establir les coordenades fonamentals que donen la clau per la correcta interpretació del seu recull. En aquest cas, el fil argumental bàsic del *Llibre de meravelles* de Llull gira al voltant de la història del pelegrinatge espiritual i científic de Fèlix, el protagonista de l'obra, qui recorre el món aprenent i meravellant-se de les obres que Déu, el regidor de l'univers, ha creat. En el llibre estellesià, paral·lelament, trobem un pelegrinatge semblant del jo líric que, com el Fèlix lul·lià, recorre el món, es meravel·la i se sorprèn —en el sentit més ampli del terme—, d'allò que troba al llarg del seu itinerari vital transcorregut, ara, a la ciutat de València. Cal assenyalar, tanmateix, una diferència actitudinal clau en el particular acostament d'Estellés a la realitat que l'envolta: lluny de fer-hi qualsevol apropament mitificador o transcendent, com el recurs a Llull podria fer-nos pensar, Estellés, des de la ironia i la transgressió de les convencions establertes, ofereix una visió desmitificada dels petits detalls de cada dia, els humils elements quotidians que conformen la realitat i la fan més rica i més plena, fragments de la vida mateixa esdevinguts,

gràcies al procés d'escriptura, petites *meravelles* que Estellés descobreix i mostra al llarg del seu recorregut poètic per denunciar la condició desoladora de l'home. En aquest sentit, el fet d'haver triat Llull com a referent s'ha d'entendre en relació amb el desig de prendre'l com a model, no solament literari, sinó pel que té d'autor de missatge doctrinal, ja que Llull revestia tota la seua obra d'un propòsit apologetic i didàctic, i, en el rerefons, els poemes estellesians, que reivindiquen igualment unes *meravelles*, que en aquest cas són les de la realitat viscuda, presenten una intencionalitat didàctica similar, si bé amb clares referències cíviques, intencionalitat que esdevé diàfana quan llegim una de les citacions inicials que Estellés inclou al seu llibre i que adverteix de la finalitat moral del *Llibre de meravelles* lul·lià i, de retop, de l'estellesià:

No sabem amb exactitud per què (Ramon Llull) l'anomenà *Llibre de meravelles*... Així es comprén millor per què el *Llibre de meravelles* és una novel·la episòdica: en el seu origen fóra com una guia espiritual.

Miquel Batllori, S. I.

La citació, per tant, li serveix a Estellés per explicar la finalitat moral que subjau al conjunt del llibre i que Estellés no vol que passe desapercebuda. Tal com ha assenyalat Carbó (2009: 217 i ss.), la configuració del *Llibre de meravelles* respon a una acurada arquitectura que recorda un tríptic medieval, organitzat en un cos central —les set seccions numerades (I-VII) i dues parts laterals complementàries, la introductòria «Teoria i pràctica de la flor natural» i l'última que tanca el conjunt, «Propietats de la pena». Com si d'un retaule es tractàs, Estellés presenta de manera fragmentària —episòdica per tant— diversos moments de la València de postguerra vertebrats en un conjunt unitari que, des de l'evocació del passat i del present quotidià, s'omplien de referències al context social. Gràcies a la paraula poètica, concebuda pel poeta com un mitjà de coneixement de la realitat que permet il·luminar i desvetllar consciències, aquests breus episodis esdevenen una autèntica guia moral que pretén la descoberta de la història real de la postguerra per poder reflectir allò que l'oficialitat amaga amb una clara intencionalitat didàctica i testimonial.

La presència de Llull al llibre, tanmateix, no queda aquí sinó que s'amplia a un altre nivell textual quan Estellés enllaça amb un altre títol de l'autor mallorquí, «Cant de Ramon», per titular un poema concret, el que duu per títol «Cant de Vicent», redoblant així la vinculació amb l'escriptor medieval. La utilització de versos manllevats a d'altres autors per encapçalar llibres, poemes o seccions de poemaris, els quals, gràcies al procés de recontextualització, queden convertits en títols, versos o epígrafs de poemes del de Burjassot, és un dels recursos més sovintejats per Estellés i que més assíduament l'autor fa servir per posar l'obra dels referents anteriors al servei dels propis interessos creatius. El cas que ara ens ocupa resulta paradigmàtic en aquest sentit. El poema «Cant de Vicent» es troba situat a la tercera secció de les set que conformen el cos central del *Llibre de meravelles* i, com sol ocórrer al conjunt del recull, és un poema llarg, escrit en versos blancs alexandrins que, per la seua llargària, permeten al subjecte líric, per a qui l'expressió basada en la narrativitat i l'enumeració d'anècdotes resulta fonamental, encabir les seues reflexions sobre allò que ocorre al seu voltant d'una manera còmoda i gens forçada. El títol del poema, però, en contínua reelaboració del joc intertextual de clars ressons medievals, estableix un clar paral·lelisme amb el «Cant de Ramon» del beat mallorquí, composició en vers on Llull explicita el sentit global de la seua obra, marcada com hem dit pel propòsit didàctic i apologètic, i on explica les raons de la seua causa personal i el projecte que vol portar endavant. D'una manera semblant, i palesant una marcada connexió amb la finalitat de Llull, Estellés al «Cant de Vicent» explicita també quin és el seu projecte personal, en el seu cas, fer un cant a la ciutat de València en un poema dedicat a exaltar la ciutat des de l'experiència personal. En el poema, Estellés fa una enumeració de llocs visitats, de topònims reconeixibles i fragments d'anècdotes evocades emotivament en el seu recorregut per la ciutat, de manera que la causa estellesiana, emmirallada en el projecte lul·lià, és el cant que el poeta fa de la seua ciutat, el testimoni particular i únic de qui, amb la paraula i l'escriptura, vol retre un personal homenatge a la geografia estimada.

Tornant al poema, però, cal fer referència encara a l'epígraf que l'encapçala. La composició és introduïda per una citació d'un viatger hispanista irlandès

del segle XVIII, Sir John Talbot Dillon, que al llarg dels seus viatges per Espanya va deixar escrites a les seues obres reflexions sobre el país i sobre la literatura espanyola. La citació que Estellés tria pertany a una descripció que l'escriptor irlandés fa referida a València i que especifica la ubicació geogràfica de la ciutat: «a unes tres milles de la mar, a la banda occidental del riu Guadalaviar, sobre el qual hi ha cinc ponts». La funció descriptiva i testimonial que s'introdueix mitjançant la citació en fer referència a la literatura documental estableix, per tant, una altra clau interpretativa del poema, i marca la voluntat de testimoniatge, de reportatge documental, que es desprèn de la composició on es descriu, des de la quotidianitat i la realitat humil, la ciutat de València, el seu paisatge i els seus carrers. València, esdevinguda testimoni i mapa sentimental de les vivències del jo líric, s'erigeix així doncs com a motiu temàtic clau de la composició que s'ha de lligar, però, en un altre motiu estructurador present també al poema, el de la pròpia escriptura poètica i la reflexió sobre aquesta. Efectivament, Estellés explicita a la composició la consciència de com hauria de ser aquest cant d'amor a la ciutat i, en conseqüència, serveix per donar a conèixer quina és la proposta poètica de l'autor, que fa una ressenya a la ciutat des de la senzillesa expressiva:

sense solemnitat,
sense Mediterrani, sense grecs ni llatins,
sense picapedrers i sense obra de moro.

La volies cantar d'una manera humil

(1971: 58)

El seu cant, efectivament, parteix de la realitat concreta, tangible, i es basteix amb un to antidogmàtic i ple de sinceritat ja que la pràctica poètica de l'autor parteix de la dimensió social i quotidiana, real, de la ciutat: «Deixa-ho anar. No et poses solemne. Deixa l'èmfasi» (1971: 59), tot esdevenint un programa poètic de l'autor, un «Cant de Vicent», on podem veure exposada la seua teoria poètica que s'oposa frontalment a les propostes paraliteràries del jocfloralisme ratpenatista dominant a l'època en què va ser escrita. En l'evocació a Lull

s'ha de veure, per tant, la voluntat explícita i deliberada d'Estellés de retre un homenatge a l'autor que fixà, en els seus orígens, la llengua catalana i li atorgà dimensió literària, intencionalitat que Estellés es proposa aconseguir de manera similar amb el conreu de la llengua en un temps difícil de repressió i censura on les produccions en l'idioma propi sovint es reduïen a la literatura jocfloralasca i servilista. Efectivament, amb una proposta estètica innovadora, del tot singular en el panorama literari valencià dels anys 50, basada en la narrativitat i un discurs senzill i col·loquial (Carbó 2009: 260), Estellés es configura, seguint els passos del creador de la llengua medieval, com l'artífex d'una nova tradició poètica, moderna i original, arrelada ara en el context immediat i les *meravelles* de les vivències referencials: en aquest cas, les de l'estimada ciutat de València que, tal com ocorre en altres moments del *Llibre de meravelles*, rep una mirada meravellada per part del jo poètic que, des de l'enyor d'un passat mitificat i l'esperança d'un futur millor, contempla i admira la ciutat en la seua intenció de glossar-la a través de la recreació de les coses senzilles, humils i quotidianes. La mirada, però, no es queda en una contemplació externa sinó que va una passa més enllà i pretén l'assimilació, la interiorització de l'àmbit urbà per tal d'incorporar-lo mitjançant l'escriptura i l'evocació de la pròpia geografia: «Amb quina intensitat / els dius, els anomenes, els escrius! Un poc més, / i ja tindries tota València», tot i que no queda totalment incorporada al món interior ja que l'autor no reïx completament en el procés d'apropiació i es veu forçat a desistir-hi: «Més avant escriuràs el teu cant a València» (1971: 59). La renúncia al cant, però, només fou temporal, ja que més endavant Estellés sí que escrigué el seu cant, la seua lloança personal a la ciutat, esdevinguda ja símbol d'un món compartit, si bé emmarcat dins un projecte d'abast molt més ampli, el *Mural del País Valencià*, entès com a proclama i exaltació de tot un poble i de la pàtria col·lectiva.

Estellés i Ausiàs March

Efectivament, gairebé vint anys després de redactar el *Llibre de meravelles*, Estellés escrigué el *Mural del País Valencià* en defensa i reivindicació de la

dignitat i la identitat històrica del seu poble. Com no podia ser d'altra manera, el sentiment de comunitat, de cohesió col·lectiva que es desprén del conjunt de l'obra s'ancora en la defensa d'unes identitats culturals molt clares que tenen com a referent constant la memòria del passat i, indefugiblement, la cultura i la literatura clàssica catalana. «El cant lluminós del meu poble, / les meues gents, / el meu país» que és el *Mural* parteix, per tant, de l'evocació del passat per conjurar el futur (Calafat 2004). Així, tal com Pérez Montaner assenyala a la seua introducció al *Mural*, els dotze poemes que integren la *Declaració de principis* que encapçala aquesta obra «són en molts aspectes la matriu, el resum inicial i programàtic de tot el grandíssim poema que és el *Mural del País Valencià*. La major part dels temes i els motius principals del llibre estan ja apuntats clarament en aquests versos» (Pérez Montaner 1996: xvi). En conseqüència amb aquest plantejament, Estellés havia de fer referència, des dels inicis del *Mural*, a la tradició clàssica catalana i els seus autors més representatius. Així, el poema VII d'aquesta *Declaració de principis* és un explícit homenatge a la nostra tradició cultural on esmenta els «pocs i bons amics (amb qui) mai no he notat a faltar res»: Roís de Corella, Jaume Roig, Jordi de Sant Jordi, Joanot Martorell i, molt especialment, Ausiàs March (Pérez Montaner 2004). Aquesta nòmina es repeteix i s'amplia al *Llibre dels poetes*, autèntic volum de testimoniatge i homenatge a la nostra tradició cultural que palesa el deute del poeta amb la tradició literària. En qualsevol cas, d'entre la llarga nòmina d'autors el ressò dels quals es pot resseguir a la poesia estellesiana, Ausiàs March és el més recurrent al llarg de tota la seua producció poètica i mereix un estudi detallat, ja que la seua presència és constant i reiterada i la detectem en un bon nombre de reculls i a diversos nivells, tant formals com temàtics, i en una doble vessant: bé mitjançant la incorporació de versos directament manllevats al poeta precursor, bé de manera més indirecta, fent referència a temes i motius presents a l'obra del senyor medieval i que reapareixen a la poesia d'Estellés (Aparicio 1997).

Pel que fa a la incorporació de versos, podem enumerar les ocasions en que llibres estellesians incorporen un títol manllevat directament i sense modificacions d'Ausiàs March amb la finalitat d'identificar l'obra posterior

amb la precedent i fixar-la dins la tradició cultural. És el cas de *Lèngan conech*, *Colguen les gents amb alegria festes* o *A mi acorda un dictat*, i els títols de les tres seccions en què es divideix *Hamburg*. Paral·lelament a la utilització de títols, el recurs als epígrafs és una constant en el joc intertextual, i les citacions marquianes que trobem als llibres d'Estellés són abundantíssimes. Així, per exemple, de les cinc citacions inicials del *Llibre de meravelles*, tres pertanyen a March i, pel que fa als epígrafs dels poemes, de les 47 poesies que conformen la part central del llibre, 17 van encapçalades per citacions de March; i en *Lèngan conech*, per citar un altre exemple, de les cinc citacions que trobem, quatre pertanyen a March i una a Jaume Roig.

Un altre nivell d'intertextualitat el constitueixen els versos incorporats, no ja com a epígrafs, sinó dins el mateix poema. Apareixen per tant sense cometes i sense identificació del poeta de procedència, i aquest recurs palesa una marcada tendència a fusionar la pròpia poesia amb la marquiana i proporcionar, en conseqüència, un to classicista als seus versos. «Bullirà'l mar com la caçola'n forn», l'arxiconegut vers marquianà sembla de l'especial grat d'Estellés i el trobem en un poema dels *Sonets mallorquins*: «Vida és això. Ja ho sé. No ho saps. / Bullirà el mar com la cassola en forn» (1983: 33), o en «Quadern de moralitats», dins *Lofici de demà* (1986: 56); «Així com cell qui en la mar té maisó» (1977: 45) és un vers que apareix a «Tancat de l'Alter», secció inclosa dins *Els amants* i que incorpora el vers 17 de la composició CII marquiana encara que lleugerament modificat: «Si com, aquell que en la mar té maisó»; «Corre a la mort pensant anar a viure» (1977: 145), que trobem a *Hamburg*, és un altre vers que Estellés incorpora al poema, tot i que, en una altra ocasió, el fa servir com a epígraf del poemari que encapçala *La clau que obri tots els panys*; «Aquell amor que no trobava terme» (1980: 28), vers que apareix en *Cant temporal* és una lleugera modificació dels vers marquianà «Aquell voler que en mi no troba terme», vers que, alhora encapçala a manera d'epígraf el vuitè poema de *Lèngan conech* i que pertany a la cançó XCII d'Ausiàs March.

«Jo sóc aquest», «Jo sóc aquell» (1977: 43) són construccions que també Estellés repeteix sovint imitant la contundent proclamació marquiana de «Io

són aquell», una de les afirmacions més característiques del senyor medieval i que situa l'enunciador en la posició privilegiada, singular i particularitzant, que March tant reclamava. El mateix sentit d'individualisme, de posició excepcional, unit al regust clàssic que suposa la incorporació de la construcció el detectem igualment a la poesia d'Estellés, la personalitat del qual esdevé, d'aquesta manera, reflex de la personalitat i de la poesia del poeta predecessor. En aquest sentit, fóra interessant assenyalar les observacions que en relació amb aquest aspecte Pérez Montaner apunta (2004, 2011). El crític ha revisat en diferents ocasions la influència que March té a la poesia estellesiana partint de la teoria de Harold Bloom, per a qui la creació literària es concep com una dura lluita amb els autors anteriors, en la qual es busca superar l'«angoixa de la influència», i segons la qual el procés d'assumpció de la tradició literària respon a una crisi poètica on aquella és revisada per complet, suprimida o transformada, i que es resol en una lluita on l'única victòria que serveix és la del triomf sobre l'oblit. Aquesta lluita suposa la lectura tergiversadora del poeta com a única possibilitat de crear una nova interpretació i una nova inspiració creadora: sense ella, el pes de la tradició —el pes de l'obra dels grans poetes del passat— anul·laria tota possibilitat de creativitat, de manera que la tradició és encara vàlida «perquè en part bloqueja, perquè en part ofega el dèbil, perquè reprimeix fins i tot el fort» (Pérez Montaner 1988: 14). En conseqüència amb aquesta visió, l'aproximació desimbolta als clàssics respondria, per tant, al desig del poeta nou d'emplaçar la seua pròpia personalitat literària, per a la qual cosa cerca deliberadament el desprestigi de l'autor clàssic mitjançant la desmitificació, per poder deslliurar-se del seu llast i situar-se, en definitiva, dins la tradició literària de la qual el poeta parteix i se sent deutor. Estellés, per tant, s'enfronta al seu *pare* poètic servint-se d'un procés que basa la seua eficàcia en la caricaturització del model de referència amb la finalitat de desprestigiar-lo i poder emplaçar i refermar la pròpia personalitat literària davant l'aclaparadora influència de March. Amador Calvo, en la mateixa direcció, també ha assenyalat com l'enllaç amb la tradició, gràcies a la incursió de citacions i epígrafs en la seua poesia, respon a una estratègia molt concreta, ja que «per ell citar no és *escriure com*, sinó

una manera d'exorcitzar una influència que podia ser devastadora de vegades contra la identitat del jo poeta» (2011a: 229). Per al procés d'escapçament de la tradició literària que Estellés escomet resulta fonamental, però, el recurs a la ironia, estratègia que el poeta fa servir sovint, i que li permet sotmetre la tradició cultural, March en aquest cas, al procés de desenobliment que té com a resultat una clara funció desmitificadora del personatge, del qual se'ns mostra la vessant més propera. En conseqüència amb aquest plantejament, i en sintonia amb el gust d'Estellés per recrear els aspectes més quotidians i aparentment més intrascendents, March és presentat des de la seua dimensió més humana i real. Així, per exemple, Estellés sembla complaure's en descriure la frustració i la inseguretat del més gran poeta de la literatura catalana durant la pràctica literària que maldava dolorosament, com qualsevol altre escriptor, per trobar la paraula adequada i posa de manifest, a través de la ironia, la fragilitat i el desconcert del principal mite de la nostra tradició literària. D'altra banda, la construcció ficcional, en una maniobra característica de l'autor, contempla també la mort del poeta, del tot comuna i desproveïda de qualsevol dimensió transcendental, que posa al descobert, de nou, la reducció de la gran figura mítica a la seua condició més humana:

Jo sóc aquest que em dic... Es colpejava el pit,
el puny com una pedra, insistint foscament.
I se'n tornava a casa, irritat en silenci,
barallant l'epigrama ple de dificultats,
unes banalitats del tot insuportables.

Un dia es va morir com es mor tot el món.

(1971: 73)

March, per tant, apareix als versos d'Estellés a un altre nivell de l'estructura textual: com a personatge dels poemes. Estellés es complau a descriure'ns-el en diversos moments de l'experiència: en el moment de la mort, escrivint poemes al rei, en les relacions amb les seues esclaves... o bé para esment en el context més immediat del poeta com ara la seua casa o l'ambient literari de l'època... I

és que com el mateix autor indica en *Declaració de principis del Mural*, Estellés ha estimat molt el poeta i ha fet «que l'estimassen els meus fills, / no sols com a matèria de textos, sinó com a un ésser / que vivia i moria, que lúcidament assistia al seu desésser» (1996: 21). Queda clar, per tant: Ausiàs és molt més que una referència textual, és el seu «adust company inseparable» que esdevé referència personal, literària i vital. És simptomàtic, però, el tractament que el seu amic rep als versos quan apareix com a personatge singular i quotidià, despullat de qualsevol dimensió mítica o transcendental com estem assenyalant, i que té molt a veure amb la concepció que el poeta té de la vida quotidiana i de la seua poetització. Com ha indicat Bou molt encertadament, l'element quotidià en la poesia estellesiana es relaciona directament amb el peculiar interès d'Estellés per la petitesa, per «la vida privada en el sentit real i directe» (2011: 131), i que en molts casos va acompanyada d'una visió i un tractament irònics. Ho podem tornar a comprovar al següent poema pertanyent a *L'enganxat*, on Estellés s'imagina el moment del traspàs d'Ausiàs. La mort de l'autor de versos com «Io són aquell pus extrem amador», que visqué envoltat de dubtes metafísics i produí excelsos composicions, té ben poc de transcendental, a la vista d'Estellés. El tractament poètic, que introdueix lèxic i frases fetes pertanyents a l'àmbit col·loquial, esdevé irònic i desmitificador amb una clara estratègia de revisió i subversió, i el xoc amb el més reverenciat poeta català de tots els temps és total:

Fa cinc-cents anys et dugueren al clot,
pobre Ausiàs, qui ho havia de dir.

Ara evoquem el gran dol d'aquell jorn.

De cap a peus et vestiren de fusta,
trist Ausiàs, i et colgaren i en pau.

No som ningú. Quina gran veritat!

(1974: 145)

És interessant anotar aquí un aspecte clau de l'estilística estellesiana i que té a veure amb la tria del vocabulari, més en concret amb la barreja d'expressions

cultes i literàries amb mots que tradicionalment han quedat fora del lèxic considerat com a poètic, així com la utilització que Estellés fa d'arcaïsmes i que respon a una voluntat de prestigiar l'expressió poètica amb un arrelament pregon en la tradició de què se sent deutora (Salvador 1986). La presència de mots classicitzants en els poemes dedicats a Ausiàs és un clar símptoma d'aquesta voluntat classicista, tot i que no es pot deslligar del caire irònic, de la intencionalitat lúdica que Vicent Andrés Estellés cerca deliberadament en contrastar mots d'àmbits i ús ben diferents a fi de deformar el to excessivament transcendent que podrien adquirir els textos. Aquesta transcodificació entre dos codis diferents, l'un pertanyent a l'àmbit planer i quotidià, i l'altre relacionat amb la consagrada tradició literària, és una de les maniobres més característiques que l'autor fa servir en el seu irònic acostament a la tradició literària.

Les convergències entre tots dos poetes, però, van més enllà i abasten així mateix temes i recursos estilístics. Pel que fa a la mètrica, tot i que l'obra d'Estellés és de caràcter heterogeni, cal assenyalar la seua preferència per l'alexandrí i, molt especialment, pel decasíl·lab clàssic català: *L'amant de tota la vida*, *L'engan coneix*, *Els amants*, *Les acaballes de Catul...* presenten tots poemes amb cesura a la quarta síl·laba, metre que és el més característic d'Ausiàs. Això a banda, i pel que fa a les concomitàncies estètiques, els estudiosos de l'obra marquiàna sovint han assenyalat com l'escriptor fa ús d'expressions vulgars i casolanes mitjançant les quals aconsegueix una gran força i continència de l'expressió. Així per exemple Riquer, en referir-se a versos com «Bullirà'l mar com la cassola en forn», assenyalava que unes tals expressions «són molt lluny de la poesia cortesana, però produeixen un singular efecte quan sorgeixen enmig de consideracions sobre l'amor o reflexions morals» (1964: 223). Unes afirmacions similars s'han fet de la poesia estellesiana, la qual recorre sovint a la introducció de paraules i construccions pertanyents als àmbits col·loquial, familiar o vulgar que, de manera semblant, produeixen en el lector un efecte de sorpresa (Pérez Montaner–Salvador 1986: 57).

L'estil sentencios, torturat i violent, de contundència aclaparadora apareix com una de les claus més decisives de la poesia marquiàna. No és cap casualitat, doncs, que en la poesia d'Estellés trobem versos que emulen l'estil del seu il·lustre predecessor pel que fa a la sentenciositat i la rotunditat, la tendència hiperbòlica i lapidària: «No hi havia a València dos amants com nosaltres», dirà en un poema del *Llibre de meravelles*; «No hi havia a València dos cames com les teues», afirma en un altre lloc del mateix poemari; o a *Hamburg*, en sintagmes on s'imita deliberadament l'estil del poeta precursor, Estellés exclamarà: «Aquest amor és cosa infernal»; i llegirem els següents versos que bé podrien anar signats pel senyor medieval:

Ningú no es plany d'aquest dolor tan gran;
inútilment cercaria conhort:
seria en va que trucàs a les portes.

Tots són al llit amb la seua muller,
i jo erre sol, a la nit, molt amarg.

(1986: 135)

Els exemples podrien multiplicar-se. En destaca especialment un però, aquell en què el poeta valencià exclama amb força contundent, tot emulant l'estil del seu il·lustre precursor: «Jo sóc aquest que es diu Vicenç Andrés!» (1986: 136). Aquí, el poeta s'apropia del vers ausiasmarquià per excel·lència en un intent de reclamar amb contundència la seua pròpia identitat poètica i arribar fins i tot a una transposició personal. Cal parar especial esment a la manera com s'autodesigna Estellés *Vicenç* i no *Vicent*, la variant valenciana com fa habitualment als seus versos, per la voluntat de remarcar «la seua catalanitat global, l'entroncament solemne en una tradició cultural i nacional» (Salvador 1986:155). Calvo, en canvi, assenyala que, més aviat, el propòsit d'Estellés en modificar ortogràficament el seu nom és que pretén arcaïtzar-lo «com si volgués aproximar-se amb complicitat a l'escriptura d'Ausiàs» (2011b: 228).

A banda això, i seguint amb l'àmbit formal, Estellés introdueix a la seua poesia una sèrie d'imatges i recursos retòrics que tenen molt a veure amb la

retòrica marquiana. Les comparacions, un dels trets més característics de la poesia d'Ausiàs i que reapareixen també a la poesia estellesiana, són un recurs especialment significatiu en reculls com ara *Els amants*, *Hamburg* o *Pedres de foc*:

Com torsimany que enmig de la nit, la mar,
no sap callar el que endevina o sent,
del fet present traurà conclusió:
la passió és breu i intens l'estat.

(1977: 44)

O

Sols et vindrà quan ho crega millor,
així com cell qui en l'amant o en l'infant
assetja un gest per fotografiar-lo,
perpetuant només un clar instant:
per destruir millor tota una vida
que un sol moment representa com fou.

(1986: 140)

Paral·lelament, la imatgeria marina, colpidora i sorprenent i que constitueix un dels trets més característics del senyor medieval, també la trobem dins el discurs poètic estellesià:

Així també un dia ens ha de rebre
aquell que ens és raó de l'existència,
com fusts romputs que la mar duu a la platja,
dona, amor meu, que has passat entre fúries,
entre esgarranys i dictats de la misèria,
i en una mà una tasseteta d'oli.

(1980: 16)

Com navegant per una mar molt fosca
m'acleme a tu, oh mare remotíssima,

rostre de qui jo voldria endevinar,
com resseguint faccions d'un pena,
mans que no trobe, idioma que ignore!

(1977: 166)

En qualsevol cas i tornant a la vinculació entre March i Estellés, podem constatar com aquesta va molt més enllà de ser una relació exclusivament formal i externa i s'estén a unes concomitàncies temàtiques que palesen fins a quin punt és pregona l'herència marquiana. Com ha estat sovint assenyalat, l'obra poètica ausiasmarquiana és el resultat d'un dilema tràgic on l'home es debat entre dos elements que el componen d'acord amb la concepció medieval, l'esperit i la carn, i els versos constaten la tensió permanent en què es debat el jo líric per aconseguir la plenitud i la realització vitals. Aquesta dicotomia desig/frustració que s'amaga sota la poesia marquiana és la mateixa que trobem a la poesia de Vicent Andrés Estellés ja que, si constatem que la poesia de March és la història d'un conflicte vital que troba la seua expressió a través de la poesia, la lírica estellesiana respon a un desig d'alliberació semblant motivat també per la impossibilitat d'aconseguir la plenitud vital. Aquest conflicte es perfila en importants reculls estellesians com ara el *Llibre de meravelles*, *Colguen les gents amb alegria festes* o *Hamburg*, un altre llibre on la presència de March, a través de les citacions i la utilització d'una sèrie de recursos i expressions característiques, resulta fonamental.

Hamburg, recull inclòs dins el novè volum de l'*Obra completa*, *Lluna de colors*, es divideix en tres parts, numerades amb xifres romanes, cadascuna de les quals és titulada amb un epígraf marquianà: «I. Amb cor no clar. *Fulles e flors vull d'un fust sec...*»; «II. La dolor és en taula. *Qui pot pensar la dolor del desésser?*» i «III. Amb cor no clar. *E de tant mal, qui és lo que es console?*». Els títols de la primera i la tercera part són idèntics per a totes dues, de manera que es marca una estructura closa del poemari, tot establint un camí d'anada i tornada que es tanca en si mateix. Les citacions que les acompanyen, però, diferenciades a més a més tipogràficament per anar en cursiva, són diferents en la primera i la tercera part i ajuden a identificar, temàticament, el camí que

recorre el jo líric, que s'inicia en l'angoixa i el dubte existencial i que es clou igualment en dolor, angoixa i desesperança. La primera part, efectivament, gira al voltant del sentiment de confusió generat pel conflicte entre raó i passió i el dubte existencial, i la voluntat de recerca de l'amor i de la vida simbolitzada pels elements de la natura —fulles, flors—. El conflicte interior, que és expressat pel títol de la secció, «Amb cor no clar», que apunta l'estranyesa i la confusió del jo poètic, és introduït ja al primer poema de la secció:

No es mou el cor amb moviments d'escac;
tampoc no ateny dictats de la raó.

¿Com he d'eixir d'aquesta passió
si aquest carrer és sols un atzucac?

(1986: 129)

Aquests versos, que remetien a l'omnipresent conflicte ausiasmarquià, són el nucli temàtic de la primera part junt amb l'aparició del motiu de l'escriptura com a eina de redempció, impotent i inútil però, per a la salvació. A la segona part del recull es fa encara més palesa la distància entre la realitat i el desig, fet que provoca un pregon dolor al subjecte líric explicitat, d'altra banda, pel títol de la segona secció, i que el fa debatre's en un sentiment d'angoixa constant, reafirmat per la citació marquiàna, que es resol en la frustració i la soledat. La presència de March, autor de planys com «jo són aquell de qui es deu hom complànyer», ressona prop de versos estellesians com els següents:

Ningú no es plany d'aquest dolor tan gran;
inútilment cercaria conhort:
seria en va que trucàs a les portes.

Tot són al llit amb la seua muller,
i jo erre sol, a la nit, molt amarg.

(1986: 135)

Un altre aspecte que també s'ha de relacionar amb March, juntament amb la distribució mètrica —ja que tots els poemes d'*Hamburg* estan configurats a

través del decasíl·lab clàssic ausiasmarquià amb la intencionalitat de donar un to clàssic al poema—, és la utilització del sintagma «amor, amor» que apareix en aquesta segona part com a vocatiu per a referir-se a l'estimada i que és, alhora, un dels senyals utilitzats per March per adreçar-se a la dama i preservar així el secret de la seua identitat, tal com era procedent en les convencions amoroses de la lírica trobadoresca. Que Estellés utilitze el mateix vocatiu que March per adreçar-se a la dona estimada «Amor, amor, em pots deixar, anar-te'n» (1986: 136) remarca la seua clara voluntat d'establir un lligam evident amb l'autor clàssic i prendre'l com a referent per emmirallar el seu conflicte vital en l'il·lustre precedent.

Al llarg de la segona part, el jo líric insisteix, però, en el motiu de l'amor i la mort com a indissociables. La mort, que al capdavant es tradueix en un contrapunt per a la vida «i d'ella ens ve, encara que no ho penses / aquest afany que febril ens empeny» (1986: 139), i el conflicte que a ella s'associa es resol, en aquesta segona part, en una victòria de la mort sobre l'amor:

Cloent els ulls, en un silenci intens,
escolliré una fidelitat,
un llarg amor per sempre —la mort.

(1986: 140)

La tercera part del recull duu el mateix títol que la primera part, de manera que el poemari té una estructura tancada, centrada en l'angoixa existencial, si bé la citació marquiàna «E de tant mal, qui és lo que es console?» intensifica la idea de dolor i desig insatisfet que amara el conjunt dels poemes i que es clouen en la frustració i la soledat del jo líric. Tipogràficament, aquesta tercera part es diferencia de les altres dues per estar escrita en cursiva i perquè els poemes estan separats per un asterisc que serveix per incorporar una altra veu lírica, contrapunt de la veu del poeta, que reprèn de nou la tensió permanent, esdevinguda irresoluble, entre el desig i la frustració, lligat al motiu temàtic de la relació entre la vida i la mort. El darrer vers de la composició, que és originàriament un vers del cant CXIII d'Ausiàs March que queda perfectament integrat dins el poema, reforça aquest lligam:

Aquesta nit sent l'afany, el delit,
del nom no dit que algun dia he d'esciure.

Me n'entraré un dia, vers la nit
i diré el nom i no em sentiré lliure.

Corre a la mort pensant anar a viure.

(1986: 144)

Una vegada més, el conflicte es resoldrà amb la victòria de la mort i l'oblit
com a resposta a l'amor.

Lleuger, a bord d'un incògnit taüt,
rescataré la plenitud —l'oblit.

Mai no es sabrà qui sóc, qui m'ha parit;
mai no es sabrà de quin lloc he vingut.

(1986: 146)

Comprovem, per tant, la coincidència, no sols formal —mètrica, versos incorporats, comparacions, el sintagma «jo sóc aquell»...— sinó també temàtica, que es produeix entre ambdós autors, ja que la dicotomia entre amor i mort que assetja Estellés té pregones arrels marquiànes, així com la seua clàssica lluita de contraris, que reapareixen a la poesia estellesiana.

Estellés i Jaume Roig

Aquest conflicte interior, però, apareixia ja a la primera producció estellesiana, en llibres com ara *Ciutat a cau d'orella* o *Donzell amarg*, reculls que, d'altra banda, estableixen relacions intertextuals amb la tradició clàssica catalana, Jaume Roig i Roís de Corella especialment, de qui Estellés pren també versos i referències, així com actituds, per incorporar-los a la seua poesia. Fóra interessant assenyalar que, a banda de ser referents indispensables dins la tradició literària catalana, aquests autors comparteixen un altre tret comú, com és el fet que tots ells destacaren dins el context cultural de l'època per la

seua actitud rupturista i innovadora respecte a les convencions literàries del moment. Mitjançant la seua evocació per tant, Estellés pot no sols ancorar la seua producció a la tradició literària catalana, de la qual és deutora, sinó també, i és important destacar-ho, establir un paral·lelisme, pel que fa a les actituds estètiques, d'originalitat i trencament, que aquests referents suggereixen. Així, l'obra poètica estellesiana suposa, igualment, un trencament amb el context literari del moment, una poesia original i innovadora que a mitjan els anys cinquanta, amb reculls com els esmentats s'erigia com una proposta única i agosarada, desvinculada del discurs estètic dominant, amb la introducció d'un llenguatge poètic diferent que establia alhora, però, una clara vinculació amb la tradició catalana medieval per diferents motius i en diversos àmbits (Carbó 2009).

Així, i reprenent el tema del conflicte interior en què es debat el subjecte líric, que esdevé tema central als llibres *Donzell amarg* i *Ciutat a cau d'orella*, veiem com aquest és tractat des d'una dicció poètica nova. Efectivament, en tots dos reculls trobem anàlisis i reflexions entorn del tema amorós centrades especialment en la dicotomia inherent a la passió amorosa i al confrontament entre el desig i la raó de què parlàvem abans, però la claredat en l'expressió i la connexió amb la realitat impliquen una novetat en el tractament poètic del tema en relació amb la poesia del moment. En *Ciutat a cau d'orella* som testimonis de la lluita interior que es produeix al llarg de tot el poemari i que ja s'insinua des de bon començament mitjançant la introducció d'una citació de Roís de Corella: «no sé si infernal fúria, havia nafrat lo meu ànimo, obligant-me a tan desordenat voler», extreta d'un text en prosa de Corella titulat «Lo jardí d'amor. Lamentacions de Mirra e Narciso e Tisbe». La citació literària serveix per exposar un conflicte que l'autor creu comparable amb el seu propi debacle intern: el subjecte líric es veu escomès per dues forces contràries d'un mateix cos: el pecat, la passió, el desig per una banda, i la raó, la virtut, per l'altra. D'aquest enfrontament, d'aquesta lluita interior que obliga l'individu a haver de decidir entre el bé i el mal, es produeix un conflicte personal que aboca el jo líric a la sensació de solitud i angoixa i es resol en la solitud existencial i el dolor.

En *Donzell amarg* reapareixerà de nou aquest conflicte, si bé ara es produeix el triomf de la passió i el desig, que esdevenen les claus alliberadores de l'angoixa existencial del subjecte líric (Aparicio 1997). El recull pren el seu títol d'un vers extret del llibre *Espill o Llibre de les dones* de Jaume Roig, títol que esdevé expressió sintètica de la idea temàtica principal del poemari i que fa referència a l'estat emocional del poeta, que s'identifica amb el donzell amarg del títol i també de l'epígraf inicial, ja que aquest sintagma és l'element paratextual que dona nom al recull i, paral·lelament, també titula la primera secció de les cinc que componen el llibre. La importància de la citació, per tant, és inqüestionable, i amb l'evocació a l'autor clàssic Estellés revesteix la dicotomia que suposa haver de triar entre llum i foscor, vida i mort, entre realitat i desig, en definitiva, d'un clar regust medieval. La introducció del desig i l'erotisme, però, des de la quotidianitat i la referencialitat directa que es palesen al poemari, és un altre dels punts de convergència entre Estellés i Roig.

I és que Jaume Roig, el «veí de les gàrgoles» com el qualifica Estellés al *Mural*, és un altre escriptor fonamental per a la configuració de l'imaginari líric estellesià, la presència del qual es pot rastrejar, com ocorre en el cas de March, a diversos nivells textuais (Aparicio 1997). Si atenem primerament al nivell paratextual, i dins d'ell, a l'apartat dels títols, cal assenyalar que el poeta de Burjassot fa servir en diverses ocasions versos manllevats de Jaume Roig, que es recontextualitzen gràcies al procés de transcodificació i que són elevats a la categoria de títol de poemari. Són els casos de *Donzell amarg* —del qual acabem de parlar— i del breu poemari *Gentil burgesa*, que s'inclou dins el darrer volum de l'*Obra completa, Sonata d'Isabel*. Aquests poemaris comparteixen una altra característica comuna a banda de la de dur com a títol un vers de Jaume Roig: el fet que el vers manllevat es faça servir, paral·lelament a la seua funció titular, com a epígraf del recull, bé aïlladament, com és el cas de *Donzell amarg*, bé en companyia d'un altre epígraf, com ocorre en el cas de *Gentil burgesa*. En tots dos casos, la utilització del vers originari serveix per avançar el nucli temàtic de les composicions i donar la principal clau interpretativa. Un tractament diferent, però, és el que ocorre amb un poema del *Llibre de meravelles* que duu

com a títol el mateix sintagma que la novel·la de Jaume Roig, «Spill o llibre de les dones» i que s'introdueix amb una clara finalitat irònica i burleta quan es posa en relació amb l'epígraf i amb el poema que l'acompanya. En aquesta composició, i al contrari del que és habitual a la resta de poemes del *Llibre de meravelles*, l'epígraf triat per Estellés per al poema pertany a la tradició oral popular, de manera que en una mateixa composició es combinen referències cultes i populars que proporcionen al text una inusitada originalitat. L'epígraf «A la vora del riu, mare / m'he deixat les espartenyas», fragment d'una cançó popular tradicional, estableix una relació dialògica amb el poema, brevíssim, conformat per un únic vers que trenca deliberadament les expectatives del lector ja que Estellés, en utilitzar el mateix títol que Roig, remet directament a la tradició misògina medieval, i de la lectura del poema podríem esperar un agre atac contra les dones en general en sintonia amb el missatge de Roig. Estellés, però, subverteix la lectura i fractura les expectatives en posar en relació l'epígraf, que presenta el parlament d'una donzella que es plany perquè «A la vora del riu, mare, / m'he deixat les espartenyas», amb el poema que contesta i amb el qual el paratext estableix un diàleg amb evident propòsit burleta: «Si són les espartenyas...». L'original construcció discursiva, juntament amb la introducció dels punts suspensius i el subordinant condicional, qüestionen el valor de veracitat de la citació i donen entrada a la ironia i a la perspectiva lúdica.

Pel que fa a la utilització d'epígrafs provinents de Jaume Roig, i encara que el seu recurs no és, ni de bon tros, tan freqüent com en el cas de March, sí que trobem una sèrie de citacions que funcionen bé com a epígraf de tot el recull, «Donzell amarg» en el cas de *Donzell amarg*, bé com a paratext del poema: seria el cas d'un poema del *Llibre de meravelles* «Vida, sinó» o «Servant la forma d'abreujar», dins *Lengan conech*. La funció dels epígrafs sol ser introduir el tema dominant de cada poema, així com connectar amb la tradició cultural.

Quant als recursos estilístics, les concomitàncies entre tots dos autors poden establir-se en dos nivells preferentment: el dels plantejaments estilístics i el de les actituds estètiques. Pel que fa al primer, els crítics han assenyalat com un dels

trets fonamentals de la composició de Roig l'ús d'un llenguatge ric i popular, si bé passat pel filtre de la depuració literària. Paral·lelament, la utilització d'un llenguatge popular, pouat directament del poble, encara que sotmés a un procés d'elaboració poètic, esdevé un dels trets més característics de l'estilística del de Burjassot, la poesia del qual proposa una recerca de l'autenticitat aconseguible tan sols mitjançant la sinceritat que li proporciona un llenguatge procedent dels seus propis orígens vitals. D'altra banda, la finalitat testimonial també s'aconsegueix mitjançant l'al·lusió a l'autobiografisme i l'experiència personal, tret que apareix en tots dos autors. Jaume Roig, com Estellés, s'expressa en primera persona i les reflexions es fan des d'aquesta perspectiva «fins a articular un autèntic testimoni de la vida del seu temps» (Bergés 1994:14). Aquesta voluntat testimonial, la de la plasmació de l'entorn, és un altre tret que comparteixen tots dos poetes, encara que amb una diferència fonamental, ja que Jaume Roig la plasmà amb una voluntat didàctica i exemplificadora, en sintonia amb els plantejaments medievals, mentre que en Estellés, per contra, la voluntat testimonial es vincula més aviat amb un desig de denúncia i qüestionament de la realitat, tal com assenyalàvem per al *Llibre de meravelles*. I és que la presentació directa dels temes i la sensació de realitat i immediatesa que trobem a l'obra de Roig pot ser una de les característiques que més colpeixen a Estellés, la poètica del qual es caracteritza, com la del seu predecessor, per ser una poètica totalitzadora que presenta sense embuts l'ampli ventall de situacions quotidianes. En qualsevol cas, la poesia estellesiana palesa sempre una vessant social i humana i no es proposa únicament fer riure amb la lectura de situacions que arriben de vegades a ser grotesques, sinó que té la voluntat de posar en evidència la condició desoladora de l'home, i així enlaira una satírica denúncia del context social per prendre una dimensió que transcendeix l'àmbit individual i rep característiques i ressons col·lectius.

Estellés i altres poetes medievals

Les referències als altres poetes —Jordi de Sant Jordi, Roís de Corella, Pere March, Anselm Turmeda, Guillem de Berguedà, Beatriu de Dia, Arnau de Vilanova, Joan Timoneda...— són més puntuals i tangencials i sovint la

seua presència es redueix a l'àmbit del poema concret on apareix la citació i respon, en la majoria dels casos, a un desig d'Estellés de connectar, consolidar i refermar la seua poesia en el prestigi proporcionat per l'autor clàssic citat. És el que ocorre en la majoria de les citacions que apareixen al *Llibre de meravelles*, on els epígrafs solen avançar i reforçar el motiu temàtic del poema. Veiem, a tall d'exemple, el poema «Crim» que apareix a la segona secció del cos central del llibre. A la composició, de la qual destaca una pregona sensació d'opressió i desolació, el poeta recorda la tristesa i la soledat de l'amor expressada mitjançant imatges de mort i dolor. El poema duu una citació de Roís de Corella, «Com jo viu clar tan gran oprobí» manllevada del poema que comença «Los qui amau, preneu aquesta cendra». Estellés fa servir l'epígraf per establir un paral·lelisme entre els dos subjectes poètics i explicitar quin és el sentiment del jo líric que, talment el subjecte del poema de Corella, es considera víctima d'un «gran oprobí», encara que no a causa de la infidelitat femenina i la natura inconsistent de l'amor, com ocorre a la composició de Corella. En el cas del poema estellesià, el sentiment de tristesa i desolació pren un caire existencial que dona entrada al tema de la mort, la del «fill que no havíem tingut» i a la soledat compartida pels dos amants, soledat que, per aquesta raó, es fa molt més intensa i dolorosa. Aquí la citació, com és habitual en casos com aquest, està al servei del sentit darrer del poema ja que permet implementar les seues possibilitats expressives mitjançant l'explicitació del motiu temàtic sobre el qual es construeix, a banda d'establir un lligam amb la tradició cultural. Ara bé, cal recordar que aquesta voluntat d'entroncament amb la tradició va unida a un profund coneixement dels autors, a qui Estellés fa referència. Així, i en el cas de Roís de Corella, els crítics han assenyalat com a trets distintius de la seua obra el tema de l'amor, la incorporació de dades biogràfiques a la seua obra i l'estil alambinat i retòric del seu llenguatge, tret que a Estellés no se li escapa quan afirma sense embuts:

Un cos gentil, que diria Sant Jordi.
També ho diria Roís de Corella;
però Roís de Corella em resulta
apegalós, ple de baves retòriques

(1983: 45)

Hem comprovat, per tant, al llarg dels exemples esmentats com el recurs a la intertextualitat, clau de volta de l'estratègia literària estellesiana, permet constatar el domini del llenguatge d'Estellés, que, profundament conscient de la relació que estableix amb el text antic, fa servir aquells elements de la tradició que li resulten productius per al procés creatiu, sense dubtar a transgredir, modificar i adaptar a les pròpies necessitats expressives tot allò que considera necessari per avalar els propis plantejaments poètics. En aquest sentit, i per anar concloent, cal esmentar la manera com Estellés fa referència a un altre clàssic imprescindible de la nostra tradició literària medieval com és *Tirant lo Blanch*. La proposta poètica estellesiana, defensora de la llibertat, el goig i la passió, forçosament havia d'emmirallar-se en un llibre que es caracteritza per una presentació directa dels moments de la vida quotidiana i per exaltar al llarg de les seues pàgines el goig i l'erotisme. El vitalisme i la visió desenfadada de l'amor sensual del *Tirant*, clàssic català i referent literari imprescindible dins la nostra tradició cultural, són evocats per Estellés als seus poemes:

Ah llum d'un cos! El voldria, sovint
et busque en va, però no et trobe enlloc.

L'amor és toc. Ho sabíem! Un foc,
un foc secret, el que ens va consumint.

L'amor vol toc! Continue adduint
textos antics. Tirant el Blanc. El toc!

Amor és foc que ens crema a poc a poc.

Tinc quaranta anys i tu no ne tens vint!

(1977: 70)

Al llarg de les pàgines precedents, per tant, hem comprovat com la poesia de Vicent Andrés Estellés presenta un deute important amb la tradició literària clàssica catalana, amb la qual teixeix un entrellat de relacions expressives força interessants. La influència de la tradició es pot resseguir al llarg de tota l'obra del

poeta, ja que hi trobem ressons des de la producció inicial de mitjan cinquanta fins a la redacció d'obres posteriors, com ara el *Mural del País Valencià*. Com hem vist, la intertextualitat es produeix en diversos àmbits, tant en el paratextual com en l'intertextual, i implica un profund coneixement i una hàbil assimilació de l'obra dels poetes predecessors, Ausiàs March sobretot, i també Ramon Llull i Jaume Roig, autors que tenen una presència més significativa en l'obra del nostre poeta. En remetre Estellés als noms imprescindibles de la literatura catalana però, no només hem de veure la clara voluntat de connexió del poeta amb la tradició literària clàssica mitjançant l'explicitació dels models literaris que li serveixen com a punt de referència sinó també, i molt especialment, el ferm desig de creació d'una nova tradició literària desvinculada de l'estètica de la poesia del moment i basada en la subversió, el contrast i l'actualització de la tradició medieval. March i Llull s'imposen, per tant, com a dos referents imprescindibles que permeten apropar-se a la realitat del present integrant i actualitzant el passat. Alhora, hem pogut comprovar com l'expressió estellesiana, a banda de presentar un elevat grau d'elaboració formal i estilística, es caracteritza per una extremada capacitat per versificar que li permet, quan així ho desitja, d'imitar, reelaborar i tergiversar l'estil del poeta evocat en la creació de la seua singular veu poètica, capaç de fondre inigualablement la producció personal amb els materials que li proporciona la tradició cultural, i així conforma una de les propostes més innovadores i atractives del panorama literari català contemporani.

Referències bibliogràfiques

- ANDRÉS ESTELLÉS, Vicent (1971): *Llibre de meravelles*, València, Eliseu Climent, editor.
- (1974): *Les pedres de l'àmfora*, *Obra completa 2*, València, Eliseu Climent, editor.
- (1977): *Manual de conformitats*, *Obra completa 3*, València, Eliseu Climent, editor.
- (1980): *Cant temporal*, *Obra completa 5*, València, Eliseu Climent, editor.
- (1983): *Versos per a Jackeley*, *Obra completa 7*, València, Eliseu Climent, editor.
- (1986): *Lluna de colors*, *Obra completa 9*, València, Eliseu Climent, editor.
- (1996): *Mural del País Valencià*, València, Eliseu Climent, editor.
- APARICIO, Mariola (1997): «Una aproximació a la tradició literària catalana medieval en la poesia de Vicent Andrés Estellés», Universitat de València. Memòria de llicenciatura inèdita.
- (1999) «El *Llibre de Meravelles* de Vicent Andrés Estellés: entre la tradició i la modernitat», *Révue d'Études Catalanes*, 2, dossier: *Vicent Andrés Estellés*, Montpellier, Université Paul Valéry, pp. 41-60.
- (2000) «Les petges de la poesia popular en l'obra de Vicent Andrés Estellés», *Actes de l'Onzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, III, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 325-344.
- (2001a) «Ironia i humor en la poesia de Vicent Andrés Estellés», *Quaderns de Filologia. Estudis literaris*, IV, pp. 1-17.
- (2001b) «El barbarisme com a recurs literari: els usos de Vicent Andrés Estellés», *Quaderns de Filologia. Estudis lingüístics*, IV, pp. 1-13.
- (2003a) «Les fonts clàssiques de Vicent Andrés Estellés», *L'Aiguadolç*, 28-29, pp. 23-58.
- (2003b) «Els orígens literaris de Vicent Andrés Estellés», *Serra d'Or*, març 2003, pp. 25-30.
- (2003c) «*Donzell amarg* de Vicent Andrés Estellés: una lectura intertextual»,

- Actes del Dotzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, 1, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 239-253.
- (2004) «Intertextualitat en l'obra de Vicent Andrés Estellés», dins Ferran Carbó, Enric Balaguer i Lluís Meseguer (eds.), *Vicent Andrés Estellés*, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, pp. 135-160.
- APARICIO, Mariola; CARBÓ, Ferran (1998): «Ausiàs March en la poesia valenciana de postguerra», dins Rafael Alemany (ed.) *Ausiàs March i el món cultural valencià del segle xv*, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, pp. 217-246.
- BERGÉS, Joaquim (1994): «Pròleg» a *Spill o Llibre de les dones*, Barcelona, Edicions 62, pp. 9-18.
- BALAGUER, Enric (2000): «Engagement i realisme en la poesia de Vicent Andrés Estellés (a propòsit de *Llibre d'exilis*)», dins Ferran Carbó, Dolors Jiménez, Elena Real i Ramon X. Rosselló (eds.), *Les literatures catalana i francesa: postguerra i 'engagement'*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 39-74.
- BOU, Enric (1978): «Vicent Andrés Estellés, una inconformitat», *Serra d'Or*, juliol-agost, pp. 57-60.
- (1990): «*Coral romput*: l'infern de Vicent Andrés Estellés», dins Antoni Ferrando i Albert Hauf (eds.), *Miscel·lània Joan Fuster*, II, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 317-329.
- (2011): «Vicent Andrés Estellés o l'atenció a l'intraordinari», *Reduccions*, 98-99, pp. 128-148.
- CALAFAT, Francesc (2004): «Individu, societat i literatura en la poesia de Vicent Andrés Estellés», dins Ferran Carbó, Enric Balaguer i Lluís Meseguer (eds.), *Vicent Andrés Estellés*, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, pp.85-109.
- CALVO, Amador (2007): *Le référentiel et l'intertextualité dans l'oeuvre poétique de Vicent Andrés Estellés*, Université de Paris 8. Tesi doctoral inèdita.
- (2011a): «Interaccions autorials en "Coral romput" (1957) de Vicent Andrés Estellés», *Quaderns de Filologia, Estudis literaris*, XVI, pp. 225-244.

- (2011*b*): «Jocs intertextuals i interdisciplinarietat en l'obra poètica de Vicent Andrés Estellés», *Reduccions*, 98-99, abril 2011, pp. 217-231.
- CARBÓ, Ferran (2003): «A propòsit d'una trilogia determinant en la primera evolució de Vicent Andrés Estellés», dins *Miscel·lània Joan Veny 3. Estudis de llengua i literatura catalanes*, XLVII, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 243-259.
- (2004): «Els inicis de Vicent Andrés Estellés i la poesia dels anys cinquanta», dins Ferran Carbó, Enric Balaguer i Lluís Mesequer (eds.), *Vicent Andrés Estellés*, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, pp. 9-48.
- (2005): «Els exilis de Vicent Andrés Estellés», *Caplletra*, 36, pp. 93-116.
- (2008): «L'amarga enyorança d'aquell temps de les Èglogues. Notes sobre una subversió en la poesia de Vicent Andrés Estellés», dins Ferran Carbó, Carme Gregori, Gemma Lluch, Ramon X. Rosselló i Vicent Simbor: *El bricolatge literari. De la paròdia al pastix en la literatura catalana contemporània*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 11-52.
- (2009): *Com un vers mai no escrit: la poesia de Vicent Andrés Estellés en els anys cinquanta*, València/Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana/Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- CARBÓ, Ferran; BALAGUER, Enric; MESEGUER, Lluís (eds.): *Vicent Andrés Estellés*, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana.
- FUSTER, Joan (1972): «Nota —provisional i improvisada— sobre la poesia de Vicent Andrés Estellés», introducció a Vicent Andrés Estellés, *Recomane tenebres, Obra completa 1*, València, Eliseu Climent, editor, pp. 17-36.
- GENETTE, Gérard (1982): *Palimpsestes*, Paris, Seuil.
- OLEZA, Joan (1982): «L'obra poètica de Vicent Andrés Estellés», *Lletres de canvi*, 7, pp. 29-44.
- PÉREZ MONTANER, Jaume (1988): «Introducció» i «Selecció de textos», dins *Daina*, 4, València, Eliseu Climent, editor, pp. 11-43.
- (1994): *Poesia i record. A propòsit d'un poema del Llibre de meravelles de Vicent Andrés Estellés*, València, La Forest d'Arana.
- (1996): «El cant general dels pobles valencians», dins V. Andrés Estellés, *Mural del País Valencià*, València, Eliseu Climent, editor, IX-XLV.

- (2004): «Del *Llibre de meravelles* al *Mural del País Valencià*», dins Ferran Carbó, Enric Balaguer i Lluís Meseguer (eds.): *Vicent Andrés Estellés*, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, pp. 161-180.
- (2011): «De Garcilaso a Ausiàs March: sobre alguns dels primers poemes de Vicent Andrés Estellés», *Reduccions*, 98-99, abril 2011, pp. 149-171.
- PÉREZ MONTANER, Jaume; SALVADOR, Vicent (1981): *Una aproximació a Vicent Andrés Estellés*, València, Eliseu Climent, editor.
- RIQUER, Martí (1964): *Història de la literatura catalana*, I, Barcelona, Ariel.
- SALVADOR, Vicent (1982): «L'estructura col·loquial del poema: un estudi de l'*Hotel París*», *Lletres de Canvi*, 7, pp. 45-54.
- (1986): *El gest poètic. Cap a una teoria del poema*, València, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana.

L'auctoritas dels poetes grecolatins en la poesia de Vicent Andrés Estellés

Amador Calvo i Ramon
Universitat de París-Est Créteil

Introducció

La configuració del corpus poètic de Vicent Andrés Estellés tal com la coneixem actualment, potser no hauria estat la mateixa sense la tasca extraordinària dels traductors llatínistes i hel·lenistes catalans de la Fundació Bernat Metge, i encara menys sense la censura franquista. Després de la depuració de llibres i del buit editorial en català dels anys 1939-1946, poquíssimes obres son editades, i això amb moltíssimes precaucions de la censura, com el *Cementiri de Sinera* de Salvador Espriu el 1946. Les publicacions de nous poemaris en català arriben amb comptagotes, però la publicació dels clàssics, que tolerà el règim,¹ prengué un caràcter més regular. Joan Fuster recorda en la «Nota —provisional i improvisada— sobre la poesia de Vicent Andrés Estellés» en el primer volum de l'*Obra completa, Recomane tenebres* (Fuster 1972: 22 i 24), com ell i Estellés van aprendre «a llegir versos en les pàgines de [...] Riba»² i que tot aquest aprenentatge fou «producte d'una captura aleatòria»: «llegir era un drama. I clandestí». No sé si s'ha insistit bastant en la importància de la finesa i la intel·ligència erudita d'Estellés com a lector, que s'ha combinat molt d'hora amb l'experiència de la pràctica de l'escriptura. Insistesc en aquesta capacitat d'explorar el text aliè, d'apropriar-se'l

1. Al cap i la fi, com eren autoritats reconegudes que havien traspassat el temps, el règim no devia considerar-les perilloses.

2. La primera traducció autoritzada, de la Fundació Bernat Metge, fou la de l'*Odissea* de Carles Riba, el 1948.

amb la lectura i de reinterpretar-lo mitjançant l'escriptura. A contracorrent de qualsevol teoria evolutiva, les primeres utilitzacions de referències autorials i de mecanismes de caire intertextual en l'obra d'Estellés corresponen ja als seus inicis com a poeta, a principis dels anys cinquanta. Estellés juga amb l'autoritat de Garcilaso, el 1953,³ amb el *Primer llibre de les èglogues* (1953-1958), amb la de Shakespeare el 1954, amb el primer manuscrit de *Testimoni d'Horaci*, i fins i tot en la redacció de «Coral romput» (1957) del recull *La clau que obri tots els panys*, on el poeta insereix, amb lleus modificacions formals, sense anunciar-ho i en francès, versos del poeta romàntic Alfred de Musset (Calvo 2011: 225-244). L'obra d'Estellés és, des de primera hora, una *opera aperta* (Eco 1979) «basada sovint en l'eclecticisme formal i en la selecció d'un conjunt d'estratègies que la posa en relació amb la literatura universal» (Aparicio 2004: 135). La intertextualitat és un dels trets més característics de la seua poesia, i alhora un dels aspectes —temàtics i estilístics— que li donen una dimensió universal. Aquesta doble vinculació universal en l'obra poètica d'Estellés ateny en reculls com *Testimoni d'Horaci* una complexitat insòlita per la seua estructura dual, car juxtaposa la ficció de Hamlet —almenys aquella que es substitueix a l'original en el *faire semblant* de la ficció d'Estellés— a una ficció extratextual al text del poeta anglès situada en el segle xx. Tracte de mostrar la multiplicitat d'estratègies, com les anomena Mariola Aparicio, que Estellés posa en marxa, de manera diferenciada, polivalent i sempre original, en cadascun dels seus reculls. És exactament allò que passa amb la utilització autorial en els tres reculls que el poeta de Burjassot dedica als poetes llatins⁴ de l'edat d'or (Virgili, Ovidi, Horaci i Catul) i, a través d'ells, a l'herència hel·lènica de la poesia de Safo. Remarcaré que tots aquests clàssics tenen més d'un punt en comú: car són un reflex especular del jo, i que interfereixen de manera diferencial com a *auctoritas*, en minúscula quasi sempre, produint interaccions autorials en les

3. Em base en la datació de Ferran Carbó. Vegeu Carbó (2009: 57-58).

4. No em sembla ni necessari, ni possible, tractar ací el recull *Ora marítima*, dedicat al geògraf llatí Ruf Fest Aviè (segle iv d. C.), per no escurçar el treball dedicat als poetes llatins. Faré doncs, si cal, algun salt a *Ora marítima* per abordar punts diferencials en el tractament de les autoritats.

ficcions poètiques de Vicent Andrés Estellés. Però també són icones —codis metafòrics complexos— de l'anticonformisme i de la subversió d'Estellés contra el poder omnímode, que imposa uns preceptes canònics, o una ortodòxia, i una censura textual que es disfressa amb les nobles robes d'una *tradició*,⁵ vista com a fre d'una evolució expressiva normal. Jo preferiria, doncs, parlar de transmissió d'una certa herència grecollatina a la qual Estellés s'adhereix lliurement, enfrontada a la imposició forçada de la tradició, com a llegat textual ideològicament manipulat o manipulador.

Horacianes, el llibre de les manipulacions⁶

El paratext titular d'aquest recull escrit entre 1963 i 1974 remet directament a la noció de variacions poètiques, i qui diu variacions, a la imitació. El títol expressa tot d'una, anunciant com si es tractés d'un epígraf preliminar, el vincle literari que s'establirà⁷ entre el text original, o Text 1, del poeta llatí Horaci, i la recreació d'un Text 2⁸ elaborat pel poeta modern. Allò que no s'imagina el lector és que no es tracta únicament d'una interacció entre els dos textos esperats, sinó que en realitat aquest paratext designa implícitament una nissaga de variacions comeses en el cas present pels erudits i canonges mallorquins Miquel Costa

5. Entenc la paraula *tradició* etimològicament com a transmissió d'una herència. Si apliquem la noció d'imitació al món grecollatí, sabem que no es podia escriure res de nou sense inscriure's en la continuïtat d'una autoritat literària reconeguda i celebrada, i basar-se intertextualment en el seu text. En respectar aquest *protocol* i mestratge, el neòfit ja podia usar, amb una certa llibertat, la seua originalitat. És a dir, l'evolució literària es concebia com un punt d'equilibri entre continuïtat i ruptura. Per això en l'excel·lent article de Mariola Aparicio (2004: 140-141) és més que revelador que, en parlar de la utilització intertextual —que fa Estellés de les formes, versos, temes poètics de Jaume Roig—, associe el fet que Estellés recorrega a la «tradició» amb la «deformació» i la «subversió [...] d'un quadre de costums [...] que no tenen res a envejar a l'il·lustre predecessor». Aparicio diu sense dir-ho que l'il·lustre predecessor ja ha trencat en certa manera amb la tradició —vista des de la seua duplicitat de fre involutiu—, cosa que també atreu l'empatia d'Estellés pel clàssic.

6. Vegeu «Le poète Horace dans *Horacianes*», dins Calvo (2007: 22-86).

7. Es tracta ni més ni menys del pacte que Estellés farà signar al lector en engagar la lectura de la ficció poètica.

8. Així anomena A. Compagnon d'una banda l'original, de l'altra la imitació. Vegeu Compagnon (1979: 55-91).

i Llobera i Llorenç Riber.⁹ Les *Horacianes* de Miquel Costa i Llobera,¹⁰ que publicà el 1906, són setze poemes d'inspiració horaciana transposades en molts aspectes al context català de l'època, i a través dels quals pretén adaptar les estrofes sàfica i alcaica al català. Mentre que les *Horacianes* del canonge Riber (1949: 859-913) són les traduccions de quatre poemes d'Horaci i de la seua *ars poetica*, la cèlebre epístola als Pisons. El paratext titular de Riber és un repte al laconisme expressiu, car, amb la noció de variacions que hi és implícita, Riber no ha de recórrer a la típica retòrica de la *captatio benevolentiae* pròpia dels prefacis. Riber hi mostra a més una clara consciència autocrítica davant de la tasca que ha acomplert: sap que traduir és ja traïr, segons l'arxiconeguda expressió *traduttore, traditore*. L'entroncament amb aquestes obres homònimes delata la voluntat d'Estellés de denunciar irònicament el caràcter polimòrfic de totes les manipulacions a què han estat sotmesos, des dels orígens, els textos originals. I dintre d'aquestes, ni que siga simbòlicament, trobem la que va operar Manuel Balasch, un altre home d'església i hel·lenista, en l'obra de la poetessa de Lesbos. Si bé Balasch prevenia a tots els «malpensats» que havia reproduït el text en català «amb fidelitat absoluta» (Balasch 1973), Estellés devia veure una mena no tan sols d'incoherència —Safo traduïda per un rector, a quin sant!— sinó a més una sèrie d'interferències autorials.¹¹ S'entén, així, que les veus del traductor (Autor 2) i de Safo (Autor 1) creen una cacofonia, almenys dintre de la perspectiva d'Estellés, i un conflicte entre dos concepcions del món antagoniques, la judeocristiana i la dionisiaca: «allò més fotut és que / hauràs de ser traduïda per un rector un dia que jo sé» (Andrés Estellés 1974).¹² Allò que interessa destacar en els versos d'Estellés és que Balasch és actancialment un

9. De fet, en el recull del valencià apareix una referència a aquest canonge.

10. Costa i Llobera (1947).

11. Vull considerar que traduir és inevitablement recrear, que la traducció ja és un altre text, una modulació translingüística del Text 1. A aquest aspecte hi cal afegir la cohabitació del Text 2 (la traducció) amb tots els paratextos d'una edició, advertències, prefacis o pròlegs (com en l'edició de Balasch), notes a peu de pàgina o les notes finals de Balasch a la versió de Safo, que representen una presència constant, i una orientació, del que ja hem de considerar Autor 2: una mena de *vicari* que intervé entre nosaltres i el text original, creant de vegades interferències conflictives.

12. Com no veure ironia en aquest encavalcament maldestre?

rector i que per aquesta mateixa raó l'hem de considerar contextualment com a censor. A més, qui ha tingut una edició dels poemes de Safo sap fins a quin punt el text ha estat amputat i perdut al llarg de la història i és avui fragmentari. En l'edició de Balasch aquestes llacunes textuais apareixen assenyalades per punts suspensius que Estellés vol designar com a metàfora directa de la tisora del franquisme sobre el text original que encarna tots els textos.

Aquest sentit ja irradiava metafòricament des del poema VII, «ho canviaria tot per un vers perdut de safo», que pren un caràcter insistent i incisiu amb la segona al·lusió:¹³ «remotament escolte un vers de safo / com fet per tu, virgili». Aquest vers ja té més materialitat sensorial, més existència. Les llacunes en el text de Safo les completa l'escriptura de Virgili. Aquest text —simbòlicament esborrat pels *accidents* del temps— el reescriu Virgili, com si hi hagués superposició d'escriptures, com un palimpsest, és a dir, com una nova manipulació del text original. I no és per res si la figura de Virgili ocupa diferents nivells en les relacions autorials i en les interferències textuais de la ficció poètica d'*Horacianes*. La interpretació de l'al·lusió a l'arribada d'un infant en l'ègloga IV a Poliò de les *Bucòliques* de Virgili era problemàtica perquè August la utilitzà ideològicament per acaparar tots els poders: no legitimava la seua natura divina? A més, l'Església hi va voler trobar la prova irrefutable de la profecia d'Isaïes (XI i ss.) en la qual anunciava l'arribada del Messies. De fet, aquesta polèmica apareix en el poema hagiogràfic¹⁴ del canonge Riber a Virgili que serveix d'introducció a la seua traducció de l'*Eneida*, en aquest mateix volum de les *Obres completes*. La corrupció interpretativa del sentit inicial del text original ens duu novament a la fabricació intertextual d'un relat fallaciós, ara el text de l'*Eneida*. En acceptar Virgili la redacció de l'*Eneida*, que li encomanà August, esdevé l'hagiògraf del tirà i paral·lelament l'enterrador del mite fundacional de Roma que, cal dir, ja no gaudia del favor dels romans. La lloba i una fundació basada en el fratricidi eren substituïdes —i ennoblides

13. Vicent Andrés Estellés, (1974: xxvii, vv. 18-19)

14. S'hi trobaven un munt d'anacronismes que Estellés concentra intertextualment en el mot *misteri*.

amb la creació d'un altre lligam fundacional— pel periple homèric de l'Odissea. L'heroi grec Enees funda Roma i August és el seu descendent. Al revisionisme històric s'afegeix el genealògic. És aquesta problemàtica la que explica per què, en el poema LVIII, dalt d'un pont de València, el pare i el fill, en compte de veure la realitat del riu, veuen «probablement l'arribada de l'eneida» com una premonició del riu de sang de la Guerra Civil. Estellés assimila el «tíber roig» de Virgili a l'arribada d'un poder totalitari que sostrau la realitat imposant-hi una ficció que la suplanta, i una mentida històrica que corregeix el passat, l'anul·la. Aquesta ruptura espaciotemporal, si no el trenca, almenys imposa un altre pacte¹⁵ amb el lector, per tal que accepti la transposició del cronòtop horacià al context valencià. Parle del poema LI que presenta els tristos esdeveniments de l'*auto de fe* que la dreta valenciana¹⁶ reservà al llibre de Joan Fuster *Nosaltres els valencians* el 9 de març de 1963. Aquests dos poemes, LVIII i LI, delimiten amb bastant precisió temporal l'acta acusatòria contra el franquisme: des de les premisses fins gairebé al seu article de defunció.¹⁷ Recordem que Estellés subratlla, ja assumint el seu paper d'autor, al paratext anomenat «Nota final» en *Horacianes*, que aquest recull va «començar com per joc; després, l'acte incivil dels atacs, [...] dels quals fou objecte, [...] Joan Fuster, va derivar en una mena de crònica “periodística”». El que Estellés anomena «joc» degué correspondre

15. Si bé el mimetisme o sobreimpressió entre el cronòtop horacià i l'estellesià no són perfectes, funcionen sense massa conflictes en el *faire semblant* de la ficció fins al poema XVI. A partir d'aquest moment, hi ha certes referències contextualitzadores que remetien al cronòtop estellesià, com el «perelló», «el vi de toris» (XVI), o la «gillette» i el «dentífric» (XVII).

16. Històrica campanya de revisionisme històric portada a l'extrem pel diari *Las Provincias*, qüestionant els orígens i la llengua comuns a tots el catalanoparlants, que es va concentrar contra l'afirmació de Joan Fuster: «Dir-nos “valencians” és la nostra manera de dir-nos “catalans”» (Fuster 1962).

17. No estic d'acord amb Ferran Ferrando, que associa l'analfabetisme del pare d'*Horacianes* a un problema històric arrossegat des de segles enrere, sense tenir compte del text (Ferrando 2011: 235-236). Per tant, dintre d'aquesta ficció poètica tots els cronòtops textuais assenyalen únicament l'Autoritat del franquisme: un règim anormal que anul·la l'autoritat natural del pare, i el sotmet a l'analfabetisme, a la impossibilitat de transmetre, amb l'escriptura, una llengua que ha estat restringida a l'oral. El text remet, doncs, a una problemàtica d'autoritats en un sentit més ample. El pare ha transmès oralment la llengua al seu fill, llengua que aquest escriu amb una transcripció ortogràfica desconeguda per al pare —«el meu llatí ja no era el teu llatí» (v)— i que la diferència, aparentment, de la fonètica de l'ús popular.

a la constatació que entre la vida d'Horaci i la seua existia un bon nombre de punts en comú: inspirant-se sens dubte en *Vides paral·leles*, on l'escriptor grec Plutarc havia establert analogies entre grans homes grecs i romans. Estellés va articular *Horacianes* sobre la figura d'Horaci, i com suggereix el títol, com un procés imitatiu de la seua poesia. El valencià s'ha identificat amb la figura històrica d'Horaci per procedir d'una mateixa extracció social humil, el llatí fill de peixater però instruït a Grècia, forner en el cas de l'autor modern i havent estudiat periodisme a Madrid. Una altra analogia, ara amb Virgili, és que durant les successives guerres civils no donaren suport al bàndol de l'ordre cesarià d'Octavi, sinó al republicà. De fet, Virgili escrigué la «Bucòlica I», l'ègloga a Titir, on es mostrà crític amb les expropiacions de les terres de son pare pels soldats d'Octavi després de la batalla d'Actium. Un altre esdeveniment que ha fet córrer molta tinta és el que ocorre malgrat l'amistat entre August i Virgili: després de vuit anys escrivint *l'Eneida*, Virgili se'n va a Grècia amb el pretext d'observar els llocs que devia descriure, però abans, malalt i sentint-se morir, ordenà als seus amics Rufus i Tucça que cremassen el manuscrit, cosa que no feren. En tornar acceptà que es publicassen només les parts acabades, però morí abans. A títol pòstum August encomanarà als mateixos amics la publicació de tot el poema. Estellés hi veu encara l'intervencionisme ideològic del poder en l'obra d'art. El cas és que, en la ficció poètica, Horaci/Estellés no li retrau res, només té prevencions amb ell, i no es situarà en cap moment com a antagonista de Virgili. El Virgili que s'estima l'Estellés és el que més paral·lelismes té amb la posició d'Horaci. De fet, Horaci, nat el 65 a. C., és actancialment tot el contrari d'un col·laboracionista amb el règim: August li va retraure que no esmentés en cap ocasió el seu nom en els *Cants seculars* que li va encomanar, i que rebutjàs ser el seu secretari. Aquest és un dels antagonismes que diferencien Horaci de Suetoni, nat el 69 de la nostra era, historiador que no conegué el citat *trío* de poetes llatins, però que en la ficció hi figura anacrònicament com a coetani seu. La relació inicial d'aquest historiador amb el poeta Horaci és que és l'autor de l'única biografia d'Horaci que ha arribat a les nostres mans, *Vita Horatii*.¹⁸

18. Que pertany a *De viris illustribus*.

Però en aquest temps la història no tenia, ni molt menys, el caràcter objectiu i científic que li coneixem avui. A banda, Suetoni tenia un gust exagerat i malsà per la caricatura i les anècdotes tendencioses. Estellés es basa en aquest tret de no restituir amb fidelitat la història, per a confegir-li un retrat que el presenta com l'escriptor oficial del règim, un règim que cal legitimar, donant l'única versió autoritzada, per molt que els fets entren en conflicte amb la realitat. Estellés atorga a Suetoni el paper de falsificador i de revisionista de la història —«no és aquesta la versió que dona el fill de puta de suetoni exactament / així hom escriu la història» (x), sense comptar que li ha calgut per ser qui és, «jaure amb l'emperadriu»¹⁹ (XLVII). Però l'antagonisme essencial és que mentre que entre el pare d'Horaci i el fill²⁰ hi ha continuïtat en la transmissió de la llengua materna i d'uns principis ètics, en Suetoni només hi ha ruptura: és un «bord» i «un bon cabró» (LIX), i com és un «fill de puta» (LIX) no sap qui és son pare, ni té consciència de les seues arrels genealògiques ni identitàries: no estem molt lluny del retrat d'un renegat. Per contra, la relació més emotiva és la del modest pare peixater, que transmet al fill el nom en català de totes les coses. En anomenar, com Déu, crea l'univers,²¹ i s'oposa a Suetoni que és el representant dels «bastards» (LXIII), d'aquesta «raça de fills de puta», «cònsols i procònsols» que posseeixen «una sintaxi brillant de marbres i espases»,²² metàfora que remet a la pena de mort i als afusellaments sota el franquisme. Estellés/Horaci manté el vincle afectiu amb l'*auctoritas* paterna, amb minúscula, mentre que

19. Al llibre de memòries *La parra boja*, Estellés (1985: 58-59) conta el seu acomiadament del diari *Las Provincias* no per una «emperadriu» sinó per Consuelo «Reyna» i utilitza el mateix qualificatiu, el de *llepaculs*, que assimila José Ombuena, director d'aquest diari, a Suetoni. Vegeu «Suétone et les falsificateurs de l'histoire» (Calvo 2007: 69-78)

20. Que hem d'assimilar metafòricament al llegat que rep Roma de Grècia, i per tant a la transmissió lingüística del català al País Valencià, aspecte que comunica novament amb l'afirmació de Fuster «Dir-nos valencians», idea que Estellés desenvolupa poèticament al poema LXVIII: «sóc llatí [...] per això, desesperadament, enyore grècia».

21. Em referesc al poder nominal de la paraula de Déu en el moment de la creació: *anomenar* és 'crear'. A la Bíblia Déu diu i la paraula és acte i matèria creada.

22. Em sembla que l'adjectiu *brillant* és metonímia metafòrica de l'espasa de mort —«marbres=lloses»—, recontextualitzada en tret lluminós del fusell de les execucions de republicans sota el franquisme.

Suetoni la romp bescanviant-la per l'Autoritat amb majúscula i autocràtica de la tirania d'August/Franco.

Però, realment, es pot parlar d'imitació de l'autoritat literària d'Horaci en *Horacianes*? S'ha de considerar que hi trobem ecos dels temes horacians del *carpe diem*, dels plaers quotidians o de l'*aurea mediocritas*. Però què ocorre en el pla intertextual? Només un text d'*Horacianes* té un deute clar amb l'oda xxxiii del llibre I d'*Odes*.²³ Hi trobem no tan sols una imitació formal, sinó temàtica. Estellés reprèn el tema de la volubilitat del desig amorós, i utilitzant patrònims romans —que reivindiquen la font d'Horaci— en fa tota una altra sèrie de combinacions que, per a mi, superen en perícia poètica al llatí. Finalment Estellés en fa, d'Horaci, un *alter ego*, i canta com aquest la transmissió del pare, però d'un pare que no té res a veure amb qualsevol mena de paternitat literària.

Les acaballes de Catul: testament poètic

Un altre dels aspectes característics del programa d'escriptura d'Estellés és l'originalitat amb la qual utilitza els paratextos amb finalitats múltiples. *Les acaballes de Catul* (1968) no n'és una excepció. En aquest recull entrem en una ficció autorial ben diferent de l'anterior. Aquest text poètic comença de manera molt problemàtica —com *Ora marítima*, de fet—, car aïllat, i precedint la primera secció designada per un número romà, apareix, entre parèntesis, un paratext que assumeix funcionalment l'habitual nota de l'editor a les primeres pàgines interiors d'una obra. Aquesta nota destinada al lector, defineix la naturalesa genèrica i material de l'obra. En aquest recull, la ficció autorial comença abans que el lector haja engegat la lectura del text de *Catul*. L'advertència «(Papers privats i notes disperses de Catul)» afegida al títol del recull assenyala implícitament que es tracta d'una edició pòstuma i que una altra mà, la d'un estudiós de l'obra del llatí, i amb seguretat la de l'editor i del corrector, han intervingut directament no sols en la tria dels textos, sinó també

23. Horaci (1978, xxxiii: 92). Vegeu «Horacianes, y a-t-il vraiment imitation?», dins Calvo (2007: 78-84).

en la forma definitiva que adopta el recull. El text, que proposa aquesta altra autoritat, planteja el problema del destí de l'obra que escapa al control del creador: aquesta obra és de *Catul*?, l'hagués tan sols signada com a seua?, i com la definim?, com a obra inacabada? Com podem veure, aquesta manipulació es diferencia radicalment de les estudiades en *Horacianes*. Des d'aquesta perspectiva no és estrany que la dualitat *Catul/Estellés*²⁴ vulga imposar la seua autoritat i *copyright* de manera pòstuma en un dels poemes que tenen la voluntat testamentària més marcada: «Si algú vingués preguntant per un llibre / inèdit meu, li direu que s'esperi. Jo l'escriuré des de la meua mort» (Andrés Estellés 1977a). Aquesta mena de reducció a l'absurd correspon a la consciència evident de la incapacitat del poeta per a decidir, *post mortem*, sobre l'obra inèdita. En la referència als «papers» —eco del paratext preliminar— i l'al·lusió a les «gestions propícies» dels «amics», hi vegem l'ull maliciós d'Estellés, que designa, i acusa, el previsible intervencionisme del seu editor en la vida real, Eliseu Climent, sobre el seu text original.

Una altra modalitat d'intervencionisme sobre l'original que critica *Catul/Estellés* és la que efectua la crítica literària. Si la lectura d'un text ja és interpretació, molt més encara quan el Text 2 del crític crea un conflicte interpretatiu amb l'original. Aquesta preocupació sobre la recepció del text apareix expressada de manera recurrent al poemari. El jo poètic estableix un lligam dialògic amb un *vosaltres* anònim a qui recrimina una percepció de la seua obra, de tan parcial, errònia, i una ceguesa completa en la comprensió del missatge i de la tasca immensa de l'obra bastida. Indignat per l'absència de reconeixement per part de la crítica i per l'estreta percepció d'aquesta obra, *Catul/Estellés* dona curs lliure a la trista recriminació del poema VII de la secció III. En la quasi totalitat

24. El funcionament és el mateix que en *Horacianes*. Pel que fa a les analogies amb el cronòtop de la ficció poètica, es basteix sobre aspectes biogràfics de *Catul* —les referències a la seua ciutat natal, Verona, les al·lusions a la seua bisexualitat, i d'altres trets contextualitzadors—, que coexisteix, com en una mena de realitat doble amb certs anacronismes. De fet aquest efecte de transvestiment del text d'Estellés en un text de *Catul*, no té gaire temps d'instal·lar-se: ja al primer poema, la referència al cinema Metropol dona compte d'aquest doble funcionament. Hom pot pensar que en ser una tècnica ja coneguda pel lector assidu de la poesia del valencià, Estellés no necessitava desenvolupar tanta *mise en scène*.

de la diatriba contra els crítics podem identificar la veu poètica del cronòtop Estellés, car parla d'un buit de segles en el conreu dels gèneres, que el jo poètic ha tractat d'omplir amb treball constant i tenaç, i que només pot tenir relació amb la història de la literatura catalana. S'ha d'arribar als dos darrers versos per a retrobar una mena d'equivalència en el cronòtop Catul/Estellés a través de dos trets definitoris que s'han aplicat precisament a ambdós: «penseu que sóc lleuger, / home de vida dissoluta». El poeta es queixa d'una visió no tan sols reductora i plena de prejudicis, sinó antiquada i gens científica, d'una crítica que ha barrejat sovint el punt de vista literari *lleuger* (superficial o conreador de temes no considerats nobles, com ara els eròtics), amb prejudicis morals contra l'home. Aquest aspecte estableix un paral·lelisme entre Catul i Estellés. Antoni Seva, en la introducció a *Carmina* de Catul, recordava els blames o la dissimulació de la crítica puritana, els *senes seueriores*, davant de la «l'obsenitat descarnada» que Catul utilitza com a «coent antisèptic» (Catul 1928). Aquesta preocupació metaliterària sobre la reescriptura aliena de l'obra pròpia és una constant estellesiana. En *Ora marítima* (Andrés Estellés 1977b), sota l'autoritat de Ruf Fest Aviè, hi ha una referència al «professor alemany» que estudia arqueològicament els poemes d'Estellés «orientant des d'ells les seues passes». ²⁵ En la ficció de *l'Exili d'Ovidi* (Andrés Estellés 1982: 280), Ovidi es projecta en la visió futura que la crítica donarà de la seua obra. Repetint anafòricament «direu» —que connota maledicència— dóna constància sintètica d'unes opinions o epítets pejoratius que coincidiran amb la poesia d'Estellés. Però només en certs casos, com l'aspecte eròtic de l'obra d'ambdós poetes que apareix degradat pel castellanisme *catre*, reflectint la voluntat detractora del *retall* de l'article crític que Estellés, de manera al·lusiva, insereix en el poema. L'antisèptic en Estellés és l'insult defensiu davant de tanta injustícia: «solemnes fills de mala mare [...] aneu a mamar tots!». Però altres diatribes inventariades en aquest poema podrien ser aplicables a la poesia d'Ovidi, com allò de «propens a la mollesa». És a dir, que la fusió autorial Estellés/Ovidi o Estellés/Catul, com l'anterior amb Horaci, crea desfasaments.

25. Estellés es conscient que l'estudi literari és reescriptura i sovint interferència.

En un altre nivell de jocs autorials tenim el poema VII de la segona secció de *Les acaballes de Catul*, que, tot i que és molt breu, té gran importància perquè posa en interacció el trio Estellés, Catul i Safo: «La teua veu, una remor d'arbreda, / una remor de pluja de puntetes, em ve d'un lloc i me la dicta Safo / que d'això en sap». En aquests versos, l'autoritat que s'amaga darrere del jo poètic planteja de manera atípica la transmissió de la influència poètica, car no segueix la lògica linearitat temporal, del més antic al més modern. El dialogisme que s'estableix entre els tres passa per la veu intermediària de Safo que és la que dicta a Estellés els versos de Catul. Però aquests versos estan filtrats —com la remor de la brisa poètica entre les fulles (també entre els fulls dels textos) de l'arbreda—, i difosos —com la musicalitat rítmica dels passos de dansa de la pluja—, pels sentits, l'oïda, la sensualitat de la dansa i les pulsions sensorials. Safo no dicta, no demana que Estellés copie sense modificacions un text de Catul. Safo desvetla un desig, que és com un dictat, el desig de retrobar un *corpus* textual com un *cos* amat. A partir d'aquest moment desapareix la noció de mestre i de deixeble, l'únic criteri és l'intercanvi amorós, com en el *ménage à trois* del darrer poema, «Himeneu», que subverteix els cànons tradicionals de l'epitalami,²⁶ car la consumació sexual es produeix entre dos homes i una dona.²⁷

La darrera transgressió contra la manera d'entendre les influències apareix, en la ficció poètica, a través de la veu poètica de Catul, que fa al·lusió al plaer que sent, imitant els poetes catalans —és al·lusió a Ausiàs March— perquè són mestres en la utilització del decasíl·lab clàssic, amb la típica cesura en la quarta. Aquest anacronisme inverteix la visió tradicional de l'adopció de la influència. Em sembla que Estellés hi fa taula rasa de mestratges proposant dialogismes, car, fer dialogar les autoritats de Catul i de Safo amb el text d'un modern, passant pels clàssics catalans, és afirmar implícitament la modernitat

26. I el caire paradoxalment moral que dona Catul al seu «Epitalami de Iulia i Menlius Torquatus», (*Carmina*, LXI) amb el qual es relaciona.

27. Aspecte que correspon a la bisexualitat de Catul, però que Estellés desvia amb la inserció anacrònica de la fotografia comprometedora que planteja l'amenaça d'un xantatge: revelar-ho a l'empedador. És també analèpsia completiva del poema VII de la primera secció.

que posseeixen tots aquests textos. El *ménage à trois*, transferit a la metàfora de la cohabitació textual, amb una punta provocadora de transgressió, deixa ben clar que la interacció intertextual sols obeeix a una regla igualitària, la del desig que reuneix uns cossos/corpus en un espai textual esdevingut espai plaent de lectura.

Exili d'Ovidi: llibre de les pluralitats

No hi ha cap recull d'Estellés que no presente algun aspecte experimental o prospectiu. En el programa d'*Exili d'Ovidi* (1975-1977) se'n poden trobar dos de primordials: la pluralitat de veus que funcionen com a autoritats, i l'intervencionisme directe de l'autor que transgredeix la noció tradicional de l'autoritat, i assenjala, un altre cop, una altra sèrie de manipulacions.

Cal parlar d'entrada de la voluntat manifesta d'Estellés de presentar aquesta nova ficció poètica com un text fet de materials heteròclits i sense cap equilibri estructural: vuit seccions asimètriques que comprenen 17, 10, 6, 1, 14, 4, 7 i 29 poemes respectivament.²⁸ Només dues seccions presenten el marcador paratextual dels números romans en minúscula, la primera i la darrera, com suggerint la noció de cicle. En les altres seccions els números apareixen en majúscula, deixant a banda el llibre segon i el llibre tercer, que no estan acotats per números. També s'han d'assenyalar anomalies que repercuteixen en la lectura del programa del recull. Com entendre, si no, que la darrera secció, precisament la que reemplaça titularment i autorial l'obra d'Ovidi, no comence amb el paratext numeral *i* en minúscula sinó amb el número *iii*? Així, el títol referencial de «Pòntiques»²⁹—que remet a una de les obres que Ovidi escrigué durant el seu exili a Tomis (actual Romania)—, no representaria una sèrie de variacions, com en *Horacianes*, sinó un text manipulat arbitràriament. Aquests textos epistolars es substitueixen biogràficament a les lletres escrites pel poeta

28. La secció *central* («Llibre tercer: afirmació de l'odi») correspon a un llarg poema.

29. Si «Pòntiques» remet explícitament a Ovidi, *Ora marítima* (1977) és la clau homònima del text de Ruf Fest Aviè que es relaciona implícitament amb el text clandestí de Rafael Alberti. Vegeu Calvo (2007: 527-547).

llatí a parents i amics per tal que intercedissen per ell demanant el perdó a August, i per això reunits i compendiats per una altra mà. A més, Estellés introdueix la idea del text presentat com a incomplet, censurat i explícitament intervingut. Així proposa com a autoritats virtuals els nombrosos amics que havien d'intercedir per *ovidí*, juxtaposant un discurs invocatiu de perdó al discurs epistolar, o seguint les pautes discursives dictades pel poeta, que completarien amb un discurs de font pròpia. És el que tracta de fer entendre Estellés en el poema x del «Llibre seté: pòntiques», on l'*ovidí* de la ficció poètica demana desesperadament a l'amic que modifique o no, segons crega convenient, el mot *victoriós* adreçat a August per *gloriós*. La noció de palimpsest —esborrar l'original per escriure un altre text— està reforçada pel fet que aquest poema comença per tres mots que evocuen la manipulació intertextual del famós sonet de Josep Vicenç Foix «Sol i de dol», que ací esdevé «sol i fotut» i que trenca, a més, l'harmonia de la rima interna.

A les intervencions autorials en la ficció poètica, com he tractat d'explicar, s'afegeixen les manipulacions implícites de l'autor real, i les que seran declaradament explícites. Entre les implícites ens hem d'aturar un moment en la funció del títol «Pòntiques», que jo, amb la marca de les cometes que utilitze, ja definc com a part o capítol d'un recull, i amb un accent greu subratlle la seua dualitat: traducció al català o variacions com *Horacianes*? Són elements o indicis suplementaris espargits per Estellés com a catalitzadors d'una alerta emesa implícitament a través del paratext —aneu amb compte! no us en refieu!— i que un lector actiu hauria de saber descodificar. D'altres paratextos reforcen aquest enfocament, com per exemple el «Llibre cinquè: fragments», que suggereix l'amputació i falsificació del text original. Quina implicació té, si no, el fet que dos dels *fragments* —el poema II de la secció («les nits són fredes») i el díptic que constitueix el poema III («l'elementalitat de les meues idees») recomponguen mitjançant la tècnica del *collage* l'avant-darrer poema de «Pòntiques»? Amb una petita diferència, que el darrer vers és una variació del segon vers del díptic. El poema III de «Fragments» definia una opinió pròpia del jo poètic: «—ni tan sols em sembla que arriben a ésser idees», per contra

al poema xxx («Pòntiques») es tracta d'una opinió aliena retranscrita pel jo poètic: «—ni tampoc són idees, com ha estat descobert—». L'adverbi *tampoc* implica un text anterior a «Fragments», d'on s'exclou, també, tota participació de les *seues* idees, accepció que hem d'entendre com a *idees originals*. Açò voldria dir que el jo poètic només assumeix el paper —més o menys arbitrari— d'organitzador o recopilador d'una obra aliena.

També des del nivell de la forma Estellés presenta un trencament final sistemàtic en la disposició dels versos, i fins i tot de les síl·labes, com si volgués indicar que hi ha hagut un treball de traducció deficient (o paràfrasis) del text original llatí. Estellés ens fa l'ullet burlant-se d'un dels trets característics de la disposició formal del text en les edicions de la Fundació Bernat Metge. Caldria doncs veure funcionalment «Pòntiques» com un palimpsest i per tant com un text apòcrif, «com ha estat descobert», d'un text que no pertany a l'*ovidi* de la ficció poètica. Precisament en «Pòntiques» com fou el cas en *Horacianes*, tenim altra vegada, però de manera encara més explícita, l'acusació contra un dels falsificadors de la història, Virgili, que «ha sabut complaure els anhels, els propòsits, la política del / cèsar i s'ha tret de la màniga la genealogia de l'eneida». Acusació un punt matisada pel retrat diametralment antagònic de «l'honest virgili», escriptor que denuncia, en la primera ègloga, l'actuació dels soldats d'Octavi. Visió que el jo poètic torna a reconsiderar pel compromís de Virgili amb el poder: amb «la internacional de maricons», com a «fill de puta» que és, però que no pot tractar de «llepaculs» perquè tem —salt al context modern— «la llei de premsa i impremta».³⁰ Ens trobem, doncs, en una societat que només accepta la història oficial i que intervé contra tot text discrepant. Per això, l'escriptor ha de recórrer a tota mena d'estratègies, i Estellés ens mostra, quasi amb intenció pedagògica, certes tècniques d'escamoteig i de transvestiment, fins i tot en l'àmbit gràfic, paratextual o estructural, per tal de transmetre'ns el seu missatge poètic i polític: com es pot manipular als manipuladors.

30. Es tracta de la llei 14/1966 del 18 de març de 1966 instaurada per Manuel Fraga, que modificava la del 1938 de censura prèvia, que obliga al dipòsit de les publicacions i contempla sancions econòmiques i penals contra tot escrit que atempte contra els principis i les institucions del *Movimiento* i les lleis franquistes, incitant a l'autocensura.

D'una història falsificada situada il·lògicament al final del recull hem de remuntar *a contrario* vers la veritable història que ha estat ocultada i que cau com una bomba enmig de la ficció poètica. Parle de la primera de les dues seccions que aporten simbòlicament, a través del paratext titular, una noció de narrativitat, «Llibre primer: pròleg», que amb «Llibre segon: el relat» rompen amb una voluntat genèrica única. Entre els poemes VI i VII de «Pròleg», Estellés trenca, a més, cosa perfectament inèdita, amb el pacte tradicional entre poeta i lector, en inserir entre parèntesis en compte d'un poema, una nota d'autor. Estellés hi dona compte del context històric d'escriptura, mort de Franco, sense la qual «potser no haurien estat escrits determinats poemes introductoris» dels reculls que remeten als llatins, *Exili d'Ovidi*, *Horacianes*, *Les acaballes de Catul* i *Ora marítima*. En realitat només està parlant d'un sol recull, *Exili d'Ovidi*, les tres primeres seccions *introductòries* del qual ataquen explícitament la dictadura. Remarcarem la relació entre el mot *introductoris* i el paratext titular «Pròleg» on es situa aquest paratext híbrid genèricament, amb el qual no pretén modificar l'ordre numèric dels poemes de la secció. Però per què aquesta localització insòlita de la nota d'autor? Una primera hipòtesi ingènua seria: Estellés no ha fet figurar en el volum 7 de l'*Obra completa* l'habitual paratext «Nota final» on posa dates d'escriptura o justifica algun programa poètic. La segona raó seria més malpensada, que la llibertat d'expressió durant la transició democràtica era encara més que discutible i que els escriptors havien d'anar amb compte amb allò que deien. Aquesta «Nota d'autor» ocultada entre dos poemes, hi donava sobretot la constància del text clandestí, i d'un entre tants *modus operandi* d'utilització magistral del *non-dit* per part d'Estellés.

Aquest intervencionisme també explicita un altre aspecte no menys important, la dificultat d'escriure el text *original* preservant la seua integritat. És a dir, tenim dos textos: el que el poeta havia de resignar-se a publicar transvestit sota el franquisme (del llibre tercer al llibre setè), i aquell constituït pels tres llibres inicials que només pogueren ser publicats després de la mort del tirà. Amb aquests llibres *introductoris* que representen un reajustament textual, arriba paral·lelament una correcció històrica. Quan en el poema x

dels «Homenatges anònims» el jo poètic anuncia el vers no tan sols més emblemàtic, sinó programàtic, del recull («dic ovidi per ells, és el nom que sabem»), aquest vers obre les portes a totes les autoritats que patiren «exili i mort» i a tots els textos que les evoquen, en particular Pablo Neruda i García Lorca. Pel que fa a Neruda, a través d'una sèrie de referències toponímiques, com al poema vi del «Pròleg», que remet en implícitament a la seua biografia («Antofagasta», «Parral», «Temuco»): Parral on neix, Temuco on viu la infància i joventut, Antofagasta, província minera del nord de la qual serà senador pel partit comunista. Pel que fa a García Lorca, mitjançant el topònim Granada i unes al·lusions bastant clares a l'execució sumària del poeta al primer poema de la secció «Pròleg», i també al poema v, amb la variació intertextual de l'acusació poètica de Lorca contra les exaccions de la Guàrdia Civil en el «Romance sonámbulo» del *Romancero gitano* de 1927: «El barco sobre la mar / y el caballo en la montaña». Acusació igualment implícita en l'hemístiqui anafòric d'Estellés: «vaixell per la mar i cavall dins l'aire» del poema v, que troba analèpticament una relació doble amb Pablo Neruda a través del poema vi. En aquest darrer poema, les al·lusions a un «cavall solitari [i] desvetlat» estan relacionades amb la fugida de Neruda, el 1949, dels esbirros del dictador González Videla i l'exili a l'om de cavall a Argentina. L'al·lusió al «vaixell que esperaves a Valparaíso», remet directament a l'exode dels 2.365 republicans espanyols que, gràcies a les seues gestions, viatjaren amb el vaixell *Winnipeg*, noliejat per Neruda, i que van acollir al port de Valparaíso ell i la població de la ciutat, el 3 de setembre de 1939. Neruda demanà al president xilè Aguirre Cerda expressament el càrrec de cònsol a l'emigració espanyola per socórrer els republicans. Aquesta multiplicació d'exilis, que es concentra en el nom que els reagrupa tots, el del títol del recull, s'exemplifica a l'exili identitari «de segles de silenci i sacs», la prohibició de l'ús de la llengua, i a la repressió exercida per Franco a través de la Guàrdia Civil («mans brutes de sang i de crim») als darrers, i per això més emblemàtics, versos del poema vi: «passa el vencedor altiu de xarols». Amb aquestes interferències referencials Estellés crea una relació d'equivalència entre el cop d'estat victoriós de Pinochet (l'altre

August) i el de Franco, amb la intervenció explícita dels *xarols*³¹ del tricorni, al·lusió metonímica a la Benemèrita. Així com també estableix els mateixos termes d'equivalència amb altres escriptors contextuals a l'escriptura, com en *Horacianes*, i amb l'exili exterior i interior: «què serà, però, / de l'estellés, fuster, sanchis guarner, ventura, els meus amics valencians».³²

Ara és quan anem, a l'inrevés de la linearitat de la lectura, vers el cant d'Estellés a Ovidi, com a icona de la llarga llista d'escriptors que sofriren la tirania, la mort, l'exili: «aquest obscur fill d'un país petit / vol evocar, en tu, els exiliats, / els qui han patit captiveri i exili / per un poder omnímode i inic [...] i et canta al cap de dos mil anys».³³ S'ha de precisar que són els epítets que Estellés utilitza per definir Horaci, en «Pòntiques» (xiv), un *horaci* en minúscula que no és sinó el desdoblament autorial d'Estellés, i una de les múltiples autoritats que, en la ficció poètica, amb Lorca i Neruda, funcionen en termes d'equivalència constituint un mateix caleidoscopi, deslligats de tota noció de jerarquia autorial. És lògic, doncs, que l'homenatge a Ovidi aparega com una celebració col·lectiva que es manifesta de manera múltiple i diversa a través de tot tipus de manifestacions democràtiques. Car una altra vegada Estellés utilitza un paratext que ha intercalat entre el títol de la secció «Homenatges anònims» i el primer poema d'aquesta secció, *i*, aïllat i a peu de pàgina, amb la funció de situar contextualment la ficció poètica i d'advertir en quina categoria genèrica hem de situar els textos que anem a llegir: «Textos escrits als murs de roma, a la mort del dictador, o llegits en actes celebrats a la molt amarga i rescatada memòria d'ovidi, que patí exili, tenebres i mort». És a dir, que genèricament els poemes que constitueixen aquesta secció són, o haurien de ser, discursos hagiogràfics que donen als actes de celebració el caràcter polític del míting, i que prenen també la forma de grafitis.

31. Mot intertextual que remet als versos 7 i 8 del «Romance de la Guardia Civil española» de Lorca, «Con el alma de charol / vienen por la carretera», que identifiquen la Guàrdia Civil amb la mort més deshumanitzada, i inciten a una altra lectura dels *cavalls*, els de l'apocalipsi, en aquest mateix poema: «Los caballos negros son» (v. 1).

32. Recordem l'exili de Vicent Ventura a París per haver assistit al «Contuberni» de Munich («Pòntiques», xiv).

33. «Homenatges anònims», vi (vv. 1-4 i 6).

Hi vegem la voluntat d'Estellés d'enderrocar els murs, ni que siga de manera virtual, entre subgèneres desprestigiats i gèneres pretesament nobles, i d'altra banda, de multiplicar les veus d'aquest recull, com a manifestació i celebració democràtica. Aquestes veus assumeixen en la ficció poètica el paper d'un jo poètic col·lectiu que va pujant successivament a la tribuna: aquesta és la repercussió directa de l'advertiment inicial de la secció, mena de didascàlia que orienta la lectura d'aquesta secció. Aquesta veu múltiple es confirma amb la utilització de la primera persona del singular, que estableix un dialogisme permanent amb el *tu*, anomenat *ovidí*, amb les minúscules del poble, de l'amor, de la fraternitat o de la intimitat familiar. Però també apareix una primera persona del plural de camaraderia, en poemes com el xv on s'evoken les «assemblees del poble», i amb la veu femenina de la filla més petita del poeta. El jo poètic de la filla, poema viii dels «Homenatges anònims», explicita, trencant amb la lògica del discurs pronunciat en veu alta en aquest homenatge públic, que està escrivint una carta a son pare des de la seua habitació, cosa que manté la lògica epistolar de la secció «Pòntiques». Però el jo poètic no escriu a l'*auctoritas* ni al *pater familias*, escriu com a dona que ha desfet el llit amb «un amor qualsevol» i que, si enyora els «dictats d'amor [...] en practicar exercicis eròtics», és perquè precisament ha passat de la teoria de l'*Ars amatoria* a la pràctica de l'amor. De fet, als seus peus es troben espargides les «llicions de safo», unes «fulles» que probablement també pertanyen a Ovidi, i tal vegada unes altres, proves o exercicis poètics, de la filla mateixa, que li «arriben als turmells». La Terra és un lloc ben insòlit per tal de fer que es barregen en confusió total aquestes autoritats de la literatura universal abolint tot tipus de jerarquia, genealogia o paternitat. És una manera original de presentar la literatura en termes d'igualtat, així com el darrer jo poètic dels «Homenatges anònims» esborra el nom d'*ovidí*, escrit en la pols, i amb aquest, totes les altres autoritats que el nom d'*ovidí* concentra. Són diverses maneres de contemplar la noció d'anonimat complet, dintre del qual l'autoritat acaba esborrant-se, confonent-se en l'emblemàtic «un entre tants» del *Llibre de meravelles* o definint-se col·lectivament a través de l'anonimat «de l'autor d'una marjada» del poema LXX d'*Horacianes*.

Referències bibliogràfiques

- ANDRÉS ESTELLÉS, Vicent (1974/1999): *Horacianes*, dins *Les pedres de l'àmfora, Obra completa 2*, València, Eliseu Climent, editor.
- (1977a/1980a) *Les acaballes de Catul*, dins *Manual de conformitats. Obra completa 3*, València, Eliseu Climent, editor.
- (1977b/1980b): *Ora marítima*, dins *Manual de conformitats. Obra completa 3*, 2a edició, València, Eliseu Climent, editor.
- (1982): *Exili d'Ovidi*, dins *Versos per a Jackeley. Obra completa 7*, València, Eliseu Climent, editor.
- (1985): *La parra boja*, Barcelona, Empúries.
- APARICIO, Mariola (2004): «Intertextualitat en l'obra de Vicent Andrés Estellés», dins *Vicent Andrés Estellés*, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Ed. Gallimard, 1978.
- BALASCH, Manuel (1973/1985): «Pròleg», *Safo. Obra completa*, Barcelona, Edicions 62.
- CALVO, Amador (2007): *Le référentiel et l'intertextualité dans l'œuvre poétique de Vicent Andrés Estellés*, Paris. www.bu.univ-paris8.fr/web/collections/theses_paris8_en_ligne.php.
- (2011): «Interaccions autorials en “Coral romput” (1957) de Vicent Andrés Estellés», dins *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris*, 16, València, Universitat de València.
- CARBÓ, Ferran (2009): *Com un vers mai no escrit. La poesia de Vicent Andrés Estellés en els anys cinquanta*, València/Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana / Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- CATUL (1928/1989): «Carmina», *Poesies*, Barcelona, Fundació Bernat Metge. [Reedició augmentada per Antoni Seva i Josep Vergés.]
- COMPAGNON, Antoine (1979): *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil.
- COSTA I LLOBERA, Miquel (1947): *Horacianes*, dins *Obres completes*, Barcelona, Selecta.

- ECO, Umberto (1979): *Obra abierta*, Barcelona, Ariel.
- FERRANDO, Ferran (2011): «A propòsit dels clàssics a *Horacianes*», dins *Reduccions*, 98-99. Vic.
- FUSTER, Joan (1962): *Nosaltres els valencians*, Barcelona, Edicions 62. [1979]
— (1972): «Nota —provisional i improvisada— sobre la poesia de Vicent Andrés Estellés», dins Vicent Andrés Estellés, *Recomane tenebres*, 1, Eliseu Climent, editor.
- HORACI (1978): *Odes i èpodes*, 1, Barcelona, Fundació Bernat Metge.
- RIBER, Llorenç (1949): *Horacianes*, dins *Obres completes*, Barcelona, Selecta.

Vicent Andrés Estellés i la poesia en espanyol: de l'homenatge a la mimesi creativa

Javier Vellón
Universitat Jaume I

Introducció

Lobra poètica de Vicent Andrés Estellés, en una de les seues claus caracteriològiques, ofereix la imatge d'un gran mosaic —utilitze la noció germinal de Júlia Kristeva al voltant del concepte d'intertextualitat—¹ de cites, homenatges, al·lusions, recreacions fictionals, fins a aconseguir un model constructiu que, en paraules de Calvo (2011: 217), li aporta una gran originalitat:

La pluralitat i riquesa de les interaccions entre autoritats [...] a les quals hem d'afegir totes les que es produeixen amb els personatges-autor dins de la progressió de les ficcions autorials.

La dimensió dialògica de la poesia estellesiana —en el sentit bakhtinià, en les dues direccions, la polifònica i la heteroglòssica— es manifesta en «l'autèntica pulsio per retratar els seus —els nostres— orígens literaris» (Montaner 2009: 148), així com en «l'angoixa de la influència», comuna a la poesia contemporània (expressió de Harold Bloom adaptada per Pérez Montaner 2009: 194). Ara bé, aquesta evidència ha de ser sotmesa a un procés de revisió que abaste no només els diferents nivells en què actua la «circulació del discurs» (Angenot 1984), sinó també la seua formació com a estratègia comunicativa i literària i, a la fi, la seua contribució a la construcció del subjecte poètic, a partir de la qual cobra sentit la vertebració del procés ficcional.

1. En l'article de 1967, publicat a la revista *Critique*, 239, «Bakhtin, le mot, le dialogue et le roman», que va marcar l'inici dels estudis al voltant d'aquesta disciplina.

Es tracta, en definitiva, del marc epistemològic que permet sistematitzar l'anàlisi de les relacions d'Estellés amb la literatura en espanyol i aportar a l'estudi un sentit interpretatiu adreçat a identificar els nuclis sobre els quals es vertebrava la coherència d'un discurs poètic.

Al·lusions, mimetisme i creativitat: vers el jo poètic

El pròleg de Joan Fuster (1972: 34) al primer volum de l'*Obra completa (Recomane Tenebres)* ens ofereix una guia inicial al voltant del que pot significar l'anàlisi intertextual de la poesia estellesiana:

Si en la poesia de Vicent Andrés Estellés discernim o ens sembla discernir el rastre de tal o de tal altra «influència», sovint només hi ha un tic de superxeria dòcil, que fa l'ullet i demana complicitat. Sota aquests versos s'amaga i es delata una quantitat considerable i dispersa de seduccions i d'estudi. El poeta té un metabolisme propi i s'apanya.

En una línia semblant, Aparicio (2003a: 23) qüestiona la insistència de nombrosos estudis de rastrejar trets intertextuals en Estellés sense entrar en aspectes cabdals del tema, és a dir, com actuen els diferents graus d'integració i d'assimilació d'obres i d'autors en el conjunt de la poètica estellesiana:

S'ha parlat amb un certa lleugeresa d'aquesta àmplia nòmina literària, que ha derivat en vaguetat, sense entrar a fer una valoració detinguda de les relacions particulars i els jocs intertextuals que s'estableixen entre els poetes destacats com seria lícit d'esperar.

Així doncs, la dimensió intertextual de la poesia d'Estellés aplicada, en aquest cas, a la tradició literària en espanyol, ha de distingir tres nivells que corresponen a diferents estadis d'assimilació però que, en el seu conjunt, conformen un model de discurs poètic:

a) En primer lloc, en la superfície textual al llarg de la seua obra es produeix un sentit acumulatiu de cites i de referències explícites a autors de diferents disciplines artístiques i de procedència cultural diversa mitjançant homenatges, esquemes dramatitzats (amb marcs dialògics com a personatges), les variades

possibilitats paratextuals, simples al·lusions vinculades amb circumstàncies biogràfiques, i projeccions sobre un autor, tècnica, aquesta última, analitzada per Salvador (2000a: 51) en el cas de les relacions entre Estellés i Ausiàs March, que ja havia utilitzat, entre d'altres, Luis Cernuda.

La nòmina d'escriptors de la cultura espanyola i hispanoamericana esmentats ocupa un lloc preeminent ja des dels seus primers llibres: Lorca, Miguel Hernández, César Vallejo, Neruda, Alberti, Alexandre, Juan Ramón Jiménez, Unamuno, a més dels clàssics com ara Garcilaso, Quevedo, Bécquer, etc. Un exemple paradigmàtic són els poemes de *Quadern públic i notori* (OC, 10): «Elegia a Miguel Hernández al cementeri d'Alacant», «Oda necessàriament elemental a Pablo Neruda», «El món es deia Rafael Alberti, una vegada».

Aquesta vocació d'incloure evocacions en els marges més patents del poema obeeix a dues estratègies centrals del seu discurs:

– D'una banda, estableixen afinitats amb la finalitat de fixar una guia al voltant de la seua evolució i a la posició adoptada respecte al que representen els esmentats autors en la història literària, des d'un punt de vista estètic i, fins i tot, ideològic: «una mena de reverència no únicament literària, sinó també ideològica» (Piquer 2010: 53).

– De l'altra, la inserció explícita de les referències en el marc temàtic de la composició «suggereixen, evoquen, verbalitzen, literaturitzen i resemantitzen» (Oviedo 2011: 272) els valors lligats als índexs onomàstics com a símptoma de dues aspiracions de la poètica estellesiana: la reivindicació constant de la seua condició de poeta —en un context allunyat de la «literatura normal» (Fuster 1979: 423)—, de la legitimitat de la seua proposta marginal respecte a la cultura oficial en espanyol (sense el suport de les institucions i dels mecanismes sobre els quals es vertebrava el camp literari, en terminologia de Bourdieu, sobre la qual s'hi tornarà); lligada a l'anterior, la seua pretensió de cosmopolitisme (Keown 1996: 155, i 2000), del signe universal que caracteritza la pràctica literària, més enllà de l'etiqueta de localisme que amenaça tot aquell que s'implica en la reivindicació d'un discurs alié a la centralitat dominant.

b) En segon lloc, l'obra d'Estellés desenvolupa una referencialitat interdiscursiva en el sentit aportat per l'anàlisi crítica del discurs: una estratègia

discursiva la finalitat de la qual és tant el trencament amb models canònics per qüestionar l'ordre establert com per legitimar el discurs propi mitjançant l'evocació d'altres (Fairclough 1992: 118 i ss.). Així ho entén Calvo (2007: 404), en considerar que el model heterogeni i polifònic de la poesia estellesiana està caracteritzat per la «prolifération des voix d'Auteur, dans la multiplicité d'un message qui s'oppose à la rigidité et univocité de l'Autorité franquiste».

c) Finalment, en un estadi més profund del diàleg intertextual, la poesia d'Estellés es nodreix de lectures que afecten el component que Calvo (2007: 6) anomena la «technologie mimétique»: el text sorgeix de l'assimilació i estilització amb llenguatge personal de diverses influències temàtiques i formals. A partir del principi doctrinal de l'humanisme —la «imitació composta»—, la competència creativa es va formant mitjançant l'adopció de models que s'integren com a substrat del qual emergeix la veu pròpia de l'autor.

Més enllà de les citacions explícites, aquest tercer nivell il·lustra al voltant del procés formatiu del llenguatge poètic, entès com la trajectòria d'opcions estilístiques atès que, com recorda Salvador (2003), tota selecció d'aquesta mena «s'investeix de significativitat», tant en el terreny literari com en l'ideològic.

Aquests tres nivells convergeixen en una funció clau de la poètica estellesiana: la vertebració i consolidació d'un *jo* poètic que actua com a element de coherència interna, i que Parcerisas (1975: 128) defineix «com una de les poètiques aparentment més contradictòries [...] i més coherents de postguerra».

A partir de la noció de «funció-autor» (Foucault 1999: 329), és a dir, la manera com el text designa aquesta figura, el subjecte líric es presenta com un *jo* en procés de construcció mitjançant afinitats, posicionaments, opcions, actituds de legitimació. En definitiva, es tracta d'un agent la identitat del qual es mostra com a competència, entesa com a capacitat per a incorporar o excloure textos, referències, veus diferents, en funció d'uns interessos expressius, estilístics i ideològics.

Els referents clàssics: Garcilaso i Góngora

La recepció dels poetes clàssics espanyols —sobretot, Garcilaso— al llarg del segle xx ha estat complexa i sotmesa a gran tensions de caire estètic i ideològic.

De tots els moviments que han reivindicat la figura de Garcilaso, sens dubte el més citat per les bibliografies és l'anomenat *garcilasisme*, situat cronològicament en els primers anys de la postguerra.

A l'hora de plantejar la influència de la poesia espanyola en Estellés s'ha insistit sempre en la presència del garcilasisme en l'etapa primigènia de la seua producció. De la mateixa manera s'ha assenyalat l'evolució de la seua poètica entre els primers textos, escrits en espanyol, i les èglogues —un dels motius recurrents del poeta com a guia de la seua evolució—, algunes d'elles incloses inicialment en *Donzell Amarg* (1958), i després formant un llibre independent, *El primer llibre de les èglogues*, que apareix al volum 1 de l'*Obra completa*. Comentem, per tant, aquesta qüestió en primer lloc.

Fuster (1972: 22 i ss.) localitza l'origen del discurs poètic estellesià en el corrent garcilasista —«la veritat és que van aprendre a llegir versos en les pàgines de *Garcilaso*, i no —ai!— en les de Riba o en les de Foix»— com a un tribut necessari al context d'una època, la immediata postguerra, de la qual era impossible sostreure's —«el parany era molt ben parat i era impossible no caure-hi»—, ja que les condicions culturals limitaven la formació de la competència creativa al que Carbó (2009: 23) anomena la «producció oficial contextual».

L'estudi de Carbó (2009: 20 i ss.) sobre aquesta primera etapa de l'obra estellesiana, en espanyol, a partir del model de la «juventud creadora» (terminologia falangista que designava el grup de poetes —García Nieto, Luis Felipe Vivanco, Rafael Morales, Rafael Montesinos, etc.— al voltant de la revista *Garcilaso*), reflecteix l'entramat d'un camp literari —segons els principis de Bourdieu (1995) ja apuntats al primer apartat— l'objectiu del qual és bastir un monopoli de legitimitat literària a partir d'un discurs ideològic sustentat pel poder. Així distingim els aspectes següents:

a) Existència de canals que aglutinen l'exercici de la poesia com a referent que centralitza un discurs basat en unes pautes estètiques i ideològiques que

contribueixen, com a agents socials que gaudeixen del prestigi que els atorga la seua presència en el mitjans públics, a consolidar un capital cultural: revistes com ara *Garcilaso* (1943), *Fantasia*, on va publicar Estellés els seus primers versos, quan vivia a Madrid estudiant periodisme; certàmens com els joc florals, en els quals també va participar el poeta de Burjassot; editorials, periòdics, etc.

b) La llengua és un altre principi estructurador de la lògica del camp, sobretot quan s'hi pretén instaurar un model de literatura nacional, fonamentat en un imaginari social històricament consolidat, amb el seu repertori de referències (cal recordar que dos garcilasistes com Luis Rosales i Luis Felipe Vivanco van dur a terme, amb el patrocini estatal, l'antologia *Poesía heroica del Imperio* (1941-1943), que proposa una determinada lectura de la literatura aureosecular), amb fronteres nítidament definides, amb un sistema operatiu de fonaments ideològics, la finalitat del qual és aconseguir un model canònic, característic de les societats monolingües, que, en paraules de Lambert (1999: 69), «influya en los escritores, en los lectores, los críticos y los editores, incitándoles a que se sumen a las tradiciones mejor establecidas y generalmente más prestigiosas».

c) *L'habitus*, que explica els mecanismes d'incorporació al camp literari, a partir de la definició de la *illusio*, adhesió col·lectiva a les regles seguides pel cànon estètic, tant en aspectes temàtics com formals. El garcilasisme, mitjançant els seus canals de transmissió i implantació pública afavorits pel poder polític, va promoure un sistema literari per a desactivar la vessant humanitzadora i social de l'època precedent («segunda deshumanización del siglo xx» l'anomena Sánchez Zamarreño 1986: 45), al voltant d'esquemes mètrics clàssics com a marc formal d'una lírica intimista, de caire amorós, religiosa i captivada per la contemplació de la natura, des d'una òptica personalista i aliena al compromís.

La trajectòria estellesiana per aquest camp literari, en termes de transició espacial entre la centralitat i els marges del sistema, ha de rebutjar caracteritzacions simplificadores, ja que, com indica Piquer (2010: 45), «Estellés no és un garcilasista reconvertit».

La «rearticulació perplexa» (Fuster 1972: 24) de la seua escriptura, perfectament cartografiada per Carbó (2009: 32), passa pel canvi gradual de

llengua i de convencions estètiques («en *Ciutat a cau d'orella* encara té poemes de “garcilasistas” traduïts», Fuster 1972: 25), fins a arribar a l'obra que marca el punt d'inflexió: *El primer llibre de les èglogues*. Aquest llibre marca el que Bourdieu anomena una presa de posició (1995: 345), que assoleix el seu valor distintiu «de la relació negativa que le une a las tomas de posición coexistentes», i produeix una transformació que pot tenir «un efecto de parodia».

Les vicissituds d'aquesta obra (Vellón 2010: 98-99) desvetllen aspectes clau del procés. Les tres primeres èglogues —el gènere garcilasista per antonomàsia— es publicaren originalment en un llibre determinant de la seua trajectòria, *Donzell amarg*, amb el qual obtingué el premi Cantonigròs de 1956, publicat en 1958, tot i que fou escrit en 1953. Posteriorment, quan s'edità el primer volum de les *Obres completes (Recomane tenebres)*, en 1972, les tres èglogues de l'obra original i altres cinc formen l'esmentat *El primer llibre de les èglogues*.

Les tres primeres composicions apareixen en un moment simptomàtic del seu trànsit cap al rebuig d'un camp literari, ja de manera explícita, la qual cosa s'observa en tres aspectes:

a) No es tracta d'una simple transposició, més o menys paròdica, d'un model poètic, sinó que a partir d'un tret distintiu de la poesia estellesiana («la profunda assimilació i incorporació a la pròpia obra de la dels poetes predecessors», Aparicio 2003: 23) s'hi reelabora un llenguatge poètic fins al punt d'integrar-lo en un univers propi de referència.

b) En conseqüència, els poemes es desenvolupen entre la tensió que suposa la transgressió explícita d'un model estètic i ideològic determinat, el garcilasisme, i l'assimilació de la poesia de Garcilaso en la contemporaneïtat creativa de l'autor, de manera semblant a la proposada per Luis Cernuda en *Égloga, Elegía, Oda*: el model de Garcilaso s'enriqueix amb una lectura a partir dels corrents poètics assumits per l'autor i passa a formar part del seu món expressiu. Així, si en l'«Oda» Cernuda segueix l'esquema mètric de l'ègloga I de Garcilaso i la figuració mitològica de l'ègloga III, Estellés recrea el *locus amoenus* garcilasista («Vora el riu de la tarda, a la ribera / tranquil·la de la tarda aquell juny, / les agües clares de la brisa oïen»), per a introduir «el dolç plànyer de dues mecanògrafes» (ègloga I).

c) Al llarg de la seua obra sovintegen les al·lusions a aquest punt de la seua trajectòria a partir del gènere de l'ègloga (un dels més coneguts és el «No escric èglogues» que encapçala la primera secció del *Llibre de meravelles*;² també ho és el «pense en èglogues» de *L'Hotel París*), amb una estratègia que pot definir-se com a metapoètica, un diàleg amb el context cultural i una manera de reivindicar la seua evolució en la qual, a més, s'entrelluca el substrat que la formació literària ha anat deixant en el seu discurs creatiu.

Més enllà de les relacions entre Estellés i el garcilasisme, com a discurs militant d'una ideologia i d'un estil, l'anàlisi del bagatge cultural amb què el poeta afronta el repte de construir un llenguatge poètic propi en català ha d'endinsar-se en el seu «gruix cultural, la seua densitat de lectures literàries» (Salvador 2010: 146), sobretot atesa la seua condició de poeta «líquid» (Parcerisas 2011: 81-82), ja que la seua poesia «s'adapta i encaixa en qualsevol circumstància descrita» i es va «emmotllant als estils, als temes, a les circumstàncies».

En aquest sentit, parlar de la influència de la poesia clàssica espanyola —Garcilaso, la lírica popular, Góngora— significa plantejar l'assimilació per part d'Estellés dels principals corrents poètics del segle xx a través d'estètiques i d'autors que adoptaren les esmentades referències com a fonament del seu discurs literari.

García Lorca i Rafael Alberti són dos noms habituals en la poesia d'Estellés; els estudiosos hi han assenyalat la seua presència, sobretot la del gadità, com a exemple del compromís polític en la poesia.

Tot i això, és molt més il·lustratiu observar el pes de la seua poesia en els primers llibres de la trajectòria estellesiana. Així, en *Donzell amarg* és perceptible l'eco del model neopopulista de la Generació del 27 i, per tant, de la tradició popular i del romancer, assimilada per aquests autors mitjançant el filtre de la poesia culta (Gil Vicente, Juan del Encina, Góngora, Lope de Vega), que sintonitzava amb el discurs de la poesia pura auspiciat per Juan Ramón Jiménez. Cal no oblidar, en aquesta línia, els poemes que componen el llibre VI

2. De fet, Estellés articula els poemes inicials del llibre plantejant un intertext amb el gènere històric: «l'espectre de Francisco de la Torre», «jo no he fet la paròdia, com ara han dit, del gènere».

de la primera part de *Primera Soledad* («Al alba, al alba. / En esa cama. / En esa cama madre», p. 63).

La distribució d'esquemes mètrics —tercets, cançons i sonets— recorda les diferents seccions de *Marinero en tierra* d'Alberti. Però molt més simptomàtic és el llenguatge dels poemes breus, que més enllà de la seua aparent senzillesa expressiva, reproduïxen una complexa densitat metafòrica que actua com a índex d'un univers conceptual que el lector ha de reconstruir. Es tracta d'un esquematisme d'arrels avantguardistes que, entre d'altres, desenvolupà Lorca en *Primeras canciones* i en *Canciones*, i que Estellés va adequar al seu projecte literari, de manera molt perceptible en la seua primera època, i que estarà present en tota la seua trajectòria. Veiem alguns exemples de *Ciutat a cau d'orella* (OC, 6):

Espatla nua que
—riu, marbre— a penes sé
ara, dreçant-se, pura,

en la nit; fluvial
curs, lent, del món; tendral
silenci, on tot s'atura.

(p. 73)

(Silenci ters, on clous
mars, cossos, arbres, tous
mots contemplant-te, estesos

al sol, coent-se
—besos
quan a penes et mous....)

(p. 74)

La recuperació de Góngora i de Garcilaso per part de la poesia espanyola del segle xx, a propòsit de llurs aniversaris —el primer en 1927; el segon en 1936—

marca les tendències estètiques generacionals que van des del gongorisme del 27 fins a l'anomenada *rehumanització*, en la qual participaren nombrosos autors de l'esmentada generació, com ara Miguel Hernández.

En aquesta línia, comentar el garcilasisme i el gongorisme en Estellés suposa una anàlisi del que va ser per a la poesia la lectura d'aquests autors per part d'aquells que els van situar com a models estètics, més que una tasca comparativa per a rastrejar fragments imitats. De fet, cal indicar que la presència del fons clàssic en la seua poesia és una constant, sòlidament cimentada per una formació guiada pels referents generacionals esmentats, i que, entre d'altres aspectes, pot observar-se en la tendència a «practicar les formes mètriques clàssiques» (Calvo i Valls 2011: 68), que ha dut a definir-lo com «un revolucionari del gènere, mètricament conservador» (Roda, 2011: 103).

Així, Salvador (2010: 145-146) estudia el sonet inèdit «Producte emblemàtic de l'Atenes del Mediterrani» (*El gran foc dels garbons*) com un exercici estilístic que reproduïx motius de la *Soledad Primera* i, fins i tot, la sintaxi culterana. Es tracta d'una pràctica molt semblant a l'oferida per Alberti, a partir de la *Soledad Tercera*, en la quarta part de *Cal y Canto*. En la mateixa línia, sonets com el 49 de l'esmentat llibre, s'articulen al voltant de referències clàssiques —Garcilaso, Góngora, Virgili— seguint les pautes descrites.

En parlar de la presència gongorina en els poetes del 27, Pedro Salinas (1979: 188) ofereix un punt de vista molt adient per a entendre el significat d'aquesta selecció referencial i que ajuda a comprendre la lectura estellesiana de la poesia d'aquesta generació:

No es imitación de Góngora [...], no es producto de la influencia gongorina; es tradición, tradición de Góngora [...], una actitud artística.

D'aquesta «actitud artística» en aspectes molt diversos, García Lorca destaca el següent:

Lo interesante es que, tratando formas y objetos de pequeño tamaño, lo haga con el mismo amor y la misma grandeza poética. Para él, una manzana es tan inmensa como el mar, y una abeja tan sorprendente como un bosque.³

3. Paraules de la seua conferència *La imagen poética de Luis de Góngora*, consultat en Internet: <http://usuarios.tinet.cat/picl/libros/glorca/gl001204.htm>. Editat en García Lorca, 1955: 68-71, vol. III.

Les paraules de Lorca apunten vers el model de poesia «endòtica» que Bou (2011: 132) atribueix al discurs estellesià, la poetització de l'intraordinari, que ha dut, pel pes del magisteri de Pla, a considerar Estellés com un narrador-poeta. Des d'aquesta perspectiva, ancorada a la pròpia història de les idees poètiques, la visió de l'autor entra a formar part de tota una tradició cimentada sobre els models clàssics revitalitzats pels moviments contemporanis.

Pel que fa a la tendència rehumanitzadora, desenvolupada en la poesia espanyola des de 1936 —arran de les celebracions garcilasistes—, convé recordar alguns fets d'aquesta reivindicació de l'equilibri entre el cànon mètric clàssic —especialment el sonet— i la sinceritat emotiva.

Algunes de les obres sorgides d'aquest impuls pertanyien a autors que sempre estigueren presents en les lectures estellesianes: *El rayo que no cesa* de Miguel Hernández, *Sonetos del amor oscuro* de García Lorca, *Alondra de verdad* de Gerardo Diego. En aquesta mateixa línia es troba la reivindicació de la poesia mística. Els autors citats, juntament amb Bergamín, Alberti o Cernuda —altre dels referents estellesians del 27— recuperen la figura de sant Joan de la Creu des d'una òptica profana, allunyada de la religiositat convencional del garcilasisme de postguerra, lloant la «belleza y pureza literaria», resultat «de una actitud ètica y de una disciplina moral» (Cernuda 1975: 45).⁴

Hi ha un component religiós en la poesia d'aquesta època que pretén una síntesi entre les vivències més íntimes, l'aparent senzillesa expressiva i la densitat simbòlica d'un univers, que Cernuda relaciona també amb la generació de poetes metafísics anglesos del segle XVII.

Pérez Montaner (2011: 165) parla, precisament, de la influència de la poesia religiosa en Estellés, i cita Roís de Corella i sant Joan de la Creu. Sembla molt palesa en obres com *Ciutat a cau d'orella*.

La línia metafísica que recorre algunes de les seues composicions (com ara la lluita Caïm/Abel), amb ecos de Milton i Donne, s'emmarca en una lírica influenciada per la mística, amb la *nit* («¡Oh falsa nit!/¡Àngel rebel!/¡Oh nit espessa i homicida!», VI) com a símbol conductor de la representació emotiva,

4. Cal recordar que Estellés va retre homenatge al poeta místic al llibre VI del *Mural*.

en poemes de caire apostròfic, en els quals es concatenen fórmules vocatives i interjectives, i apareixen imatges de la sensualitat figurativa de la mística («¡Oh donzelles a l'herba recolzades!», iv).

***Espadaña* i l'exili interior: «m'esmolaré la llengua, si vols, en un rastell»**

El camp literari de la postguerra va desplaçant el seu centre de convencions estètiques a partir de la segona meitat de la dècada de 1940. En el cas d'Estellés, la influència del nou discurs, que s'articula al voltant de la revista *Espadaña* (1944), de la publicació d'obres cabdals de Dámaso Alonso, de Vicente Aleixandre, i de la recuperació d'autors com César Vallejo (a qui *Espadaña* dedicà un homenatge en el número 39), coincideix amb l'adopció plena del català com a llengua d'escriptura, la qual cosa suposà una transformació estilística respecte al garcilasisme, en la qual fou determinant la lectura de la lírica en espanyol com a marc literari que canalitzava les exigències expressives de l'època.

L'anomenada *poesia existencial* va proposar un canvi d'actitud de l'escriptor pel que feia al model precedent. La insistència en temes religiosos des d'un punt de vista agònic, en el sentit unamunià, amb una tonalitat imprecativa, com a representació d'una angoixa còsmica, transsumpte del descontent sociopolític, es reflectia en un llenguatge que oscil·lava entre dos eixos formals:

a) La pervivència dels esquemes clàssics com el sonet, ara sotmesos a una tensió de contingut que es trasllada a ritmes truncats, encavalcaments forçats, paradoxes, una sonoritat violenta, trencament de l'harmonia i de l'equilibri. El contrast entre la perfecció de la mètrica i un llenguatge expansiu que pugna per superar els límits està present en obres com *Ángel fieramente humano* i *Redoble de conciencia* de Blas de Otero.

b) L'altra línia, complementària a l'anterior, estigué representada per *Oscura noticia* (1944) i *Hijos de la ira* (1944) de Dámaso Alonso, que opta per un format versicular per articular tota la càrrega contestatària contra el silenci de Déu davant l'entorn de destrucció. Alguns autors com ara José Hierro, en *Alegría* (1947) i *Tierra sin nosotros* (1947), desenvoluparen ambdues modalitats.

La producció estellesiana dels anys cinquanta —sobretot *La nit*, *Ciutat a cau d'orella* i *Donzell amarg*— presenta un moment de la seua evolució caracteritzat per l'alternança d'aquestes dues tendències, segons indica Carbó (2009: 55): «una lírica elaborada plena d'evocacions elegíiques [...] amb un domini exemplar de la versificació, la retòrica i el llenguatge acurat; i una altra d'expressió basada en una certa narrativitat».

En aquesta etapa de la seua trajectòria, l'assimilació de les diferents variants de la poesia existencial en espanyol és ben evident, no sols pel que fa als temes —la mort, el diàleg amb Déu, la conflictivitat de la vida—, sinó també a l'ús de recursos que són il·lustratius de la recerca d'una nova poètica superadora de la visió asèptica del garcilasisme:

Escric sota una lluna amarga com la fel.

(Ja sé que açò que em passa no és res de l'altre món...)

Tinc l'ànima coenta com la planta d'un peu.

(«A sant Vicent Ferrer», *La nit*, OC, 1, p. 88)

Més enllà de les influències puntuals (com la que Ballester [1991: 36] observa de *La casa encendida* de Luis Rosales en el darrer poema de *La nit*), una de les més productives va ser la de Blas de Otero. De fet, Salvador (2011: 212 i ss.) l'analitza en *Primera Soledad*, a partir del «to conversacional» la finalitat del qual és «posar sordina a la solemnitat».

Aquesta tendència col·loquial —«antiretòrica», en paraules de Salvador— amb què es planteja l'enfrontament a les grans qüestions existencials es desenvolupa en bona part de l'obra estellesiana, però en aquesta època pren una modalitat imprecativa que pretén trencar «les paraules com si fossen olives, / i en deixaran ben aspres la llengua i les genives («Isabel a Catalunya», *La nit*).

Estellés trobà en Blas de Otero un model adient per ajustar el vers a les necessitats expressives amb què substanciar la sensació d'ofegament, la fragmentació d'un món sense sentit. Hi ha nombrosos poemes de l'època amb una referència ben palesa al poeta basc:

Ara, Senyor, només ara, si em fos
possible, ací, parlariem d'açò,
d'allò, tots dos, asseguts tranquils,
perquè ara sent el desig de parlar

(*La nit, OC, 1, p. 61*)

O algunes composicions de la *Primera Soledad*, com la que inicia la segona part del llibre amb versos marcats per un dolor extrem:

Señor,
tengo miedo a la muerte, me da miedo la muerte,
me da un miedo terrible, me da un miedo de muerte

(*Primera Soledad, p. 103*)

Alguns dels recursos estellesians a les obres esmentades reproduïxen l'univers torbat dels poetes existencials com Blas de Otero:

a) La reiteració obsessiva de les formes, fins i tot de les modalitats interrogatives i exclamatives, que també pot observar-se en la concatenació de paral·lelismes, polisíndeton, com a reflex de la sensació d'angoixa:

¿Com és? ¿Com és, Senyor? Si cada dia muir,
si cada dia ens duu una mica de cendra,
¿com sempre ens sorpreneu amb la lluna entre els llavis
i les fulles dels llibres encara per tallar?

(*La nit, OC, 1, p. 51*)

b) La selecció d'un lèxic formalment marcat per la seua extrema expressivitat, amb imatges violentes, al·literacions molt marcades, adverbis llargs i gerundis que trenquen l'harmonia natural del vers:

Violenta aigua pura que rebotja en la pedra
terrible, descrismant-se, descrinerant-se, oh nins,
llesques de llum corpòria, vidres d'aigua, naixent

musicals: aire cru que bat contra el meu front
durament expectant al vespre

(*Donzell amarg*, OC, 6, p. 91)

c) Un ritme fragmentari, sense linealitat, a colps forçats per la urgència expressiva, que s'observa en els encavalcaments abruptes i continuats, en les pauses que trenquen el dinamisme del vers amb fórmules declamàtores:

Tan sola tu, tan sola, tan sola
¡oh!, quan al vespre, quan el riu o bé
aquest còdol o clam pel cim rodola,
plany, i en el crit a penes em sosté,

a penes arbre al mig de l'huracà
violent, ¡oh!, tan sola tu, tan sola
tu, mentre cride, mentre cerque en va,
mentre en el meu endins el món s'assola.

(*Ciutat a cau d'orella*, OC, 6, p. 19)

d) Estructures que avancen cap a eixos climàtics i que conclouen el poema amb invocacions essencialistes, indicis de la necessitat de reafirmar la condició existencial:

(¡I ésser, ésser encara,
oh miracle diari!
¡I ésser, ésser després
De guanyar el primíssim cim del bes!)

(*Ciutat a cau d'orella*, OC, 6, p. 32)

e) Tendència hiperbòlica de l'angoixa que es tradueix en llargs fragments exclamatius i en esquemes gradatius que desenvolupen imatges impactants:

Tinc por d'anar al cementeri.

Tinc molta por d'anar al cementeri.

Tinc tanta por d'anar al cementeri...

Una por animal d'anar al cementeri.

¿No has vist cap cementeri?

Vidres menuts del cementeri,
els esglaiats esmalts del cementeri.

¡No cal anar al cementeri!...

(*La nit*, OC, 1, p. 47)

En els poemes d'Estellés de l'època, la retòrica existencialista d'autors com Blas de Otero s'amalgama amb les lectures d'altres autors coetanis —com ara Aleixandre (del qual parlarem en el següent apartat) o Dámaso Alonso—, així com d'obres de referència d'aquesta poesia desarrelada: el pessimisme quevedià («car he nascut per a morir només», *La nit*, «Papers inèdits d'X.X.X.»); la grandiloqüència barroca de versos amb semblança calderoniana («¡Oh Hipòlit! / ¿Quin Etna, quin Vesubi, / en violenta erupció / et va galvanitzar els membres suavíssims», *Ciutat a cau d'orella*, OC, 6, p. 46), i fins i tot al·lusions temàtiques a Rafael Alberti de *Sobre los ángeles*, llibre fruit d'una crisi personal, en el qual, més enllà de les tècniques surrealistes, apareix una imatgeria de caire bíblic, com ara la figura de l'àngel —que serà arreplegada pels poetes de l'època—, tal com es comprova en *Ciutat a cau d'orella*, on la seua presència és constant:

Un àngel naix, esvelt, a cada muscle.

Criatures assumptes per parelles.

¡Mort o triomf del jo i àngel del tu!

(*Ciutat a cau d'orella*, OC, 6, p. 31)

Una altra obra rellevant en aquesta etapa de la producció estellesiana fou *Hijos de la ira* de Dámaso Alonso.

Les llargues series versals —davant l'opció sonetista de Blas de Otero— permetien un desenvolupament dels recursos expressius, sobretot dels basats en la reiteració i en la intensificació: paral·lelismes anafòrics, repetició de versos i de fragments, expansions mètriques fins a assolir una forma pròxima a la prosa que trunca la tonalitat lírica de la composició. La presència directa

de la poesia d'Alonso s'observa amb claredat en obres com la *Primera Soledad*, sobretot al llibre iv de la segona part («Habrà muertos insomnes tendidos boca arriba», p. 186).

A partir d'aquest marc poètic, el lèxic figuratiu del poeta del 27 tingué molta incidència en Estellés, en la conformació d'un univers violent, en descomposició, obscur, en la tradició de, per exemple, la pintura negra de Goya. Aquest món es representa amb imatges impactants entre las quals destaquen:

a) L'al·lusió quevedesca a les entranyes, al nucli corporal, com a representació hiperbòlica de la degradació existencial:

Un estupor,
una saba calenta corre per tots els ossos
deturant-se en el rostre, —petrificat, atònit
cara el cel o el silenci— oh cos, oh vida, oh tu,
sobtadament xuclat, dessucat, sec de sobte.

(*Donzell amarg*, OC, 6, p. 88)

b) L'ombra amenaçant que s'apodera d'un espai vital:

Obscura por, constant boira, amerant-me;
por de tot l'any, que sorgeixes, terrible,
de dins de mi, vencedora altra volta!...

(*La nit*, OC, 1, p. 66)

c) La vivència de la mort des de la immediatesa, com a experiència física, que afecta l'ànima, i de la qual se'n nodreix l'entorn:

Amb vidres mòlts ens vas ferir l'esguard
i els nostres ulls deixares expectants
davant el que és i el que, lluny, s'insinua.
Terriblement tenim els ulls oberts.

(*La nit*, OC,1, p. 79)

Del paradís perdut a la poesia amorosa: Aleixandre i Neruda

Aleixandre i Neruda són dos dels poetes més citats per Estellés al llarg de la seua trajectòria. En el cas de l'escriptor del 27, amb el llibre *Tancat d'Aleixandre* (1974), com indica Calvo (2007: 506), l'homenatge, a diferència de les nombroses referències a altres autors que sovintegen a la seua obra, no es limita a al·lusions de proximitat vivencial, sinó que «l'imitation se concentre sur les motifs, les thèmes, la syntaxe, les figures stylistiques, voire même le lexique du poète de Málaga». Pel que fa a Neruda, el *Mural del País Valencià* recorda explícitament el *Canto general* del poeta xilè i la reivindicació indigenista proposada des del modernisme.

Tot i això, més enllà d'aquestes presències paleses, els ecos intertextuals de les obres d'ambdós escriptors recorren gran part de la poesia estellesiana, sobretot en allò que afecta el discurs de la poesia amorosa, la vertebració d'un llenguatge que parteix de l'experiència corporal per assolir una perspectiva cosmogònica, seguint el «tarannà més metonímic que metafòric» (Salvador 2000: 69) de la seua lírica.

Estellés incorpora, quan el discurs propi es troba més consolidat, alguns del recursos que poden relacionar-se amb els successius lliuraments d'*Odas elementales* i *Residencias* de Neruda, i amb *Sombra del Paraíso*, el primer gran llibre de posguerra d'Aleixandre, i també amb els antecedents en el tractament de la imatge amorosa de llibres com ara *Espadas como labios*.

En aquest sentit, Salvador (2012) parla del «surrealismo estellesiano», amb matisos que afecten el model mètric, caracterització molt adient per designar una poètica, l'origen de la qual, més enllà de les urgències contextuals, es vincula amb el lèxic figuratiu, imatges, fórmules constructives, tractaments temàtics, que poden rastrejar-se en els autors esmentats.

Així, en els primers poemes de *Ciutat a cau d'orella*, la imatge de la ciutat, de la infantesa, com a paradís perdut («Siempre te ven mis ojos, ciudad de mis días marinos», Aleixandre, «Ciudad del Paraíso», en *Sombra del Paraíso*), està present com a eix articulador de les composicions (cal no oblidar el referent de *Marinero en tierra* de Alberti):

¡Oh tu, ciutat o el Paradís perdut!
El mur i el marbre jauen derrocats.
¿Qui pot refer amb ells el Paradís?

(*Ciutat a cau d'orella*, OC, 6, p. 11)

A partir d'ací, la influència d'Aleixandre es desenvolupa, sobretot en imatges tel·lúriques que conformen una cosmogonia centrada en la natura i en el cos femení com a origen de l'experiència, amb el correlat retòric de les sinestèsies, les metàfores visionàries, l'ús del superlatiu en l'adjectivització:

Amada immortal, lenta
presència, deessa
inexorable, pura
creixent, en mansa pluja
constant pel forestal
record, vers l'arrelam
dels dies.

(*Donzell amarg*, OC, 6, p. 99)

El poema recorda, amb la visió de l'amada en una descripció marcada pels adjectius i que culmina amb la seua entronització en el record, a la composició «Diosa» de *Sombra del Paraíso* («Casi divina, leve / el seno se alza»). Una imatge que recupera en el vers alexandrí que tanca aquest poema de *Donzell amarg*: «innombrable, oh deessa, oh tu, lenta, superba!» (OC, 6, p. 92). O aquesta altra, del mateix llibre, animada per les lectures del malagueny: «Oh crua memòria concreta / gravitant com una ala llarguíssima aturada», OC, 6, p. 90). O aquesta, que organitza tota la composició des de la imatge inicial, i que conclou amb la projecció còsmica del cos:

Gitat, ací, com una pedra que hagués estat
riu o tigre, el contemple desvetlat, cara al cel
[...]
oh cos, oh jamai marbre, pes de la tarda, pes
dolcíssim de la terra que sota tu s'enfonsa

com un si, com un ventre, com un sexe, i el món
vers tu rellicca en una càndida allau astral!

(*Donzell amarg*, OC, 6, p. 87)

El llenguatge poètic d'Aleixandre forma part de l'imaginari creatiu d'Estellés, sobretot en la vessant amorosa com a experiència límit, de la mateixa manera que succeeix amb Neruda. De fet, no sempre és fàcil delimitar la influència de dos poetes que van compartir molts aspectes en el seu discurs literari, tot i que, com recorda Salvador (2012), la presència del xilè és ben palesa en el model compositiu dominant a obres com *L'Hotel París* i *Horacianes*. Pot afegir-s'hi el llibre *Els amants*, on es percep un llenguatge amorós que es nodreix d'aquests referents.

Entre els mecanismes constructius més destacats cal ressaltar els següents:

a) Si les imatges d'Aleixandre, com també les de Neruda, li proporcionaren un model al voltant de les formes visionàries, en un moviment ascensional que vincula l'experiència corpòria amb l'essencialitat tel·lúrica («Oh terra, impacient virginitat», *Donzell amarg*, OC, 6, p. 78), el Neruda de *Residencia en tierra* i de les *Odas* li aporta una altra dimensió d'aquest llenguatge que Amado Alonso (1979: 80) relaciona amb el «feísmo y el gigantismo», i Salvador (2012) amb la tendència al prosaisme, que es manifesta sobretot a *L'Hotel París*. L'abstracció es corporitza en l'elemental, mitjançant referents banals, fins i tot antipoètics en el sentit clàssic: si Estellés parla de l'*albergínia*, del *condó*, del *dit del peu*, Neruda ho havia fet de la *carxofa*, la *bicicleta* i la *llima*.

b) El sentit «acumulativo de una sintaxis poco trabada» (Alonso 1979: 138) de la poesia de Neruda, associat al cabal expressiu de la llengua oral, marca un ritme poètic mitjançant llargues tirades de versicles, amb associacions semàntiques encadenades pel connectors conjuntius. Salvador (2012) vincula aquest model sintàctic amb el monòleg interior: la successió d'idees i referències, amb una feble filatura formal entre elles, i salts figuratius que obliguen el lector a reconstruir l'espai buit entre els dos nuclis figuratius:

Hay pájaros de color de azufre y horribles intestinos
colgando de las puertas de las casas que odio.

(«Walking Around», *Residencia en tierra II*)

Hi ha els deixebles amb bruses, i hi ha la salamandra;
hi ha també els fulls de «cànsons», i hi ha la boira en draps.

(*L'Hotel París*, III, OC, 6, p. 116)

c) L'estructura paral·lelística contribueix a fixar les pautes rítmiques del versicle i a generar un univers figuratiu ple d'imatges que gradualment van guanyant intensitat emotiva. En Neruda és molt característic la vertebrada al voltant del verb impersonal —«Hay»— com a nucli al qual es van sumant arguments, així com la comparació continuada (un bon exemple és «Sola la muerte» de *Residencia en tierra II*). Algunes de les composicions més conegudes de *L'Hotel París* —com ara les tres primeres— segueixen aquest model.

d) Les comparacions explícites —amb la forma, de vegades, de la metàfora *in praesentia*— és un tret de la poètica nerudiana, de l'època comentada sobretot, com també ho són les relacions significatives alterades per la sinestèsia que amplia les possibilitats evocatives de cada noció. És el cas del poema XVI de *L'Hotel París*:

Hi ha una electricitat, como hi ha uns requeriments
a un ordre, hi ha unes clàusules vigents i inabables,
como hi ha espases llarguíssimes i hi ha cossos inermes,
causes indefensables, i hi ha plaers només,
com hi ha el goig, absolut, que encara es perpetua
i hi ha els actes, que moren ràpidament on naixen,
com hi ha un cel i un infern dirimint tot els plets.

(OC, 6, p. 125)

e) Neruda també fou molt procliu a l'ús de formes lèxiques àmplies —adverbis en *-ment*, superlatius, gerundis, paraules derivades— que contribueixen a fixar un estil demorat, rotund, fònicament suggestiu, amb transparència en la significació dels períodes verbals. Una bona mostra són les composicions d'«Agua sexual» (*Residencia en tierra II*) i «Ritual de mis piernas» (*Residencia en tierra I*). Veiem el poema VI de *L'Hotel París*:

Tornaria a parlar lentament d'Hildegarde;
parlaria, Françoise, del seua cos d'or cremat,
enumerant, Françoise, un per un, els seus béns,
demorant-me, Françoise, morint-me en cadascun.

El seu cos d'or cremat i el seu cos d'aigua esvelta,
i el seu cos forestal, i una lluna germànica.

(OC, 6, p. 117)

f) En general, la poesia amorosa d'Estellés mostra una síntesi d'influències, de las quals cal destacar la presència d'Ausiàs March, així com la riquesa d'un lèxic figuratiu al voltant de la imatge del cos femení, amb indubtable referència a l'obra d'Aleixandre i de Neruda: l'adjectivització sensorial, metàfores que relacionen la fisicitat amb la natura i el cosmos, processos abstractius a partir d'un fet concret. El llibre *Els amants* n'és un bon exemple, com pot veure's en aquests fragments del poemes IX i XIII:

Com Navegant, ara tornava amant.
Oh amor constant, ara arribava a tu,
oh illa, oh nu a l'herba recolzat!
[...]
En una nit, una lluna , has florit.
Et mire al llit, oh nua, oh sense pes.
Et deixe un bes en un lloc de la pell.
Tempte un turmell. No caigut o abatut:
cos absolut, ah plenitud, flotant.
[...]
Amor, amor! Et deixaré entre uns pèls,
ja sense vels, amb dolor, sols un bes.

(OC, 3, pp. 52 i 56)

Del compromís social a la mirada èpica

L'obra d'Estellés dels anys 50 i 60 ha d'enfrontar-se a tot un seguit de qüestions ètiques i estètiques, com la resta d'autors del període, però que per a un escriptor del País Valencià comporta una sèrie de plantejaments complementaris.

En un primer moment, de la mateixa manera que molts poetes del grup d'*Espadaña* —el cas paradigmàtic fou *Pido la paz y la palabra* de Blas de Otero— transformen la conflictivitat existencial dels anys 40 en la reivindicació de la condició de poeta com a agent privilegiat, portaveu dels desheretats, incorporant el principi sartrià de la responsabilitat històrica de l'intel·lectual, així Estellés, al *Llibre de Meravelles*, proclama la seua intenció d'assumir «la veu d'un poble», iniciant el camí de la poesia compromesa «com a itinerari i vessant complementari i alternatiu a la connexió amb els clàssics i la tradició anterior» (Carbó 2009: 227).

Al llarg d'aquesta nova trajectòria, Estellés incorpora al seu discurs les aportacions d'autors de l'àmbit lingüístic català —el cas de Carles Riba en el *Llibre de meravelles* n'és una bona mostra—, i també de l'espanyol, sobretot de Blas de Otero, León Felipe i Gabriel Celaya.

A aquesta nòmina d'influències cal afegir la de César Vallejo, autor reivindicat pels autors del grup d'*Espadaña*, les obres del qual —*Poemas humanos* (1939) i *España, aparta de mí este cáliz* (1940)— suposaren un impacte en les consciències dels escriptors de postguerra.

El model ètic i estètic aportat per Vallejo tingué un gran desenvolupament per part de la generació dels anys 50, no només en qüestions de caire polític, sinó, sobretot, estilístic, com es pot comprovar a l'obra estellesiana.

Un dels aspectes cabdals d'aquest magisteri fou la conversió dels materials de la realitat en matèria poètica. Ja no es tracta únicament de referents temàtics, sinó de la transformació de la realitat en categoria artística (com ara en el conegut «Pedro Rojas» d'*España, aparta de mí este caliz*, o en «Hoy no es día de contar» d'*Español del éxodo y del llanto* de León Felipe: en ambdós el dialogisme col·loquial s'incorpora al desenvolupament del poema).

Estellés trobà així un model poètic en el qual tenen cabuda tant les constants referències a la literatura culta, que per exemple apareixen al *Llibre de meravelles* (Riba, Juan Ramón Jiménez, Bécquer, etc.), com a l'àmbit de la quotidianitat, des de la música popular, les experiències diàries, a les veus del carrer, com el crit de «gol!» que interromp una escena. Aquest serà un del signes identificatius de la seua obra, com indica Carbó (2009: 28): «una rica xarxa intertextual, ben suggerent i potent, que basteix un rerefons divers i múltiple: l'arquitectura complexa d'una sòlida obra».

El discurs de la poesia social aportà, a més, una altra de les característiques més destacades per la crítica sobre la poesia d'Estellés: la condició de «poesia balzaquiana» (Fuster 1979: 182) que, en realitat, és un enfocament de l'activitat creativa que intenta modelitzar els grans temes existencials «pel filtre de la quotidianitat o els esdeveniments més elementals i superficials» (Ballester 2003: 65), i canalitzar-ho mitjançant una retòrica conversacional —«teatral», en paraules de Salvador (2000b: 75)—, que el converteix en un «poeta de fàcil comunicabilitat amb el públic» (Salvador 2000b: 75).

D'aquesta manera, l'obra d'Estellés va oferir una resposta a les qüestions plantejades pels escriptors de l'època social: com aconseguir una poesia adient a la seua funció com a portaveu del grups socials marginats, que assumisca el compromís de comunicar-se amb les seues expectatives. Es tracta de la trajectòria del *jo* al *nosaltres* («¡Miradnos, somos el hombre!», Gabriel Celaya), que actualitza la dimensió de l'escriptor com a figura que encarna un sentiment de transcendència universal («¡Ah querer, este, el mío, este, el mundial / interhumano y parroquial, provector!», César Vallejo, *Poemas humanos*).

Aquesta consciència històrica⁵ es plasmarà a l'obra estellesiana, ja no només des de la perspectiva de l'experiència social del *jo* («Oh l'amor inserit, quina cosa, en la història», en «Crònica especial», *Llibre de meravelles*, p. 38), sinó de l'assumpció de la veu d'un poble, el valencià, sotmés a un segon grau de marginació, el del localisme disgregador de la seua identitat.

5. És simptomàtica la filiació artística i ideològica plantejada pel darrer poema del *Llibre de meravelles* (p. 111): està encapçalat per un vers de León Felipe, «Vientos de salmos», que remet a Miguel Hernández, i que desenvolupa Estellés amb «No hi ha millor arma que el salm», basat en la coneguda composició de Gabriel Celaya.

A partir d'aquesta concepció, la seua poesia evolucionarà, en un segon estadi, vers una dimensió èpica amb el *Mural del País Valencià*, que Pitarch i García Grau (2003: 230-231) relacionen amb Walt Whitman, Ezra Pound, Rilke i, sobretot, amb el *Canto general* de Pablo Neruda.

Com recorda Pérez Montaner (2009: 183), Estellés arreplega en el *Mural* alguns dels trets definitoris de la seua producció, presents ja a les *Horacianes* i al *Llibre de meravelles*, entre d'altres, i els sotmet a una experiència literària i cívica que fixa la figura poètica del subjecte individual en l'àmbit col·lectiu.

En aquest trànsit gradual, Estellés va de la mà de Neruda, en un procés de mitificació del domini personal i social, l'objectiu del qual és la transcendència universalista d'un discurs poètic i, amb ell, d'una terra reduïda als marges provincians per part de la cultura hegemònica.

Són nombroses les concomitàncies entre ambdós projectes, concebuts com a composicions corals, amb una finalitat apologètica i didàctica, entre l'elitisme que suposa la recreació d'un llenguatge estètic molt elaborat i la voluntat popular d'esdevenir la veu d'un col·lectiu nacional. En aquesta línia, Salvador (2012) estableix vincles entre ells, com «la articulació entre lo individual y lo colectivo en ambas empresas», i l'oscil·lació entre «el coro plural de voces —como los autores anónimos de las entradas de una vasta enciclopedia— y las referencias subjetivas de carácter autobiográfico».

Estellés ja havia convertit en matèria poètica les seues vivències, el potencial evocatiu de la quotidianitat («la vulgaritat poetitzable», Fuster 1972: 28), que Carnero (1976: 3) considerava un exponent estilístic amb el qual «consigue mayor viveza en la representación, por insólita». Ara tot aquest vast àmbit referencial passarà a la categoria de realitat històrica (recordem el «Yo estoy aquí para contar la historia», amb què Neruda inaugura el *Canto general*), substanciada en mite col·lectiu des dels versos que obren el primer llibre del *Mural* que recorden el moviment ascensional del poema 4 d'«Alturas del Macchu Picchu» («Sube a nacer conmigo, hermano»):

No tornareu a saber res de mi.
Puge a l'altar pedregós de la Pàtria.

(*Mural*, p. 9)

Precisament *la pedra*, símbol «de la més absoluta idea de permanència» (Montaner 2009: 189), recurrent al llarg de tot el llibre (com a exemple, el *Llibre de les pedres*, al llibre IV), és una de les claus nerudianes en la seua dimensió temporal («Piedra en la piedra, el hombre, ¿dónde estuvo?», *Alturas de Macchu Picchu*, 2). El «Jo sóc d'un poble de pedra» conforma el que Pitarch i García Grau (2003: 237) anomenen «l'erografia» estellesiana: «la manera que té d'estimar la seua terra a través del cant de les seues pedres ancestrals, de la seua presència damunt la història i la seua simbologia».

Neruda incorpora al seu projecte la història, la geografia (rius, muntanyes), personatges del passat i del present, incloent-hi les mencions literàries, com a entitats que formen part d'una tasca creativa que pretén fixar les arrels d'una consciència col·lectiva sòlidament travada a través del recorregut pel continent americà.

Estellés, per la seua banda, inclourà la història amb els seus esdeveniments i protagonistes, els rius, la recreació de mites locals, així com pintors, músics, escriptors, que aporten consistència a la realitat del País Valencià com a poble.

La proximitat gairebé sensorial amb què Estellés tracta alguns escriptors —com és el cas d'Ausiàs March des del conegut «Ací» del *Llibre de meravelles* a la seua constant presència al *Mural*—, l'aplica a Neruda —arribarà a ser «Pau»—, en un ritual de comunicació anímica que reflecteix la seua importància per al conjunt de la seua obra:

Pense en Neruda, i vull dedicar a Neruda
aquest cant, que és un cant d'esperança i de ràbia.
Pense les seues brusques soledats d'Isla Negra;
pense el seu estupor i l'admiració
entre el seu poble en una hora determinada.
Ara escric el seu cim, i el deixe, i no vacil·le;
toque la cabellera de Matilde Urrutia.

(*Mural*, p. 198)

Neruda i March representen el moviment que recorre la poesia estellesiana, i que s'observa al *Mural*: la reafirmació de la terra, de l'espai vivencial i identitari propi, sobre el qual se cimenta el desig d'universalitat.

Aquesta dimensió del *jo* poètic, que esdevé expressió múltiple i coral, característica de les gran veus líriques del segle xx («Yo vengo a hablar por vuestra boca muerta» diu Neruda al *Canto general*), és un dels signes identificatius de l'obra estellesiana des del seu manifest en «Teoria i pràctica de la flor natural» del *Llibre de meravelles*:

Un entre tants, en un lloc de la Terra.

És el meu lloc i és el lloc on els meus
treballen, lluiten, esperen i blasmen

(*Llibre de meravelles*, p. 14)

Al *Mural* aquesta condició assolirà una tonalitat essencialista per la qual, l'existència del subjecte només té sentit en la plena identificació amb el destí del seu poble:

amb més de cansament que de satisfacció
m'adone
que els déus em depararen el millor dels regals:
ser poble,
ésser un entre tants,
i em sé ric per sempre,
per a tota la mort.

(*Mural*, p. 19)

Sentiments que s'hi troben ben pròxims als que Neruda proclama com a tancament de la primera composició del *Canto general*:

Tierra mía sin nombre, sin América
estambre equinoccial, lanza de púrpura,
tu aroma me trepó por las raíces
hasta la copa que bebía, hasta la más delgada
palabra aún no nacida de mi boca.

Conclusió: una poètica del segle xx

El projecte literari i cívic d'Estellés —«assumiràs la veu d'un poble»— es va vertebrar a partir de la solidesa d'un discurs poètic capaç d'integrar les més importants tradicions de la història.

A banda del sentit acumulatiu de les cites —l'aspecte més extern de la dinàmica intertextual—, Estellés va construir un univers literari en el qual la veu personal, que «és poble», modelitza tot un seguit d'influències, assumides arran de la lectura i la reflexió profunda, de la qual sorgeix, en la línia de l'aprenentatge creatiu d'arrels humanístiques, un projecte únic, que sintonitza amb l'espai propi, alhora individual i col·lectiu, i d'ací s'obre a la categoria de l'universal.

La poesia en espanyol, ben pròxima a Estellés per les relacions contextuais i per vincles estètics, però també ideològics en molts casos, forma part d'aquest trajecte literari i ètic, vers la construcció d'un model artístic en català, que ultrapassa els límits d'una comunitat per a adreçar-se a un país amb tendència al localisme, al folklorisme i als dubtes identitaris.

Referències bibliogràfiques

- ALONSO, Amado (1979): *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Buenos Aires, Pocket/Edhasa.
- ANGENOT, Marc (1984): «Intertextualité, interdiscursivité, discours social», *Texte*, 2, pp. 101-111.
- APARICIO, Mariola (2003a): «Les fonts clàssiques de Vicent Andrés Estellés», *L'Aiguadolç*, 28-29, pp. 23-58.
- (2003b): «*Donzell amarg* de Vicent Andrés Estellés: una lectura intertextual», dins *Actes del Dotzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, Barcelona, PAM, vol. 1, pp. 239-254.
- BOU, Enric (2011): «Vicent Andrés Estellés, o l'atenció a l'intraordinari», *Reduccions*, 98-99, pp. 128-148.
- BALLESTER, Josep (1991): «*La nit*: sobre algunes constants de Vicent Andrés Estellés», *Caplletra*, 10, pp. 29-40.
- (2003): «Dos elements poètics fonamentals en l'obra de Vicent Andrés Estellés», *L'Aiguadolç*, 28-29, pp. 59-66.
- BOURDIEU, Pierre (1995): *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama.
- CALVO, Amador (2007): *Le référentiel et l'intertextualité dans l'oeuvre poétique de Vicent Andrés Estellés*, Universitat de Paris 8. Tesi doctoral inèdita.
- (2011): «Jocs intertextuals i interdisciplinarietat en l'obra poètica de Vicent Andrés Estellés», *Reduccions*, 98-99, pp. 217-231.
- CALVO, Lluís; J. VALLS (2011): «'A mamar tots els versos': Estellés dit de nou», *Reduccions*, 98-99, pp. 66-78.
- CARBÓ, Ferran (2009): «*Com un vers mai no escrit*». *La poesia de Vicent Andrés Estellés en els anys cinquanta*, València/Barcelona, IIFV/PAM.
- CARNERO, Guillermo (1976): «Cotidianismo y sátira en la poesía de Vicent Andrés Estellés», *Papeles de Son Armadans*, 244, pp. 25-41.
- CERNUDA, Luis (1975): *Poesía y literatura*, I i II, Barcelona, Seix Barral.
- FAIRCLOUGH, Norman (1992): *Discourse and Social Change*, Cambridge, Polity Press.

- FOUCAULT, Michel (1999): *Entre filosofía y literatura*, Barcelona, Paidós.
- FUSTER, Joan (1972): «Nota —provisional i improvisada— sobre la poesia de Vicent Andrés Estellés», dins *Recomane Tenebres, Obra completa 1*, València, Eliseu Climent, editor, pp. 17-36.
- (1979): *Literatura catalana contemporània*, Barcelona, Curial, 4a ed.
- GARCÍA LORCA, Federico (1955): *Obras completas*, Madrid, Aguilar.
- KEOWN, Dominic (1996): *Sobre la poesia catalana contemporània*, València, Eliseu Climent, editor.
- (2000): *Polifonia de la subversió*, València, Tàndem.
- LAMBERT, José (1999): «Aproximaciones sistémicas y la literatura en las sociedades multilingües», dins Iglesias, Montserrat (comp.), *Teoría de los polisistemas*, Madrid, Arco, pp. 53-70.
- OVIDEO, Jordi (2011): «'Us diré els noms que duïen el canelobre encés'. Els noms propis en els documents dels anys 50 i 60 a l'Arxiu Vicent Andrés Estellés», *Reduccions*, 98-99, pp. 264-273.
- PARCERISAS, Francesc (1975): «Funcions i figures de Vicent Andrés Estellés», *Els Marges*, 5, pp. 118-130.
- (2011): «La paradoxa del tot. Una lectura de Vicent Andrés Estellés», *Reduccions*, 98-99, pp. 79-84.
- PÉREZ MONTANER, Jaume (2009): *El Mural com a fons. La poesia de Vicent Andrés Estellés*, Catarroja, Perifèric Edicions.
- (2011): «De Garcilaso a Ausiàs Marc: sobre alguns dels primers poemes de Vicent Andrés Estellés», *Reduccions*, 98-99, pp. 149-171.
- PIQUER, Adolf (2010): «L'altra cultura estellesiana. Connexions europees i nord-americanes», dins Vicent Salvador et al. (eds.), *Opera estellesiana. Per a una edició crítica de Vicent Andrés Estellés*, Alacant, IIFV, pp. 45-56.
- PITARCH, Manel; GARCIA, Manel (2003): «Notes sobre el Mural del País Valencià de Vicent Andrés Estellés: l'ètica i l'estètica en un mateix compromís», dins *Actes del Dotzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, vol. I, Barcelona, PAM, pp. 229-238.
- RODA, Lluís (2011): «Vicent Andrés Estellés: un poeta universal», *Reduccions*, 98-99, pp. 85-117.

- SALINAS, Pedro (1979): *Literatura española del siglo xx*, Madrid, Alianza.
- SALVADOR, Vicent (2000a): «Diàleg amb els clàssics: la recepció d'Ausiàs March en la poesia valenciana contemporània», *Reduccions*, 72, pp. 44-55.
- (2000b): *Poesia, ciutat oberta. Incursions en el discurs poètic contemporani*, València, Tàndem.
- (2003): «Pragmàtica i estilística», *Noves. Revista de Sociolingüística*, 4. Consulta electrònica <http://www6.gencat.net/llengcat/noves>.
- (2010): «*El gran foc dels garbons, un procés d'escriptura complex*», dins Vicent Salvador et al. (eds.), *Opera estellesiana. Per a una edició crítica de Vicent Andrés Estellés*, Alacant, IIFV, pp. 139-160.
- (2011): «Paraula poètica i cultura de la mort en Vicent Andrés Estellés», *Reduccions*, 98-99, pp. 207-216.
- (2012): «Relaciones literarias entre Valencia e Hispanoamérica: el modelo de Neruda en Vicent Andrés Estellés», dins F. Fernández i L. Casajús (eds.), *España y América en el bicentenario de las independencias. I foro editorial de estudios hispánicos y americanistas*, Castelló, Universitat Jaume I, publicació en CD-ROM, s. p.
- SÁNCHEZ, Antonio (1986): *La poesía de Luis Rosales*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- VELLÓN, Javier (2010): «De l'edició crítica a la cultura literària: el discurs poètic de Vicent Andrés Estellés», dins Vicent Salvador et al. (eds.), *Opera estellesiana. Per a una edició crítica de Vicent Andrés Estellés*, Alacant, IIFV, pp. 93-108.

Referències de les obres de Vicent Andrés Estellés

Obra completa 1. Recomane tenebres, València, Eliseu Climent, editor, 1972.

Obra completa 2. Les pedres de làmfora, València, Eliseu Climent, editor, 1999.

Obra completa 3. Manual de conformitats, València, Eliseu Climent, editor, 1980.

Obra completa 6. Les homilies d'Organyà, València, Eliseu Climent, editor, 1981.

Obra completa 10. Sonata d'Isabel, València, Eliseu Climent, editor, 1999.

Llibre de meravelles, València, Tres i Quatre, 1992.

Mural del País Valencià, València, Eliseu Climent, editor, 2002.

Primera Soledad, València. Edicions Alfons el Magnànim, 1988.

Poder dir-ho tot. La tradició francesa dins l'obra de Vicent Andrés Estellés

Eloi Grasset

Universitat de Barcelona

Consideracions sobre la tradició

Pel que fa a la literatura, el concepte de tradició pot esdevenir problemàtic si només ha de servir per a resseguir quins són els deutes que té un escriptor amb la història literària que el precedeix. No és aquesta la intenció d'aquest article. És a dir que tota al·lusió que fem aquí a la tradició no servirà per a justificar certs aspectes de la poètica d'Estellés sinó, en tot cas, per a poder comprendre'n alguna cosa més.

Tot escriptor modern manté una fèrtil relació dialògica amb altres escriptors i amb altres textos, i és aquesta la influència de què parlarem aquí: de la tradició com una zona reactiva que va configurant la lectura i que assegura a l'obra el diàleg ininterromput amb la història. Parlant de tradició no podem deixar de fer al·lusió al concepte d'intertext que ens permetrà relativitzar la noció d'influència literària. Com explica Roland Barthes: «Tout texte est un intertexte; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables: les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. [...] L'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets» (Barthes 1973).

Aquesta actitud desacomplexada davant del criteri d'autoritat que imposa la tradició, la subscriu el mateix Estellés quan en un poema del *Quadern de Moralitats* ens diu: «Bullirà el mar com la cassola al forn / Això no és de Porcar.

És d'Ausiàs March / És de tots. Bé. Conforme. Castelló» (Estellés 1986: 56). Com queda clar en aquest exemple, no hem d'entendre que el poeta de Burjassot refusa el pes de la tradició literària, sinó que considera que és un material del qual ell se'n pot servir per a integrar-lo en la seva obra i fer-ne una altra cosa.

És aquest el nostre punt de partida a l'hora de proposar-nos observar els punts d'encontre entre la tradició francesa i l'obra de Vicent Andrés Estellés. Seguint aquestes consideracions prèvies, la nostra intenció no passa tan sols per resseguir la presència explícita dins l'obra d'Estellés de tot allò que forma part de l'imaginari francès a través de citacions i referències, o destacar la seva inserció en diferents tradicions estètiques, sinó que, a més a més, la tradició francesa ens permetrà discórrer també sobre algunes recurrències temàtiques que considerem genuïnament estellesianes. Aquest apropament a l'obra d'Estellés a través de la tradició francesa ens ha de permetre repensar certes relacions que la seva obra és capaç de mantenir amb la història de la literatura.

L'experiència, la literatura i el món

Allarg de tota l'obra d'Estellés, crida l'atenció l'apel·lació constant a tradicions literàries diverses. Sens dubte, aquesta resulta ser una de les característiques que certifiquen l'originalitat del programa poètic de l'autor. Com hem comentat anteriorment, no es tracta de treure conclusions sobre dependències a partir d'aquests contactes culturals, sinó que el que ens deixa entendre aquesta relació és el complex i fèrtil espai literari en què pretén incorporar-se el poeta valencià. La voluntat d'Estellés és integrar-se en un espai compartit amb els autors als quals fa referència, i concebre l'obra com un espai intertextual dins el qual poder relacionar-s'hi.

Les referències són molt variades i van des de les més properes, com pot ser el cas d'Ausiàs March o Jaume Roig, a les més allunyades com poden ser *Lòdissea* o Ruf Fest Aviè, per a donar només alguns exemples manifestos. Aquestes referències estan vinculades a l'experiència de lectura de l'autor, és a dir, que les aparicions dels clàssics, i d'aquests clàssics en particular, tenen a veure amb els gustos personals d'Estellés. Com ell mateix diu: «la meva devoció és la lectura

d'Ausiàs March. És una lectura constant, com la de Jaume Roig. Potser, jo no ho sé, perquè Ausiàs March, al cap i a la fi, era de poble, de Gandia» (Bou 1978: 59).

De tots aquests vincles intertextuals als quals fem referència, sens dubte és la tradició clàssica la que té una presència explícita més important en l'obra d'Estellés, ja sigui a partir de la referència a la lectura o el record de certs autors llatins, com és el cas dels llibres *Les acaballes de Catul*, *Horacianes* o *Exili d'Ovidi*, ja sigui a través d'alguna al·lusió directa en algun poema concret o, fins i tot, prenent la paraula en nom d'algun autor. El mateix Estellés comenta aquesta seva fidelitat a les lletres llatines: «amb les Horacianes i determinada “versió” inèdita d'Ovidi, complete, ara per ara, la meua fidelitat a les lletres llatines, més evident i pregona que no he sabut dir-la als mateixos versos» (Estellés 1977: 276). Tot i així, com confessa el poeta a Enric Bou en una entrevista de l'any 1978, en aquest exercici intertextual no hi podem reconèixer una influència precisa que es traslladi a l'obra, sinó que hi retrobem una manera de parlar del present des de la seguretat que atorga el passat: «Vaig pensar un dia d'emprar els noms de figures literàries excelses, com els d'Horaci, Virgili, Ruf Fest Aviè, Ovidi. Això em permetia parlar de moltes coses que desagradablement ocorrien a la ciutat de València i guardar després amb un mínim de seguretat els papers que anava escrivint. [...] Estic disposat a donar quan siga, si és que arribat el cas ho considere necessari, la identitat de Suetoni i d'altres persones de les *Horacianes* i de *L'exili d'Ovidi*» (Bou 1978: 59).

Si podem subratllar sense cap mena de dubte que la presència de la història de la literatura en l'obra d'Estellés és prou significativa, pel que fa als referents vinculats a tradició francesa, tot i que l'autor reconeix la important influència d'alguns autors¹ en la seva poètica, hem d'admetre que la seva presència és esparsa i està disseminada al llarg de tota l'obra. De tota manera, crida l'atenció que en un poema que porta per títol *Biografia*, inclòs dins el recull *L'amant de*

1. «Els poemes de *Residència en la terra* m'agraden molt, però els veig com una cosa llunyana. M'ha influït Rimbaud, Baudelaire, Éluard, Ungaretti, Quasimodo, Walt Whitman, Pavese» (Bou 1978: 59).

tota la vida, el poeta faci referència a tres autors francesos com són Brassens, Baudelaire i Prévert: «Evoque un fons de violins i pluja / la veu de Brassens, en l'ampolla el ciri / la boira creix en teranyines, passa / el pobre gos de Baudelaire sense amo. / Feu-li tassetes al malalt, el vent / fatiga els arbres sense fulles, vénen / versos de Prévert i, coixim coixam, / esguits digníssims de llatí escolar» (Estellés 1982: 39).

Evidentment, tenim en compte la distància existent entre la veu poètica i l'autor, però, tot i així, no podem oblidar el recurs constant d'Estellés a l'autobiografia com a font d'on emergeix el material per anar creant la seva obra. Així mateix ho afirma la veu poètica en la secció tercera de «Coral romput» quan diu: «M'he proposat escriure no res que no siga cert» (Estellés 1981: 231), intentant demostrar l'innegociable arrelament de l'obra del poeta valencià a la pròpia quotidianitat. Però també el mateix Vicent Andrés Estellés comenta aquesta relació que sembla establir amb veu poètica, tot explicant les motivacions que el van portar a la publicació del seu primer llibre: «La meua primera filla havia mort. Jo, en aquell moment, vaig pensar dedicar-li un llibre de poemes. Es digué *La nit*» (Bou 1978: 58). Aquest compromís, iniciat ja en el primer llibre, s'estén al llarg de tota l'obra del poeta.

Si acceptem aquesta coincidència d'identitats disperses en l'espai del poema —la correspondència, dèiem, entre la veu poètica i l'autor—, i tenim en compte que l'experiència personal és un factor determinant en la poètica de l'autor burjassoter, no resulta de cap manera eixelebrat entendre que la presència d'aquests tres autors poden ajudar-nos a resseguir, a través dels seus versos, la sensibilitat del nostre poeta.

Seguint en aquesta mateixa línia de contacte entre veus, no podem deixar d'esmentar un altre petit tribut que en la segona secció de «Coral romput» Estellés dedica a l'art francès. En aquest cas, l'art francès funciona com a model ideal de cultura i s'oposa a la crueltat innegociable que imposà el primer franquisme i a la duresa de la postguerra espanyola: «Jacques Prévert escriurà tristes cançons de boira. / Ara anirà Simone Signoret per la boira. / Ara estaran xopant-se de boira els empedrats de París i les lloses del Pati de Sant Roc, / i les

torres de Hamlet, els versos de Rimbaud... / Estaran rovellant-se en les obres de Carné» (Estellés 1981: 255). Veiem que en aquest cas hi ha un encavallament de l’experiència imaginada i l’experiència viscuda —l’experiència real i l’experiència ideal—, i així es crea en el poema un espai que s’allunya del suposat realisme que s’acostuma a associar per defecte a la producció del poeta.

Noms de pedra. Homenatges a la tradició francesa

A més d’aquestes referències que ens permeten vincular, des de l’espai del poema, la cultura francesa a l’Estellés poeta, podem destacar també un seguit d’homenatges explícits que apareixen en el llibre *El corb*, publicat a Barcelona l’any 1978 i inclòs en el novè volum de les obres completes.² Aquests homenatges són deutes vers autors que han resultat decisius en la conformació de la seva poètica. Com ell mateix diu: «són els noms de la pedra de l’ona de la nit / amb ells he davallat a les funestes coves / amb ells he arribat a celestes migdies» (Estellés 1986: 261). El primer homenatge està dedicat a Baudelaire i inclou cinc poemes,³ el segon és per a Paul Éluard i n’inclou vuit,⁴ el tercer està dedicat a Apollinaire i consta de sis poemes.⁵ En el mateix llibre apareix també un homenatge a Picasso, que si bé no és escriptor ni francès, és incorporat per Estellés en el mateix grup. No és pas quelcom estrany en la modernitat aquesta relació entre literatura i pintura, atès que les arts plàstiques ofereixen al poeta la possibilitat de defugir la linealitat clàssica que imposa la literatura i, al mateix temps, li permeten insistir en l’associació i el relligat de diferents textures i formes. Això mateix justifica la presència dels dibuixos del llapis d’Henri Matisse en el poema *A mi acorda un dictat*, quan la veu poètica relaciona els

2. *El corb*, dins *Obra completa* 9 (Estellés 1986), pp. 261-305.

3. Llista de poemes de l’*Homenatge a Baudelaire*: «Charles Baudelaire», «Sonet fals», «Lletra a madame Sabatier», «Oval» i «Brussel·les».

4. Llista de poemes de l’*Homenatge a Paul Éluard*: «Poema de l’ànima», «Els amors», «Dies acompanyats», «Esborrany», «Malalt», «Ofici», «Navegacions» i «Cos d’amor».

5. Llista de poemes de l’*Homenatge a Apollinaire*: «I / pastor de rius apollinaire de l’aire», «II / duus envenat el cap tot xop de sang», «III / transcorre el riu com el un d’una amiga», «IV / plora per tu conscient fill de puta», «V / Do del didal de mesurar les hores», «VI / desgraciat com mai no ho fou ningú».

versos amb els dibuixos de l'artista, com si ambdós estiguessin integrats en un únic procés creatiu: «allò que hi és abans dels versos i roman / un propòsit benigne, discretament ocult, / seguint el llapis d'un Matisse [*sic*] que hagués patit, / no aquell Matisse [*sic*] discret que seguia les línies / i no manava en elles: elles determinaven, / girs de la ment i girs o atencions del cor» (Estellés 1977: 194). També trobem nexes entre les dues arts en les enumeracions caòtiques típicament estellesianes que podem vincular a la tècnica del *collage*, i que vénen a conformar un tot híbrid i desordenat. Els exemples són múltiples, com aquest que apareix en *Horacianes*: «bon dia, grapat d'aigua, / escarpidor, gillette, sabó, dentífric. / bon dia, normalitat o hostilitat de l'oratge / volum de merda que he amollat i mire» (Estellés 1974: 234). Aquesta poètica de l'etcètera que moltes vegades es va conformant en l'espai poètic estellesià ens deixa reconèixer un poeta que té la pretensió de retrobar en el text l'ordre perdut del món que se li ofereix al davant. Podem associar aquesta voluntat a la seva històrica vocació de periodista: «indubtable vocació de repòrter, de contar-ho tot, d'inventariar allò que es trobava en perill de desaparició» (Alpera 1992: 112). Tot i així, a més de poder relacionar aquesta particularitat estilística amb la seva feina, no hem d'oblidar que la recomposició de l'ordre del món en les pàgines del text és una de les tasques atorgades al poeta modern, tal com ja va enunciar Baudelaire en el seu poema *Correspondances* en què el poeta francès ens parla de la necessitat de desxifrar el missatge que el món amaga, a través de la identificació de les analogies que el món projecta: «Comme des longs échos qui de loin se confondent. / Dans une ténébreuse et profonde unité, / Vaste comme la nuit et comme la clarté, / Les parfums, les couleurs et les sons se répondent» (Baudelaire 1968: 46).

Si tornem als homenatges dedicats als poetes francesos de què parlàvem abans, cal dir que el que resulta més interessant és que permeten a Estellés de dirigir-se directament als autors i insistir en la confecció d'aquest espai literari comú del qual parlàvem més amunt. Com en el poema *Charles Baudelaire*: «i veia, vora el Sena, els llibreters de vell, / et veia que creuaves, molt digne, un carreró / defugint, amb sabates, les fulles de lletuga, / excloent, amb un

gest, la pluja en cortinatges, / i endinsant-te a més nit, cavaller de la rosa / i el robí fascinat que perdura al teu front» (Estellés 1986: 265). A més d'aquesta apel·lació directa als poetes, veiem com es produeix una mena d'adhesió de la vida personal d'Estellés a certs gestos particulars i privats dels poetes que han quedat registrats en els poemes: «ah Louis Aragon passa passa que tal. Venies ple de pols duies un traje blau marí se't va fer merda en creuar la pols de bortotó que és una pols tan encantadorament primitiva com aquells quadres del retaule que es conserva a l'església» (Estellés 1974: 139). Pensem també, per exemple, en el poema d'Estellés dedicat a Madame Sabatier: «Lletra a Madame Sabatier», dins l'*Homenatge a Baudelaire*. Madame Sabatier va ser un conegut personatge de la vida parisina de mitjan segle XIX, a qui Baudelaire enviava cartes i poemes des de l'anonimat. A ella va dedicar un cicle de poemes⁶ inclòs dins *Les fleurs du mal*. Seguint l'estratègia del poeta francès, Estellés envia una carta a Madame Sabatier, ocupant així el lloc del poeta. «Paraules que no us fessen dany, de petites dents, / dents de llet, d'infantesa, oh mare que recorde» (Estellés 1986: 268), o més endavant: «Per vós jo cercaria les paraules discretes / que Baudelaire diria amb veu acostumada / entre pèls intimíssims, molt confidencials / deslliurant-vos del vostre sostenidor de pedra» (Estellés 1986: 268). Estellés, a través dels poemes, aconsegueix introduir-se en la vida íntima dels poetes homenatjats: «Pensava en paul éluard escoltava atenyia / secrets intimíssims» (Estellés 1986: 277). La mateixa funció tenen les referències a Dominique en l'*Homenatge a Paul Éluard*, la que va ser la darrera dona del poeta francès i a qui dedicà els seus darrers reculls: «t'ho pregue dominique plega els llavis les ales / oh plega'ls com si anasses a donar una besada mortal / a dessucar les hores engolir-te el salnitre» (Estellés 1986: 277), o encara un altre exemple: «ploreu per dominique preguem per paul éluard» (Estellés 1986: 279). Veiem també que en aquests exemples es fa referència a un seguit d'accions que reclamen un espai reservat com *besar*, *pregar* o *plorar*. De fet, cal

6. Poemes inclosos en el cicle dedicat a Mme Sabatier dins *Les fleurs du mal*: «Tout entière», «Que diras tu ce soir», «Le Flambeau Vivant», «Réversibilité», «Confession», «L'Aube Spirituelle», «Harmonie du Soir».

indicar que no és només en aquest homenatge que es fa referència a la parella Dominique i Paul Éluard sinó que hi ha una altra al·lusió en el poemari *Antibes*: «per paul éluard per dominique / per tu mateix i per tu i per tu / i per mi que sóc trist i feliç amargament feliç» (Estellés 1986: 59).

D'aquesta manera, Estellés s'incorpora en la intimitat més privada dels poetes, participant de la seva vida.⁷ Un dels elements més interessants que aquest recurs estilístic posa sobre la taula és la reconfiguració del concepte de contemporaneïtat. Allò contemporani, per Estellés, sobrepassa la condició estricta de present. És aquesta una altra característica que lliga Estellés a la modernitat: tenir una visió oberta amb el present, i la funció d'aquesta obertura és poder construir una relació problemàtica amb el món que permeti posar en qüestió la pròpia identitat del poeta. Per respondre a aquest desafiament, Estellés construeix el text a partir d'una hibridació de la seva experiència i la de l'homenatjat, i això li permet evadir-se i modificar les condicions reals del món que l'envolta. Com comenta P. Ballart: «és perfectament lògic que l'artista modern busqui una escapatòria en una diferent instància del real. Lèxotisme o l'evasió en el temps, cap a passats remots, són formes habituals d'aquesta peremptòria fuga; no ho és menys l'intent de recuperació d'una infantesa ideal, de felicitat completa, com la que Baudelaire pintava a *Moesta et errabunda* en plànyer la dolorosa pèrdua d'aquell “verd paradís des amours enfantines”» (Ballart 1992: 60). La referència a Baudelaire no resulta en cap cas gratuïta, i no només perquè fa al·lusió a aquest esforç de desplaçament temporal i espacial de la imaginació de tot artista modern, sinó pel constant recurs d'Estellés a l'espai mític de la literatura.

Desestabilitzar els referents

La resta de referències explícites a la tradició cultural francesa que van apareixent en l'obra d'Estellés són molt esparses i van des de l'al·lusió a escriptors canònics, com pot ser el cas de Ronsard, Rimbaud, Mauriac, Rousseau, Proust,

7. Passa el mateix en el cas de l'*Homenatge a Apollinaire*, quan el poeta fa referència a diferents episodis de la vida del poeta francès.

Valéry, Baudelaire o Montaigne, fins a la presència d'altres figures vinculades al cinema o a la cançó popular francesa com Brassens, Françoise Hardy o Simone Signoret. Essent la literatura estellesiana una literatura molt vinculada a la geografia, ens sembla interessant remarcar que també apareixen topònims de la geografia francesa com París, Clermont-Ferrant o Cannes que estan lligats a la seva peripècia biogràfica i mítica. Moltes vegades, l'aparició dels escriptors canònics està contrarestatada per la presència d'algun element que ofereix certa resistència a la tradició oficial i que es vol transgressor i desplaçat: «(Pense la font de Ronsard, dita Hélène, / Els pits rodons de Martine Carol / I afegiria bibliografia: / Les fotos d'*Erotisme et cinéma...*)» (Estellés 1972: 64), o un altre exemple: «si fos un fill de puta ara et preguntaria / car aquest és el moment en què em podries contestar satisfactòriament / què penses del cementiri marí de paul valéry bonico» (Estellés 1979: 123), o encara: «era el cuc d'en ronsard eixia d'una poma havia creuat túnels de pomes i magranes túnels segles més pomes» (Estellés 1982: 166). La coexistència —o la superposició— d'allò que podríem considerar cultura ortodoxa i cultura popular —ja sigui per les referències emprades o el to col·loquial utilitzat— és una altra de les característiques més manifestes de la poètica d'Estellés, i forma part del procés de desestabilització de la tradició que l'autor porta a terme en la seva obra. La irrupció d'elements col·loquials en els seus poemes ajuda a desafiar l'encarcamament de les convencions poètiques, i és aquesta una altra manera que troba Estellés de no perdre mai de vista la realitat que l'envolta. Un exemple claríssim d'aquesta confluència de dos models *a priori* separats és el poemari *L'Hotel París* on hi ha una distància entre la col·loquialitat associada a la temàtica i la severitat de l'alexandrí que utilitza —vers clàssic per excel·lència—. Només un exemple del poema VII és suficient per a veure aquesta relació entre la severitat del vers i la banalitat temàtica: «La dona que ven coses, a la nit, a la porta / del bar, del cabaret; la dona que vigila / el wàter de les dones; la dona que ha deixat / la vaixella escurada i els tres fills en el llit / i va a fer certes coses, a la nit, vora el riu» (Estellés 1981: 118). Aquest trencament de l'encarcamament del vers a partir de l'alliberament de l'ordre temàtic és una de les característiques que

identifiquem clarament en poetes com Verlaine o Baudelaire. El cas de *Les flors del mal* és certament paradigmàtic amb poemes com *Une charogne* o *Sed non satiata*, entre tants d'altres. Tot i no trencar amb la severitat que imposa el sonet, Baudelaire és el primer a entendre que la bellesa idealitzada tal com l'entien la generació dels parnassians ja no té res a dir perquè és glacial, impassible i indesxifrable. En aquest sentit, la figura de Baudelaire, i l'aparició de *Les fleurs du mal*, l'any 1857, representa un canvi de paradigma atès que a partir d'ell es produeix una reconcepció de la relació entre la forma i el sentit poètic, i es pren consciència que la reconsideració de l'ordre temàtic emprat —sigui de l'ordre que sigui— pot fer esclatar la relació estable que la tradició clàssica havia mantingut entre forma i contingut.

L'exercici de desestabilització de la cultura canònica no serveix al poeta per a desentendre-se'n, sinó que és una manera que troba de participar-hi i vincular-la a la seva experiència i els seus referents més immediats: «Veus els muscles de l'òpera, veus els pits amb les joies / veus els palcs, els domassos, veus Hildegard com canta, / la sintaxi de Proust descrivint l'espectacle / el llum que penja en pètals, delicioses llengües» (Estellés 1981: 144). Com a bon poeta modern Estellés s'adscriu a la tradició de forma totalment conscient, i és aquesta la manera que troba de repensar-la: acceptant-la, modificant-la, i no pas refusant-la. Com hem comentat anteriorment, els autors citats estan vinculats a l'experiència de lectura del poeta. Si mirem la manera de presentar l'autoritat dels autors, veurem que moltes vegades ve introduïda per alguna forma del verb *pensar*. Com per exemple: «Pense en Ronsard i després pense en Góngora. Oh la cultura!» (Estellés 1974: 93), «Penseu ara en Beethoven. Penseu en Valéry» (Estellés 1981: 182) o «Pense la font de Ronsard, dita Hélène» (Estellés 1979: 64), «Pense en Ronsard; disculpen» (Estellés 1978: 42), «ara pense en la darrera part d'una novel·la de François Mauriac» (Estellés 1981: 262). Tot i que hem escollit exemples en els quals es fa al·lusió a la tradició francesa, no cal dir que en podem trobar d'altres. El que denota la presència del verb *pensar* en les seves diferents flexions és que hi ha una relació amb aquests autors que ve condicionada pel coneixement que en té l'autor, és a dir, que és una referència que està integrada

en el seu imaginari. És aquest un altre exemple que ens demostra fins a quin punt és definitiu el vincle modern entre existència i creació. En la modernitat crear és un procés formatiu. La individualització de l'experiència creativa és el que allunyarà la literatura moderna de la transparència del llenguatge literari clàssic i, al mateix temps, convertirà l'acte d'escriptura en una problemàtica que enfrontarà l'individu i el llenguatge.

Del text a l'intertext, de l'intertext al text

Més enllà de totes les referències explícites a diferents figures de la tradició francesa, també resulta interessant fer al·lusió als diferents intertextos que apareixen dins la seva obra en llengua francesa. En primer lloc destaquem dos epígrafs: un epígraf de Ronsard que encapçala el poemari *L'Hotel París*: «Car l'amour et la mort n'est qu'une même chose» (Estellés 1981: 114), i un altre de Françoise Hardy que encapçala el poema «Diumenge» del poemari *L'amant de tota la vida*, i que porta per títol *Amb un vers de Françoise Hardy*; l'epígraf diu: «C'est l'amour auquel je pense...» (Estellés 1982: 33). En ambdós casos, la presència dels epígrafs no sembla tenir altra funció que centrar la temàtica del poemari. A part d'aquestes referències paratextuals, trobem també alguns intertextos incorporats en el cos mateix dels poemes. Els casos més significatius són els cinc que apareixen en les dues primeres seccions de «Coral romput», la procedència dels quals ha generat diferents opinions entre els estudiosos del poeta. Els intertextos són els següents: «Dans l'ombre, dans les yeux, dans l'incendie du bois» (Estellés 1981: 245), «Isabelle ennuyéux, quand les pins, quand le soir» (Estellés 1981: 251), «Je suis un citoyen pâle au milieu des morts» (Estellés 1981: 256), «Et je vis devant moi au fond d'un carrefour» (Estellés 1981: 257), «Tout est mort en Europe —oui, tout— même l'amour» (Estellés 1981: 258). La seva aparició en el poemari no sembla *a priori* tenir altra funció que establir vincles dialògics amb la tradició francesa. De tota manera, Amador Calvo (2011) s'ha centrat en l'estudi d'aquestes *interaccions autorials* per tal d'identificar-ne la seva procedència. A més de resseguir les opinions de diferents investigadors, Calvo identifica el primer vers, tot i que no

és capaç de localitzar-lo literalment, com el producte de l'assimilació d'alguns versos de Paul Éluard, cosa possible atès l'interès d'Estellés per l'obra del poeta francès. La resta de versos, alguns exactament i d'altres amb algunes variacions, semblen procedir del poeta romàntic Alfred de Musset. Nosaltres no tenim cap intenció d'intervenir en aquesta interessant discussió que pretén identificar la procedència dels intertextos, però, tot i així, ens sembla destacable deixar constància de la discussió existent. Tampoc veiem de quina manera ens podria resultar decisiu saber del cert a quins autors pertanyen les citacions més enllà de deixar palès que són referències que poden formar part de l'imaginari del nostre autor. De tota manera, costa identificar la relació directa de De Musset amb el nostre poeta més enllà de poder considerar l'obra d'Estellés com un entramat intertextual amb voluntat dialògica que convoca en un mateix poema diferents temps, diferents espais i diferents veus. En aquest sentit, la noció de dialogisme bajtinià ens pot resultar útil per a acceptar que l'important és, d'una banda, identificar en el text la convocatòria de diferents veus més que no pas identificar a qui corresponen aquestes veus i, de l'altra, entendre que la interpretació es construeix a partir de la relació semàntica que s'estableix entre els diferents enunciats que apareixen dins l'espai del text. En aquest sentit parlàvem abans, tot citant a Roland Barthes, de la necessitat d'entendre tot text com el producte de la condensació de diferents textos. Dit això, i com hem explicat més amunt, sabem que en l'obra d'Estellés hi ha una estreta relació entre els gustos personals i les referències literàries que apareixen en la seva obra, i això ens interessa en la mesura que hi veiem una voluntat d'insistir en la integració de l'experiència personal i la creació literària. La presència d'aquests intertextos ens parla també de la voluntat de l'autor d'incorporar-se en una tradició literària que no només està assegurada per la llengua d'escriptura. Resulta interessant recuperar el comentari de Pérez Montaner en l'epíleg del volum 10 de l'obra completa d'Estellés quan ens diu: «El que importa, amb tot, és deixar constància del fet que aquest poeta ha sabut combinar com pocs els referents de la pròpia tradició literària i els de la gran poesia universal amb un llenguatge i una dicció particularíssims, vàlids en el seu cas per a crear un món

poètic inconfusible a partir d'una realitat vasta, canviant i sovint insospitada» (Pérez Montaner 1990: 210). És precisament aquest vincle entre la tradició establerta i el present *particularíssim* del que ens parla Pérez Montaner, que es troba a l'origen de la noció de modernitat tal com ens en parla Baudelaire en *Le peintre de la vie moderne* (1863): «La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable» (Baudelaire 1968: 553). Baudelaire és el primer a entendre que tot artista modern cal que presti atenció a les metamorfosis que genera el present. L'ensenyament dels *antics* podrà ser útil, sens dubte, però només si ha de servir per a aconseguir extreure la bellesa eterna que la vida humana amaga. Així, el poeta francès oposa a la caducitat perpètua que imposa el present i que nega qualsevol novetat anterior a allò contemporani, una distància que permeti obtenir allò etern que s'hi amaga. Es produeix així una fusió entre la condició contingent de l'art i la seva condició eterna. Incorporant allò contemporani en els seus poemes, Baudelaire no deixa de vincular allò singular a allò històric i etern.

Segons Baudelaire és l'artista Constantin Guys qui representa paradigmàticament aquest artista que no està atent a la reproducció precisa del detall, sinó que és capaç de copsar l'esperit etern que amaga el present: «Il est le peintre de la circonstance et de tout ce qu'elle suggère d'éternel» (Baudelaire 1968: 550). En l'obra d'Estellés podem reconèixer clarament aquesta dualitat de la bellesa que, d'una banda, no abandona la seva relació amb la tradició i, de l'altra, accepta el compromís amb el present.

Heterodòxia i radicalitat

Una de les mostres més evidents d'aquest compromís amb el present és a través de la presència de la quotidianitat en els poemes d'Estellés. L'aparició del poeta en el panorama poètic català suposa la introducció en el llenguatge líric d'un seguit d'estratègies pròpies del registre col·loquial que estan marcades per la presència d'un lèxic popular i per la incorporació de la temàtica de la quotidianitat. Podem trobar molts exemples d'aquest vincle, des de l'itinerari

actiu que ressegueix els episodis de la vida de la veu poètica en *El llibre de meravelles* —meravelles convertides aquí en episodis quotidians—, fins a l'acumulació de reflexions subjectives sobre la realitat circumdant que porta a terme en «Coral Romput». Per aquesta raó ens sembla molt pertinent el vincle que Fuster estableix entre l'obra del poeta burjassoter i les novel·les de Balzac: «L'efervescència de les seves passions, de l'amistat flotant, de les concupiscències recíproques, dels odis matemàtics, de la disgregada vicissitud dels culs i de les butxaques, és la força de la poesia de l'Estellés. En el fons, és una poesia balzaciana, si se'm tolera la fórmula. És una poesia que podria haver estat novel·la: novel·la de Balzac» (Fuster 1972: 35). Sens dubte, aquesta *mise en valeur* de la quotidianitat en la literatura moderna està associada a l'aparició de la figura moderna del *flâneur* i al naixement de la ciutat moderna com un espai difús on l'anonimat és possible. Aquest passejant, que es mou entre el laberint urbà i els espais poc concorreguts de la ciutat, tot i participar del que la ciutat li ofereix, es manté en l'espai incòmode que hi ha entre l'interès i la desafecció. «Sa passion et sa profession, c'est d'épouser la foule. Être hors de chez soi, et pourtant se sentir partout chez soi» (Baudelaire 1968: 552). La ciutat és un espai de sensacions excessives i contrariades que el poeta és incapaç d'assimilar en la seva totalitat. Tot i així, seria incapaç d'abandonar aquest espai, i és precisament això el que li permet construir una distància respecte al món que l'envolta, que l'ajuda a desmitificar-lo a través de la ironia i el sarcasme.

La missió del poeta modern és ser capaç de trobar en el text el correlat objectiu que li permeti reconstruir l'emoció viscuda. Dins l'obra d'Estellés, un altre exemple molt evident d'aquesta relació amb el present és el ja citat poemari *L'Hotel París*, on el poeta, amb ambició notarial, vol deixar constància de tot allò que l'envolta. Estellés obre els ulls: «Vaig fent el trist catàleg, el meu nocturn catàleg / D'estupres, d'adulteris, de violacions, / Entre el cruixir dels llits i el cruixir dels taüts, / L'enrenou de la ploma sobre el paper groguíssim / I l'enrenou dels plats, les culleres, els vàters, / Els cadàvers que hi ha desfent-se en la bodega» (Estellés 1981: 120). Aquest lligam amb la quotidianitat està associat a l'aparició del vocabulari més impúdic i els temes més obscens: «Però

jo dec escriure, en el llibre més gran / i amb la lletra més clara, petita i incisiva,
/ mentre una pobra jove mossega un cobertor, / mentre una pobra vídua s'ho
renta en un bidet, / mentre el pobre poeta escriu versos indignes, / mentre al
pobre home ric li ve un dolor d'estómac, / mentre les pobres gents van fent les
pobres coses / i el captaire es pessiga tendrament les ladelles, / humils, d'un
color de mel delicadíssima, / i amablement les deixa en la seua mà oberta»
(Estellés 1981: 120).

Certament, la modernitat aprèn a reconsiderar la categoria de bellesa respecte el model clàssic. Recordem la frase que Baudelaire escriu en un text sobre l'exposició universal del 1855 i que esdevindrà lema de la sensibilitat moderna: «Le beau est toujours bizarre [...] c'est cette bizarrerie qui le fait être particulièrement le Beau» (Baudelaire 1968: 362) i que assenyala el camí fins a la darrera frase de *Nadja* quan A. Breton ens recorda que la bellesa serà convulsiva o no serà. Tot i així, no serà fins a alguns anys després d'aquestes paraules de Baudelaire, que Rimbaud, en *Une saison en enfer*, assegurà la bellesa als seus genolls i la trobarà amarga i la injuriarà: «Un soir j'ai assis la Beauté sur mes genoux. —Et je l'ai trouvée amère. —Et je l'ai injuriée» (Rimbaud 2009: 245). Un exemple on es veu de manera diàfana aquesta dislocació dels criteris de bellesa clàssics és el sonet *Venus Anadyomène* (1870), on Rimbaud ironitza sobre el mite del naixement de Venus situant-se a la contra de la tradició. Així acaba el sonet: «Les reins portent deux mots gravés: *Clara Venus* / —et tout ce corps remue et tend sa large croupe / Belle hideusement d'un ulcère à l'anus.» (Rimbaud 2009: 65). D'alguna manera, podem dir que aquesta dessacralització del mite parteix de la idea segons la qual la deformació —allò estrany que deia Baudelaire— posseeix un sentit artístic perquè atorga a la lletjor una lògica estilística. El mateix Estellés ens parla de la «incomprensible bellesa de la mort»: «La incompreensible bellesa del moment de la mort. En un poema de *Lofici de demà* faig menció de les morts familiars. Al meu avi el varen matar a la boca d'un forn per qüestions d'herència. [...] m'he criat en un món així, i el que abans era un motiu de còlera ara ja és un motiu de dolorosa comprensió, o d'estupefacció, o d'incomprensió radical» (Bou 1978: 59).

La manera provocadora d'allunyar-se dels models que regeixen el present es completa amb un allunyament respecte els models del passat. D'aquesta manera el passat esdevé un pes mort que cal transgredir, i la injúria —la violència que desplega la imaginació— ha de servir per a descobrir el misteri del món —allò desconegut—. Quan Estellés escriu: «Pixe iradament. I el meu orí fa un clot / escarbotant la terra amb fúria de gos. / Pixe amb ira, amb tristesa, pensant en el meu poble» (Estellés 1972: 154-155), i replanteja la relació entre el lirisme i la col·loquialitat de l'escena, no estem massa lluny de l'encavallament que es produeix entre l'atreviment de la imatge i el lirisme que ofereix Rimbaud en el poema *Oraison du soir* (1871) quan escriu: «Doux comme le Seigneur du cèdre et des hysopes, Je pisse vers les cieux bruns, très haut et très loin, / Avec l'assentiment des grands héliotropes» (Rimbaud 2009: 160), i el mateix entenem llegint el llibre *Afirmació de l'odi* —on Estellés, com anuncia en el títol, canta l'odi: «ja no podré cantar com feia abans l'amor, / el delit d'una mà en prendre un pit de vidre / el delit fondo i gran d'una besada intensa, / el delit d'uns malucs, el delit d'unes anques» (Estellés 1982: 233).

Tal com diu Rimbaud en la *Carta del vident* (1870), l'acte poètic pretén arribar a allò desconegut a través del *desbaratament* de tots els sentits: «Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens» (Rimbaud 2009: 344). En el cas d'Estellés la proposta programàtica no té exactament la mateixa intenció, però no podem oblidar que és amb l'aparició de la modernitat poètica francesa i el seu replantejament del que en cada moment s'ha establert com allò que es pot dir, que la poesia es converteix en un espai que no assegura l'estabilitat de la tradició, sinó que la transgredeix. I, així, Estellés pot escriure: «El drama d'una gota, d'una pobra gota d'aigua caiguda en un taulell, / ah, Dámaso, tu, Dámaso, mesquí / Dámaso, gota d'aigua, una saliva / colèrica, ah tu, Dámaso ¿i per què / no una saliva despectiva, Dámaso?» (Estellés 1983: 36).

Aquesta transgressió de la que ens parla la poesia moderna es trasllada a la poesia d'Estellés i li ofereix la possibilitat de *poder dir-ho tot*. Aquesta noció, que va ser digerida per l'avantguarda, replanteja tot allò que la literatura pot

ser i en aquest sentit resulta decisiva en les transformacions que ha patit durant el segle xx. No podem estar-nos de recordar el llibre de Paul Éluard —un des autors decisius en la configuració de la poètica d'Estellés— que porta per títol *Pouvoir tout dire* (1951). El primer poema del recull, titulat *Tout dire*, exposa el to de tota l'obra: «Le tout est de tout dire et je manque de mots / Et je manque de temps et je manque d'audace / Je rêve et je dévide au hasard mes images / J'ai mal vécu et mal appris à parler clair» (Éluard 1968: 363). Plantejar la possibilitat de poder dir-ho tot implica acceptar la dificultat d'aconseguir-ho. L'agudesia del plantejament és entendre —i això la modernitat ho entén— que hi ha hagut espais prohibits en la història de la literatura que s'han quedat sense dir. El mateix Éluard, anys abans, ja escrivia sobre els «mots / que j'écris ici / contre toute évidence / avec / le grand souci / DE TOUT DIRE» (Éluard 1968: 718) en un text de l'any 1937 que porta per títol *Quelques-uns des mots qui jusqu'ici m'étaient mystérieusement interdits*. Aquesta al·lusió d'Éluard a allò misteriosament prohibit és una al·lusió que fa tota l'avantguarda. La necessitat per part de la literatura de retrobar un espai autònom sembla ressonar també en les paraules de Breton quan diu que per canviar el món caldrà canviar la literatura.

Però la tradició del *pouvoir tout dire* és emprada per altres autors també importants de la tradició francesa com pot ser el cas de Georges Bataille quan ens diu que «La littérature est même, comme la transgression de la loi moral, un danger. [...] Elle est irresponsable. Rien ne repose sur elle. Elle peut tout dire» (Bataille 1957: 26). Aquesta *irresponsabilitat* a la que fa al·lusió Bataille és la mateixa que va portar anys abans a Lautréamont a reclamar en els seus cèlebres *Chants de Maldoror* (1868) la distància de la literatura respecte a la *legislació* moral que ordena el món: «Législateurs d'institutions stupides, inventeurs d'une moral étroite, éloignez-vous de moi, car je suis une âme impartiale» (Lautréamont 1969: 302). La imparcialitat de Lautréamont, que sembla exigir aquesta distància del món, reapareix anys després en el reclam de Bataille que hem citat, i prossegueix, en certa manera, en la poesia d'Estellés. Aquesta es convertirà en una de les característiques de la seva poesia: «Arribarà un moment

que ho diré tot» (Estellés 1983: 98). La constant presència del sexe, del cos i de la mort en l'obra d'Estellés, sembla insistir en aquesta voluntat d'indagació i revolta perpètua de la literatura, la «moral de la revolta» de què ens parlava Éluard. Els exemples són constants al llarg de tota l'obra d'Estellés: «Eficient, delicada, dolcíssima, / ha estat la mà, descapollant-me, tèbia, / càlidament treballant amb la llengua, / fent-me sentir aquell delit extrem, / mereixedor de la glopada unànime: / mai no podré oblidar aquest dia. / M'has enramat de besades molt grates, / fent-me vessar engrunes seminals» (Estellés 1980: 249).

La desintegració del cos en parts, la seva discursivització a través de la insistència en les referències a la sexualitat de l'amant és un altre recurs molt emprat per Estellés que li serveix per a insistir en la necessitat d'aquesta revolta perpètua. Així, podem entendre la hiperlexicalització centrada en el camp semàntic del cos. D'aquesta manera, el cos es textualitza a través d'una fragmentació que la poesia clàssica sempre va considerar obscena. La literatura replanteja els seus límits: «El cos / llarguíssim vora el meu, un poc de brisa / sobre els pits, el ventrell, entre les cuixes. / Més avall, els turmells, delicadíssims» (Estellés 1983: 27). L'escriptura d'Estellés no s'atura davant del que el desig reclama i això fa que moltes vegades se l'acusi d'impúdic o irreverent. Com comenta Fuster: «L'Estellés obre els ulls —tots els sentits— en la sinistra etapa dels grans pànics, quan no hi havia ni espai ni temps per al respir, i la gent respirava com podia. L'amor venia a ser el que ell diu: racons furtius, desigs sufocats, fantasies meticuloses» (Fuster 1972: 31). En aquest acte deliberat de rebel·lió —aquesta escriptura directa i corporal, centrada en els impulsos— el sexe es converteix en un espai d'alliberament que intenta compensar la tebior de la realitat que envolta el poeta. Es produeix així una revolta en l'espai del text que vol desafiar allò prohibit. L'amor pot ser un acte subversiu. En aquest sentit, els poemes d'Estellés ens deixen entendre que no hi ha restriccions legítimes per a la paraula, sinó que hi ha, per part del poeta, una clara voluntat de conquerir els espais d'allò no dit i d'allò que no es pot dir. Aquesta és, al nostre entendre, una de les finalitats de la seva obra.

Han quedat fora de l'article algunes coses a les quals també valdria la pena parar atenció. Tot i així, el que s'ha fet palès després de resseguir la presència de la tradició francesa al llarg de tota l'obra de Vicent Andrés Estellés és que podem reconèixer més enllaços entre els corrents subterranis que va resseguir la tradició moderna en què s'acomoda la poesia francesa que no pas entre les referències explícites als elements que en formen part. L'interès de la lectura d'Estellés passarà per l'interès que despertin les lectures que se'n puguin fer. En aquest sentit, les correspondències que puguem haver reconegut amb la poètica de la modernitat i l'avantguarda ofereixen la possibilitat de llegir la poesia d'Estellés des d'un altre lloc, amb la voluntat que això amplifiqui les ressonàncies de la seva obra.

Referències bibliogràfiques

- ALPERA, Lluís (1992): «Vicent Andrés Estellés: Perfil actualitzat d'una passió poètica desenfrenada», *Revista de Catalunya*, 59, pp.109-120.
- ANDRÉS ESTELLÉS, Vicent (1972), *Obra completa 1. Recomane tenebres*, València, Eliseu Climent, editor.
- (1974): *Obra completa 2. Les pedres de l'àmfora*, València, Eliseu Climent, editor.
- (1977): *Obra completa 3. Manual de conformitats*, València, Eliseu Climent, editor.
- (1978): *Obra completa 4. Balanç de mar*, València, Eliseu Climent, editor.
- (1980): *Obra completa 5. Cant temporal*, València, Eliseu Climent, editor.
- (1981): *Obra completa 6. Les homilies d'Organyà*, València, Eliseu Climent, editor.
- (1982): *Obra completa 7. Versos per a Jackeley*, València, Eliseu Climent, editor.
- (1983): *Obra completa 8. Vaixell de vidre*, València, Eliseu Climent, editor.
- (1986): *Obra completa 9: La lluna de colors*, València, Eliseu Climent, editor.

- (1990): *Obra completa 10. Sonata d'Isabel*, València, Eliseu Climent, editor.
- BALLART, Pere (1992): «Poesia i modernitat: una lectura de *Coral romput*», *Els Marges*, 56, pp.39-74.
- BARTHES, Roland (1973): «Texte (théorie du)», *Encyclopaedia universalis*.
- BATAILLE, Georges (1957): *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard.
- BAUDELAIRE, Charles (1968): *Oeuvres complètes*, Paris, Seuil.
- BOU, Enric (1978): «Vicent Andrés Estellés: una inconformitat», *Serra d'or*, 226-227, pp. 57-59.
- CALVO I RAMON, Amador (2011): «Interaccions autorials en “Coral romput”» (1957) de Vicent Andrés Estellés», *Quaderns de Filologia. Estudis literaris*, xvi, València, Universitat de València, pp. 225-244.
- ÉLUARD, Paul (1968): *Œuvres complètes. II*, Paris, Gallimard.
- FUSTER, Joan (1972): «Nota —provisional i improvisada— sobre la poesia de Vicent Andrés Estellés», dins Vicent Andrés Estellés (1972): *Obra completa 1. Recomane tenebres*, València, Eliseu Climent, editor, pp. 17-35.
- LAUTRÉAMONT, Comte de (1969): *Oeuvres complètes*, Paris, José Corti.
- PÉREZ MONTANER, Jaume (1990): «Epíleg provisional a l'obra completa de Vicent Andrés Estellés», dins Vicent Andrés Estellés, *Obra completa 10. Sonata d'Isabel*, València, Eliseu Climent, editor, pp.189-210.
- RIMBAUD, Arthur (2009): *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard.

Words, words, words: Vicent Andrés Estellés i la literatura angloamericana

Dominic Keown
Fitzwilliam College, Cambridge

El ressò de la literatura angloamericana

La producció del poeta Vicent Andrés Estellés és —per dir-ho així— monumental. I amb això no ens referim només a la contundència de l'obra monolítica que és el *Mural del País Valencià*, el *Canto general* del seu poble, sinó també a la resta de la seva poesia no tan obertament patriòtica, que ocupa els deu volums de la seva *Obra completa*. Davant la immensitat d'aquest balafiament verbal no deixa de resultar sorprenent que el poeta tingués temps per a la lectura. Però la voracitat del seu consum literari es fa patent en la intromissió al llarg dels seus versos d'una llista extensíssima d'homòlegs: des d'Horaci, Catul i Ovidi de l'època clàssica, passant per March i Garcilaso del Renaixement, fins a tota la generació d'escriptors —tant la catalana com l'espanyola— del segle passat.

En la lectura de la creació estellesiana, per tant, no és sorprenent topar-se amb empremtes familiars de la cultura estrangera o, en el nostre cas, amb obres clau de la literatura angloamericana. I és la nostra intenció en aquest assaig centrar-nos en l'evocació de tres moments diferents però entrellaçats: la famosa tragèdia shakespeariana de *Hamlet* (1603); elements de la poesia completa del bard americà Walt Whitman, *Leaves of Grass* (1855-1892); i, *last but not least*, la pertorbadora veu de l'*enfant terrible* de l'escola d'Oxford de la postguerra, Philip Larkin (1922-1985).

El *Hamlet* shakespearia

No cal dir que la veu de William Shakespeare té un abast universal i, al llarg de l'obra del burjassoter, se senten els ecos dels seus trops més familiars. Tot i amb això, la referència més específica al dramaturg de Stratford seria, sens dubte, el breu poemari en vint-i-sis divisions, *Testimoni d'Horaci* (1981), escrit a mitjan decenni dels cinquanta. En la seva acuradíssima tesi, Amador Calvo (2007) ofereix una consideració detallada de la intertextualitat d'aquesta revisió amb una explicació informativa i puntual de la seva provenença literària. Tanmateix, la nostra proposta serà fixar-nos més en les implicacions sociològiques dels dos texts i la manera en la qual el de Burjassot és capaç d'adaptar l'essència sociopolítica de l'original per tal d'indicar la seva rellevància a la València de la postguerra.

Des del primer moment, però, la nostra apreciació és complicada per un cert biaix en la forma i el contingut. En primer lloc, el poemari tracta d'un personatge ben secundari en el desenvolupament de la tragèdia. La funció d'Horaci és bàsicament de *confidant*, que serveix com a dispositiu per fer conèixer dialògicament els pensaments i les intencions del protagonista. Fet i fet, la parcialitat de la perspectiva fa recordar el modisme anglès de «Hamlet without the Prince» que, igual com en «un bateig sense el xiquet», indica l'absència de l'element principal de l'especulació i la corresponent intenció distorsionadora. I aquesta és la manera com veiem retratat el príncep: pensatiu, melancòlic, aïllat, «assegut al merlet més alt», consumit per la inèrcia. La inefectivitat de la seva condició queda cristal·litzada per la manca de finalitat de la seva acció de «tirar petites pedretes» a diferència d'altres personatges que tenen un objectiu determinat (tirant pedres al gat, al gos, etc.) I la poca consistència d'aquesta descripció amb el dinamisme venjador de l'heroi renaixentista que, amb el seu assassinat del rei, canceller i una sèrie dels seus lacais, posa fi a la corrupció a Dinamarca, indica la rellevància de la *misinformation* o la *disinformation* en aquest assaig poètic.

Encara més: l'obliquïtat enganyosa de la representació queda realçada per l'interlocutor i la singularitat (ignorem si fidedigna o interessada) de la seva

narració. Desconeixem, per exemple, si aquest individu és Horaci o no, ja que les intervencions verbals d’aquest personatge es presenten entre cometes; cosa que podria implicar, així mateix, una veu diegèticament aliena al fil narrador. A més, tota l’experiència de la protagonista femenina, Cheryl, queda expressada —i no sense una imposada condescendència arbitrària— pel mateix locutor que va indicant els elements que ell creu més assenyalats del seu caràcter i de la suposada reacció d’aquesta a la tragèdia que es desenvolupa.

D’aquesta forma, Estellés postula com a tema central la ignorància de la veritat completa o la tergiversació interessada d’aquesta, base de l’especulació de l’original shakespeariana. Per a Eric P. Levy, «Hamlet emerges as an epistemological tragedy in which the need to know collides with the need to maintain the security of ignorance» (2000: 193). De fet, l’obra sencera podria definir-se pel desig de saber o confirmar la veritat per mitjà d’una sèrie d’estratègies que intensifiquen la tensió dramàtica: «the fundamental epistemological problem in the play concerns, not the inherent deficiency of reason, but the disruptive effect of acquiring knowledge» (Levy: 2000, 197).

Naturalment, la dimensió institucional implícita en la figura del rei i en el regiment de la cosa pública realça l’element sociològic que té una peculiar rellevància no sols en el regnat d’Elisabeth I sinó també a la València de la dictadura. L’adquisició d’informació en *Hamlet* es duu a terme mitjançant la vigilància clandestina o el subterfugi. El protagonista, assabentat de l’assassinat del seu pare per l’espectre, es nega a actuar sense proves i cercarà la verificació de la denúncia en el muntatge del «dumb show» efectuat pels joglars. I Claudius, sempre suspicax respecte al seu nebot, insisteix a conèixer l’explicació de la melancolia, malestar i «bogeria» d’aquest per mitjà dels estratagemes de Polonius (els dos darrere la cortina o servint-se d’Ofèlia) i la interessada «amistat» dels seus *topos*, Rosencrantz i Guildenstern.

Evidentment, l’exposició d’aquesta supervisió i la seva amenaça recorda necessàriament el sistema d’espionatge vigent en el regnat elisabetià (Plowden 1991), instaurat per l’execrable mestre d’espies de sa majestat, el brutal Francis Walsingham. El cisma d’Anglaterra —molt vigent encara després de la mort de

Caterina d'Aragó i Mary Tudor, germanastra d'Elisabeth i dona de Felip II— havia creat un antagonisme religiós d'allò més fort que donava lloc a acusacions i delacions en la població, inspirades més per l'avarícia i la venjança que per la traïció a la corona (Archer 1993). I Shakespeare, fill de pare catòlic, va viure l'experiència amb tot el seu horror. No cal dir que la semblança d'aquesta situació amb la que es dona a la València de la postguerra és total, amb les multitudinàries denúncies efectuades pels mateixos motius contra *rojos* o republicans. L'informe del període efectuat per l'Institut de la Dona de la Universitat de València (vegeu la bibliografia) ens n'ofereix una visió prou aclaparadora:

En las numerosas comisarias improvisadas, Gobierno Civil y cuartelillos de la Guardia Civil se formaron largas colas de delatores y denunciantes durante muchos días. No era necesario demostrar la veracidad de la denuncia y tampoco se hacía público el nombre del denunciante.

Les temibles conseqüències d'aquests *testimonis* formaven part de la vida diària en els dos llocs amb tortures, justícia sumaríssima i execucions. Estellés ens en facilita un exemple en el vi:

Són actes casuals, judicis prematurs,
i morts inesperades, assassinats inhàbils
i al capdavant intents, irats intents perversos,
mentre moria Ofèlia sense comprendre res
i vosaltres estàveu preparant, cautament,
el coit, l'assassinat, altra vegada el coit,
i es trencaven les copes de vi caent a terra
quan una concubina, per torcar-se el baix ventre,
tirava bruscament d'una estovalla plena
d'anagrames reials, i tots us reieu tant.

(1981, 145)

I la implicació oficial en aquesta violència arbitrària és confirmada per la misteriosa aparició en iv i xxii d'un Svengali que evoca la presència amenaçadora del terrorífic Walsingham. Parafraçant les paraules del príncep, si alguna cosa *podia* a l'estat de Dinamarca —i, per extensió, Anglaterra i València— era precisament el terror fomentat per la corrupció de les forces institucionals de control.

Davant aquest panorama de la denúncia secreta sense substància no ens hauria de sorprendre l'èmfasi que trobem en les dues obres per la naturalesa enganyosa de la visió i l'audició, les dues facultats de consecució de la informació. Aquests elements són fonamentals en la representació dramàtica —caldría pensar només en la famosa *ratera*, l'escenificació muda de l'assassinat del rei Hamlet— i són constants, així mateix, en el poemari. La insistència en l'espectacle es palesa en gairebé cada apartat en la fórmula «Veus el príncep, Cheryl» (ii); «Mires lluny» (viii); «miraves simplement, miraves sense veure» (xix); i la percepció auditiva es veu destacada al llarg de la peça de la mateixa manera: «sents caminar Horaci» (ii); «Certes nits els oïm, els sentim com es planyen» (vii); «He sentit certes coses» (xxvi).

En les dues obres, la manca de fiabilitat d'aquests criteris dels sentits i l'exposició de la seva problemàtica interpretació —o tergiversació per interessos creats— demostra l'arbitrarietat i l'amenaça del sistema vigent de repressió. En una escena clàssica, per exemple, Hamlet descobreix el seu oncle agenollat i decideix no matar-lo: no el vol despatxar al cel sinó a l'infern. Tanmateix, la ironia dramàtica realça l'equivocació del príncep ja que el rei no aconsegueix confessar-se com és degut i haguera mort sense penedir-se i, per tant, sense absolució. Trobem el mateix error interpretatiu en el testimoniatge que proporciona Cheryl en xii, on «veu avançar la selva»: una referència clara i equivocada no pas a aquesta tragèdia sinó al final de *Macbeth*, «when Birnam Wood comes to Dunsinane». I els detalls del relat que Horaci fa en xxiii de les escenes que ha presenciats no són de cap manera verídics pel que fa al drama:

Havem vist el castell incendiat, la reina
fornicant amb el comte en el buc de l'escala,

un crani rodolant pels escalons, el príncep
sospesant les mamelles increïbles d'Ofèlia.
Horaci repetint-se certs versos de Virgili,
la cambrera pixant a l'ampolla de vi,
el rei de Dinamarca rasant-se les aixelles...

(1981, 161)

Tot i amb això, és certament en la juxtaposició de la falsedat testimonial amb el control de la sexualitat femenina on es deixa notar no sols la major coincidència amb l'original de Shakespeare, sinó la denúncia més aguda de la repressió franquista. Tal com ens ha indicat l'autor, *Testimoni d'Horaci* forma part d'una trilogia que comprèn els altres poemaris *L'Hotel París* (1981d) i *El monòleg* (1981c). La història del primer té lloc en una casa de cites i observem la mateixa condició de meretriu entre els personatges femenins de la ciutat portuària (Elsinore/València) del *Testimoni*. En v, per exemple, «les noies, vermelles, / a les portes» ofereixen «els seus béns de manera distreta». Similarment, en el xv, les noies fan «gestos amables i obscens» als mariners ebris que passen cantant; els mateixos que en el xxii contempen la prostituta Cheryl, «al bell mig de la finestra, nua». Seria convenient subratllar una vegada més la combinació audiovisual —no sols en les cançons i els colors sinó cristal·litzada per la sinestèsia en el xv de les «rialles vermelles» de les prostitutes— que realça el teixit temàtic de l'aplec.

Amb aquesta perspectiva Estellés no fa sinó reiterar la regulació fal·locràtica evident en *Hamlet*. Ofèlia, per exemple, queda completament controlada pel seu pare i germà; i la reina Gertrude sempre està a les ordres dels seus reis i príncep. A més, la sexualitat de totes dues es veu sotmesa al subterfugi d'espionatge encetat pels homes. Polonius envia la seva filla a Hamlet com a ganxo («I'll loose her to him») amb totes les connotacions de meretriu associades amb la paraula. I, a continuació, el vell troba la mort espiant la conducta de la reina des de darrere la cortina.

Anteriorment, havíem vist la idèntica condició d'objecte sexual en el cas de Cheryl, espiada pels mariners embriagats, sotmesa per la visió apropiadora

masculina. I aquesta subjecció es reitera al llarg del poemari no solament en la vigilància incessant de la frase «et veig, Cheryl», sinó en el discurs en segona persona del singular d’un narrador que sembla anar determinant el comportament de la prostituta. L’XI ens forneix un altre bon exemple de la subordinació d’aquesta a l’ambaixada d’Atenes:

i tu ja no podies
romandre allí més temps, te’n volies anar,
havien d’agafar-te del braç, i dir-te d’estúpida
però tu te’n volies anar de l’ambaixada.

(1981, 150)

Per tant, en les dues obres no podem de trobar-nos amb una sexualitat femenina coaccionada pel domini masculí. Forçada a complir amb els desigms de filla pura i innocent, la manipulació paterna i fraterna no li dóna a Ofèlia cap possibilitat de madurar de forma autònoma. Contràriament, el sospitós de Hamlet denuncia, i no sense raó, la seva condició d’ham eròtic amb tota la grotesca indecència de les seves insinuacions acusadores. Incapaç de realitzar-se en els papers que li han estat assignats de casta i objecte de desig, l’única eixida per a la pobra confusa —com tantes altres figures de la literatura posterior— és la bogeria; i en el VI l’interlocutor descriu com «morir Ofèlia sense saber res». I la dicotomia queda patèticament il·lustrada pel contrast en el seu discurs, inicialment tan líric, intens i críticament carregat, que es converteix al final en la mateixa grolleria iniciada pel príncep.

La seva mort en l’acte IV és significativa en el nostre cas per la seva associació amb aigua. Tradicionalment, aquest element simbolitza la puresa i la purificació; però en aquest context d’una societat desorbitada o *desllorigada* la referència indica més aviat la corrupció i la traïció destructores.

When down her weedy trophies and herself
Fell in the weeping brook. Her clothes spread wide;
And, mermaid-like, awhile they bore her up:
Which time she chanted snatches of old tunes;

As one incapable of her own distress,
Or like a creature native and indued
Unto that element: but long it could not be
Till that her garments, heavy with their drink,
Pull'd the poor wretch from her melodious lay
To muddy death.

(2006: 407-408)

Lengany és, una vegada més, central a la imatge; i Laertes reconeix la rellevància hídrica de la referència: «Too much of water hast thou, poor Ophelia» (2006: 408). Al llarg del *Testimoni*, així mateix, trobarem el motiu de l'aigua que es fa emblemàtic de la vulnerabilitat de la sexualitat femenina i l'abús del control masculí.

El geni de Shakespeare, tanmateix, és capaç d'afegir aquestes dues nocions a una crítica del regiment de la cosa pública que és, en el conceptisme d'un habilitíssim joc verbal, extraordinària i, ensems, agudíssima. Tal com Patricia Parker (1993) ha revelat en el seu esmolat estudi, en les famoses tragèdies —particularment *Hamlet* i *Othello*— els mots *dilate* i *delate* ('delatar' i 'dilatar'), d'una especial rellevància en el nostre cas, arriben a intercanviar-se d'una forma força provocadora. La captació d'aquesta consirosa precisió homonímica no ens hauria de sorprendre donada la refinada sensibilitat auditiva de l'enteniment en l'època. Tal com ens explica Bruce Johnson, «Far more than for us in the twenty-first century, the Elizabethan audience experienced drama as a live acoustic phenomenon, and with a much more sophisticated ear» (2005: 258).

La centralitat femenina del joc homonímic, és clar, s'hi palesa per la continuada al·lusió a l'òrgan sexual en el llenguatge dramàtic —el clos, buc, cortina o lloc secret de la dona— que s'obre i s'eixampla (igual que en el coit i en el part) per revelar algun secret latent. I ací dalt trobem la mateixa referència en els vestits d'Ofèlia «spread wide» en clara ressonància a la indecència (*country matters*) del seu diàleg amb Hamlet i l'aperturisme del pensament d'aquest «to lie between maid's legs». Encara més: la *dilatació* i les seves accepcions diverses caracteritzen l'obra on —amb l'excepció de la boda reial— protagonistes,

nobles, amics, joglars, donzelles i criats sempre es troben a l’espera o a l’aguait. A més, Hamlet, crític com ningú, no para d’ajornar la seva missió de venjança dubtant sempre de la veracitat de la informació fornida per l’espectre. El sentit d’ampliació es manifesta, així mateix, en la incansable verbotat de Polonius i la seva incapacitat de callar, defecte que li provoca directament la mort.

D’aquesta forma, el joc de paraules afegeix al motiu de dilatació la noció de la delació i el seu significat de ‘descobrir’, ‘posar de manifest alguna cosa que hom voldria amagar’.¹ L’impuls central del drama —el desig d’aconseguir informació per tal de conèixer la veritat— queda representat en la tensió entre clos secret i lloc públic, ressaltada discursivament pel contrast entre soliloqui i diàleg. Fet i fet, la funció de l’exercici conceptual, un trajecte que parteix des de la foscor de l’abstrusitat per a arribar a la llum del coneixement per mitjà del destriament de l’enigma, ofereix un paral·lelisme a aquest flux. I Estellés segueix una línia idèntica entre secret i dilatació en referència a la sexualitat femenina.

En III, l’impuls eròtic de Cheryl té «una esplendor oculta» de coses que «no es podien anomenar com són / car hauria d’escriure massa folis, potser». En el següent poema l’al·lota mira «la foscor del carrer» i «els pits amb les joies» articulats en l’extensa «sintaxi de Proust» i els versos d’Ovidi. Els mateixos elements combinen amb la distensió literària en IX, on l’experiència libidinal de la meretriu queda resumida per la «brisa culta» (oculta?) i els «versos de llargues síl·labes» que hi sorgeixen amb l’aprovació de Virgili i Garcilaso. Serà en XVIII, tanmateix, on la interacció de tots els components —sexualitat i control, secret i difusió, poder i amenaça— s’aprecia de la manera més contundent. Havent iniciat una «dansa lentíssima», la mossa passa per la casa invitant, suggerint i convocant

religions

brutes d’argila i saba, ritus, arrels obscures [...]
despertant, suscitant els poders clandestins,
amb el desig ocult —el gran desig que et calles,

1. Les definicions són del *Gran diccionari de la llengua catalana*: www.diccionari.cat.

Cheryl, que no vols veure— que, en sorgir, et vencen,
tentaculars i múltiples, plenament invencibles.

(1981, 156)

No cal dir que, un cop apreciada l'associació homonímica entre els dos mots, la rellevància de l'accepció primària de delatar, «portar a coneixement de la justícia un crim o un delictes», esdevé clara amb totes les seves connotacions negatives per a l'època contemporània.

Per tant, igual com el seu antecessor anglès, Estellés construeix al·lusivament una imatge impactant de la vida diària de la postguerra amb la seva violència institucional dirigida, gairebé de forma immanent, contra la població civil i mantinguda execrablement per la connivència d'una apreciable part d'aquesta. D'això, se n'arribà a dir franquisme sociològic; i la maquinària nociva d'aquest ha estat posada en evidència per la historiografia recent. L'editorial d'un informe d'*El País* sobre la dictadura es refereix a un estudi efectuat per Conxita Mir sobre la vida a la Catalunya (i, sense dubte, la València) rural d'aquella època que parla de

la horrible experiencia a la que fueron sometidos tantísimos españoles por cualquier sospecha que cualquier vecino proyectara sobre ellos: denuncias, interrogatorios, incremento de suicidios, control de los disidentes, picaresca, prostitución, informes de párrocos rurales como delatores o avalistas de conductas, consejos de guerra. La investigación es apabullante: sumarios militares y causas civiles abiertas entre 1939 y 1952 que permiten conocer los nombres y saber de las vidas de mucha gente corriente sometida a lo que jueces militares y civiles quisieran hacer de ellas. (*El País*: 2000)

Evidentment, davant la contundència de l'opressió i la barrera d'una mentalitat col·laboracionista que acceptava el fet de la dictadura i es complaïa amb la seva repressió, tota resistència esdevingué inútil. I és precisament en aquest context de l'apatia que el nostre Horaci, a diferència del seu homòleg dramàtic, troba impossible en el XXI explicitar la denúncia del seu testimoni:

De tot allò que he vist, de tot allò que sé,
m’ha vingut un desig enorme de callar [...]
Puc dir noms i cognoms; podria fer la crònica
amena de les pràctiques socials, conjugals,
el correcte intercanvi de parelles al llit,
el repertori de crits, d’exclamacions;
el matalàs per hores que prestigien —diuen—
certs coits aristocràtics, i fins i tot dinàstics,
i allò que diuen la nova societat,
elles eixancarrades, plenes de pèls i fluix,
donant la benvinguda al fal que redimeix
tantes convencions. Però no vull dir res.

Però no puc dir res.

(1981, 159)

Amb el seu silenci, el narrador no fa més que seguir el corrent dels seus compatriotes triant l’opció fàcil de no emetre una declaració verídica sobre les escenes que ha presenciades. Encara més: al final d’aquest poema col·laborarà amb la corrupció del nou estament «Jo m’apanyo amb la dona del delegat d’Hisenda». En conseqüència, l’amor que al·lega per Cheryl en l’últim vers del poemari ha d’interpretar-se merament com una altra excusa de la seva conformitat amb el sistema. Per tant, aquest dens assaig líric posa en evidència el *Zeitgeist* de la postguerra: l’acceptació general de la supressió de la veritat i la propagació de la fal·làcia com a eines de la perpetuació del règim. En oposició a aquesta mentalitat sentim la censura del poeta i la constància de la seva veu que, amb la seva continuada denúncia, continua resistint, conscient segurament de la definició del silenci que oferiria Joan Fuster en el seu *Diccionari per a ociosos*: «Ben sovint, gairebé sempre, callar *també* és mentir» (1978, 182).

Walt Whitman

Si Estellés coincidia amb el príncep que, en els seus estats respectius, hi havia alguna cosa «que podia», la visió que Walt Whitman oferia del seu país fou tota una altra. Molt s'ha escrit, i correctament, sobre la inspiració proporcionada per Pablo Neruda respecte de l'elaboració del *Canto general* que és el *Mural del País Valencià*. Aquesta relació manifesta, tanmateix, tendeix a ocultar l'impacte apreciable del nord-americà en l'àmbit de la poesia patriòtica que el burjassoter reconeix explícitament en 'Fragment I' de la *Sonata d'Isabel* (1990, 154) conjuntament amb la seva implicació en la realització de l'enorme empresa del seu *Mural*.

He pensat, llunyaníssima,
la lliçó de Walt Whitman. Demà, en fer-se de
dia, he de seguir la lluita. Però ara, aquesta
nit, he pensat en Walt Whitman. M'invitava a
seguir, perseverar encara. Encenia secretes
llums de lluita a la fosca.

(1996: III, 119)

Com caldria esperar, la coincidència de la sensibilitat dels dos autors es palesa més agudament respecte del context col·lectiu, especialment pel que fa a la condició del poeta i la seva funció. Els dos, amb la força del seu individualisme, arriben a resumir ells mateixos el poble que representen. Tal com ha revelat Betsy Erquilla (1989, 103), el mite fundador dels Estats Units, *e pluribus unum*, queda gravat en la multiplicitat de la personalitat creativa de Whitman amb les inevitables connotacions democràtiques que comporta la pluralitat d'aquesta veu, tal com es veu en el poema 24 de *Song of Myself*:

Walt Whitman, an American, one of the roughs, a kosmos,
Disorderly, fleshy and sensual... eating drinking and breeding,
No sentimentalist... no stander above men and women apart from them...
No more modest than immodest.²

2. *Leaves of Grass*, l'obra completa del poeta, és accessible en www.whitmanarchive.org. Citem d'aquesta edició.

No cal dir que la mateixa exemplificació caracteritza la posició d’Estellés. Tot i la seva consciència de classe més elaborada, la implicació comunitària és idèntica i queda comunicada gairebé per declamació en «Un entre tants», de la secció preliminar del *Llibre de meravelles*.

Un entre tants en un lloc de la Terra.
És el meu lloc, i és el lloc on els meus
treballen, lluiten, esperen i blasmen,
fan els seus fills, descabdellen, cabdellen.
Res no hi ha clar, com no hi ha res de fosc,
tot es baralla, es desfà i es refà.

(1983, 14)

De fet, la coincidència en la dicció és impressionant i recorda netament l’estil clàssic dels oradors en la preferència per les estratègies líriques elementals però contundents: el ritme, la fonètica, l’encavalcament, l’acumulació i la repetició. No hi ha cap dubte que aquests són versos per a recitar. I, a pesar de l’adversitat de les circumstàncies i el trauma d’una guerra civil, la confiança de l’enunciat és total, albirant un futur irreprimible per a la nació. L'ànima de Whitman, per exemple, estigué «drunk with joy / To think my country’s star / will not through endless ages fade» (Erkkila: 1989, 7). I la mateixa confiança és típica de la visió patriòtica del valencià tal com veiem en un altre poema de la secció preliminar:

CREIXEN els fills, el futur de la pàtria. [...]
Meditaran el passat de la pàtria.
Prepararan el futur de la pàtria.
Bella és la vida.

(1983, 20)

Fet i fet, en els dos casos la figura de poeta i nació arriben a confondre’s, equació que constitueix un lloc comú en la tradició europea des dels seus inicis. Aquesta *unió*, tan important en Whitman donat el significat polític del mot en la història del seu país, queda evident en la veu sintètica que l’americà ofereix

en *Song of Myself* on un llistat, que s'estén a més de quatre folis, arreplega una sèrie d'individus múltiples que «tend inward to me, and I tend outward to them [...] and of these one and all I weave the song of myself». El títol ens remet necessàriament al «Cant de Vicent» del *Llibre de meravelles* on el poeta es pregunta si evoca «la València de tots, / de tots els vius i els morts, de tots els valencians?» (1983, 59). I, al llarg de la seva obra, el burjassoter farà servir la mateixa tècnica d'acumulació per tal de subratllar aquesta peculiar tensió entre singularitat i comunitat.

Per als dos poetes l'element col·lectiu adquireix una dimensió hierocràtica, semblant al paper de *vates* assumit per J. V. Foix en les seves al·locucions místiques, que els atorga una capacitat gairebé transcendent i sense limitacions. D'aquesta manera, els pols sociològicament contraris de l'experiència americana, l'esclau i el seu propietari, poden arribar a representar-se misteriosament en el cos del poeta, tal com Erkkilä revela en la citació d'un dels primers assaigs del poeta:

I am the poet of slaves, and of the masters of slaves
I am the poet of and of the body [...]

And I will stand between the masters and the slaves,
Entering into both, so that both will understand me alike.

(1989, 50-51)

En aquests moments —anàvem a dir sagrats—, la retòrica recorda la lletania bíblica que conforma exactament a la religiositat de l'ofici assumit. I els versos oraculars —els més celebrats del *Llibre de meravelles*— ens en serveixen un exemple apropiat:

ASSUMIRÀS la veu d'un poble,
i serà la veu del teu poble,
i seràs, per a sempre, poble [...]
mentre dormen les teues gents,
i tu sols estaràs despert,

i tu estaràs despert per tots.
No t’han parit per a dormir:
et pariren per a vetlar
en la llarga nit del teu poble.
Tu seràs la paraula viva,
la paraula viva i amarga.

(1983, 106)

Convindria tenir present, tanmateix, que aquesta coincidència es limita a la poesia obertament patriòtica. Amb les seves estratègies literàries, Estellés demostra una sofisticació lírica que, com veurem, el seu antecessor voldria evitar en la seva decisió de trencar amb l’elitisme intel·lectual del vers europeu. Tot i amb això, la fascinació geofísica és constant en l’obra dels dos i sol anar acompanyada per una contundent insistència onomàstica. La toponímia, tanmateix, no és sols fonèticament decorativa sinó que realça temàticament el missatge del contingut. «O magnet-South», de *Song of Myself*, ens en forneix un exemple apropiat en Whitman:

O magnet-South! O glistening perfumed South! my South!
O quick mettle, rich blood, impulse and love! good and evil! O all dear to me!
O dear to me my birth-things—all moving things and the trees where I was
born—the grains, plants, rivers,
Dear to me my own slow sluggish rivers where they flow, distant, over flats
of silvery sands or through swamps,
Dear to me the Roanoke, the Savannah, the Altamahaw, the Pedee, the
Tombigbee, the Santee, the Coosa and the Sabine,
O pensive, far away wandering, I return with my soul to haunt their
banks again

El plantejament central és transparent i s’aprecia immediatament en un moviment que, partint de la varietat, acaba en la unió. És a dir, que la unitat del país queda resumida en la persona del poeta a pesar de la divergència entre la situació sociopolítica dels estats del nord i del sud. Aquest procés es discerneix

també en la gramàtica on el binarisme de l'adjectivació inicial, destacat pel ritme de les combinacions tant asindètiques com polisindètiques, queda resolt en la fusió de contraris de la singularitat de l'escriptor: «good and evil! O all dear to me!»

Els versos següents reiteren aquest procés de la mateixa manera. El dinamisme industrial del lloc nadiu septentrional del narrador queda ressaltat per la rapidesa accentual de les monosíl·labes, l'al·literació, l'assonància i la presència de tantes «moving-things». Per l'altra banda, la lenta ruralitat de la vida meridional es veu comunicada per una mena de quiasme seguit per una acumulació anafòrica de detalls que trenquen, amb la seva sibil·lànica netament pausada, el flux narratiu. Una vegada més, aquesta discrepància queda resolta per la unitat fluvial de la imatgeria: els rius naixen joves i ràpids per a acabar lents i senils igual que en aquesta relació. I la multiplicitat comunicada per l'enumeració de topònims serà unificada degudament pel retorn, gairebé místic, de l'espectre de l'autor que cobrirà les ribes de tots els elements.

Per tant, en lloc d'indicar diferència, l'onomàstica no sols encanta pel seu ritme, exotisme i valor fònic sinó que arriba a destacar la visió central de la unitat nacional. Així mateix, no cal dir que la insistència gairebé obsessiva en la toponímia evoca, amb la seva etimologia aborigen, l'essència —anàvem a dir l'ànima— autòctona de la pàtria. I Estellés emprà la mateixa tècnica per tal de recalcar l'origen català del País Valencià amb els innumerables poemes del *Mural* on els noms de la geografia es veuen esmentats en un poema o en són preludi.

Tot i amb això, l'adaptació estellesiana adquireix també una dimensió més irònica en el vers menys obertament patriòtic. La interpretació del poema «Cos mortal» del *Llibre de meravelles* —talment van ensenyar Carles Chiner i Toni Sendra en el seu agudíssim documental epònim— resulta, en el seu format de *callejero*, del tot inescrutable. La repetició d'aquesta tendència en altres poemaris, així mateix, sembla insinuar críticament la vexació i la buidor ontològiques de la vida sota una dictadura que no donava cap opció per a l'afirmació personal ni col·lectiva. Els versos de la tercera part de «Coral romput» (1981*b*) ens en forneix un exemple adient.

Ara s'ou el xiulit d'un tren. No sé quin és.
Durà gents i pecats i esperances i dol
i, damunt de les cames, unes molles de pa. [...]
El camp de Burjassot i el camp de Borbotó,
el secà de Paterna i el secà de Godella,
i els cementeris blancs i els rajolars vermells,
i el tren que va a Paterna i el que ve de Paterna,
i després el de Lliria i més tard el de Bétera,
i aquells tramvies grocs i casa la Conilla,
i Beniferri amb àlbers i canyars i senderes,
i els grans pins del castell vinclats damunt la séquia,
i el tren de Burjassot, i el tren que puja a Lliria,
i el que baixa de Lliria, i el que acaba en Montcada,
i la calç de les coves que hi ha per Benimàmet,
i el que acaba en Paterna, i orinar al corral,
i la flaire dels horts, la calç de les parets
quasi blava amb la lluna, i el silenci, i el tren,
el tren nocturn, que creua solitari la nit,
i el camp de Burjassot, i el camp de Borbotó,
i el secà de Paterna, i el secà de Godella,
i el Pla del Pou, i els masos, les barraques de Lluna,
l'Alqueria del Pi, i el Pixador, i el mas
del Rosari, i la casa del Saboner i el pi,
i el molí de la sal i el llibre que he d'escriure,
i el tren que ve de Lliria i el que puja a Paterna.

(1981b, 262-263)

L'enumeració toponímica, repetitiva, incessant, un element tan típic de *La clau que obri tots els panys* (1971) i *Primera soledad* (1986), no para d'assenyalar la manca de sentit d'una existència que es retorna inevitablement sense arribar mai, en una configuració repressiva que no ofereix la més mínima possibilitat de realització. Serà precisament la negativitat d'aquesta visió —tan oposada al

plantejament èpic de la poesia patriòtica— que diferencia Estellés de la intensitat optimista que caracteritza el vers de Whitman gairebé en la seva totalitat.

Des de l'inici de la seva carrera fou la intenció de l'americà de ser positiu i revolucionari en la seva estètica. Amb aquesta nova presa de posició pretendria consignar a la posteritat el fatigat bagatge literari heretat del vell continent, i d'aquesta manera estableix un paral·lelisme literari a l'anomenada revolució del seu país en contra de la corona britànica. I amb «O magnet-South» hem pogut veure aquesta nova intenció afirmativa en la renúncia de l'apartat intel·lectual o elitista del gènere i la predilecció mostrada per la sensibilitat apassionada, l'alliberament mètric implícit en el vers lliure, i la preferència per les possibilitats del ritme i dels valors fonètics. Es dirigeix al lector sense intermediaris —a diferència de l'Estellés, més original i sofisticat amb els seus *alter egos* de la literatura romana— tot i compartir la tendència de denunciar amb contundència i des de dins la injustícia d'un particular context històric. Per tant, no seria excessiu aventurar que, escrivint en veu força alta, els dos autors són excessius, tant en el seu recurs temàtic com en la seva gamma de registres.

A més, hi ha una idèntica rebel·lió contra els valors establerts i la poètica a l'ús que donava lloc en els dos casos a una reacció d'escàndol. I la base d'aquest rebuig està en la seva representació de la dona. Tradicionalment, és clar, aquesta figura funcionava, igual que Ofèlia, com la projecció dels valors de l'instint masculí d'apropiació. Objecte de desig, l'estimada es trobaria deshumanitzada per la idealització de la seva virtut que la convertiria posteriorment en l'àngel de la llar: filla i promesa, casta i mare virtuosa, segons el més clàssic estil victorianonoucentista.

En la seva narració, tanmateix, Whitman s'esforça per alliberar la dona de les limitacions imposades pel control fal·locràtic a força de destacar precisament la latència il·limitada de la seva sexualitat. En una sèrie de poemes —les notòries «sexuality odes»— la descripció d'aquest element és clara, oberta i contundent. Si el mateix títol «To A Common Prostitute» indica respecte i estima per una professional marginada precisament per la seva professionalitat eròtica, «A Woman Waits For Me» afirma planerament i celebra la capacitat femenina en aquest camp.

A woman waits for me, she contains all, nothing is lacking,
Yet all were lacking, if sex were lacking, or if the
moisture of the right man were lacking. [...]
Without shame the man I like knows and avows
the deliciousness of his sex,
Without shame the woman I like knows and avows hers.

Una comparació amb els poetes anglesos de l'època victoriana, amb la seva fascinació evasiva per les aventures medievals, l'imperi i els seus valors patricis i la pèrdua personal de la fe religiosa, destaca la radicalitat de l'americà que es demostra, curiosament, més consistent amb la denúncia social de la prosa realista d'aquella època. I trobem la mateixa singularitat en la versió estellesiana. Whitman censura des de fora, amb la idiosincràsia del seu vers lliure, la representació tradicional, mentre que el valencià planteja el sexisme de les seves postulacions des de dins. De fet, més que un refús de la convenció, les èglogues del burjassoter constitueixen una actualització de la convenció, una magnífica posada al dia en vers de la figura poètica de la dona. El discurs de la Galatea en l'ègloga VII seria particularment apropiada per tal de demostrar l'emancipació corporal en aquest sentit:

Et duria al meu poble. Veuries els comuns
tots alegres i blancs, semblant llençols estesos.
Només tinc ganes, ara, de tornar al meu poble.
Només tinc ganes, ara, de veure els vells comuns
del meu poble, al crepuscle, i davant d'ells les hortes.
Sempre que me'n recorde del poble, sempre m'entren
unes ganes terribles, profundes, de pixar.
Pixe iradament. I el meu orí fa un clot
escarbotant la terra amb fúria de gos. [...]
Jo tenia una tia que agafava un diari
cada quatre o sis dies i anava retallant
després, amb les tisores, els papers del comú.
Ho feia lentament, posant molt d'interés.
Els tallava en silenci, mossegant-se la llengua,

que li sorgia un poc, tota roja, entre els llavis.
Després deia «Ja està». S'espolsava la falda
i agafava els papers. Se n'entrava al comú
i penjava els papers ben acuradament.

(1972, 154-155)

Davant una tradició que, en la seva idealització, privava la dona de la seva integritat física, Estellés reclama la presència corporal de Galatea en la seva totalitat, cosa que inclourà necessàriament aquelles funcions considerades indecents per a la mentalitat possessiva del mascle. Encara més interessant és l'anècdota de la tia de la nimfa on l'instint humanitzador del burjassoter resulta del tot espectacular en la poetització de la vida diària d'una dona en tota la seva banalitat. La particularitat i idiosincràsia d'aquesta descripció trenca motlles amb la visió, no d'un paradigma, sinó d'una persona de carn i ossos i en una configuració social ben definida. Per tant, voluntat de ruptura, de provocar, crítica de la comoditat, rebuig dels valors establerts o, per entendre'ns, la lluita per l'emancipació no deixa de ser central al *modus operandi* d'aquesta impressionant parella —anàvem a dir revolucionària— de poetes.

Philip Larkin

L'escàndol, és clar, serà sempre higiènic en el sentit de l'atac que suposa contra la moral de l'*establishment*. I no trobem cap figura més peculiarment escandalosa en les lletres angleses de la segona meitat del segle passat que Philip Larkin. Estudiant brillant a Oxford i bibliotecari d'universitat, Larkin fou el producte per antonomàsia de la petita burgesia anglesa, classe que ell no parava de censurar de la forma més satírica per la còmoda modèstia de la seva limitada cosmovisió. La coincidència amb Estellés, per tant, es farà notar en la confecció d'una crònica de caire sociològic que posa en evidència la condició de les seves respectives col·lectivitats; i, així mateix, amb una consciència compartida de la varietat de registres lingüístics disponibles per a la crítica o la defensa d'aquestes. Curiosament, per als dos autors, l'any 1963 fou una data clau en els seus itineraris creatius.

En el cas d’Estellés, la data marca el punt de partença per al seu dietari poètic de la batalla de València: l’originalíssim aplec *Horacianes*, tal com s’evidencia en el poema LI:

aquest any miserable,
m.cm.lxiii.d.de c.,
serà molt recordat i molt amargament.
vicent ventura, desterrat a munich o parís;
joan fuster, a sueca; [...]
sanchis guarner recorre, perplex, la ciutat;
jo escric i espere a burjassot,
mentre pels carrers de valència
la gent, obscena, crida i crema un llibre.

(1974, 268)

Aquest conflicte —vigent encara en els nostres dies segons les exigències polítiques puntuals— entre l’espanyolisme recalcitrant i el nacionalisme radical va esclatar després de la publicació del manual catalanista, *Nosaltres els valencians* (1962), de Joan Fuster. Fou precisament aquest llibre que l’esmentada «gent obscena» cremava en la foguera conjuntament amb l’efígie del seu autor també incinerada en les falles del mateix any. La reacció del burjassoter, és clar, va ser contundent. Per mitjà del seu *alter ego* llatí, Estellés va atacar el blaverisme, encarnat en la persona de l’historiador romà Suetoni, amb tota l’escandalosa força del demotisme valencià tal com es veu en el LIX:

suetoni, que és un fill de puta,
cosa que no té cap mèrit, car tot ho féu la seua mare
amb el consentiment i el consell del marit,
a més d’èsser ell, suetoni, de pròpia collita, un bon cabró,
parla de mi en termes més que maliciosos. [...]
que els déus li ho paguen
enfonsant-li una clava en el forat nefand.

(1974, 279)

No cal dir que la reacció que causaria la grosseria d'aquesta expressió en la sensibilitat, fina i pura, de la generació contemporània de poetes de Catalunya resultaria igual d'escandalosa que les «sexuality odes» de Whitman.

Curiosament, la grosseria de la diatriba coincidia completament amb el tarannà de la crítica dirigida per Larkin contra la moral de l'Anglaterra contemporània. Igual que València, el Regne Unit va patir una crisi conjuntural en aquest mateix any amb el notori cas Profumo, en el qual el ministre de la guerra del govern conservador va haver de dimitir després d'admetre una relació adúltera amb Christine Keeler, una prostituta sentimentalment associada amb el responsable d'afers militars de l'ambaixada soviètica a Londres. L'escàndol —amb la revelació que, en la seva declaració al Parlament, Profumo havia mentit— va fer trontollar el partit conservador i va posar fi a la carrera política del primer ministre Harold Macmillan, la qual cosa va propiciar la victòria del partit laborista en les eleccions de l'any següent.

L'adaptació estellesiana de l'afer en el LXVI és interessant per la representació de l'esdeveniment que constitueix una mena de reportatge amb clares ressonàncies de la premsa sensacionalista. El burjassoter destaca, per exemple, la sordidesa *voyeurista* de les orgies sexuals organitzades per l'insidiós Dr. Ward, especialista osteopàtic (i proxeneta) de polítics i de la *jet-set* que solia gaudir de la feina de les seves xiques mirant l'activitat per un doble espill.

m'has comparat al doctor ward,
que vigilava els coits de les seues pupil·les,
christine keeler, mandy rice,
el seu comportament,
les seues pràctiques,
les seues amistats,
a través d'un espill.
ell ho veia i a ell no el veien.

i ell passava l'estona fumant distretament
mentre christine i mandy
oficiaven àvides, es guanyaven el sou, un amarg crèdit.

recorda-te'n, suetoni.

aquesta no te la perdone.

(1974, 288)

Allò més fascinant, tanmateix, és la projecció del cas sobre el context local. En plena batalla de València, Estellés importa aquest tema i aplica el seu significat en termes ètics a la situació sociocultural de la seva comunitat. D'aquesta forma, l'essència de la corrupció entre la classe governant més enllà de les fronteres espanyoles queda importada a la València contemporània oferint una censura, obliqua i alhora desconcertant, de la situació sociopolítica domèstica. I aquest empelt sorprenent de la neta, noble i culta vida anglesa en la bruta i salvatge pàtria catalana forneix una visió emotiva de l'alteritat —de la identitat de l'experiència aliena— entre ací i allà.

La insistència en l'any 1963, tanmateix, no podia ser més fascinant en termes sociohistòrics ja que la fita arribà a significar un moment clau per a les dues cultures. L'antagonisme i malestar a València trobava la seva correspondència a la pèrfida Albíó, cosa que va quedar gravada per un dels assajos més notoris del vers contemporani. Amb «Annus Mirabilis», Philip Larkin havia assenyalat aquesta conjuntura com un moment crític, de canvi crucial per a la societat anglesa. Ignorant l'afer Profumo, que *canta* per la seva absència, Larkin se centrà en un element més literari: l'abrogació de la prohibició per obscena (vigent des de 1928) de la novel·la de D. H. Lawrence, *Lady Chatterley's Lover*. I, basant-se en aquest succés, va poetitzar l'arribada d'una nova època de llibertat individual amb la introducció coetània de la píndola anticonceptiva i l'eclosió de l'era *pop* i les seves llicències.

Sexual intercourse began
in nineteen sixty-three
(which was rather late for me)
Between the end of the *Chatterley* ban
And the Beatles' first LP.

Up to then there'd only been
A sort of bargaining,
A wrangle for the ring,
A shame that started at sixteen
And spread to everything.

Then all at once the quarrel sank:
Everyone felt the same,
And every life became
A brilliant breaking of the bank,
A quite unlosable game.

So life was never better than
In nineteen sixty-three
(Though just too late for me)
Between the end of the *Chatterley* ban
And the Beatles' first LP.

(2003, 146)

Significativament, *Chatterley* fou proscriu per obscè, no tant per la narració d'aspectes sexualment íntims de la relació entre una aristòcrata i un treballador sinó per les expressions vulgars de proletari que el bon gust anglès trobava «indecents». D'aquesta forma, el procés jurídic que va acabar la veda arribà a posar en evidència la irrellevància dels valors tradicionals de l'*establishment* que es van evaporar davant l'adveniment d'una nova època d'alliberament personal. I, igual que l'anacronisme del blaverisme a València —per desgràcia victoriós i perdurable—, l'afer va convertir-se en un circ grotesc. El cas de la Corona contra Penguin Books es reduïa a un llistat de paraules grosseres; i els prejudicis classistes de l'antic ordre quedaren cristal·litzats en una pregunta del ministeri fiscal, Mervyn Griffith-Jones, que ha passat a comptar entre les més famoses de la història de la jurisprudència anglesa: «Would you approve of your young sons, young daughters —because girls can read as well as boys— reading this book? Is it a book that you would have lying around in your own

house? Is it a book that you would even wish your wife or your servants to read?» (Travis: 2000). No cal dir que la divergència de registres i la implicació ideològica d’aquesta recorda clarament l’enfrontament dialectal de la poesia estellesiana als Països Catalans.

I, tal com es veurà més endavant, Larkin va explotar magistralment les possibilitats expressives i, alhora, ideològiques d’aquest conflicte d’una manera estilísticament semblant al burjassoter. La coincidència, tanmateix, no podria ser exacta, ja que la crítica social de l’anglès és qualitativament diferent de la posició que defensava el valencià. Larkin era de família benestant i d’una formació civil impecable. Com dèiem abans, fou un estudiant brillant de la Universitat d’Oxford que, amb un nivell de cultura envejable, va aconseguir ben prompte la fama literària de gran poeta. A diferència dels seus coetanis més famosos, W. H. Auden, Stephen Spender, Louis Macneice, etc., Larkin se sentia incapaç de rebel·lar-se i oposar-se dinàmicament a les insuficiències de la seva classe. A la seva manera, preferia posar-les en evidència per mitjà d’un contrast de registres entre la duresa de la vida real i els valors, tan espuris com especiosos, de la petita burgesia. I és contundent l’impacte resultant de l’exposició planera d’aquestes febleses i la ironia de la seva comunicació, flegmàtica i reservada —qualitats tan admirades per aquest grup social.

Fet i fet, la seva manera discursiva de posar en evidència la fragilitat del seu món institucional és idèntica al recurs a la grolleria lingüística habitual en el seu homòleg valencià. També s’hi aprecia l’empremta de Lawrence, el seu ancestre indecent, en la forma conscientment dialectal (i bíblica) de l’expressió, tal com es veu en el títol del poema aclaparador «This Be The Verse»:

They fuck you up, your mum and dad.

They may not mean to, but they do.

They fill you with the faults they had

And add some extra, just for you.

But they were fucked up in their turn

By fools in old-style hats and coats,

Who half the time were soppy-stern
And half at one another's throats.

Man hands on misery to man.
It deepens like a coastal shelf.
Get out as early as you can,
And don't have any kids yourself.

(2003, 142)

No és la meua intenció al·legar ací cap correspondència directa entre els dos poetes. A falta d'informació més exacta, aquesta coincidència estilística semblaria tractar-se més aviat d'una mena d'apreciació compartida de les possibilitats registrals d'evocar l'arcaisme contundent dels valors d'una societat en crisi. O, per dir-ho d'una altra manera, davant una extremada situació conjuntural aquest tàndem de poetes saberen revelar l'esperit crític de l'època per mitjà d'unes eines discursives ben arrelades en la consciència de classe.

I potser fóra apropiat comparar degudament el posicionament ideològic dels dos autors. Per una banda, Estellés és proletari, reivindicatiu i tot poble. El demotisme del seu llenguatge, la defensa de l'horta i de la seva manera de ser confirmen una presa de posició immediata tant en el seu nacionalisme radical com, en termes estètics, davant el *bienséance* de l'*establishment* català. I si en les *Horacianes* el burjassoter destrossa la comoditat del cercle culte i petit de l'experiència barcelonina, Larkin aconsegueix el mateix efecte posant en ridícul els valors anacrònics i netament noucentistes de l'Anglaterra més emblemàtica. La gran diferència, és clar, està en l'afiliació del duo: Estellés carrega contra el discurs educat del Principat per donar constància de la realitat de la vida valenciana des d'una posició viscuda i de classe. Larkin, gairebé únic en les lletres angleses, qüestiona els fonaments irrellevants de la seva civilització per mitjà de l'ofensiva lingüística en contra dels seus valors més apreciats sense saber abandonar mai, però, el privilegi que li proporciona aquest mateix sistema.

I resulta impossible evitar la temptació d’il·lustrar aquesta divergència mitjançant la comparació de dues fotos famoses.³ Respecte d’Estellés, un bon nombre d’imatges atesten la seva entrega a la causa del seu poble. Coincident amb la seva defensa mural de la pàtria, el trobem retratat habitualment contra una paret i els seus *graffiti* a Burjassot o amb el puny alçat en algun míting reivindicatiu. La imatge per antonomàsia en aquest context és la foto que descriu l’autor en homenatge silenciós davant el monument als maulets a Xàtiva. Aquesta *pedra*, segons la terminologia comuna —l’únic memorial nacionalista en tot el País Valencià—, s’uneix lapidàriament a l’apologia mural del burjassoter pel seu poble amb totes les ressonàncies, en versió peculiarment local, d’«Alturas de Macchu Picchu» (1990) de Pablo Neruda.

És ben sabut que el *Canto general* va ser la inspiració del *magnum opus* estellesià. I, quan contemplem l’autor en consirosa lectura de la llegenda de la placa «Als maulets per l’heroica defensa de la ciutat, cremada el 1707 per Felip V, en la lluita pels furs valencians» —aquesta «vida de piedra después de tantas vidas»—, es palesa de bell nou la natura pretèrita del compromís col·lectiu. I, davant la mirada present del «sube a nacer conmigo, hermano», s’aprecia el futur possible fonamentat en la història col·lectiva, juntament amb la implicació de l’escriptura en aquest procés.

Ben al contrari, la representació clàssica que tenim de Larkin, a Coldstream en la frontera septentrional d’Anglaterra, és de l’anglès per excel·lència: formal, correcte, replè de disciplina indumentària. I els adjectius que sorgeixen d’un escrutini de la seva cara, completament mancada de sang i vitalitat, serien aquells més típicament associats amb l’educada indiferència de l’estoïcisme anglès: «po-faced; stiff upper lip; keeping one’s chin up, etc.». Els ulls tampoc ofereixen cap espurna d’espontaneïtat ni es dignen a reconèixer la significança de la bandera de Sant Jordi que (se suposa que), fent-li costat, explica la raó del retrat. La nacionalitat anglesa, sembla clar, és una virtut que es transmet, insensiblement, per una osmosi discretíssima i inerta. Aquí, al límit geopolític

3. La publicació ací (pp. 222 i 223) d’aquestes fotografies d’Estellés i de Larkin ha estat possible gràcies a l’amabilitat, respectivament, de Toni Martínez i de la Society of Authors.



ALS MAULETS PER
L'HERDICA DEFENSA
DE LA CIUTAT
CREMADA EN 1707 PER
FELIP V EN LA LLUITA
PELS FURS VALENCIANS.
ELS XATIVINS
I TOTS ELS VALENCIANS
18-6-1978.

1978



de la civilització autòctona, la flegma que categoritza la impassibilitat del rostre denuncia la fragilitat d'aquests mateixos valors que l'escriptor havia aïllat tan agudament en la seva brillant obra.

A tall de conclusió, doncs, no semblaria excessiu reiterar la impressionant mal-leabilitat de la consciència literària del poeta de Burjassot. Si al·lucinem davant la immensitat de la seva producció, l'enormitat de la seva lectura —des dels clàssics fins als moderns en una diversitat de llengües— no resulta menys impactant. Més sorprenent encara, però, és la perspiciàcia de la seva assimilació de l'especulació artística aliena que passa a importar a continuació i d'una manera fascinant a l'experiència social dels Països Catalans.

Referències bibliogràfiques

- ANDRÉS ESTELLÉS, Vicent (1972-1990): *Obra completa*, València, Eliseu Climent, editor, 10 vols.
- (1971): *La clau que obri tots els panys*, València, Diputació de València.
 - (1972): *El Primer llibre de les èglogues. Obra completa 1*, València, Eliseu Climent, editor, pp. 113-159.
 - (1974) *Horacianes. Obra completa 2*, València, Eliseu Climent, editor, pp. 213-305.
 - (1981): *Testimoni d'Horaci. Obra completa 6*, València, Eliseu Climent, editor, pp. 139-162.
 - (1981b): «Coral Romput». *Obra completa 6*, València, Eliseu Climent, editor, pp. 241-282.
 - (1981c): *El monòleg. Obra completa 6*, València, Eliseu Climent, editor, pp. 163-173.
 - (1981d): *L'Hotel París. Obra completa 6*, València, Eliseu Climent, editor, pp. 113-137.
 - (1983): *Llibre de meravelles*, València, Eliseu Climent, editor.
 - (1986): *Primera soledad*, València, Alfons el Magnànim.
 - (1990) *Sonata d'Isabel. Obra completa 10*, València, Eliseu Climent, editor.
 - (1996): *Mural del País Valencià*, 3 vols., València, Eliseu Climent, editor.

- ARCHER, John Michael (1993): *Sovereignty and Intelligence: spying and court culture in the English Renaissance*, Stanford, Stanford University Press.
- CALVO, Amador (2007): *Le référentiel et l'intertextualité dans l'oeuvre poétique de Vicent Andres Estellés*. Tesi sense publicar del Département d'Études Hispaniques et Hispano-Américaines, Université Paris 8, Vincennes-Saint-Denis.
- CHINER, Carles; SENDRA, Toni (2009): *Cos mortal*, València, Dacsá Productions.
- EL PAÍS (2000): «25 años después de Franco: los testimonios de ese tiempo sombrío» www.elpais.com/especiales/2000/franco/libros.htm. [Consulta: 27/09/2012]
- ERKKILA, Betsy (1989): *Whitman the Political Poet*, Oxford, Oxford University Press.
- FUSTER, Joan (1962): *Nosaltres els valencians*, Barcelona, Edicions 62.
- (1972): *Diccionari per a ociosos*, Barcelona, Edicions 62.
- JOHNSON, Bruce (2005): «Hamlet: voice, music, sound», *Popular Music*, 24/2, pp. 257-267.
- LARKIN, Philip (2003): *Collected Poems*. Londres: Faber.
- LEVY, Eric P. (2000): «‘Things Standing Thus Unknown’: The Epistemology of Ignorance in *Hamlet*», *Studies in Philology*, 97/2, pp. 192-209.
- NERUDA, Pablo (1990): *Canto general*, Madrid, Cátedra.
- PARKER, Patricia (2004): «Othello and Hamlet: Dilation, Spying, and the ‘Secret Place’ of Woman», *Shakespeare Reread: The Texts in New Contexts*, ed. Russ McDonald, Ithaca, Cornell, pp. 105-146.
- PLOWDEN, Alison (1991): *The Elizabethan Secret Services*, Nova York, St. Martin's Press.
- SHAKESPEARE, William (2006): *Hamlet*, London, Arden.
- TRAVIS, Alan (2000): «Cock up and Cover up», *The Guardian*, 13/09/2000. <http://books.guardian.co.uk/extracts/story/0,,367917,00.html>. [Consulta: 27/09/2012]
- UNIVERSITAT DE VALÈNCIA, INSTITUT UNIVERSITARI D'ESTUDIS DE LA DONA (sense data): «Estudio y análisis de las mujeres detenidas y represaliadas en el ámbito historiográfico del país valenciano», www.uv.es/iued/genero_y_represion_franquista/resultados.htm. [Consulta: 27/09/2012]

La paròdia en la poesia de Vicent Andrés Estellés *

Núria León Mercader
Universitat de Barcelona

És una poesia «cult», la de l'Estellés. Tan deliberadament «cult», que més d'una vegada ensenya les cartes, amb cites de noms o paròdies d'estil.

JOAN FUSTER (1982: 34)

Introducció

A dia d'avui, la paròdia és una modalitat literària que no gaudeix d'un grau elevat de tractament —a diferència, entre altres, de la sàtira o la ironia— i a la qual, des de l'àmbit del nostre interès —la literatura catalana contemporània—, només s'han dedicat estudis de manera subsidiària. Entre altres, des d'una perspectiva teòrica, les aportacions de Joan Argente (1979: 45-75), Pere Ballart (1994: 411-426) o Josep M. Balaguer (1997: 11-13) i, des d'un punt de vista aplicat, els reculls col·lectius *De Rusiñol a Monzó: humor i literatura* (1996), *Va de broma? Aproximació a la paròdia literària* (1999), *El bricolatge literari: de la paròdia al pastix en la literatura catalana contemporània* (2008) i, més recentment, *La literatura davant el mirall: ironia i metaliteratura en l'època contemporània* (2011). No s'ha d'oblidar una cosa tan òbvia com que les terres catalanes —malgrat l'opinió dels sectors intel·lectuals catalanòfobs— han produït i produeixen textos amb sentit de l'humor i que aquest, com sembla apuntar Fuster a la citació inicial, és propi d'una cultura que coneix la seva

* Aquest treball ha estat possible gràcies a la generositat i el mestratge de Josep Murgades Barceló, a qui reto el meu sincer agraïment, i s'inscriu en el marc del projecte d'investigació, que ell mateix dirigeix, FFI2011-24539, titulat «Ecdòtica, lengua literaria y poéticas: creación y crítica catalanas de los siglos XIX y XX», del Ministeri d'Economia i Competitivitat.

tradició literària i que, per tant —cal afegir—, s'erigeix ben bastida, sana i autocrítica. L'èxit i la influència inqüestionables del llegat clàssic són condicions *sine qua non* per a ser ridiculitzat des de la paròdia. Estellés no només contrafa els programes estètics que l'han precedit, sinó que també subverteix i ataca el règim polític frustrant en què es manifesta la seva veu poètica. Les paròdies del poeta de Burjassot s'han de prendre, com bona part de les escrites per la resta d'autors, *lato sensu*, atesa la sostenibilitat limitada d'aquesta modalitat literària al llarg d'una obra. La vehiculació que se'n fa a través del gènere poètic —adequat per la brevetat que el caracteritza— i l'adscripció culta o populista de les imitacions —mitjançant l'ús de l'anagogia o de la *degradatio* respecte del model original—, entre d'altres, són criteris que caldrà tenir en compte de cara a ulteriors classificacions del corpus estellesià.

En l'origen de l'ús del terme *paròdia* hi ha la *Poètica* d'Aristòtil (1448a: 12), que situa aquesta modalitat literària dins el sistema de gèneres poètics, concretament, al quadre que tracta de les accions baixes exposades de forma narrativa. Si hom s'até a l'etimologia del mot, *paròdia* —que prové d'*òda* (cant) i *para* (al costat de)— ve a significar 'cantar de costat', 'cantar en falset' o amb una altra veu o un altre to; en definitiva, estrafer una melodia. Aplicada a l'èpica, la paròdia va suposar, en un primer moment, la modificació, per part del rapsode, de la dicció o de l'acompanyament musical d'una peça; però, amb el temps, s'acabà convertint en la transposició d'un estil noble per tractar temes baixos, vulgars, risibles o antiheroics —vegeu el report de Gérard Genette (1989: 24) a propòsit de la concepció paròdica de l'humanista Scaligero. Per evitar confusions amb la classificació terminològica tradicional i atesa la seva transversalitat, que pot abraçar qualsevol gènere (narratiu, poètic, teatral, assagístic, etc.), és preferible situar-la com a modalitat o recurs literari en comptes de gènere. Així ho apunta M. Dolores Madrenas (1999: 14) al seu estudi, acompanyat d'una antologia, en el qual defineix la paròdia com una imitació deliberada d'una obra preexistent, que mostra una discordança respecte de l'original, que pot anar des d'un canvi lleuger fins a una deformació total. En la mateixa línia que les observacions de Bakhtin en *La imaginación dialógica* (1986), Madrenas remarca l'esforç addicional que suposa, per al lector, conèixer

els models literaris d'una paròdia i apreciar, malgrat el pas del temps, el canvi d'espai o la pèrdua de referents culturals, tot el refinament del contrafaiement paròdic. La paròdia cada cop és més valorada com a joc textual, pel que suposa de manipulació de la literatura des d'aquesta mateixa (o metaliteratura) i per la presència efectiva d'un text literari dins d'un altre (o intertextualitat). No en va, Ballart (1994: 422) se serveix d'aquest darrer mecanisme per a conceptualitzar-la i distingir-la de la sàtira, el referent de la qual, a diferència de la primera, cal cercar-lo sempre fora del text.

Els *topoi* que incideixen en la paròdia provenen d'àmbits que ja propicien l'emissió d'opinions d'un alt compromís emocional com la moral, la política, la religió o la història (Ballart 1994: 411). Malgrat que un diccionari convencional defineixi la paròdia com una «imitació burlesca d'una obra literària o musical seriosa» (DIEC2), entre els formalistes russos, sobretot Iouri Tynianov (1992: 169-170), és estesa l'advertència de no confondre la paròdia amb un gènere còmic: si bé és cert que la comicitat és un matís que acompanya habitualment la paròdia, de cap manera no s'ha d'entendre com un tret propi del caràcter paròdic, perquè aquest es basa tan sols en el joc dialèctic del procediment de la inversió. En canvi, la crítica anglosaxona, a l'*Enciclopèdia de Princeton* (Preminger i Brogan 1993: 881-883), s'encarrega de destacar el caràcter metaficcional de la paròdia, que planteja dubtes sobre qüestions teòriques com el procés d'escriptura, el paper del lector, el paper de l'autoritat i el context social del text. Deixant de banda la possible adscripció paròdica, seria interminable la llista dels textos humorístics en català que precedeixen els del segle xx —i, en concret, Estellés— i que marquen una tradició. Cal remetre, en aquest sentit, al repàs històric, encara vàlid, que en fa Solà i Dachs (1978: 5-135). La selecció paròdica de l'autor de Burjassot aquí proposada s'ha obtingut, bàsicament, a partir de la lectura dels deu volums que, actualment, confegeixen la seva *Obra completa* i del *Llibre de meravelles*.

La dualitat de la naturalesa humana: *Eros* i *Thánatos*

A *Jenseits des Lustprinzips* (1920), Freud postulà que, biològicament, l'ésser humà està dominat per dos instints bàsics, els quals batejà amb el nom de dos

personatges de la mitologia grega: *Eros* i *Thánatos*. Contradictoris, el primer representa l'impuls sexual, la prolongació de l'existència mitjançant la progènie i la força creativa, mentre que el segon pretén l'assoliment homeostàtic a partir de l'abandonament de tota tensió i del retorn a un estat quiescent, que condueix a la negació de la vida, l'autodestrucció i la mort. Pel que fa al món eròtic, les paròdies estellesianes són riques a l'hora de representar les múltiples manifestacions del desig sexual: des del sexe explícitament tractat —cosa amb què l'autor de Burjassot és pioner dins el panorama poètic català— fins a les expressions més sofisticades, passant per tota classe d'amors, ja siguin fruit d'un encontre furtiu i apassionat o bé d'una relació conjugal. L'amor àgape —concepte grec que els cristians s'apropriaren per designar l'amor reflexiu, obedient, fruit del compromís—, en oposició a l'amor sensual o *eros*, és ben lluny de descriure les relacions conjugals poetitzades per Estellés, en què l'activitat sexual és un element clau de la vida matrimonial i sol aparèixer arravatadament i de sobtada. Vegeu, en aquest sentit i dins un context mariner, el sonet 41 d'*El gran foc dels garbons* (Andrés Estellés 1982a: 210-211). D'altres poemes palesen una predilecció per poetitzar situacions sexuals furtives o ambients prohibits. Pel que fa al tema de la prostitució, en són una mostra algunes composicions del mateix *El gran foc dels garbons*, com el sonet 45 (Andrés Estellés 1982a: 215) o les paròdies anagògiques que suposen els sonets 48 i 49 (Andrés Estellés 1982a: 218-219).

Algunes metàfores de les zones erògenes són ben suggestives. En el cas del membre viril, cal destacar la del sonet 72 (Andrés Estellés 1982a: 242), en què la panotxa espellofada recorda un fal·lus «erèctil». Pel que fa al sexe femení, en el marc de les relacions extramatrimonials de la corona catalanoaragonesa, l'ús del sentit figurat del terme «figa» al sonet 77 (1982a: 247) i, de tall popular i mariner (Gomis 1995: 62-63), les correlacions «mamelletes d'aigua» o «mar a mamelletes» (respectivament, Andrés Estellés 1982a: 246, i 1986: 158), resultants d'una projecció ginomòrfica entre les onades del mar i els pits femenins. L'anècdota sexual, a més de servir de tema poètic, es pot donar, fins i tot, als escenaris més insospitats. En són una mostra el sonet 52 (Andrés Estellés

1982a: 222), en què s'explica l'excitació de què és víctima un carnisser quan una clienta examina unes turmes, o el sonet 78 (Andrés Estellés 1982a: 248), en què el *jo* poètic se sorprèn, en forma d'estirabot final, de la forma en què un vigilant nocturn amenitza la seva jornada laboral. Un altre grup de poesies recreen escenes eròtiques i sexuals amb un llenguatge directe, col·loquial i explícit, que anticipen l'estil pornogràfic de la novel·leta *El coixinet* (1987). En aquest sentit, alguns poemes de *Pedres de foc* són una mina a l'hora de poetitzar estimulacions i pràctiques sexuals com la fel·lació, la masturbació, el coit o el coit anal: l'«Episodi VI» (Andrés Estellés 1980b: 66), el sonet 25 (Andrés Estellés 1980b: 97) i els sonets 14 i 15 del segon apartat del recull (Andrés Estellés 1980b: 86-87), que són, respectivament, un capgirament del gènere pastoral i un descordat *collige, virgo, rosas*. Les masturbacions, en canvi, als apartats quart i cinquè, solen ser el refugi de tota una classe de personatges marginats, solitaris o reprimits: un escopòfil esguerrat (sonet 33; Andrés Estellés 1980b: 110), una parella de monges que comparteixen habitació (sonet 36; Andrés Estellés 1980b: 113), un transsexual (sonet 39; Andrés Estellés 1980b: 119) i un malalt en fase postoperatòria que rebutja el contacte amb la seva dona (sonet 42; Andrés Estellés 1980b: 122). Les dues darreres poesies són les més reeixides: en el cas del poema referit al transsexual, perquè té una resolució final en forma d'estirabot i, pel que fa al sonet del malalt, perquè s'hi recrea una paràfilia —el plaer de masturbar-se amb un orinal pla—, que es retroba al poema «Vodevil» del *Manual del malalt perfecte* (Andrés Estellés 1986: 201).

La jerarquia eclesiàstica —en aquest cas, representada per un cardenal— també és objecte de la sàtira estellesiana al poema iv de l'«Homenatge a Apollinaire», del recull *El corb* (Andrés Estellés 1986: 302-303). Format per una tirada de vint-i-un versos decasíl·labs, a la vegada, aquest poema es construeix mitjançant la paròdia del *fabliau* medieval. Còmics i breus, la majoria d'autoria anònima, els *fabliaux* eren historietes en vers que reflectien els vicis d'una determinada classe social i la seva finalitat no era exemplar sinó burlesca. Solien mostrar, sense pudor, un humor pujat de to, essent les matèries, principalment, de caràcter sexual o excretor. L'estil era simple, senzill i pràctic, ja que el *fabliau*

implicava una visió materialista de la vida quotidiana, una actitud que s'adiu amb la d'Estellés. En la majoria dels casos, les històries il·lustren l'enginy i la superioritat femenins i el tema predominant solia ser el del «trampós enganyat» (Preminger i Brogan 1993: 401). En la recreació estellesiana, el *jo* poètic s'adreça a una segona veu, que adopta el rol de míser, i narra la història d'un cardenal luxuriós que, creient desflorar una verge, s'acaba adonant que la seva amant ha estat més astuta i l'ha enganyat. Estellés, a més, enceta un mestratge: el d'incorporar nous elements de l'anatomia femenina —concretament, els pits com a zona erògena— per ser poetitzats o cantats. En «Cançó d'allò que més m'estimava», de *Taula parada* (Andrés Estellés 1978: 155), la veu poètica no lloa les parts tradicionals del cos de l'estimada (ulls, llavis, pell, cabells, mans) sinó que, revestint-se d'una dimensió carnalitzada, només és capaç d'evocar-ne els pits, que, metonímicament, acaben fent referència al sexe de joventut, en plena potència. També, en el repertori de les innovacions, s'hi podria incloure la paròdia anagògica que suposa el poema xvi de *L'amant* (Andrés Estellés 1980b: 248), que, estrafant altes cotes de lirisme, tracta de resoldre amb quina mà l'amant ha estimulat amb més encert els genitals masculins de la veu poètica. La relació indissociable *eros-thánatos* arriba al màxim exponent, en forma de *divertimento*, al sonet 61 d'*El gran foc dels garbons* (Andrés Estellés 1982a: 231), en què es descriu la imatge plaent que reflecteix el rostre d'un mort després d'haver complert amb les seves obligacions conjugals.

Quant al tema de la preocupació per la mort, cal dir que Estellés se situa en el pla del món concret, defugint-ne qualsevol tractament metafísic. En aquest sentit, per fornir una sèrie de paròdies que tenen, a la vegada, un resultat desconcertador i hilarant, el poeta burjassoter se serveix dels camps del grotesc, la vulgaritat i l'escatologia. Rosenkranz, imbuït de l'idealisme hegelian, afirmava que, en l'art, «de lo bello se pasa a lo cómico a través de lo feo» (1992: 54) i que la lletjor es converteix en una part necessària de l'art com a element de la realitat que cal representar: «Pertenece a la esencia de la idea dejar libre a su manifestación, suponiendo así la posibilidad de lo negativo [...]. Los puros ideales nos imponen el momento más puro de lo bello, el momento positivo. Pero si la naturaleza y

el espíritu han de expresarse en toda su dramática profundidad, lo feo natural, el mal y lo demoníaco no pueden faltar» (1992: 82). Alguns sonets d'*El gran foc dels garbons* són un clar exemple de la mort tractada des d'una perspectiva còmica, que produeix un riure fruit de l'estranyesa, l'extrema lletjor i l'absurditat de les escenes descrites. Notin-se, en aquest sentit, els sonets 3 (Andrés Estellés 1982a: 173) i 19 (Andrés Estellés 1982a: 189). En el context d'un món invertit, el reialme dels morts és vist com un lloc no privat dels plaers mundans i els habitants d'aquest fan les coses pròpies dels vius. Observin-se, en aquest sentit, els sonets 35 (Andrés Estellés 1982a: 205) i 36 (Andrés Estellés 1982a: 206). La bellesa del macabre és tractada com una cosa d'absoluta quotidianitat i s'integra en la realitat sense causar cap estupor en la veu poètica que la descriu. La misèria i el desànim a què ha conduït la dictadura franquista ocasionen, al sonet 44 (Andrés Estellés 1982a: 214), que s'opti per fer la vida de difunt abans que viure. L'oportunisme dels familiars del difunt del sonet 73 (Andrés Estellés 1982a: 243) arriba al màxim exponent quan, passat el període protocol·lari de dol, desenterren el cadàver amb la finalitat de recuperar uns diners per fer front a una lletra de canvi. El sonet 100 (Andrés Estellés 1982a: 270) es revesteix d'un sentit de l'humor negre: amb expressions col·loquials que inciten a la comicitat, tracta d'un tema seriós com el d'un baguler que, ensenyant l'ofici al fill, recorda temps passats, quan els clients —els morts— eren tractats amb cortesia i se'ls convidava a parlar i a fumar abans de tancar-los al taüt. De *L'amant de tota la vida*, caldria destacar, en aquest sentit, la poesia «Anem anant» (Andrés Estellés 1982b: 23). Composta, de forma predominant, pel metre popular heptasíl·lab, té una retronxa amb dues expressions ben descriptives, la primera, valenciana —reproduïda amb el·lipsi verbal—, i la segona, presa literalment: «I després de tot, la Mort. / Quina sort! / Coll de figa i morro tort». El significat vindria a dir que, un cop s'ha mort, apareix la conseqüent ganyota desfigurativa. Enmig dels plaers més elementals —menjar pa amb oli i sal, veure les fogueres de sant Joan—, la mort sempre hi és present: la repetició anafòrica de «tartanes negres», a la segona estrofa, reforça aquesta idea. D'altra banda, és remarcable el sonet 1 de *Lletres de canvi* (Andrés Estellés 1983: 11), d'estètica lleugerament *gore*, en què uns individus, després de pujar un taüt

per un pis sense ascensor i de comprovar que el cadàver sobresurt del bagul, decideixen mutilar-lo i col·locar-li el cap entre les mans, sobre la pròstata. *L'ofici de demà* inclou dues poesies que representen a la perfecció el gènere grotesc. La primera és la paròdia dialogada «Conformitats» (Andrés Estellés 1986: 97), d'art menor, en què un fill mort es nega, davant els pares, a encabir-se dins el taüt. La segona és la coral «Festa nacional dels morts» (Andrés Estellés 1986: 113-116), en què, de nit, en un cementiri, emergeixen les històries dels difunts, cadascun dels quals adopta una forma pròpia d'entreteniment, des de la parella que s'intercanvia canelles fins als qui juguen al tres en ratlla amb els queixals. Una atmosfera agredolça, aquesta retratada per Estellés, que s'embolcalla de la sensació de martelleig produïda per l'epanalepsi, amb vuit ocurrences, del sintagma «música d'ossos».

I, encara, pel que fa a la mort tractada des d'una estètica grotesca o macabra, també cal fer esment de tres sèries breus de poesies: *Epitafis* (Andrés Estellés 1979a: 117-123), *L'arnat* (Andrés Estellés 1978: 121-135) i *Festes bucòliques* (Andrés Estellés 1999: 9-15). A la primera, es recullen un total de vint-i-un tercets, generalment alexandrins, que són pures paròdies d'inscripcions sepulcrales. De fet, Estellés abandona el to transcendent i solemne amb què aquestes últimes se solen escriure per deixar pas a una enginyosa i mordaç invectiva contra el difunt en qüestió, i se serveix d'un llenguatge absolutament mancat de la deguda contenció requerida en aquests casos. A tall d'exemple, vegin-se les proeses per les quals són recordats els morts dels epitafis I (nimfomania), XIV (restrenyiment) i XVI (adulteri). Quant a *L'arnat*, la tria se circumscriu als poemes primer (Andrés Estellés 1978: 121-122) i dotzè (Andrés Estellés 1978: 135). El recull s'obre amb una mena de processó macabra, que recorda les danses de la mort, «cerimònies de l'espant», en què, independentment de la posició social, tothom té cabuda. La inversió d'aquest tipus d'espectacle està en el fet del perllongament dels plaers terrenals després de la mort: la comitiva de difunts es distreu amb «grotescos balls», a les dones que havien exercit la prostitució encara «els regalima l'engonal», el batlle conserva el seu poder i es consumeixen garlandes però preparades amb els budells dels penjats. El poema

dotzè, adscribible a la categoria de l'humor negre, tracta de l'arribada de la mort —personificació «uniformada» i «condecorada» a manera de màxima autoritat militar, que fa referència a Franco— a un poble en què es dedica a signar sentències fins que el braç li queda «desencolat». Els habitants l'homenatgen amb un banquet, del qual en seran les pròpies víctimes: cal destacar la imatge en què els morts, que en vida havien patit fam i misèria, es cruspeixen la travessa («l'embaronat») amb què han estat liquidats i el passatge en què un degollat s'alegra del cessament de les cefalees que havia patit. Les *Festes bucòliques* inclouen set sonets que retraten les solemnitats amb què se celebra l'agonia i la mort del dictador Franco. Gairebé tots estan compostos per temps verbals en futur, que doten els poemes d'un caràcter sentenciós. L'excepció recau en el segon sonet (Andrés Estellés 1999: 10), amb formes pretèrites, que descriu una escena del passat. D'altra banda, és el que inclou més mostres relacionades amb la paròdia i la intertextualitat. Després d'ironitzar sobre la valentia de Franco i d'al·ludir, alhora, a partir de la citació «per terra i mar i per aire», a la seva condició de Generalíssim i a un dels versos del «Cara al sol», apareix la plena desmitificació d'aquest personatge mitjançant l'ús d'un lèxic vulgar i escatològic per referir-se al moment del seu traspàs, en la mateixa línia que el sonet amb estrambot «Final!» de Joan Brossa (1979: 30).

El llegat dels clàssics llatins: Catul, Virgili, Horaci i Ovidi

La paròdia estellesiana dels gèneres clàssics, sobretot pel que fa a l'ègloga, ha estat la més tractada: n'han parlat, entre altres, Enric Bou (1987: 376-381), Jaume Pérez Montaner (1992: 489-504) i Ferran Carbó (2008: 11-52; 2009: 191-215). Aquests estudis o aportacions marquen les directrius per analitzar el repertori poètic tingut en compte en primera instància i coincideixen en dos aspectes. D'una banda, per al poeta de Burjassot, la matèria llatina actua de catalitzador —en tant que ofereix un distanciament irònic— d'una mena de poesia testimonial, crònica o *mural* més aviat satírics de la València franquista i, de l'altra, Estellés converteix aquest tipus de poesia en tota una altra cosa que, d'antuvi, no li és habitual: la poesia lírica. El recull *La nit* proporciona la

primera sèrie de paròdies relacionades amb els gèneres clàssics: «Les epístoles» (Andrés Estellés 1982a: 57-65), l'«Epístola tarragonina» (Andrés Estellés 1982a: 83-84) i l'ègloga «Isabel a Catalunya» (Andrés Estellés 1982a: 85-87). Quant a les dues primeres, cal recordar que, des d'un punt de vista teòric, la retòrica antiga se centrava en els discursos orals, amb la qual cosa l'epístola, com els altres gèneres escrits, era tractada com una forma marginal, heterogènia, que admetia una llarga varietat de temes, tons i estils, i que es caracteritzava per l'espontaneïtat, la relaxació expressiva i l'estil despreocupat, cosa que, de fet, no era sinó una *neglegentia diligens*. A l'edat mitjana, la retòrica es transforma en una ciència del text escrit: amb la implementació de l'*ars dictaminis*, s'ensenyava a redactar cartes i documents, un coneixement molt valorat a les cancelleries, i s'adopten unes regles formals rígides, amb resultats recarregats i manieristes. No és fins a l'arribada del Renaixement que es recupera la forma clàssica d'entendre una epístola: Petrarca, amb la descoberta de les cartes més intimistes de Ciceró, inicia un epistolari que, en realitat, esdevé la crònica diària de la seva vida. De fet, cal tenir present que un dels trets que caracteritza la poesia estellesiana és l'autobiografisme. Només per adduir un altre exemple, no s'ha d'oblidar que l'assaig montaignià es basa en el gènere epistolar i, encara, estirant la corda, s'hauria de valorar la carta com a forma ben procliu a una ficció versemblant, i per això l'aparició de la novel·la epistolar, gènere que, en efecte, està vinculat amb el realisme literari —terme pres amb la deguda cautela—, ja que l'experiència vital que un autor reflecteix a la seva obra respon a les pulsions de la societat del moment. En aquest sentit, Enric Bou (1987: 377) assenyala com a trets distintius de la poesia d'Estellés, en relació a la de la resta de companys de generació, «el recurs deliberat i constant a la realitat —ben lluny de les consignes programàtiques del tàndem Castellet-Molas—, i l'ús de la sinceritat. És a dir, l'apropiació de la literatura [...] per tal de difondre un llegat personal, íntim, que compartit, en confessió franca, transcendeix el nivell anecdòtic i adquireix un valor universal».

Les epístoles i les èglogues estellesianes comparteixen l'expressió d'un desig insatisfet en què les coordenades espaciotemporals, respectivament, esdevenen

el paisatge urbà i la frustració de la postguerra. O cosa que és el mateix, pel que fa a les segones i des d'un vessant literari, la subversió del *locus amoenus* de tradició garcilasista. A tall d'exemple, comparteixen personatges tipus la primera epístola, «A certa mecanògrafa» (Andrés Estellés 1982a: 57-59), i l'«Ègloga 1» (Andrés Estellés 1982a: 113-116). Una de les epístoles, tanmateix, amb més força expressiva és la quarta, «A una turista» (Andrés Estellés 1982a: 63-65), en què el *jo* líric exposa a la destinatària, una turista, el desig sexual que li ha causat després de veure les seves exuberàncies quan era asseguda al museu.

El primer llibre de les èglogues (Andrés Estellés 1982a: 113-165) conté vuit èglogues de diversa extensió que suposen una clara reacció, segons Carbó (2009: 192), contra el garcilasisme i el ratpenatisme jocfloralesc. El capgirament que presenten respecte dels models en què s'inspira Estellés les situa —cosa que subscriuen els crítics esmentats més amunt— en la modalitat de la paròdia. L'autor de Burjassot estableix alguns jocs intertextuals amb la tradició llatina, entre els quals cal destacar la duplicitat del *jo* poètic, que esdevé, sovint, una veu interferencial que es confon entre el poeta present i el poeta al·ludit. Aquest recurs es pot observar, també i sobretot, a *l'Exili d'Ovidi* i a alguns poemes de les *Horacianes*. La paròdia estellesiana de l'ègloga es basa en la lectura de les *Bucòliques* de Virgili, però el referent més immediat és l'estil de les tres èglogues de Garcilaso de la Vega. A diferència de les clàssiques, les èglogues renaixentistes incorporen més diàleg entre els personatges —combinant l'aspecte líric amb el dramàtic—, soliloquis de caràcter autònom i l'ampliació de l'artifici bucòlic del *locus amoenus* com a paratge per evadir-se de la realitat propera. És, davant la situació frustrant de la postguerra, que aquestes paròdies serveixen a Estellés, a la vegada, de refugi per explotar els seus recursos creatius i de document testimonial d'una època determinada. A les èglogues emergeix un Estellés singular i atrevit, que crea tota una nova dicció poètica, que conjuga ironia i tendresa (Pérez Montaner 1992: 491; Moreno 2002: 9). A grans trets, es pot afirmar que la subversió paròdica s'hi produeix a quatre nivells. En primer lloc, pel que fa a l'època, el món idíl·lic, elegant i culte del Renaixement es converteix, en l'ègloga estellesiana, en la realitat del franquisme: un món en crisi

social, degradat moralment i econòmic, on impera la mediocritat literària. En segon terme, es produeix un canvi en el llenguatge: el registre culte, artificios i acurat que impera en la poesia del segle XVI és contrafet i Estellés opta, en les seves paròdies, per l'ús d'expressions col·loquials, senzilles i directes, algunes vegades, fins i tot, vulgars. En tercera instància, cal tenir en compte el tipus de protagonistes i l'ambient del qual provenen: mentre que, a les èglogues de Garcilaso, la veu poètica era masculina (Salicio, Nemoroso, Albanio, Tirreno, Alcino) i l'encarnaven pastors que vivien en un entorn arcàdic, a les èglogues d'Estellés el protagonisme es desplaça, en la majoria dels casos, a una identitat femenina (Galatea, Melibea, Bel·lisa, Ella, Diana, Corinna) natural de la classe baixa i forjada en ambients urbans ordinaris, grisos o marginals (oficines, tavernes o prostíbuls sinistres). *Last but not least*, des del punt de vista temàtic, Estellés estrafà la concepció platònica de l'amor que implica el model garcilasista i es decanta per un amor vinculat al sexe, en què tant els encontres ocasionals com les frustracions condueixen al fracàs personal.

A tall d'exemple, és útil l'anàlisi de l'«Ègloga III» (Andrés Estelles 1982a: 123-127), potser una de les més reeixides en tots els sentits. Escrita en versos decasíl·labs, seguint la tradició, presenta un personatge masculí i un de femení, Nemorós i Bel·lisa, que intenten retrobar-se. El que sembla una construcció dialogada és, en realitat, una alternació de soliloquis, amb la qual cosa mai no s'arriba a produir una comunicació directa entre ambdós protagonistes. Estellés recupera, de la primera ègloga de Garcilaso, els noms de Nemorós i d'Elisa: el primer, sense canvis; el segon, modificat per Bel·lisa «per creuament entre els noms d'Elisa, atorgat literàriament a l'estimada de Garcilaso, i el d'Isabel, l'estimada d'Estellés» (Carbó 2009: 203). Tot i que la poesia s'inicia amb una comparació amb l'aigua, element natural, de seguida irromp l'escenari urbà: l'ascensor, el subsòl d'un àtic i el carrer. Els protagonistes, incomunicats i submergits en un món opressor i hostil, recorden el passat com un paradís perdut, el del plaer dels encontres sexuals. La incitació a la fugida amorosa es contextualitza en un món allunyat de la desfeta del present, imaginari i il·lusori, en què «Dos i dos eren dotze». El retrat real de la societat, per contra, és el de

la corrupció i la decadència, reforçat per l'anàfora «El món va a la catàstrofe», amb vuit ocurrències. Bel·lisa és qui concentra el sentit paròdic d'aquesta ègloga: la que podria haver estat una bella i delicada pastora renaixentista, és una ciutadana qualsevol, provinent de la classe baixa, que intenta contactar amb l'estimat a través del telèfon d'un cafè anònim i que es veu obligada, pel destorb d'un desconegut, a trencar el discurs ficcional que havia creat i tornar a la realitat mitjançant una frase col·loquial, marcada entre parèntesis.

Al recull *Horacianes*, Estellés retrata la vida valenciana dels anys seixanta i, transvestit d'Horaci, barreja la València del seu temps amb la Roma imperial. La simbiosi és tan extrema que l'autor clàssic, al poema LXXIV (Andrés Estellés 1979a: 298), arriba a referir-se al seu doble modern com si fos una entitat independent. La variada gamma de registres d'aquesta obra, que s'estén des de la vulgaritat i la grolleria fins a una delicadesa sublim, implica un clar menyspreu per la convenció i l'interès que desperta sol venir de la combinació de l'aspecte lúdic amb la particularitat històrica. De fet, la importància que s'atorga a l'entorn sociopolític es palesa a partir de la descripció del suplici *blavero* que hagueren de suportar els sectors progressistes, dels quals formaven part Estellés i els seus companys de viatge, Joan Fuster i Vicent Ventura. L'antivalencianisme repressiu apareix cristal·litzat, al recull, en el personatge de Suetoni, contra el qual l'autor de Burjassot aboca les diatribes més virulentes, satiritzant-lo i escarnint-lo fins al punt de consagrar «per a la posteritat aquest ombrívol personatge, de manera semblant al que van fer Dante, Quevedo o el trobador català Guillem de Berguedà» (Pérez Montaner i Salvador 1981: 33). Els mateixos Pérez Montaner i Salvador (1981: 32) ja revelaren la identitat de l'objecte vilipendiat, José Ombuena, que dirigí, amb una intransigència reaccionària, el diari *Las Provincias* i fou un dels instigadors de la caça de bruixes que afectà Joan Fuster l'any 1963 i que Estellés reflecteix al poema LI (1979a: 268).

A banda de l'efecte objectivador de l'adopció d'un autor clàssic com a veu poètica del *jo*, les poesies d'aquesta obra impliquen, en paraules de Dominic Keown (1996: 154), «una sensibilitat notable de l'instint humà» i una aposta per «un ordre civilitzat basat en la llibertat, la tolerància i la solidaritat». A

més a més, aquest recurs possibilita la universalització d'una experiència històricament real, que prové de les peripècies viscudes en un entorn local. La majoria dels poemes que s'inclouen en aquest llibre responen a un inventari dels plaers més elementals i, de gran intensitat poètica alguns, esdevenen un veritable cant als sentits: el menjar, el beure i el sexe. Keown (1996: 102) parteix de la correlació freudiana entre la libido i l'alimentació —és a dir, la consideració de la fruïció sexual com a anàloga al sadollament de l'apetit o de la fam—per establir una primera línia de classificació de les *Horacianes* d'Estellés. El poema I (Andrés Estellés 1979a: 215), en què el que sembla una preceptiva sobre com cuinar un pimentó torrat, esdevé un subrogat de l'acte sexual, segueix aquest esquema, que, de fet, serà una constant en bona part de la col·lecció. En altres ocasions, el *beatus ille* de la vida retirada al camp és reformulat pel plaer que proporcionen les petites coses de l'existència quotidiana, les quals transmeten el vigor de la força vital. Així, els elements que fan referència a l'oralitat, aquells que s'ingereixen per la boca, es vinculen amb els atributs de l'*eros* o desig de viure (dinamisme, alegria, escalf humà, libido). Vegi's als cants xxxi (Andrés Estellés 1979a: 248), xxxii (Andrés Estellés 1979a: 249) i xlii (Andrés Estellés 1979a: 259). Per contra, les poesies que tenen a veure amb l'expulsió de la substància fecal a través de l'anús al·ludeixen al *thánatos* (la negació, l'anul·lació, la passivitat, la desplaença i la resignació). En aquest sentit, els poemes xvii (Andrés Estelles 1979a: 234) i xlv (Andrés Estellés 1979a: 261), escatològics, són una paròdia, respectivament, del pas inexorable del temps i de la nostàlgia anihiladora.

Un altre grup de poemes, a *Horacianes*, el formen aquelles composicions que tenen a veure amb les perversions sexuals, que manifesten l'antagonisme entre Horaci (actiu) i l'execrable Suetoni (passiu). En concomitància amb la *psique* clàssica i amb les definicions freudianes, les aberracions sexuals depenien del grau d'activitat o de passivitat que cadascuna comportava. Tot i la preponderància del *voyeurisme* en aquest recull —vist en positiu—, el poema iv (Andrés Estellés 1979a: 218) és un clar exemple de la proclivitat contrària, l'exhibicionisme, reprobable en tant que pròpia dels qui són passius. En canvi, al poema lxxv

(Andrés Estellés 1979a: 287), la veu d'Horaci disserta sobre els delits de l'escopofília, atorgant-li la màxima aprovació. Tanmateix, en el context de la rivalitat entre el poeta i Suetoni, tota la càrrega patològica d'aquesta pràctica recau en el segon, com s'observa al poema III (Andrés Estellés 1979a: 217) i en la reacció venjativa del poema LXVI (Andrés Estellés 1979a: 288). Les pràctiques anals de Suetoni, que, com s'ha vist, es vinculen a la passivitat, també són objecte de condemna als cants LXI (Andrés Estellés 1979a: 282) i LIX (Andrés Estellés 1979a: 279).

Keown (1996: 127-151), seguint la lectura freudiana —en aquest cas, la ruptura del paradigma edípic—, encara assenyala un altre grup a les *Horacianes*, el que té a veure amb la devoció filial al pare com a garantia de la transmissió intergeneracional de la cultura autòctona. La intensitat emotiva de la relació familiar és comunicada, líricament, en una sèrie de poemes que presenten un Horaci-Estellés ja vell, que evoca la intimitat de l'associació. En aquest sentit, destaquen els poemes v (Andrés Estellés 1979a: 219), LVIII (Andrés Estellés 1979a: 277) i, sobretot, LV, en el qual la transmissió lingüística queda reflectida amb encert per la tipografia en forma de devesall decreixent o piràmide invertida (Andrés Estellés 1979a: 273-274). L'acumulació d'elements positius —de vinculació oral— i l'estructura estròfica d'aquest darrer cant indiquen la destil·lació de la força vital que arriba al fill, transferida pel pare. Un cop completada la transmissió cultural, és quan tots dos es poden asseure com a iguals, cara a cara. Com s'esdevenia amb les degeneracions sexuals, pel que fa al tema del llegat cultural, la figura de Suetoni és també objecte de censura i de burla, en aquest cas, per l'antivalencianisme que encarna i perquè qüestiona el llinatge del poeta i la seva pretensió de proclamar-se hereu legítim de la tradició ancestral. Noti's, en aquest sentit, el llenguatge ofensiu dels poemes xxvi (Andrés Estellés 1979a: 243) i LXII (Andrés Estellés 1979a: 283), i el de les rèpliques que suposen el mateix cant LXII i el LIX (Andrés Estellés 1979a: 279). D'altra banda, l'expressió oral, com s'ha vist, associada a l'*eros* horacià, implica una pràctica poètica espontània, creativa, popular, viva, mentre que Suetoni, regit pels valors negatius del *thánatos*, es decanta per la rigidesa gramatical,

com es pot apreciar al poema LXIII (Andrés Estellés 1979a: 271). Per extensió, al poema LXXIX (Andrés Estellés 1979a: 303), la fredor expressiva al·ludeix als dirigents que exerceixen la repressió social mitjançant un control opressiu i que han usurpat la identitat cultural pròpia, sigui de la Roma clàssica o de la València contemporània —el franquisme.

Pel que fa a *Les acaballes de Catul*, Estellés adopta la veu poètica del màxim exponent dels *neotèrics* llatins, que, en aquest cas, se situaria en el declinar de la vida, situació que no el priva de gaudir d'un erotisme poc comú i desenfrenat, i de mostrar la seva bisexualitat. La veu del poeta valencià i la del llatí es confonen, per exemple, al primer poema (Andrés Estellés 1980a: 87), en què l'excitació sexual de què és víctima Catul ocorre en un escenari contemporani, el del cinema Metropol de València. La incursió d'elements propis de la modernitat, que propicien aquesta confusió, també es troben a la poesia VII de la primera secció (Andrés Estellés 1980a: 96), en què l'única dona d'un trio, pretextant anar al bidet, fotografia els altres dos integrants del grup amb la intenció de comprometre públicament Catul. A la segona secció del recull, malgrat les frustracions amoroses que pateix amb l'edat, Catul aprofita qualsevol oportunitat per mantenir-se sexualment actiu: al poema III (Andrés Estellés 1980a: 105-106), abandonat per la seva amant, busca consol en una amiga, que li acaba practicant una fel·lació; a la poesia IV (Andrés Estellés 1980a: 107), de setze versos decasíl·labs, recorda la infantesa amb felicitat mentre es masturba observant una noia nua que és a la platja; al poema IX (Andrés Estellés 1980a: 114), accepta de bon grat l'estimulació innocent del seu fillastre. A l'*Exili d'Ovidi*, com va fer el mateix Ovidi a les *Tristia* i a les *Epistulae ex Ponto*, la matèria s'organitza en llibres i tracta de l'amarga condició de l'exiliat: en aquest cas, les sensacions de l'autor llatí s'adeqüen a la perfecció a la d'una part dels intel·lectuals durant el franquisme. D'aquí ve que la veu lírica de les poesies estellesianes esdevingui una mena de simbiosi, amb interferències constants, entre la situació pròpia i la que va patir el poeta llatí. L'allunyament forçós, tant exterior com interior, de la pàtria natural no impedeix descriure escenes de la més prosaica sexualitat al costat de temes transcendentals. Alguns

poemes, com el segon del llibre primer (Andrés Estellés 1982*b*: 214) i el tercer del llibre quart (Andrés Estellés 1982*b*: 245), recullen, en gènere masculí i de forma enumerativa, part de la famosa adjectivació d'«Assaig de càntic en el temple» (*vell, trist, covard i brut*), escrit pocs anys abans per Salvador Espriu i publicat a *El caminant i el mur* (1954). De regust agredolç, i més pròpiament paròdics, caldria citar, per exemple, els poemes iv (Andrés Estellés 1982*b*: 268) i v del llibre sisè (Andrés Estellés 1982*b*: 269-270), intitulat «Diàlegs amb el seu membre». De títol prou revelador, aquesta secció ve conformada per poesies en què el *jo* líric, vell i frustrat, es plany de les contínues ereccions fallides del seu membre, el qual, en va, és estimulat en solitari recordant millors dies de joventut.

També caldria incloure, en aquest apartat, la «Mort d'Hipòlit i les nits de Fedra» (Andrés Estellés 1981: 46-48), de *Ciutat a cau d'orella*, ja que hi apareixen parodiats aquests personatges de la mitologia grega. La poesia alterna dos discursos: l'un, en lletra rodona, que suposa la descripció, en clau retòrica, del passatge en què Hipòlit s'estimba amb el carro de cavalls i, l'altre, en lletra cursiva, és un excurs que adapta el mite a la modernitat. En aquest darrer cas, és Hipòlit qui, en un context urbà, surt en moto amb els amics i sèmpolaina per anar de festa els dissabtes a la nit. Per contra, la seva madrastra, Fedra, corsecada pel zel i l'enveja, es plany, tancada en pany i clau, del món disbauxat que es perd, fet que presagia la seva fi tràgica. Com a contrapunt als temes profans, encara es poden aportar paròdies de certs passatges o gèneres bíblics. A l'*Ofici de demà*, destaquen el «Salm de l'entreacte» (Andrés Estellés 1986: 89-91) i el «Salm d'inventari» (Andrés Estellés 1986: 99-102). Ambdós, polimètrics, són poemes que lloen la Creació en el seu sentit just i hiperrealista, és a dir, que són salms que es converteixen en una pura ironia en què són cantades tant les petites coses de la realitat abastable com les desgràcies col·lectives. Sense ser paròdies *stricto sensu*, caldria assenyalar la influència o el joc intertextual entre la poesia III d'*Apartament de novembre* (Andrés Estellés 1978: 109) i la història bíblica de Jonàs i la balena, o les darreres paraules de la primera de les «Albades» (Andrés Estellés 1983: 148) de *Coral del meu poble*, que emulen les de Jesús a sant Pere, «Damunt d'aquesta pedra edificaré la meva església» (Mt 16, 18).

Ausiàs March: el gran referent medieval valencià. Els autors medievals i els autors moderns

L'ús majoritari, per part d'Estellés, de la intertextualitat, és a dir, de la inclusió de versos o de referències d'obres, en aquest cas, d'autors medievals —bàsicament d'Ausiàs March— i d'autors moderns té per finalitat l'elaboració d'un producte nou, ja sigui de forma o de contingut, que simbolitzi la unió del passat amb el present, retent, d'aquesta manera, un homenatge a la tradició. *Lengan conech*, dedicat al crític Joan Triadú, manlleva el títol del dissetè vers del poema CXVII, «Lo cinquen peu del moltó ab gran cura», d'Ausiàs March. El vers en qüestió fa referència a la teoria de l'amor marquiana, entesa com a dilema tràgic entre el desig i la raó: la veu lírica és conscient dels enganys que l'amor amaga i de la incapacitat d'aquest per resistir-se als impulsos de la carn. El poeta, ja des de la maduresa, reviu les experiències amoroses a través del record, amb una visió melancòlica del passat. El cinc-centè aniversari de la mort de March, festa amb què s'enceta el recull d'Estellés (1979a: 89), però, no és altra cosa que un *memento mori* sense cap ànim d'èlegia ni de transcendència. El lèxic desmitificador se n'encarrega juntament amb un final que sentència la naturalesa real de l'amor, abocada al plaer de la carn. La paròdia està en el capgirament de la concepció amorosa marquiana, ja que Estellés inclou, sota l'empara o la invocació d'aquesta figura, una sèrie de poesies breus, normalment decasil·labes amb cesura a la quarta síl·laba —a imitació de la mètrica de March—, en què el desig sexual de la veu lírica es fon en evocacions sinestèsiques (1979a: 91), iradament insatisfetes (1979a: 96) o de joia efímera (1979a: 103). La intenció paròdica s'aconsegueix amb la juxtaposició de fórmules oposades, com l'ús de frases fetes de to col·loquial al costat d'expressions cultes i literàries, i amb la recreació dels aspectes més quotidians i prosaics dels poetes mitificats, contrafent el to transcendent que podrien adquirir els textos.

Un bon exercici d'aprofitament i conversió de la matèria poètica marquiana és el que duu a terme Estellés a *Colguen les gents amb alegria festes* (1979a: 147-152), que pren el títol del poema XIII de March. L'original marquianà, de to tràgic i adreçat a «Lir entre carts», mostra el contrast entre l'alegria de la gent i

el sofriment del *jo* líric, que s'aïlla i requereix la companyia dels seus semblants (*Divina Comèdia*, ix, 130) entre les ànimes infernals. Víctima de l'*amor hereos*, malaltia d'amor incurable per a la medicina, es compara a dos personatges que esdevenen exemples d'un sofriment exacerbant: d'una banda, l'empresonament del rei de Xipre —coetani a March— i, de l'altra, la història mitològica de Tició, condemnat eternament, per pecat de luxúria, a ser-li devorat el fetge per un voltor. La segona meitat de la poesia parteix d'un tema explotat pels trobadors, la mort per amor de l'amant no correspost, reformulat per la inclusió de la consciència moral. Així doncs, rosegat pel pecat i per la pèrdua d'enteniment, el *jo* líric esdevé un innocent davant l'estimada, a qui reclama mercè, atès que el suïcidi suposaria un crim contra els bons amadors —capaços de morir per amor— i el cessament de la visió d'aquella. La poesia d'Estellés, en canvi, de ritme i dicció més lents per la mètrica dodecasíl·laba i pel flux d'imatges que giren entorn d'un sol tema, malgrat que se serveix d'alguns elements marquians (el contrast entre la felicitat aliena i el malestar del *jo* líric, la solitud d'aquest, el desig obsessiu per l'estimada), instaura un nou discurs. D'entrada, el *jo* s'interpel·la a si mateix, cercant resposta tant a preguntes existencialistes, en una actitud que s'apropa al nihilisme, com rememorant un paradís perdut format per petits records quotidians. Aquest món evocat i la sensació de buit que connota, que no és altra que la de l'«amarga postguerra», doten la composició d'una dimensió col·lectiva i situen al marge allò que en March era central: el sofriment individual per la passió malaltissa.

El llarg poema cv de March («Puix que sens Tu algú a Tu no basta»), conegut amb el títol de «Cant espiritual», s'allunya de la temàtica amorosa que predomina en la major part de l'obra marquiana i s'introdueix en l'univers de l'espiritualitat religiosa. El *Tu* (Déu), pronunciat emfàticament des del primer vers, esdevé l'interlocutor de la veu poètica, que ha abandonat el caràcter d'amador per assumir el d'home cristià turmentat per la consciència de les seves culpes, pel temor de la damnació i per la impossibilitat de convertir-se si no obté l'ajut diví. Com apunten Gómez i Pujol (2008: 334), és una composició que destaca per la «gravetat de to dels seus estramps, amb la seva concepció agònica

de l'existència humana i amb la seva tendència a la confessió i a l'autoanàlisi —aquí sota la forma d'un examen de consciència— amb valor exemplar». L'extens *Cant temporal* d'Estellés (1980b: 11-44), en canvi, com diu el mateix autor (1980b: 303), està motivat per la malaltia de la muller. El context funest amb què s'enceta, en el poema que actua de pròleg, en marca el to general (p. 11). Aquest llarg poema estellesià està compost per versos decasíl·labs —que solen seguir l'esquema de cesura a la quarta síl·laba— i es divideix en dues parts, la primera, de quatre cants, i la segona, de dos. El *jo* poètic es troba en un moment de «fe decebuda» (p. 14), aclaparat per la frustració de la imminent pèrdua de l'estimada, i se sent incapaç de referir l'amor que sent a través de la poesia, situació per a la qual ja no li serveixen, en al·lusió intratextual, ni cap «inventari clement» (p. 13) ni cap «manual de la conformitat» (p. 14) (cant I, part I). El cant individual passa a ser col·lectiu quan pensa en la lluita continuada, com a home i poeta compromès, contra la situació abjecta del seu país (pp. 15-17) (cant II, part I). La dona, compendi de virtuts, ha estat l'amant i la companya fidel, que ha donat suport al poeta en la seva difícil tasca (cant III, part I). La primera part acaba amb l'explícita declaració d'amor a la muller, Isabel (p. 23), amb qui ha establert una relació que ha sobrepassat l'eufòria de joventut, ara evocada com a paradís perdut, i que ha madurat amb el pas dels anys. L'amor estellesià per l'estimada emula la dicció marquiàna del cant IV, «Així com cell qui desitja vianda», en què el *jo* és escomès per dos vents contraris, però que, en el cas de l'autor burjassoter, se sintetitzen per crear-ne un de nou, més poderós, que aglutina la passió i el cast amor conjugal (pp. 24-25). La segona part (cant I, part II) recupera, al principi, el to sinistre del pròleg: el *jo* poètic, aïllat del món, perdut i cansat, es plany pels bons moments que ja no tornaran i tem no poder compartir amb l'estimada el dia mític en què el seu poble aconseguirà la llibertat. Solitari, exerceix l'acte creatiu de nit, i es declara hereu de la tradició dels amants antics. Les estacions de l'any esdevenen el correlat objectiu del pas del temps, que, inexorablement, ha de conduir cap a l'hivern (la mort). Al darrer poema (cant II, part II), però, Estellés es presenta com l'exiliat que dona testimoni de la realitat que ha viscut i s'erigeix com a

poeta del poble, compromès socialment —en una citació intratextual (p. 40)—, que canta, en termes de parusia, l'adveniment d'un món millor. L'epíleg (p. 44) reforça aquesta darrera idea amb l'últim vers, simbòlic, «Sent arribar les cames de l'aurora».

Segons Pérez Montaner (2003: 11), Ausiàs March és la referència més explotada per Estellés en el seu corpus poètic i la que, de fet, hi ha calat d'una manera més significativa. A banda que el poeta de Burjassot se n'ha servit amb el títol de poemaris, com s'ha pogut veure, l'ombra de March plana, en forma d'al·lusió sobtada i insistent, de retrobament amb unes mateixes arrels o bé de record d'una lectura, en bona part dels poemes estellesians. En són una mostra l'«Ègloga VIII» (1982a: 160), la novena poesia de *L'arnat* (1978: 131) i, de *Lòfici de demà*, la «Festa nacional dels morts» (1986: 113-116). El tal vincle s'intensifica quan Estellés inclou algun vers marquian en les seves poesies. A tall d'exemple, «Colguen les gents amb alegria festes» al final del poema «Rima», d'*Escrips del castell* (1980b: 268), o, amb més ocurrences, «Bullirà el mar com la cassola en forn» del poema XLVI de March, «Ves e vents han mos desigs complir», que es troba, entre altres llocs, al sonet III de la segona sèrie de *Sonets mallorquins* (1983: 33), al sisè sonet de «Quadern de moralitats», de *Lòfici de demà* (1986: 56), i a «Peníscola», del recull *Poemes esparsos* (1999: 140). Per remarcar l'herència marquiana de la seva obra, Estellés també empra formalment el símil que caracteritzà el poeta de Gandia; només cal observar els poemes «Així com aquell pare que té un fill, vencedor» de *Llibre d'exilis* (1979a: 47), IV de *Després de tot* (1979a: 186), II de la sèrie «Tancat de l'alter», d'*Els amants* (1980a: 45), «Cultura» d'*Estams de la pols* (1982b: 82) i «III» de *Dies gastats* (1983: 197).

La nòmina de precursors literaris medievals en la poesia d'Estellés és més extensa, tanmateix: Ramon Llull, Jordi de Sant Jordi, Jaume Roig, Joanot Martorell i Roís de Corella són alguns dels noms que el poeta burjassoter empra com a referent. Només fent un repàs als títols del corpus estellesià, hom s'adona que el recull de més èxit i que l'ha consolidat, alhora, com a poeta cívic i testimonial, *Llibre de meravelles* (1971), manlleva el títol de l'obra homònima del beat mallorquí. L'original lul·lià, que narra la història del pelegrinatge espiritual

i científic d'un jove, Fèlix, que, a instàncies del seu pare, va errant pel món, aprenent i sorprenent-se de totes les meravelles que Déu ha creat, té un propòsit apològic i apostòlic, subordinat a la gran missió evangelitzadora que mugué el beat des de la seva conversió. El recull d'Estellés també és un itinerari vital del *jo*, però circumscrit al món urbà de la València de la postguerra. Les poesies esdevenen el testimoni de la tragèdia de tot un poble, amb qui el subjecte líric es fon i s'identifica. Aparicio (2004: 142-143) destaca, com a diferència principal entre ambdues obres, l'actitud de l'autor a l'hora d'apropar-se a la realitat que l'envolta: mentre Lull ens ofereix una visió del món mitificada i transcendental, Estellés convida a la reflexió moral «sota un rerefons de sàtira i distorsió, necessàriament distanciador». Així, en el cas estellesià, el producte esdevé una amarga crítica de la condició humana. D'altra banda, com succeïa amb March, el mateix Lull també és una figura que forma part de la matèria poètica estellesiana. Observin-se, en aquest sentit, dos exemples ben disjunts: l'aparició en un text prefixat, com el sonet 75 d'*El gran foc dels garbons* (1982a: 245), i en el IV poema en prosa de *Boix, Heras i Armengol* (1986: 338).

Un dels llibres en què la relació d'Estellés amb la font literària de la qual parteix és més intensa és *Donzell amarg* (1958). El títol, extret de forma invertida del vers 161 del tercer llibre de l'*Espill o Llibre de les dones* de Jaume Roig (Aparicio 2004: 137, *emendatio* n. 1) i que al·ludeix a l'estat anímic d'un *jo* poètic inexpert, apunta cap a una concepció de la joventut —en la mateixa línia ferrateriana— expressada en termes de vivències doloroses, solitàries o marginals. Enmig del context amarg i opressor en què es desenvolupa la seva trajectòria vital, el *jo* líric desballestat cerca una via d'esperança i de perspectiva de futur. Com a referència cultural, Jaume Roig no només encapçala nombrosos epígrafs estellesians, sinó que comparteix, amb l'autor de Burjassot, tres trets estilístics fonamentals: l'ús d'un llenguatge popular, l'autobiografisme —que transcendeix l'anècdota perquè la veu poètica esdevingui una crònica amb caràcter universal— i la desmitificació de la realitat mitjançant l'ús de la ironia, la sàtira o la paròdia, recursos de subversió que faciliten la denúncia del context social del règim històric en què se situa cada poeta. D'altra banda, pel que fa al

joc intertextual amb un altre autor valencià destacat, Joanot Martorell, caldria tenir en compte les poesies d'art menor que conformen el «Plec i melic imperial de Carmesina», a *Primera audició*.

Malgrat que el títol *Testimoni d'Horaci* evoca l'autor llatí tan admirat per Estellés, la citació que encapçala el recull, del *Hamlet* de Shakespeare («Horaci, sóc mort! Però tu vius...», escena IX, acte V), explicita la voluntat del príncep danès que el seu amic testimoniï les intrigues i atrocitats existents en la seva època sota el regnat del seu oncle. La funció assignada a Horaci, en definitiva, és la pròpia d'Estellés: deixar constància manifesta i per escrit del difícil temps de la postguerra. El llibre, que conté vint-i-sis poesies numerades amb xifres romanes, sense títol i de mètrica bàsicament alexandrina, enllaça dos temps diferents a causa de la tasca testimonial associada al poeta: «S'hi estableix un doble diàleg unidireccional que cohesionava el conjunt i es manifesta de forma complementària, en el present, mitjançant l'expressió del *jo* poètic testimonial sobre la interlocutora i protagonista, Cheryl; i, a més a més, en el passat, mitjançant l'apel·lació d'Horaci al príncep» (Carbó 2004: 40). Forma part de l'espai del present la relació conversacional de la veu poètica amb Cheryl, quan aquesta se situa darrere la finestra, mentre que els records de *Hamlet* evocats per ella, des d'on sorgeix la veu d'Horaci, conformen l'espai del passat. Els poemes del present, que expliquen anècdotes o esdeveniments, segueixen una tipologia més aviat narrativa; els poemes d'Horaci, vinculables al passat, actuen de contrapunt dramàtic als primers. Horaci hi medita sobre la impossibilitat d'escriure el testimoni que vol el príncep Hamlet i, al darrer text, transcendent en la ficció els segles que els separen, es declara enamorat de Cheryl, sentiment que comparteix amb el *jo* poètic masculí del present. El món degenerat descrit per Horaci, sobretot al poema XXIII (Andrés Estellés 1981: 161), en què Estellés emprava referències autotextuals provinents de *L'Hotel París*, ha romàs al pas dels segles, des del passat del testimoni d'Horaci fins al present del poeta. Segons Calvo (2007: 344), aquesta obra d'Estellés «est une imposture littéraire qui s'érige en acte d'accusation de ce grand imposteur, ne l'appelons pas Fortinbras, mais Franco». Ambdós testimoniatges, el de *Hamlet* i el de *Testimoni d'Horaci*,

deixen constància d'una època de tirania que, en el cas del segon, suposa un veritable compromís amb la realitat dels anys cinquanta, així com un experiment poètic en la literatura d'aquell context.

L'heterogeneïtat del món contemporani: paròdia de moviments, corrents i autors diversos

El personatge més influent en el món sociocultural valencià del segle XIX és, sens dubte, Teodor Llorente. Líder de la Renaixença, fundà i dirigí, durant gairebé quaranta anys, el diari *Las Provincias* i fou un dels promotors de l'entitat cultural *Lo Rat Penat*, des d'on es rellançaren uns jocs florals bilingües. Llorente, a les seves poesies, cantà la bellesa d'una pàtria idealitzada a través de l'amor i del paisatge i demostrà una gran habilitat en l'ús del llenguatge, cosa que féu que el seu estil aconseguís nombrosos epígons i que, en el cas dels poetes de mitjan segle XX, servís com a font de revinculació al català literari (Fuster 1982: 23). Malgrat la presència de Llorente en diversos reculls d'Estellés, l'exemple més notable d'intertextualitat, pertinentment estudiat per Carbó (2011: 19-26), és el que ofereix «Vora el barranc del Carraixet» (Andrés Estellés 1979b: 53-57), títol, aquest, que imita el llorentí «Vora el barranc dels Algadins». L'original llorentina és una poesia de quatre estrofes de vuit versos octosíl·labs, de rima creu-creuada, cadascuna de les quals repeteix el títol a manera de *leitmotiv*. El barranc dels Algadins és un paisatge que presenta els típics referents valencians (tarongers, palmeres, camps d'arròs, l'horta, etc.), contemplats per un *jo* que els idealitza i que esdevenen matèria mítica i perdurable enfront de la caducitat humana. Amb «Gran oratori pels morts valencians de la postguerra, altrament titulat Vora el barranc del Carraixet», inclòs dins el poemari *Ofici permanent a la memòria de Joan B. Peset, que fou afusellat a Paterna el 24 de maig de 1941* (1979), Estellés en fa tot un capgirament: retre homenatge generalitzat a tots els morts valencians víctimes de la dictadura. Així, el nou barranc estellesià no és un paisatge idíl·lic com el de Llorente, sinó que tracta d'afusellaments. Manté, respecte de la composició que actua de model, el títol com a motiu recurrent, la mateixa mètrica i el mateix estrofisme, però té una extensió major

—catorze estrofes numerades amb xifres romanes— i no presenta cap rima. La poesia del burjassoter és un cant col·lectiu que testimonia els assassinats del franquisme i que, al final, esdevé una oració esperançada en el futur d'un poble lliure. L'operació d'Estellés, destra, és partir d'un text de la Renaixença, capgirar-lo i dotar-lo d'un component que mancava en el primer: el compromís polític social. El producte resultant, talment el de Llorente, aspira a una nova naixença en un context advers, però deixa al marge l'element ideal paisatgístic per configurar-se com un poema patriòtic, d'interès civil i de caire realista. L'estil classicista i retoritzant d'un altre renaixentista, el mallorquí Miquel Costa i Llobera, és parodiat a «R. I. P.» (1978: 89-90), de *4 Poemes*, que pren per font les *Horacianes* (1906). El títol, ja subversiu, indica que l'estil de Costa «descansa en pau», és a dir, que la seva forma de fer o entendre la poesia ja ha caducat —encara que es manté, a la versió estellesiana, l'esquema formal d'estrofes sàfiques adaptades. El perfeccionament mètric dels clàssics és una feina que deixa exhaust, d'aquí ve que, en dues ocasions, Estellés bromegi sobre el fet que Costa caigués «mort a la trona» cada vegada que aconseguia travar reeixidament un vers. Les lleis de la retòrica són emprades pel poeta mallorquí d'una manera que frega la sacralització, actitud que Estellés explota ja que entronca amb la condició eclesial de Costa i Llobera. Engolit per l'excés de formalisme amb què entenia els clàssics, Costa se situa ben lluny del *modus vivendi* del seu model, Horaci, per qui el conreu perfectiu de la literatura havia d'anar aparellat amb el gaudi dels plaers mundans, herència a la qual se subscriu el *jo* líric estellesià a l'estrofa final.

Pel que fa al Modernisme, és deutora de la teoria de la «paraula viva» de Maragall, reflexió sobre la pròpia experiència creadora esbossada a l'*Elogi de la paraula* (1903) i elaborada a l'*Elogi de la poesia* (1909), una de les poesies de «sentiments unànimes» més conegudes d'Estellés: «Assumiràs la veu d'un poble» (1993: 106-107). Entre altres recursos, cal destacar la tria del vers octosíl·lab, un metre popularitzant, l'aparició reiterada de verbs en futur, que aporten un to sentencios i profètic al poema així com una rima interna característica, i l'ús, en sis ocasions, de l'epífora «poble», que incideix en

el sentit de col·lectivitat. La tasca atorgada al poeta és de base romàntica: el poema comença amb la identificació del *tu* poètic amb el poble i continua amb la constatació de la feina de representar-lo, un sofriment que implica el contacte amb la realitat més tangible i bruta, de ressò bíblic. La veu del poeta ha d'emergir des del silenci condensat, entre un context de penúries i de vetlla nocturna, típica del qui esdevé un «despert entre adormits». La vitalitat de la paraula del poeta incorpora la dimensió amarga de la humanitat: la pena d'un poble pel destí tràgic del seu país. El poeta, encarregat de trencar el silenci col·lectiu, és qui, com les classes més humils i senzilles, ha de cantar des de l'espontaneïtat i la sinceritat, sense embolcalls retòrics. La identitat del *jo* líric se subordina a la del *nosaltres*-poble, d'aquí ve que la paraula viva es digui en benefici del segon i no serveixi per enaltir la vàlua personal. El to exhortatiu que adopta el poema conclou amb l'assumpció final del designi de ser el poeta del poble, que ve marcada per un canvi de verbs en present. D'altra banda, si calgués assenyalar quin és el poema de Maragall que més ha marcat l'obra d'Estellés, aquest seria, sens dubte, «La vaca cega» (*Poesies*, 1895). Com a mínim, el manlleu intertextual ocorre en tres ocasions —provinents de reculls, i amb significats, ben diversos. El primer cas és el de la poesia «Oficis dominicals» (Andrés Estellés 1982b: 78), del llibre *Estams de la pols*, en què es descriu l'*spleen* dels diumenges a la tarda que envaeix un pare de família, a mig camí entre la malenconia agredolça i el tedi. La rutina dominical deixa pas a sensacions contrariades, reforçades per l'exemple modèlic i conegut de «la vaca cega». El segon cas és el del sonet, sense majúscules, que comença «a zuric els matins solen tenir una llum acerada» (Andrés Estellés 1983: 97), de *Sonets a Jackeley*, en què el *jo* líric descriu el paisatge agradable i tranquil que divisa des de la ciutat suïssa, així com el caràcter prudent i la civilitat de les seves gents, que es contraposen, indefectiblement, a la realitat franquista que es dona a la terra d'Estellés. L'element tràgic, aïllat i connotat de distinció, es prefigura en el vers «potser en alguna prada pasturava la vaca de maragall». El darrer exemple es troba a la desena estrofa del «Quadern de Beniarjó» (Andrés Estellés 1986: 65), de *Lofici de demà*, i es construeix mitjançant la paròdia d'una altra paròdia.

El malestar i la ràbia producte de la situació exasperant en què viu el poeta, que es projecta sobre la natura, fan que la veu poètica creï un nou símbol, «l'arbre de la mala llet», sintagma que remet, directament, a «la vaca de la mala llet» de Pere Quart (de «Vaca suïssa»; *Bestiari*, 1937) i, en segon terme, a «La vaca cega» de Maragall.

Quant a la «poètica arbitrària» del Noucentisme, que pretén l'elaboració d'una literatura artificiosa, idealitzada i propensa a la ironia distanciada —i, per tant, més preocupada per la Catalunya a què aspira el reformisme burgès que no pas per les contradiccions i mancances del moment—, Estellés hi topa, frontalment, en els primers objectius. Recordi's que, per al poeta de Burjassot, la literatura ha de testimoniar la realitat —actitud que l'allunya de la política de *black-out* amb què operen els noucentistes— i que, formalment, s'inclina per reflectir la parla popular valenciana, cosa que no està renyida amb l'exercici retòric. Des d'un punt de vista líric, Estellés, materialista, contrafà la concepció amorosa noucentista en un poema tan ponderat com «Els amants» (1993: 30). Encapçalat per una citació prou significativa d'Ausiàs March, el poema descriu com una parella, ja d'edat avançada, evoca la passió i el desig sexual de joventut i com, al pas dels anys, ocasionalment, són encara empesos per aquesta energia desbordant. La veu poètica masculina, que parla des del *nosaltres*, mitjançant una lítote, afirma: «No compremem l'amor com un costum amable, / com un costum pacífic de compliment i teles / (i que ens perdone el cast senyor López-Picó) [...]. / Ignorem el Petrarca i ignorem moltes coses. / Les estances de Riba i les *Rimas* de Bécquer». Evidentment, cal conèixer aquests models per a poder-los subvertir. El desig cantat per Estellés forma part de l'elementalitat humana, adquireix una dimensió únicament terrenal i es distancia, manifestament, de l'amor verbalitzat d'una forma continguda (López-Picó), idealitzada (Petrarca), obscura (Riba) o sentimentalista (Bécquer). En aquesta línia caldria incloure, també, el sonet VIII de *Progrés de la llum*, «A la manera de Carner» (Andrés Estellés 1980: 190), que, d'art menor i de tall anecdòtic, relata el moment en què una jove es banya al mar per primera vegada. Estellés imita l'estil carnerià adoptant un *jo* poètic intel·lectualitzat i distanciat, que

reflecteix una visió serena, equilibrada i objectivada de la realitat. La tria del mot *donzella*, al primer vers, connecta amb la tradició trobadoresca, talment com feia Carner a *La paraula en el vent* (1914), i insisteix en la virginitat de la noia, condicionant que propicia, després, el contrafaïment irònic del poema. La ingenuïtat i la prudència de la jove estan marcades per la contingència de caràcter i la precaució a l'hora d'entrar en contacte amb l'aigua. La seducció del moviment de la mar (qualificada de *vella*), de regust clàssic, és descrita com un joc d'artifici, on no hi manca la inclusió de personatges mitològics. Amb la mateixa voluntat de recuperació de lèxic antic que el «príncep dels poetes», Estellés empra l'adjectiu *ardida* per referir-se a l'empresa d'endinsar-se en l'aigua agitada. A partir d'aquest instant, el contacte és descrit, encara que líricament, com una penetració, terme connotat sexualment, i el que podria haver estat una composició totalment innocent, adquireix nous besllums —ara és que apareixen redimensionades les focalitzacions inicials en el «jove cos» i en el color insinuant del «banyador negre». Després d'aquesta experiència, el personatge de la jove es deslitteraturitza —deixa de ser una *donzella* d'almívar, una creació artística ideal— i esdevé una adolescent real, que gaudeix dels seus desitjos efervescents com a «mar revolta, vent o foc». El sonet acaba, doncs, amb el típic segell estellesià.

Després de l'omnipresència d'Ausiàs March en l'obra estellesiana, tal volta caldria situar Carles Riba com al referent contemporani més llegit i admirat per l'autor de Burjassot. És sabut que ambdós es van conèixer l'any 1956 amb motiu del Premi Cantonigròs a *Donzell amarg*, amb un jurat en el qual es trobava l'autor de les *Estances*. De la intertextualitat ribiana a la poesia d'Estellés, n'ha parlat Carbó a l'estudi ja citat a propòsit de Teodor Llorente (2011: 26-43). Els exemples adduïts més destacables, en aquest sentit, són «El procés», de *La clau que obri tots els panys*, i els poemes de *Llibre de meravelles* que remetien a la segona de les *Elegies de Bierville* (1942): «L'estampeta», «Reportatge» i «També». Pel que fa a «El procés» (Andrés Estellés 1971: 31-33), és un poema de setanta-un versos alexandrins, dividit en dues parts que tracten, respectivament i en clau irònica, de la reflexió metapoètica sobre l'acte creatiu i del *procés* de

qüestionament crític de la doctrina ribiana, el postsimbolisme, de la qual Estellés pretén desmarcar-se. Destaquen, en aquest sentit, les referències paròdiques a la poesia pura, la substitució del déu clàssic per Déu i les al·lusions a Salvat-Papasseit —que suposa la tria, per part d'Estellés, d'una opció poètica que advoca per la llibertat tipogràfica, expressiva i temàtica—, l'assaig —l'altre gènere tractat per l'autor barceloní— i les tertúlies que els diumenges a la tarda se celebraven a casa del matrimoni Riba-Arderiu.

El poeta de Burjassot és un dels autors que, ficcionalment, ha revisitat la segona elegia de Bierville, que Riba escrigué en l'exili i que evoca el temple de Posidó del cap de Súnion, que havia visitat l'any 1927 en el seu viatge a Grècia. El text en qüestió contribuï a fixar un referent simbòlic esdevingut mític en la poesia catalana contemporània. En un context d'erosió personal i col·lectiva, de derrota i de desfeta, i d'allunyament físic de la seva terra, Riba troba, en el record del promontori del temple clàssic «feliç de sal exaltada», un exemple pur a través del qual enfortir-se i accentuar la dignitat. Semblantment, Estellés, encara que no patí l'exili físic, hi trobava punts de contacte a l'hora de partir d'un referent sobre el qual *dreçar-se* de la situació personal —la mort de la filla— i col·lectiva que vivia. A «L'estampeta» (Andrés Estellés 1993: 40-41), el *jo* líric cerca, en el cinema i en la literatura, un refugi on fugir de l'amarga postguerra per evocar altres mons i, en el cas de «Reportatge» (Andrés Estellés 1993: 44-45), des del record, evoca les fires de Nadal, que suposaven un oasi de diversió en la misèria del franquisme. Malgrat les distàncies, en ambdós poetes el temple els aporta aquella plenitud i satisfacció que la realitat quotidiana de postguerra no els permetia si no era, fugaçment, des de la imaginació. On la relació intertextual es patentitza més és a «També» (Andrés Estellés 1993: 101-102), poesia de trenta-vuit versos alexandrins, encapçalada per un epígraf marquès que remet a la llum i a la foscor com a pols que projecten la situació personal i col·lectiva de l'autor: els moments de claror enmig de l'obscuritat dominant. Aquest poema d'Estellés comença amb un seguit d'impressions compartides pel que fa al promontori grec —les imatges paisatgístiques i la sensació de llibertat— però que, a diferència de Riba, l'autor de Burjassot trasllada a l'escenari de la terrassa

de casa seva. Allò que el *dreça* ja no és l'evocació del que havia estat la ruïna clàssica, sinó la nuesa del cos de l'estimada, de tal manera que, a partir del vers novè, s'incrementa la identificació de Súnion amb un *nosaltres* —amb l'amor entre el *jo* i un *tu* que es miren amb llibertat en un context d'humiliació, en què l'àmbit de fugida, com ocorria als dos poemes anteriors, és la imaginació, el món creat pels amants, que tot ho contamina. El temple de Súnion significa la transgressió d'allò quotidià a partir de la poesia (versos 28-35), que, amb l'esclat creatiu de versos incontrolats i prohibits, possibilita el redreçament del *jo* líric. L'excepcionalitat d'aquesta activitat poètica es mostra amb la sorpresa dels homes, que «se'ls apagava el puro i no tenien foc». Aquesta expressió entronca amb el valor de la citació inicial de March i la vinguda de la foscor. La recuperació de la llum, esperançadora, es dona al darrer vers («Un crit de ¡gol! omplia tot el cel del diumenge»), amb un clar matís sinestèsic (*gol* remet a *sol*, per la forma esfèrica de la pilota, que projecta llum al *cel*, a la vegada, tots ells, parònims), i sintetitza el món evocat i la realitat anecdòtica i dominical de postguerra. Així com Riba s'enlairava evocant Súnion «amb un crit d'alegria» que cobria el cel del temple, al poema d'Estellés el motiu de celebració és el crit de gol que arriba fins a la terrassa de casa seva. En ambdós casos, un motiu d'alegria per pal·liar el desgast de la derrota.

La mateixa figura de Carles Riba, en altres ocasions, és motiu de paròdia. El cas més flagrant és el de la poesia «Mort i espant de Carles Riba» (Andrés Estellés 1979a: 94), de *L'engan coneix*. En un moment de trànsit en la poesia contemporània, com va ser la mort de Riba (1959) i el canvi de dècada, i en un moment de reorientació de la poesia d'Estellés, entre la intertextualitat amb els clàssics catalans i la dels poetes llatins, la mort de Riba va colpir l'autor de Burjassot i va motivar l'escriptura d'aquest poema. De vint-i-un versos decasil·labs clàssics, amb cesura després de la quarta síl·laba, «Mort i espant de Carles Riba» tracta la mort d'una forma lingüísticament agosarada i cruel, i se situa als antípodes de la poètica ribiana, representant d'una estètica estilitzada i postsimbolista, i d'un classicisme europeu que «sublimava i estilitzava amb xiprers i marbre la indecència inestètica de la mort i la putrefacció» (Hösle

1995: 34). El terme *espant* del títol ja prefigura l'impacte i el desajust entre la visió esperada de la mort i la trobada; la citació inicial de March, provinent del cant XCII, també hi ajuda. El *jo* poètic presenta un discurs adreçat a un *tu* interlocutor, Riba, i comenta l'entrada d'un tercer personatge, el de la mort personificada. Aquesta és descrita com una prostituta que regenta un univers erosionat i deformat («No estaves fet per a veure la Mort, / el rostre lleig de la puta cruel, / —un ull penjat i la boca rompuda, / el ventre inflat i les mitges caigudes»). L'arribada d'aquesta dama de bordell esperpèntica representa la realitat imperfecta, és a dir, allò que és bandejat de la poètica ribiana i que, a Estellés, li agrada de mostrar. La mort de Riba estellesiana, deformada grotescament, implica una clara oposició contra l'estètica de distinció (evocada pels mots *xiprers*, *crepuscle*, *lluna* i *marbre*) i contra la perfecció de l'«l'habitant de la Gràcia» (per paronomàsia amb Grècia, al·ludint també a la cultura d'aquell sobre aquesta). Estellés capgira el que hauria de ser un cant bell i elegíac, una lloa a l'autor de les *Estances*, i construeix una composició que voreja l'humor negre. Riba, el poeta «delicat, subtilíssim», no està preparat per un fet vivencial corrent, brut, negre, sense retòrica ni elegància. Triadú (1985: 29), que posa l'accent interpretatiu en els versos 16-18, veu en aquest poema la lucidesa d'Estellés a l'hora de patentar la fi d'una època de la poesia catalana, representada per la mort de Riba, que es visqué com una pèrdua desoladora d'allò de més altiu i de més culte que tenien la llengua i la cultura del país.

La profusió de referents paròdics, pel que fa a d'altres autors contemporanis, ben bé podria resseguir-se a partir de la tria de noms com Llorenç Villalonga («Ègloga IV» d'*El primer llibre de les èglogues*), J. V. Foix (de títol homònim en *Llibre d'exilis*), Joan Teixidor (també a *Llibre d'exilis*), Salvat-Papasseit («Oda a Barcelona», del *Manual del malalt perfecte*), Rosselló-Pòrcel («Rajolotes», de *L'inventari clement*; segona poesia en prosa de *Boix, Heras i Armengol*) i, més propers, d'amics o coneguts valencians com Vicent Ventura («L'amic», de *L'amant de tota la vida*), Joan Fuster (*De quan Joan Fuster i l'Estellés...*, dins *Versos per a Jackeley. Obra completa 7*), Bernat Artola i Joan Baptista Porcar («Peníscola», de *Poemes esparsos*). Mereix un tractament especial el nom que

manca en aquesta llista i que es presta a les al·lusions més hilarants: Salvador Espriu. Estellés aprofita tot allò negatiu que connota la mort, tema omnipresent a l'obra espriuana, per crear un personatge negre i tètric de l'autor sinerenc. Així, en algunes poesies estellesianes, la comicitat es produeix quan el lector veu exagerats, de forma hiperbòlica, els trets distintius de la personalitat d'Espriu, que apareixen enmig de situacions grotesques. A tall de mostra, observin-se el vintè tercet de la sèrie *Epitafis* (Andrés Estellés 1979a: 123), l'«Oda amb estrambots i notes a Bertomeu Rosselló-Pòrcel des de la seua mort» (Andrés Estellés 1980a: 33-34), «M'agradaria escriure-li a Salvador Espriu» (Andrés Estellés 1980a: 221), de *Primera audició*, i el desè sonet de la secció «Quadern de moralitats», de *Lofici de demà* (Andrés Estellés 1986: 60), que recorda el text «Conversió i mort de Quim Federal», del llibre *Narracions* (1965). Dedicat, alhora, a Espriu i a l'estudiós Jaume Pérez Montaner, «Fragment 1», de *Poemes esparsos* (Andrés Estellés 1999: 154-156), és un dels poemes inventari en què la mirada irònica d'Estellés repassa els noms de la literatura contemporània que han estat una lectura significativa per a ell. En síntesi, suposa una ruptura amb les estètiques precedents: Jacint Verdaguer, Agustí Bartra, Costa i Llobera, Torras i Bages i, sobretot, Carner. Tots aquests autors són, per a Estellés, exemple d'una poètica arcaïtzant, artificiosa, formal o que es limita a cantar la bellesa: la realitat, en canvi, subverteix aquests cànons i esdevé l'espai que també inclou l'element lleig i els instints primaris. En el cas de l'«Ègloga mallorquina» (Andrés Estellés 1981: 177-180), de *L'inventari clement*, el *jo* poètic, polifònic, adopta la veu de personatges clàssics (Odiseu, Hipòlit) o renaixentistes (Galatea) per evocar les impressions d'un viatge seu a Mallorca acompanyat de Vicent Ventura. El paisatge descrit combina l'idíl·lic amb l'anecdòtic i, fins i tot, arriba a l'íntima confessionalitat. El poema serveix per inventariar els autors illencs amb qui Estellés entra en contacte o recorda: Antoni M. Alcover, Francesc de Borja Moll, Llorenç Villalonga, Bartomeu Rosselló-Pòrcel, Blai Bonet i Gafim (Gabriel Fuster Mayans).

Malgrat l'ús, aparentment i pretesa, d'una dicció senzilla i natural, Estellés és un poeta preocupat pel seu llegat i amb una gran consciència de la pròpia vàlua,

la qual, indefectiblement, se sotmet al servei del poble. Encara que amb vis còmica, al sonet 51 (Andrés Estellés 1982: 221) d'*El gran foc dels garbons*, recull amb què s'iniciava aquest estudi, el poeta de Burjassot no només s'insereix dins la nòmina dels millors autors del segle xx, la majoria companys de generació, sinó que aspira a sobrepassar-los qualitativament.

Conclusions

«És aplegant impressions fragmentàries [...] com Estellés conforma una atmosfera capaç de transmetre al lector una compulsió emotiva amb perfil d'unicitat». Amb aquestes encertades paraules, aplicades a l'autor de Burjassot i extrapolables, en bona mesura, a la contemporaneïtat, Vicent Salvador (1989: 40) caracteritzava l'essència d'un poeta modern. En efecte, Estellés mostra una consciència intermitent que recull fragments de la realitat i que intenta sintetitzar en un tot significatiu. Pel que fa a les referències eròtiques, són, de vegades, directes en la seva immediatesa i, d'altres, elaborades amb al·lusió imaginativa. En tot cas, cal entendre la necessitat vital d'escriure i l'amor com a veritable *deus ex machina* de l'existència del poeta burjassoter. La seva poesia, com afirma Francesc Parcerisas (Garcia Grau 2004: 67), «parteix d'uns elements ben determinats: el món quotidià i els seus aspectes més vulgars, el diàleg amb alguns autors predilectes [...], la vindicació d'un poble i d'una llengua sotmesos al silenci i, per damunt de tot, la necessitat obsessiva d'escriure per tal de deixar constància del món i de l'experiència del poeta, de catalogar la realitat en forma de paraules, i l'exaltació de les relacions eròtiques com a motivació bàsica d'aquesta vida i únic enfrontament significatiu amb la mort». *L'eros*, doncs, és qui impregna bona part de la prolixa escriptura i simbologia estellesianes, el qual no només ateny l'amor com a manifestació explícita del sexe o de l'estima per la terra i els éssers més propers (dona, pares, fills i amics), sinó que també és tractat com un element subversiu —com a contrapunt a la moral fèrria i nacionalcatòlica del franquisme—, cívica —en contra de l'odi generat ençà de la guerra civil— o d'evasió —per la necessitat humana d'escapar de la *mort* quotidiana que suposen la misèria, la fam i la manca de llibertat. La poesia, per

a Estellés, ha d'estar en contacte amb la realitat circumdant i, al seu entendre, ha de comunicar qualsevol tema que abracci l'experiència humana. D'aquí ve que reivindiqui una poesia aparentment senzilla, que canti les coses elementals, en què els clàssics s'ha vist que actuaven de primer model i referència indispensable per a l'elaboració formal, l'elevat grau de la qual no pot escapar a un lector amatent. L'autor de Burjassot recorre a la paròdia per plantejar un seguit de reflexions que provoquen, conseqüentment, ampliacions de significat i un joc d'ambigüitats molt explotats. Estellés sol amagar el seu projecte ideològic en la doble lectura de les seves paròdies: d'una banda, la literal dels versos i, de l'altra, la d'un determinat missatge social que hi és implícit. El contrafaïment dels poetes precedents, de la tradició, en definitiva, li és útil per tres motius. En primera instància, perquè actua de mecanisme que, a banda de posar de manifest l'aïllament cultural que patien els autors de la postguerra, permet superar el control estricte que imposava la censura, atesa la translació geogràfica i sobretot temporal que impliquen les remissions. En segon lloc, perquè respon al desig d'experimentació i de renovació tant del llenguatge poètic com de l'elaboració formal. I, en darrer terme, perquè els clàssics (l'latins, medievals, moderns i contemporanis), per la seva mera condició, sempre són d'interès ja que poden ser revisitats i reactualitzats permanentment.

Estellés, aquell «home baix, de carn flàccida i pell lletosa, d'aspecte tou [...], ulls apagats, tirant a tristos, un somriure tímid, a penes entreoberts els llavis sensuals, el nas menut, la barbata efeminada, el coll curt, el cap petit i amb un front ample gràcies a una calba desbordant, les espatlles arronsades, vestit de gris i amb camises de mànega curta per on sortien dos braços més aviat escanyolits», segons la tendra caricatura que en fa Montserrat Roig (1978: 156), ha estat un dels poetes catalans que ha transmès, amb més vehemència, els neguits de tota una generació estigmatitzada per la repressió franquista. No en va, Pla (1992: 510) afirmava que l'autor de Burjassot «és un escriptor modern perquè porta a sobre l'ensulsiada del periodista d'avui», el testimoniatge de la qual Estellés va convertir, més que en el seu ofici, en el seu eix vital (Andrés Estellés 1993: 25): «Jo no he fet la paròdia, com ara han dit, del gènere. [...]

/ Sols escric el record d'aquell temps de les Èglogues. Ara en diuen: paròdia. Només això, paròdia? / I la necessitat que tenia d'escriure-les? / I el fet brutal de viure-les?».

Referències bibliogràfiques

- ANDRÉS ESTELLÉS, Vicent (1971): *La clau que obri tots els panys (1954-1957)*, València, Diputació Provincial de València.
- (1978): *Obra completa 4. Balanç de mar*, 1a ed., València, Eliseu Climent, editor.
- (1979a): *Obra completa 2. Les pedres de l'àmfora*, 2a ed., València, Eliseu Climent, editor.
- (1979b): *Ofici permanent a la memòria de Joan B. Peset, que fou afusellat a Paterna el 24 de maig de 1941*, València, Eliseu Climent.
- (1980a): *Obra completa 3. Manual de conformitats*, 2a ed., València, Eliseu Climent, editor.
- (1980b): *Obra completa 5. Cant temporal*, 1a ed., València, Eliseu Climent, editor.
- (1981): *Obra completa 6. Les Homilies d'Organyà*, València, Eliseu Climent.
- (1982a): *Obra completa 1. Recomane tenebres*. 3a ed., València, Eliseu Climent, editor.
- (1982b): *Obra completa 7. Versos per a Jackeley*, 1a ed., València, Eliseu Climent, editor.
- (1983): *Obra completa 8. Vaixell de vidre*, 1a ed., València, Eliseu Climent, editor.
- (1986): *Obra completa 9. La lluna de colors*. 1a ed., València, Eliseu Climent, editor.
- (1993): *Manuscrits de Burjassot-1. Llibre de meravelles*, 12a ed., València, Eliseu Climent, editor.
- (1999): *Obra completa 10. Sonata d'Isabel*, 2a ed., València, Eliseu Climent, editor.

- APARICIO, Mariola (2004): «Intertextualitat en l'obra de Vicent Andrés Estellés», dins Ferran Carbó, Enric Balaguer i Lluís Meseguer (eds.), *Vicent Andrés Estellés*, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana.
- ARGENTE, Joan (1979): «Parodil·lelismes». *Reduccions*, 6, pp. 45-75.
- BAJTÍN, Mijaíl M. (1986): *Problemas literarios y estéticos* (trad. de *La imaginación dialógica*, La Habana, Arte y Literatura.
- BALAGUER, Josep M. (1997): «Sobre la paròdia». *El Pou de Lletres. Revista trimestral de literatura i pensament*, núm. 6, estiu, pp. 11-13.
- BALLART, Pere (1994): «Ironía e intertextualidad: la parodia», dins ídem, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Quaderns CremaBOU, Enric (1987): «La poesia», dins Riquer, Comas i Molas, *Història de la literatura catalana*, vol. x, Barcelona, Ariel.
- BROSSA, Joan (1979): *Antologia de poemes de revolta (1943-1978)*, Barcelona, Edicions 62.
- CALVO, Amador (2007): *Le référentiel et l'intertextualité dans l'oeuvre poétique de Vicent Andrés Estellés*, Vincennes-Saint Denis (París), Université Paris 8. Tesi doctoral dirigida per Montserrat Prudon [consultada el 10-VIII-2012 en http://1.static.e-corpus.org/download/notice_file/849514/CalvoRamonThese.pdf]
- CARBÓ, Ferran (2004): «Els inicis de Vicent Andrés Estellés», dins Ferran Carbó, Enric Balaguer i Lluís Meseguer (eds.), *Vicent Andrés Estellés*, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana.
- (2009): «Adaptació i subversió en *El primer llibre de les èglogues*», dins ídem, «Com un vers mai no escrit». *La poesia de Vicent Andrés Estellés en els anys cinquanta*, Barcelona/València, Publicacions de l'Abadia de Montserrat/ Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana.
- (2011): «Teodor Llorente i Carles Riba en la poesia de Vicent Andrés Estellés», dins F. Carbó, C. Gregori i G. López-Pampló, R. X. Rosselló, V. Simbor, *La literatura davant el mirall. Ironia i metaliteratura en l'època contemporània*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- CARBÓ, Ferran et al. (2008): *El bricolatge literari: de la paròdia al pastix en la literatura catalana contemporània*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

- CASACUBERTA, Margarida; GUSTÀ, Marina (eds.) (1996): *De Rusiñol a Monzó: humor i literatura*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- FUSTER, Joan (1982): «Nota —provisional i improvisada— sobre la poesia de Vicent Andrés Estellés», dins Vicent Andrés Estellés, *Recomane tenebres. Obra completa 1*, 3a ed., València, Eliseu Climent, editor.
- GARCIA GRAU, Manel (2004): «Vicent Andrés Estellés i l'amor com a erografia», dins Ferran Carbó, Enric Balaguer i Lluís Meseguer (eds.), *Vicent Andrés Estellés*, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana.
- GENETTE, Gérard (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, traducció de Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus.
- GÓMEZ, Francesc J.; PUJOL, Josep (ed.) (2008): MARCH, Ausiàs. *Per haver d'amor vida. Antologia comentada*, Barcelona, Barcino.
- GOMIS, Ramon (1995): *Viatge per la mar de la Frau*, Barcelona, Proa.
- HÖSLE, Johannes (1995): «La poesia de Vicent Andrés Estellés: assaig d'una síntesi», dins Axel Schönberger i Tilbert Dídac Stegmann (eds.), *Actes del Desè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes (Frankfurt am Main, 18-25 de setembre de 1994)*, vol. I, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- KEOWN, Dominic (1996): *Sobre la poesia catalana contemporània*, València, Eliseu Climent.
- MADRENAS, M. Dolors (1999): *Va de broma? Aproximació a la paròdia literària*, Barcelona, Edicions 62.
- MORENO, Antonio (2002): «Introducción», dins Vicent Andrés Estellés, *El primer libro de las églogas*, València, Denes.
- PÉREZ MONTANER, Jaume (1992): «Paròdia i dicció en les èglogues d'Estellés», dins Antoni Ferrando (ed), *Miscel·lània Sanchis Guarner, volum II*, Barcelona/València, Publicacions de l'Abadia de Montserrat / Departament de Filologia Catalana de la Universitat de València.
- (2003): «Vicent Andrés Estellés: A l'ombra d'Ausiàs March», dins Josep Ballester i Jaume Pérez Montaner, *Vicent Andrés Estellés (1924-1993) 10 anys després. Breu antologia i bibliografia*, Barcelona, Institució de les Lletres Catalanes.

- PÉREZ MONTANER, Jaume; SALVADOR, Vicent (1981): *Una aproximació a Vicent Andrés Estellés*, València, Eliseu Climent, editor.
- PLA, Josep (1992): «Notes del capvesprol», dins ídem, *Obra completa. Edició 10è aniversari. Notes disperses. Notes del capvesprol*, vol. 2, Barcelona, Destino.
- PREMINGER, Alex; BROGAN, T.V.F. (eds.) (1993): *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton (Nova Jersey), Princeton University Press.
- ROIG, Montserrat (1978): «Vicent Andrés Estellés, entre el sexe i la mort», dins ídem, *Retrats paral·lels/3*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- ROSENKRANZ, Karl (1992): *Estética de lo feo*, edició i traducció de Miguel Salmerón, Madrid, Julio Ollero.
- SALVADOR, Vicent (1989): «Eros i retòrica en la poesia d'Estellés». *L'Aiguadolç*, 8, dossier: *Vicent Andrés Estellés*.
- SOLÀ I DACHS, Lluís (1978): *L'humor català. Un segle d'humor català*, Barcelona, Editorial Bruguera.
- TRIADÚ, Joan (1985): *La poesia catalana de postguerra*, Barcelona, Edicions 62.
- TYNIAOV, Iouri (1992): «Tesis sobre la parodia» [1921], dins Emil Volek (ed.), *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtin. Polémica, historia y teoría literaria*, vol. 1, Madrid, Fundamentos.

Vicent Andrés Estellés i els escrits memorialístics *

Enric Balaguer
Universitat d'Alacant

Crònica personalíssima

Entre 2010 i 2011 es va estrenar a València i a Barcelona una obra de teatre dirigida per Pep Tosar amb el títol *Poseu-me les ulleres*, inspirada en la vida de Vicent Andrés Estellés. El muntatge, de la companyia de teatre de la Societat Coral el Micalet, va fer servir textos de *Tractat de les maduixes*, *La parra boja* i *Quadern de Bonaire*, tres dels llibres autobiogràfics de l'autor. En l'obra, que va tenir un gran èxit, va actuar el cantant Miquel Gil i Isabel Anyó, la néta del poeta. L'espectacle, entre altres coses, va mostrar l'interés d'aquesta part de la producció estellesiana que a hores d'ara no s'ha reeditat i que al seu dia va gaudir d'escassa atenció crítica.¹

* Aquest text recull bona part del treball que vaig presentar al Primer Simposi Internacional de Literatura Autobiogràfica celebrat a la Universitat d'Alacant el novembre de 1999 i que fou publicat al volum *Literatura autobiogràfica. Història, memòria i construcció del subjecte* (Balaguer 2001: 253-268). Des de llavors ençà els estudis sobre la producció memorialística d'Estellés han comptat amb poca atenció per part de la crítica. Sobre la biografia del poeta hi ha, però, alguna aportació que cal ressenyar com és ara la de Gemma Pascual i Escrivà amb *Quan deixàvem de ser infants*, 2011. Es tracta d'una obra que no es presenta com una biografia tot i estar basada en les seues memòries i els seus meravellosos poemes. I també l'espectacle que hem al·ludit *Poseu-me les ulleres* (2010-12) dirigit per Pep Tossar.

1. Pel que fa a la recepció crítica cal consignar a banda de la de Vicent Escrivà (1994), les de Vicent Salvador (2003, 2004), i parcialment Mansanet (2003) i Casanova (2003) en el volum Vicent Andrés Estellés, *Obra periodística*. En canvi, les al·lusions als llibres autobiogràfics estan absents de la major part dels estudis sobre la seua obra realitzats al llarg de la dècada anterior: DDAA, *Vicent Andrés Estellés* (2004), recull d'estudis que apleguen les intervencions de les conferències organitzades per l'Institut Interuniversitari de Filologia el 2003, que coincideix amb el desé aniversari de la mort del poeta. També la producció memorialística resta prou solapada als treballs del volum *Opera Estellesiana* (2010).

L'any 1985, quan havia aparegut el vuité volum de les seues obres completes en l'editorial 3i4, Vicent A. Estellés publicava el volum *Tractat de les maduixes* (1985)² amb el subtítol de *Memòries*, 1. Dos anys després apareixia *La parra boja* (1987),³ un petit volum amb la indicació *Memòries*, 2.⁴ Mentrestant, en la mateixa editorial Empúries apareixia, el 1985, *Quaderns de Bonaire* (1985),⁵ un aplec de textos amb matèria diversa on l'autor ens acostava al seu univers personal a través de la narració d'un viatge per terres mallorquines, del relat de qüestions familiars i experiències personals diverses. Hi trobem capítols, com «Pa, oli i sal», on es barregen el seu gust culinari amb records familiars, històrics i experiències del present. L'últim text, «Amb un enyor salvatge», és un repàs de ciutats i d'hotels d'Europa en un relat amerat de malenconia. En la major part dels textos, en qualsevol moment l'autor hi pot introduir un fet tangencial, una digressió metapoètica o contar una anècdota circumstancial.

L'any següent, el 1986, l'autor publicava *El forn de sol* (1986), un conjunt d'articles sobre diversos escriptors. Hi apareixen textos sobre Carles Salvador, Eduard Escalante o Màrius Torres, d'anàlisi i visió de la seua obra; alguns apunts necrològics com el que realitza a propòsit de Salvador Espriu, Eusebi Sempere o Manuel Sanchis Guarner, on narra elements personals i anècdotes viscudes amb ells. També, en aquest volum, apareixen textos singulars com ara la crònica, personalíssima, d'un viatge a Reus amb motiu d'un recital del poeta. Com ha destacat Vicent Salvador (2003:281) el llibre és un bon indicador dels gustos i dels interessos estètics del de Burjassot.

Aquests quatre llibres constitueixen la literatura autobiogràfica explícita del poeta. La implícita, hem de dir que es troba esparsa en molts dels seus poemes. Car l'obra del poeta —de manera reiterada— està farcida de versos que transcriuen experiències biogràfiques, relats familiars, anècdotes personals.

Els dos primers llibres, *Tractat de les maduixes* i *La parra boja*, són, al nostre parer, els més interessants, i constitueixen una exploració autobiogràfica

2. Utilitzarem la sigla *TM*.

3. Utilitzarem la sigla *LPB*.

4. En paraules de Vicent Escrivà (1994: 31), és un «llibre de prosa llisa [...] més treballat que altres».

5. Utilitzarem la sigla *QB*.

singular. L'autor els presenta de manera aparentment insignificant que hem de llegir, sens dubte, com una *captatio benevolentiae*: «es tracta de la meua crònica personal, d'una sèrie capriciosa, vària, de les meues memòries, les meues amistats, açò i allò, tot barrejat d'una manera que voldria ser amena» (*TM*: 7). L'«açò i allò», aqueix indefinit vagarós de sabor col·loquial —molt del gust del poeta—, és adient per donar compte de la tria peculiar d'elements que farà l'autor. Els dos volums estan formats d'anotacions breus, de vegades d'un tros de pàgina o de mitja (de vegades de dues) i entre aquestes anotacions no sempre hi trobem una relació de continuïtat en el temps o de proximitat lògica entre els esdeveniments ressenyats.

Les anotacions en els dos llibres, realitzades en el present, no indiquen la data d'escriptura i, tot i que de vegades s'informa del temps de redacció (amb indicacions del tipus: «dia de Pasqua», «Dijous Sant» o «dia de Nadal»), no sabem de quin any es tracta.⁶ El text participa tant del que és un diari (sense indicació cronològica) com de l'autobiografia, car són anotacions que van espigolant records, rescatant imatges, encerclant obsessions, buscant, en definitiva, explicar els fets cabdals de tota una vida. Amb l'ús d'aquest doble espai —escriptura de present i relat de fets passats—, l'autor estableix un joc interessant i amé per al lector, però de tot açò en parlaré en l'apartat següent. Prenent referències de la crítica francesa, les obres del poeta estarien més a prop de l'autoretrat que de l'autobiografia. L'autobiografia pretén contestar la pregunta «qui sóc?» a través de «com he arribat a ser», l'autoretrat, en canvi, posa l'accent a dir simplement «el que sóc». El primer articula una història diacrònica, el segon un saber lligat al present.

Projecte autobiogràfic

Bé que Estellés no hi fa explícits els motius que l'han portat a escriure, en un moment determinat, la seua autobiografia —o «les memòries», com ell

6. Al *Tractat de les maduixes* l'autor diu que està corregint proves del volum cinqué de les seues obres completes, amb la qual cosa podem inferir que es tracta d'una data al voltant de l'any 1980; també, pel que diu l'autor, és una època en què participa en molts recitals demanant l'autonomia.

les anomena—, hi ha una sèrie de raons que podem inferir a través de les declaracions de l'autor, com ara el fet de trobar-se en una situació de jubilació amb el conseqüent estat d'oci: «no acabe d'acostumar-me a açò, a ser jubilat», afirma en una nota de *Tractat de maduixes* (TM: 39). En una anotació de *La parra boja*, l'autor hi deixa caure «em trobe cremant els darrers cartutxos, que la meua vida s'apaga lentament però inexorablement» (LPB: 28). Sembla, llavors, que el poeta ens insinua el fet de trobar-se en la darrera fase vital i, com aquell que diu, fa el testament. És a dir, assajar de fer una mena de balanç de vida amb la liquació de la seua experiència. En un altre moment, en una nota del *Tractat...*, fa al·lusió a qüestions més pràctiques, com és ara la de satisfer una demanda editorial proposada per Ignasi Riera per a Empúries.⁷ Tots aquests motius són compatibles, i ben possiblement operaren conjuntament.

Comptat i debatut, l'autor, a través d'aquests dos llibres, du a terme una indagació existencial. L'escriptura és, com en tot projecte autobiogràfic, una font d'autoconeixement i un laboratori d'indagació sobre el sentit de la vida. Res d'improvisació, o d'escriptura, sense un determinat objectiu, com de vegades fa pensar. Així el poeta dóna compte del seu horitzó humà, escruta els orígens familiars —entrant en els racons més foscos— i en realitza confessions punyents, nascudes al caliu de l'experiència dels anys, com és ara la que trobem en aquesta nota de *Tractat de les maduixes*:

i jo escric, sol: no tinc altre remei que escriure aquestes coses, massa elementals, massa poc meditades, massa poc confegides, com totes, perquè aquest matí, i aquell matí, i l'altre, m'he sentit, des de sempre, intensament, criminalment defraudat [...] No he sabut viure. Mai no he sabut viure. No sé viure. Com si fos possible, encara, la rectificació, la modificació —i no ho és!—, diria com l'infant: «No s'hi val!» No s'hi val, aquesta vegada. (TM: 59)

7. Estellés comenta (TM: 50): «I aquest treball en el qual estic per ell» (tot referint-se a Ignasi Riera). Si bé la invitació editorial és completament compatible amb les motivacions pròpies de l'autor, hi podria ser que, quant a l'elecció de la forma (diari autobiogràfic), fos un element propi de la col·lecció, ja que després trobem les memòries de Miquel Martí i Pol seguint el mateix esquema.

És amb aquesta mena de confessions personals que l'autor ens situa al bell mig d'un exercici introspectiu, un examen de consciència al qual s'abocarà, ara i adés, a través de les pàgines dels dos llibres. Hi podríem afegir que en el text que hem llegit trobem el to confident, l'atmosfera íntima que sovint acostuma a crear aquesta mena d'obres i que és bàsica per tal de preparar-nos a rebre els aprenentatges, a fer-nos dipositaris, en definitiva, del llegat de l'autor. Els textos d'Estellés demanen sovint més que un públic general un receptor amb avidesa d'accedir a la intimitat; un confident, en definitiva.

Esriptura a rampells

Un fet que no podem passar per alt és l'elecció que fa el poeta de la forma d'escriptura: anotacions breus que se situen, per un costat, en el present —com és comú a l'escriptura del gènere—, i per un altre, en bona mesura comenten i tracten de traure punta a fets del passat. El poeta no fa una escriptura autobiogràfica convencional, i la raó —o bé una raó— potser se situa en la voluntat de fer amé el text —com diu el mateix autor. També podria ser una estratègia per obligar-se, disciplinadament, en l'escriptura de les memòries, com ho han apuntat alguns crítics tot referint-se al fet general d'autors que fan servir aquest recurs (Bou 1996: 122-123).

El cert és que en optar per aqueixa escriptura fragmentària que pega bots del present al passat (que ens parla del tedi d'un moment, o relata qualsevol incident domèstic, o parla de literatura, o ens evoca persones i situacions del passat) ens trobem amb l'al·licient de la diversitat i de la sorpresa. A l'inici de cada nota no sabem per on s'enfilaran les paraules de l'autor. A més, els textos, moltes vegades, encabiran coses molt diferents en un espai molt reduït. El principal efecte d'aquesta escriptura d'anotacions dietarístiques és el de la proximitat: la sensació d'immediatesa que causa en el lector, pròpia de comunicació informal; sense planificació: tal com raja. Ben mirat aquesta disposició és un tret central en la seua poètica. Molts dels seus poemes situen el lector davant d'un recorregut que va canviant, que sembla que no té planificat el missatge. «Soc un escriptor absolutament i deshonestament asistemàtic» (QB:16) confessa en el text «Pa

amb oli i sal», de *Quaderns de Bonaire*, tot referint-se a la seua preferència per l'escriptura fragmentària, canviant, vessada en textos breus i si són llargs estan formats de pedaços (vegeu Salvador 2003: 270-271).

La referència al present es mostrarà a través d'una sèrie d'indicadors que van des de la informació cronològica («Avui és Divendres Sant», *TM*: 25; «A Barcelona, l'altre dia», *TM*: 20) fins a comentaris del tipus: «He fet una petita pausa en la redacció d'aquests papers» (*TM*: 24) que ens situen en uns esdeveniments lligats a fets d'un present immediat, ben lluny d'aquell halo d'*in illo tempore* del relat autobiogràfic. Un present que pot servir de vegades per anar al passat, com ocorre en algunes pàgines, o simplement per a quedar-se en el present. Recursos talment com les magdalenes proustianes, amb múltiples versions, els empra l'autor com fa en aquest text mitjançant la pluja:

Escolte un moment, durant una pausa que faig redactant aquests papers, un avió dintre la pluja, dintre el mal temps. L'enyore. L'enyore en silenci, pecaminosament, inconfessablement. Aniria a Londres, on vaig ser tan immensament feliç, fa uns anys, un mes d'abril, i on vaig pensar que, per moments, m'hauria de quedar, internat: em feien un mal terrible els peus, les cames. Londres... Deixe anar per un moment la imaginació. Aquell vespre que plovia... (*TM*: 46)

En els dos llibres d'Estellés trobarem l'efecte de la combinació de les dues direccions que pren l'escriptura: l'autobiogràfica, cap al passat, i la del present que descriu o comenta qualsevol cosa del moment. De les dues, però, hi predomina la segona, més en *Tractat de les maduixes* que en *La parra boja*, val a dir. Perquè, parle d'allò que parle (fets del present o del passat), el moment en què s'escriu —el present— predomina sobre el moment que es recorda —passat. El resultat d'açò, d'aquesta hegemonia, serà una sensació d'immediatesa, de proximitat amb el lector. Els textos tenen una vivacitat inacostumada: penetren, aclaparen, envaeixen. L'escriptura sembla, a més, nàixer d'una situació d'espontaneïtat i d'improvisació, escampant un aire de prosa directa, i en conseqüència, contribuint a crear una gran il·lusió de referencialitat.

Molt sovint trobem en l'escritura estellesiana el recurs de parlar-nos del present de l'escritura sense altre propòsit que evocar-nos l'ambient i el clima d'aqueix moment específic. Com si no tinguera res a dir-nos d'especial o de concret. Aquesta nota del *Tractat de les maduixes* és força significativa pel que fa al cas:

Potser acabarà plovent, aquest dia. Hi ha un silenci estrany, als diversos pisos, una falta d'activitat al carrer. Em fa mal el cap. La meua filla, fa un moment, es queixava: mal de cap. Potser sí que acabarà plovent. He mirat, al cap del carrer, el tros de terra d'horta que resta encara; he vist l'alqueria, muda, humida, amb una olivera a la porta. He vist, suspesa, a l'aire, la grua de les obres que estan fent. Em fa mal de cap. I, malgrat tot, tinc ganes de treballar, d'escriure. Pot ser que em sorprenga, la caiguda de l'aigua, escrivint qualsevol cosa, aventurant-me per algun malson de la meua infantesa, per un determinant carrer de la meua adolescència, agafant-me als ferros d'una finestra. (TM: 37)

Després d'aquesta nota —que sembla una incitació als records: el preàmbul d'alguna escena del passat— no hi trobem la narració de cap fet, sinó el relat d'una peripècia amorosa durant els premis d'Octubre, en un passat bastant recent. El que aconseguix traslladar-nos el poeta, a través de notes com aqueixes, és certament l'atmosfera del moment i, sobretot, produir un efecte de trasllat directe —incisiu i transparent— de la realitat, fet que contribueix a transmetre una sensació de sinceritat. A més, el poeta fa servir una estratègia molt utilitzada en la seua poesia, com és la de fer l'avanç d'un tema que, pròpiament, esdevé la manera de tractar-lo. Una mica com allò de Proust, que anuncia allò que estava a punt d'escriure i feia d'aquest anunci la literatura mateixa.

De vegades, hi trobem comentaris metaliteraris del tipus: «Em sembla que, al text anterior, hi ha hagut un moment que he perdut el fil» (LPB: 2), que ens situen, de nou, en l'esfera del present immediat. Aquestes i altres referències, també, fan perquè un aire desvagat, ociós, s'estenga per les pàgines dels dos llibres. L'autor no sembla disposat a relatar uns fets importants, més aviat se situa en un estat receptiu de records i manté una disposició a caçar qualsevol

instant viscut, sense discriminacions o excessives seleccions. La veritat és que fa l'efecte que l'autor no té grans coses a contar-nos en el passat: ni fets turbulents o heroics, ni capítols estimables en la seua singularitat. Estellés no ha estat d'ambaixador del seu país com Neruda, ni ha recorregut el món com Octavio Paz. Així, les notes estellesianes són com una mena de recompte, de vegades, de moments peculiars, pinzellades que recorren a l'entorn vulgar —quasi anodí— de la vida de l'autor. Com en la seua poesia, en els textos del poeta, «la realitat bruta», que deia Joan Fuster, en el pròleg del primer volum de l'obra completa (1972: 26), fa acte de presència. Però aquesta actitud no és aliena a molts diaris, és certament típica de l'escriptura dietarista, que dóna compte dels fets *insignificants* del present. Com afirmava Maurice Blanchot, «l'interès del diari rau en la seua insignificança» (1996: 49).

En canvi, l'atenció que ens reclamen les anotacions estellesianes és intensa. Hi ha alguna cosa en la seua escriptura que ens imanta els ulls cap a ella, parle d'allò que parle. I la veritat és que si analitzem els textos observarem una sèrie de recursos que expliquen la seua seducció. El fet, per exemple, de posar-se a contar alguna cosa que sembla important i després esdevé insignificant, pot ser una estratègia per despertar la sensació de *voyeurisme* en el lector que sovint causen molts dels escrits autobiogràfics.

Així, una estratègia molt utilitzada per Estellés, en *Tractat de les maduixes* i en *La parra boja*, és la de crear unes expectatives a l'inici del text i, tot seguit, canviar-les radicalment. Moltes notes comencen parlant d'un determinat tema quan de sobte, a través d'una associació, d'una relació insospitada o de més previsible, o d'un simple encontre atzarós, el poeta emprén una altra sendera. Aquest recurs, hàbilment explorat per l'autor, és un exercici tàctic encaminat a sorprendre el lector.⁸ Fa la sensació, sovint, que el poeta no té res a dir i que va

8. Hi podríem posar molts exemples però valga la nota de la pàgina 18 de *Tractat de les maduixes* on Estellés comença parlant d'un funcionari *docte* de la Diputació que en fer la seua feina va destrossar, pràcticament, la mètrica de l'original de *La clau que obri tots els panys*. Ara bé, en el decurs del relat —breu, com la majoria— el que fa és presentar-nos la visita del seu pare, l'atenció envers la seua faena i la companyia que li féu mentre s'engolia, amb petits glopets, el conyac que la seua dona li havia posat. La presència callada del seu pare mentre corregia proves esdevé un testimoni d'admiració per l'ofici d'escriptor que professava i, alhora, d'admiració per part del fill.

a l'encontre d'alguna cosa que ni el mateix escriptor sap quina serà. En alguns casos hi jugarà a la superposició de relats i com aquell qui no vol ens mostrarà, sota una aparença secundària, algun fet o alguna observació important.

Cada pàgina, en definitiva, és una aventura lectora perquè l'autor hi desplega un posat canviant amb una sèrie de tonalitats diverses. Fent servir la flexibilitat de l'escriptura dietarística, en alguns casos sembla adreçar-se a un interlocutor concret, com en la nota del *TM*, on relata l'estada d'Ignasi Riera, l'editor, en sa casa, hi reconeix l'estímul en la redacció de les memòries i acaba amb un «Gràcies, Riera», com si el text fos un document privat, una carta. O bé, en una nota de *La parra boja*, quan l'escriptor precedeix la narració d'uns fets del passat amb un fragment entre parèntesi on justifica que, com que allò que es proposa contar no ho ha viscut personalment, no emprarà la primera persona. El poeta sembla haver llegit Philippe Lejeune i altres teòrics i es disposa a activar el pacte referencial amb tots els seus ingredients.

En aquesta madeixa de recursos que doten de vivacitat la seua escriptura, hi juga també un paper especialment significatiu la ironia estellesiana, com quan conta fets pornogràfics amb un posat parsimoniós i correctíssim, una prosa de ritme clàssic, plena d'incisos, amb una elegància acadèmica i una matisació pomposa.

Era, o m'ho ha semblat, absolutament impenetrable; però no perquè hi oposés resistència, sinó per raons merament físiques. El seu trauc era mínim; diverses vegades, àdhuc amb els seus inexperts ajuts, vaig intentar de penetrar-la renunciant a tota cautela, vull dir que fins i tot causant-li dany, tot i saber a què m'exposava. Estudiava segon o tercer de Filosofia i Lletres. Era una preciositat de criatura, amb unes carns virginals. Volia —se li notava— adquirir allò que en diríem experiències. Vaig intentar, aleshores, de penetrar-la, tot i saber-ne les dificultats, per darrere, i la impossibilitat era més notòria, més flagrant encara. Li causava, per totes dues parts, per davant i per darrere, un dolor terrible: mossegava per tal de contenir els crits, un grapat de llençols: malgrat tot, es queixava sovint, encara que dèbilment. Obria les cames d'una manera total: semblava que anàs a esgarrar-se-li el sexe. O aixecava el bult del cul, agafant-se, amb les dues mans les dues natges. (*TM*: 64)

Hi trobem, en definitiva, un ampli ventall de recursos i, consegüentment, una escenografia diversa. Les notes són una capsa de sorpreses: unes vegades ens parlarà de lectures i d' descriptors, altres de fets del passat, de persones i personatges coneguts, o bé de l'estat de la seua malaltia o del tedi vital. «Açò i allò», que destacàvem al principi. Aquest posat no només busca entretenir el lector, sinó que s'encamina a persuadir-lo en el sentit més genuí de la paraula: conformar la seua pròpia versió de la realitat.⁹ És a dir, vol fer creure, amb tot, que els textos són producte d'una comunicació natural i crear una atmosfera de confidencialitat. Estellés amaga, com ho fa en la seua poesia, el conjunt d'estratègies textuais i la diversitat de recursos emprats i, al capdavant, l'esforç d' descriptura que hi ha al darrere.¹⁰

Potser caldria insistir en la preocupació que mostra, ara i adés, el poeta, sobre el destí final de les notes, el seu temor d'avorrir, les disculpes que demana, de bestreta, al lector sobre reiteracions; també per la narració de coses que poden semblar secundàries. Reporte un fragment, tot i la llargària d'aquest, perquè esdevé significatiu:

Tinc el temor que aquests fulls de paper —comenta l'autor— on intente reflectir el que ha estat la meua molt modesta vida, no podran tenir massa lectors, moltes persones no intentaran escoltar-hi la remor humana de la mar... No ho sé. Diria: però jo em distrec, escrivint-los. I tampoc no és això. Anote, de vegades, coses que se m'acudeixen i fan referència al passat, al meu pobre passat. Em pense que això haurà d'esperonar l'atenció de l'hipotètic lector, però no ho sé. Potser no. Ara, per exemple, en haver al·ludit, crec que reiteradament, al pis on vaig nàixer, pense si no hi he insistit massa; si és que no he estat, per dir-ho d'alguna manera, enfadós. I a qui ho puc preguntar? Qui me'n podrà donar raó? ¿A quina anella, de quina casa, haig d'anar a trucar a aquestes hores? Com que no em resta altre remei, per tal d'ocupar el temps, que continuar escrivint, recordant, revivint,

9. Sobre la *persuasió* vegeu Xavier Laborda (1993: 8).

10. Aquest fet és observat també per Sam Abrams per a la seua poesia en l'article «Un pilar per a literatura» (1999: 17) («El poeta ens amaga l'habilitat artística de la urgència del to i la cruesa temàtica de manera que no ens fixem en la gran diversitat formal que utilitza com a suport»).

pense continuar. Amb l'orella, de vegades, aplicada amb afany a la terra, no ja per escoltar els sorolls dels cavalls llunyans, les vespres combatives dels indis, sinó per tal de continuar —aquesta em sembla la justificació— vivint, viu. Disculpeu els meus excessos, disculpeu els meus textos, que basten per esgotar el més pacient. Disculpeu-me, vull dir, pel fet de viure i de continuar viu, amb tantes matadures. (LPB: 27)

L'anotació no balafia cap possibilitat efectiva de persuasió i convoca múltiples motius de l'escriptura íntima. En primer lloc, és una típica *captatio benevolentiae*; en segon lloc, en fa una reflexió sobre la pròpia escriptura, que apareixerà de moltes maneres al llarg dels dos llibres; en tercer lloc, el poeta s'afirma en una opinió sobre la seua pròpia experiència vital que passa per qüestions doloroses (el fet de «continuar viu, amb tantes matadures»). Estellés mostra un dels defectes de l'escriptura íntima: «continuar [...] vivint, viu», adonar-se d'allò que ha estat el tatuatge de la vida, gaudir d'una sensació de vida amb plenitud. Comentava Maurici Blanchot (1996: 51) que s'escriuen diaris íntims «per a salvar l'escriptura, per a rescatar la vida mitjançant l'escriptura, per a rescatar el petit jo [...] o per a salvar el gran jo bo i donant-li aire, i llavors s'escriu per a no perdre's en la pobresa dels dies». L'escriptura estellesiana fa pensar molt sovint en aquesta raó: poder salvar-se de la pobresa dels dies.

Vicent Salvador (2003) ha subratllat la mescla entre la prosa i la poesia que caracteritza l'escriptura estellesiana tot imbuint-la d'una força vigorosa. L'estudiós ha descrit alguns procediments del lirisme que amera la prosa, com ara les comparacions ausiamarquianes o les descripcions hiperbòliques, així com una utilització de diverses fonts literàries que van des dels costumisme fins al sàinet, Santiago Rosiñol o un Escalante, tot passant per Neruda. Pel que fa als recursos generals de l'autor, alguns dels quals són plenament utilitzats en la prosa memorialista o biogràfica tenim un bon inventari en l'article «L'escriptura estellesiana: claus pragmaestilístiques» (Salvador 2004: 109-135).

Espai i record

Com a recorregut autobiogràfic, el poeta repassarà els capítols importants de la seua vida —sobretot dels primers anys— i ens mostrarà un conjunt d'imatges, escenes, personatges, situacions, successos... Allò que són els biografemes¹¹ (Barthes 1972: 13), les circumstàncies de la vida que en ser relatades assoleixen un posat rellevant. L'autor articularà bona part dels autobiografemes a través de la geografia. La casa de la infantesa ocuparà un espai destacadíssim (fins i tot, com sospita el poeta en el fragment anterior que he esmentat, potser *excessiu* per a algun lector). Fet i fet, la casa, les habitacions, els seus pobladors, els objectes, el paisatge des de les finestres o elements com la parra roja que naix del pati restaran lligats a la saga familiar i als esdeveniments cabdals de la seua infantesa. L'ús de la geografia com a estructuradora dels records és habitual en la literatura autobiogràfica. Ho han subratllat, entre d'altres, R. Barthes, en la seua singular i estimable autobiografia *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975), o Giuseppe T. de Lampedusa (1990: 38), que començava els seus inacabats «Records d'infantesa» amb «Abans que res, la nostra casa».

En els textos d'Estellés es tracta d'uns espais recordats amb insistència i àmpliament descrits (*LPB*: 18-20), en els quals el poeta fa aparèixer les figures familiars —no solament els pares— amb els seus rols, les seues peculiaritats, les seues paraules i frases, els seus costums i gustos. De la saga familiar és força significativa la presència del seu oncle Josep Maria, la mort del qual es produí dos dies després del seu naixement. La correlació d'aquests dos fets i la voluntat de relacionar l'un amb l'altre fa que, fins i tot, algun membre de la seua família l'anomene Josep Maria i no Vicent. Aquest biografiema, que trobarem destacat en la seua obra poètica, es completa amb gestos del caràcter i amb fets del seu pare i de la seua mare. La casa materna del poeta serà el lloc on moriran el

11. Roland Barthes (1972: 23) en el llibre *Sade, Loyola, Fourier*, descriu els biografemes de la següent manera: «si yo fuera escritor, y estuviera muerto, me gustaría mucho que mi vida se redujera, gracias a los cuidados de un biógrafo amistoso y desenvuelto, a algunos detalles, algunos gustos, algunas inflexiones, digamos "biografemas" cuya distinción y movilidad pudieran viajar más allá de cualquier destino y llegar a tocar, a la manera de átomos epicúreos, algún cuerpo futuro, prometido a la misma dispersión».

seu pare i, també, la seua filla; hi restaran gravades, també, les experiències culinàries, el record de festes i de celebracions, com també successos de tota mena. El fet que l'autor trie com a títol «la parra boja» (en una transgressió festiva de *roja* per *boja*) n'és tot un homenatge.

Entre els elements cabdals de la crònica familiar trobem la mort violentíssima del seu iaio matern (que va ser assassinat) quan ell tenia un any, al costat de la mort del seu oncle que ja hem esmentat. Pel que fa a la crònica social, hi apareix la vida quotidiana de la postguerra, la vida diríem en minúscula, de múltiples formes: en relació amb el menjar, en relació a l'escola, els valors i el sistema social d'institucions. És allò que podem anomenar la intrahistòria, que resta sempre fora de les informacions que mostren els llibres d'història. Hi trobem la descripció d'anotacions en les quals el poeta ens mostra el sabor i la peculiaritat de tota una personalitat, o una situació, a través dels gestos petits, en aparença insignificants:

El meu pare, al matí, en arribar del forn, s'asseia a esmorzar; la meua mare li servia, si es donava el cas, una sardina, un tros de pa i l'ampolla de vi. El meu pare anava a la cuina, prenia una ceba, i d'un cop de puny l'obria damunt la taula, i se la menjava crua. (TM: 70)

Hi trobarem un repàs des de la memòria sensitiva i l'autor parlarà del pes de sensacions com ara les de fred: «la meua vida, podria dir [escriu l'autor en *La parra boja*], ha estat presidida pel fred, pel déu fred» (LPB: 10). I quan esmenta la cuina de la casa familiar, vuit pàgines després, diu: «[és] on he passat més fred en tota la meua puta vida».

Els records escolars formen també un grapat de fragments importants per al poeta. «Per què són els professors bons conductors del record» —es demana Roland Barthes (1975: 119) en la seua autobiografia adés esmentada. En efecte, els fets de l'encontre escolar, l'ambient de les aules són evocades pel poeta en escenes minucioses.

Al costat de la geografia, de l'esfera sensitiva, de l'element escolar, altres *talismans* per a recuperar els records són els objectes i les situacions analògiques, les lectures i els llibres: «per aquells anys jo llegia la Judith

en versió de Villaespesa» (*TM*: 17), o bé: «El vaig conèixer [escriu Estellés parlant de Shakespeare] durant la guerra civil d'Espanya» (*TM*: 24), a partir d'ací donarà compte de l'ambient d'aquells moments. També hi trobarem una memòria intratextual: quan des d'una paraula escrita, per exemple, l'autor fa una associació i passa a relatar-nos uns altres fets que s'hi relacionen.¹²

Anotacions sobre literatura

Com sol ser habitual en aquesta mena d'obres, trobarem un conjunt important de reflexions al voltant de la pròpia escriptura i sobre les concepcions poètiques de l'autor. Ja n'hem fet al·lusió al llarg del nostre text. En els dos llibres trobem esparsos comentaris relacionats amb l'escriptura i dels quals es desprèn un nivell de força importància. Trasllade el comentari que en fa en una nota per tal com és significatiu i revelador:

Em pense que l'altre dia en parlava, del meu vici d'escriure. Em sembla que, titllant-lo de vici, no deia tota la veritat. Car, més que un vici, caldria parlar de necessitat de companyia, una companyia mai deficiosa, sempre fidel, sotmesa als meus capricis. Però em sembla que, més que altra cosa, es tracta d'una amorosa fam de companyia, que intente de crear-me, mentre vaig escrivint, inventant, tractant de crear-me, una companyia la fidelitat de la qual arriba a un cert grau de submissió de totes les potències de l'ànima, no tan sols del cos. Així, amb aquesta companyia, la que em cree, la que m'invente, en escriure, esdevinc l'home feliç, impossibilitat de cap frau. Companyia fidel, la de la lletra escrita, la del paràgraf bastit, vagament arrodonit, la del capítol que enllumena, com una llanterna, una cova, la meua íntima cova, d'on crec extraure tresors, tot i que de vegades només són foteses! Però companyia, al cap i a la fi. O, com deia el poeta de Lleida Màrius Torres, amb motiu d'una altra cosa: «però és música, viure». De vegades també, plorar. Plorar com d'amagat, però al cap i a la fi, plorar. (*LPB*: 87)

12. «És clar que el fet de prendre el sol no em convé si no és a petites dosis, a petits glopets: m'han prohibit que prenga el sol. Ho faig a poc a poc, donant petites passejades. Són com una espècie d'engrunes, de molles de pa. En dir-ho, en escriure aquesta frase, he pensat en les petites molles de pa amb què la meua mare alimentava "empapussava", petits animals del corral» (*TM*: 28). A partir d'ací l'autor ens parlarà dels animals que hi havia en sa casa.

El fragment és prou explícit sobre el sentit de l'escriptura per a l'autor: per un costat, el motiu de companyia —llegim per a no sentir-nos sols, escrivia C. Lewis en *Una pena en observació*—, per l'altre, la sensació d'autoconeixement, i també la satisfacció estètica. Potser caldria subratllar el caràcter d'autoexploració que té l'escriptura per a Estellés.

En la motivació literària de l'autor hi jugarà un paper important l'actitud tant del seu pare com de la seua mare. Tot i que el seu pare era analfabet, sentia una mena de veneració per l'escriptura i pels llibres i, segons ens mostra Estellés en molts moments, la veia com la màgia d'una litúrgia desconeguda. Poc dalt o baix, ocorre el mateix amb la seua mare.¹³ Per això, en referir-se a la seua mort, el poeta escriu:

Aquest matí, però, m'he llevat del llit amb més ganes que mai de treballar, d'escriure, d'acomplir el manament de la meua mare. «Escriu, fill, escriu. Ja no escrius quasi res... Què et passa? Escriu, fill, escriu, encara que tan sols siga per mi...». I és per ella, sols per ella, per qui continue escrivint, fent llibres, embagulant folis i més folis. (*LPB*: 37)

Contravenint un dels biografemes més usuals entre els escriptors: la dificultat i l'oposició del seu entorn a l'hora d'accedir a la literatura, en el cas d'Estellés serà un ofici celebrat amb tota mena d'admiració pels seus progenitors. Si el seu pare hi tingué un rol decisiu,¹⁴ també en tingué el seu iaio, admirador de Blasco Ibáñez. El poeta li posa unes paraules a la boca de l'avi adreçades a ell: «aquest serà un bon Blasco Ibáñez —que, per a ell» —ens diu Estellés— «era el *non plus ultra* de les lletres». (*LPB*: 49)

Hi ha en l'origen de l'activitat literària d'Estellés un fons d'elements inexplicables, com ho resumeix la persistència d'algunes imatges i de temes obsessius. En concret, aquesta sensació es manifesta a través d'una imatge de fons surreal d'homes que extrauen carbó:

13. En l'entrevista que recull Ivan Tubau en *Vides Privades* (1991), l'autor és més explícit al respecte: «La vocació em vingué de ma mare, però jo crec que la sensibilitat, si alguna sensibilitat tinc, em ve del meu pare, que era una persona delicadíssima».

14. En un moment comentarà «[...] el meu pare no sabia llegir ni escriure, però hi tenia un respecte molt sincer, molt pregon, molt devot, per la lletra, i volia que el seu fill no fos com ell era». (*LPB*: 73)

Advertesc, tot de sobre, que m'he perdut, tot sol. És una sensació relativament injusta, que arriba al pànic. Han mort els meus versos. Més concretament i amargament, ha mort el meu pare, que és qui, si de cas, em podria facilitar una resposta. Però jo he vist els homes que feien carbó. (*TM*: 61)

La imatge remet al misteri d'aquells records infantils que no sabem si ubicar en els somnis o en la realitat viscuda. En tot cas, es tracta d'una imatge enigmàtica associada a la creació: homes que extrauen carbó, que expressa el gust per l'escriptura —l'activitat d'extracció de paraules— i que apareixerà en els seus llibres de poesia. També esdevé significativa la companyia del seu pare, com a instructor en el món. «Quins misteris» —comenta Estellés en referir-se a una altra afecció seua—, «aquests dels primers anys!» (*LPB*: 54).

Per un altre costat, són ben significatius els comentaris i les explicacions que l'autor fa a propòsit de la seua obra, en general. La presència d'elements històrics, com ara el bombardeig a casa de l'àvia que apareix en el *Llibre de meravelles*. L'ambient familiar i la relació amb l'oncle Josep Maria («Esbós d'una elegia», en *Lòfici de demà*; Estellés 1986b: 75-81; o «Coral romput», Estellés, 1981). L'evocació de la llar en «Cant a Vicent», en què apareix, entre altres elements, el motiu de la parra: «Després hi havia / la galeria / i aquella parra / que tant m'agrada / sempre evocar» (Estellés 1980: 139). Més directament relacionats amb capítol biogràfic del present com ara l'acomiadament del periòdic *Las Provincias* apareix, segons ens comenta, en *Horacianes de Les pedres de l'Àmfora* (Estellés 1974: 213 i ss.).

Hi trobem una diversa explicació de fonts i d'autors que han impulsat la seua escriptura: des de Shakespeare («món de pedra i ferro de S», *TM*: 24), fins a Salvat-Papasseit, des de Jacques Prévert fins a Màrius Torres i de Bassani a Blasco Ibáñez o a J. P. Sartre. No hi trobem un recorregut sobre les fonts i els estímuls que li han estat essencials, però, en un moment determinat, a propòsit de Pessoa, escriu:

del senyor Pessoa, gran poeta, no he rebut cap influència —poètica, és clar—; avui dia és per a mi un problema, un enigma quasi complet, la seua poesia. No així la prosa, de la qual em reconec, gustosament deutor, perquè he estat un lector

fervorós dels seus llibres, i continue essent-ho. Supose que, parlant així de clar, alguna persona podrà retreure, un dia entre els dies, tal o tal reminiscència, en la meua prosa, de Fernando Pessoa. (*LPB*: 89)

Després de llegir açò la primera vegada vaig estar temps i temps intentant indagar els ponts que uneixen la prosa de l'autor del *Llibre de meravelles* amb el portuguès. La prosa de Pessoa ens porta al *Llibre del desfici* i a simple vista què pot tenir Estellés —la prosa d'Estellés— de Pessoa? Què poden tenir en comú un món, com el de Pessoa —fet de suposicions metafísiques, revelacions líriques, indagacions quotidianes a punta d'escriptura— amb el del poeta valencià que és més aviat d'un tarannà extravertit, d'origens socials humils o de tempestuosos encontres sexuals. No serà que Estellés vol enganyar-nos? Si mirem les edicions de la prosa més destacada del portuguès, *El llibre del desfici*, no pareix publicat fins al 1982, al castellà el 1984 i al català el 1990. (Devi-Seabra 1990: 11-12). Probablement no deu ser veritat. Tot i que en el capítol d'afinitats caldria destacar el gust compartit per tots dos per traure-li punta als petits esdeveniments quotidians, aquest interès per la vida en minúscules, però és clar aquesta «insignificança» —de què parlava Blanchot— és quasi un element, un tret del gènere.

El món segons Estellés

La visió del món del nostre poeta hi desfila d'una manera discreta, presentant-se de forma dosificada, mai no en declaracions de principis ni adoptant proclames programàtiques. Estellés és al·lèrgic a venerar les grans paraules, els símbols, els credos, les etiquetes. La seua visió tan social com vital es mostra a través de l'encontre amb allò més recòndit i substancial de la vida quotidiana.

Jo m'he criat [...] amb llet de pot i sopes d'all. La llet de pot li la facilitava a la meua mare, debades, el meu oncle, que era batle de Burjassot durant els meus primers mesos, que hi havia, a tot l'Estat, la dictadura de Primo de Rivera. A l'Ajuntament sembla que es disposava de llet de pot suficient per als nens del poble de família pobra [...]. Així, també per aquest cantó vinc d'una família més pobra que les rates. De sopes d'all, sembla que vaig començar a menjar-ne de ben petit, i encara en menge. (*LPB*: 33-34)

No es tracta d'enunciar les grans línies ideològiques amb les quals combrega l'autor, que també s'hi poden rastrejar, sinó un conjunt d'elements a petita escala que conforma l'univers de l'home. En aquest sentit podríem dir que tot i la presència d'elements íntims, Estellés és reticent a la confessió oberta i directa. El que fa més sovint és mostrar-la de forma indirecta, però al capdavant de manera vigorosa a través del relat d'anècdotes o d'observacions que semblen secundàries.

Hi trobem també una denúncia de la situació política durant la postguerra: Estellés no es cansarà de repetir, com ho ha fet en la seua poesia, que la postguerra fou més dura que la guerra i donarà compte de les arbitrarietats, de tota mena, que es produïren durant aquells anys. En el text, al qual hem al·ludit, «Pa, amb oli i sal», publicat en *Quadern de Bonaire*, ens trobem enunciat allò que és present de forma intensa al llarg de la seua escriptura: «a mi m'han estafat, jo he estat la víctima absolutament innocent d'un frau històric, horrorós, de proporcions planetàries» (Estellés 1985b: 36). Es refereix l'autor al conjunt de normes de caràcter ètic, social i religiós pròpies dels nacionalcatolicisme. L'escriptor, si mirem el que apareix en la seua poesia, no carregarà massa les tintes sobre l'assumpte. Estellés no és un home de revolucions, però sí de revoltes, de rebel·lió continuada contra moltes coses, sobretot, contra la naturalesa limitada de l'individu, de la vida.

De la mateixa manera que l'autor no té cap pudor a relatar-nos els seus orígens socials humils, tampoc no té problemes a contar-nos capítols humiliants de la seua biografia, com ara el capítol referit al vestit que li donà la família de Reyna del diari *Las Provincias*. El poeta ben bé fa servir un posat d'antiheroi. Sovint, les seues pàgines desprenen un aire neorealista, propi de l'època. No és casual, per això, la nota que li dedica a l'escriptor italià Giorgio Bassani, la lectura d'algunes obres del qual rememora. Es tracta d'un autor que, al parer de l'escriptor de Burjassot, «es decanta més, diguem-ho així, cap al costat pobre, humiliat, fosc de la vida» (LPB: 30).

Estellés recorda, en molts moments, que la seua infantesa fou assetjada de malalties, una infantesa «de micapans, de tovalloles, de precaucions, de

tassetes» (*LPB*: 31). Hi ha el dolor, la malaltia, el tedi, com també hi haurà l'estampa humorística, plaent, els moments i les accions de satisfacció (algunes de dimensions pantagruèliques). En definitiva, un balanç de la vida, una mescla d'açò i d'allò: tot barrejat.

Com no pot ser d'altra manera, l'escriptura revela l'home: la prosa amerada de solucions orals (repeticions, frases fetes, comodins), una disposició sintàctica pautaada, amb nitidesa de ritme i amb força incisiva (comes i punts i comes), mostren els fets, les idees o els sentiments amb un aire de senzillesa i de transparència. El poeta defuig la solemnitat, la grandiloqüència, l'excés cultista de la prosa. Per contra, farceix el text d'inflexions populars («més sord que una rella», «a què collons»), d'ironies. L'habilitat estellesiana per a extraure d'expressions populars una força lírica, una riquesa expressiva, és ben coneguda. La frase amb gràcia, l'esclat líric entre les esclertes d'un fragment d'aire notarial, la utilització burlesca de la frase clàssica o acadèmica són alguns dels recursos emprats per l'autor. Caldria insistir en el fet que de la mateixa forma que el poeta ajunta coses allunyades i pròximes, lingüísticament mescla formes antigues i modernes, expressions pulcres de gust literari i formes col·loquials, de vegades, amb un deix procaç. En definitiva, com pocs escriptors, sap conjuguar el vulgar amb el sublim, l'elevat i l'*underground*, i reeixir. L'explicació de l'opció de l'autor potser rau en la gràcia a l'hora d'introduir l'agudesia de l'home del carrer —que mira amb recel i expressa amb enginy— el conjunt de manifestacions humanes.

Notes per a un balanç del projecte autobiogràfic

Al fil de tot allò que he anat desbrossant al llarg del text, hauríem de veure —a tall de balanç— en els quatre llibres esmentats i molt especialment en els dos primers un exercici autobiogràfic singular i reeixit. Si podem dir que la literatura autobiogràfica no té uns models rígids i s'adapta a les necessitats i peculiaritats de l'autor, la d'Estellés n'és un cas exemplar, perquè en fa un ús des de la seua poètica, en la seua àrea d'interessos estètics. L'escriptura fragmentada, l'èl·lipsi, el dir exagerat, la befa i l'humor fan que l'escriptura li vinga al poeta com l'anell al dit.

Com a exercici d'escriptura és original en tant que tria unes formes com són les pròximes al diari per a reconstruir la seua autobiografia: hi conjuga, així, la riquesa de totes dues escriptures, la del present i la del passat. Els textos de l'autor són d'un horitzó imprevisible. Lligada a l'escriptura de diaris ens trobem la fragmentació, les notes esparses, de vegades una mica inconnexes, que ens mostren imatges, records, fan comentaris o engeguen reflexions. Altrament, la fragmentació dels textos ens evoca el funcionament, a rampells capritxosos, de la memòria. Per un altre costat, el to del text, una mica desmadeixat, amb elements reiteratius, amb l'aire de relat inacabat i amb la focalització d'incidents minúsculs, ens produeix una il·lusió d'autenticitat. D'immediatesa. De fet, bé sap l'escriptor —el bon escriptor de diaris— que no hi ha vides mancades d'interès, sinó en tot cas escriptures insolvents: tot el que passa pel filtre de la prosa estellesiana (encara que siguem bajanades o incidents mínims) esdevé com magnificat, amb un halo de rellevància.

L'autor juga amb la flexibilitat de l'escriptura, amb la pràctica de la llibertat i, fins i tot, de l'exercici intransitiu d'escriptura. Així trobem estampes que creen una expectació, un fulgor que acaba diluint-se en pols, en no res. En anotacions que donen compte de la *insignificància* i que fan per subratllar la immersió en allò quotidià com a centre vital. Tot açò és indissociable de l'estil de l'autor (que com hem vist deriva envers la dicció col·loquial, la fraseologia popular, la marca oral), i hi forma un teixit compacte, en què fons i forma es trenen en una mateixa direcció. L'evangeli estellesià esdevé així un cant a la vida en minúscules, una exaltació de l'extraordinari que és, en definitiva, la vida ordinària. I un cant, també, a l'humor que es desprén de moltes de les situacions mirades des de l'angle pertinent.

El poeta, amb *Tractat de les maduixes*, *La parra boja* i, en menor mesura, *Quadern de Bonaire* duu a terme un projecte de revisió autobiogràfica: ens situa al bell mig d'aquells incidents que han marcat la seua infantesa, i d'aquells altres que, més endavant, foren decisius. En definitiva, com en tot exercici autobiogràfic, busca trobar una explicació i un sentit als fets d'una vida. Caldria subratllar, així mateix, l'escassa tendència al fetixisme i, a vegades poca (o cap) propensió cap a l'enyor, fet que contrasta amb una part important d'aquesta

mena de literatura. Hi ha, això no obstant, un posat d'emoions sentimentals que recorre molts capítols de la seua vida.

Si fem una anàlisi contrastada amb la resta d'obres de l'autor, hi ha alguna cosa a destacar en aquesta aventura autobiogràfica estellesiana: a diferència del que ocorre en la seua poesia, s'hi mostra amb més parquedat i brevetat. «L'huracà grafòman» —com l'anomena Fuster— deixa pas a l'escriptor mesurat que encabeix en menys de dues-centes pàgines el que ha estat la seua vida. Projecte inacabat? No tenim cap dada per a pensar que l'autor tingués més papers escrits i no publicats de caire autobiogràfic. El fet cert és que mirant la seua extensa obra poètica trobem més informació sobre alguns temes que no en les pàgines d'aquests dos llibres. També això ocorre amb algunes entrevistes. Hi trobarem més explicació metaliterària (el seu amor per Ausiàs Marc, per exemple, o per P. Éluard) en la seua poesia que no en la seua prosa de memòries. Sobre alguns fets familiars, com ara el cas del pes del seu oncle Josep Maria o l'assassinat del iaio, tenim també poemes més explícits d'allò que ens diu en les anotacions autobiogràfiques.

Convé tenir present que l'obra de Vicent Andrés Estellés és extensa i d'un caràcter confessional. De fet, molts dels seus poemes són això: biografemes traslladats directament al paper, cròniques de l'època, relats minuciosos dels deficis carnals o metafísics. Sempre des d'una perspectiva que fa del detall concret, l'al·lusió històrica, i el marc realista —per entendre'ns— el punt de partida de la major part de poemes. ¿Què podem afegir sobre el context històric de la postguerra després d'allò que hi ha en el *Llibre de meravelles*? ¿O sobre el seu pare en *Cant a Vicent*? ¿O sobre les seues referències poètiques després de llegir poemes —i poemaris— d'homenatge a autors com Lorca, Machado, Neruda, Éluard, Ausiàs? Si l'ingredient autobiogràfic travessa la major part de la seua obra, cal destacar especialment cal destacar especialment poemaris *Coral romput*¹⁵ o *El gran foc dels garbons*. Però a tot arreu de la seua poesia aflora el component autobiogràfic i memorialístic, servezca a tall d'exemple el

15. Molt especialmente el poema 3 de *Coral romput*, dins *Les Homilies d'Organyà*, (Estellés 1981: 261-281).

poema v de les *Horacianes*, «pare, no sabies llegir ni escriure. No sabies de lletra...». Podríem afirmar, fins i tot, que alguns components autobiogràfics esdevenen molt reiterats al llarg de la seua poesia.

Tot fa pensar que si hagués realitzat una autobiografia més exhaustiva, l'autor l'hauria carregada de redundàncies i de repeticions innecessàries. Per contra, aquestes pàgines segueixen amb un aire d'inacabat, amb les consegüents ganes, per part del lector, de saber-ne més de l'autor. Impregnant, així mateix, de frescor el caràcter de les seues confessions, comentaris i relats. I reforçant, també, la idea que no hi ha res d'important o de destacat —vull dir d'especialment espectacular— més que la vida de cada dia, el present, amb aquest aplec d'avatars domèstics, cròniques d'alegries i de derrotes, ròssecs d'experiències que són plenitud fugaç, mans buides. La vida, en molts moments, s'assembla a una pedra tosca, que despulla el somriure d'il·lusions, tot i que compta amb altres elements compensatoris. Cal comptar amb l'escriptura: la confiança en les paraules (amb l'embriux sensorial o amb el punxó que modela les figuracions reals o imaginàries dels subjectes). Les paraules que suavitzen l'aspresa del dolor i centrifuguen la bugada de tantes i tantes experiències. Vet ací alguns dels eixos del testament estellesià.

Referències bibliogràfiques

- ABRAMS, Sam (1999): «Un pilar per a la literatura», *El Temps* (3-7, setembre), p. 8.
- BALAGUER, Enric (2001): «L'autobiografia en diari. Apunts sobre la prosa memorialística de Vicent Andrés Estellés», dins DDAA, *Literatura autobiogràfica. Història, memòria i construcció del subjecte*, Alacant/València, Denes, pp. 253-268.
- BARTHES, ROLAND (1972): *Sade, Loyola, Fourier*, Caracas, Monte Ávila editor.
- (1975): *Roland Barthes por Roland Barthes*, Barcelona, Kairós.
- BLANCHOT, M. (1996): «El diario íntimo y el relato», *Revista de Occidente*, núms. 182-183, juliol-agost, pp. 47-55.
- BOU, ENRIC (1996): «El diario: periferia y literatura», dins *Revista de Occidente*, 182-183, pp. 122-123.
- CASANOVA, Emili (2003): «Vicent Andrés Estellés: versaire i comunicador», dins Vicent Andrés Estellés, *Obra periodística*, València, Denes, pp. 53-54.
- DDAA (2004): *Vicent Andrés Estellés*, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia.
- DDAA (2010): *Opera estellesiana*, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia.
- DEVI, V.; SEABRA, M., (1990): «Nota dels traductors», dins F. Pessoa, *llibre del defici*, Barcelona, Proa, pp.11-12.
- ESCRIVÀ, Vicent (1994): «La prosa de Vicent Andrés Estellés», *Especial Estellés, El Temps* (28-3-94), pp. 31.
- ESTELLÉS, V. A. (1972): *Recomane tenebres. Obra Completa 1*, València, Eliseu Climent, editor.
- (1974): *Les pedres de l'àmfora. Obra completa 2*, València, Eliseu Climent, editor.
- (1980): *Balanç de mar. Obra completa 4*, València, Eliseu Climent, editor.
- (1981): *Les Homilies d'Organyà, Obra completa 6*, València, Eliseu Climent, editor.
- (1985a): *Tractat de les maduixes*, Barcelona, Empúries (TM).

Enric Balaguer

- (1985b): *Quadern de Bonaire*, Barcelona, Empúries (QB).
- (1986a): *El forn de sol*, València, Gregal Llibres.
- (1986b): *La lluna de colors. Obra completa 9*, València, Eliseu Climent, editor.
- (1987): *La parra boja*, Barcelona, Empúries (LPB).
- (2003): *Obra periodística*, València, Denes.
- FUSTER, J. (1972): «Nota —provisional i improvisada— sobre la poesia de Vicent Andrés Estellés», dins Vicent Andrés Estellés, *Recomane tenebres, Obra completa 1*, València, Eliseu Climent, editor.
- LABORDA, Xavier (1993): *De retòrica. La comunicació persuasiva*, Barcelona, Barcanova.
- LAMPEDUSCA, G. T. (1990): *Relatos*, Barcelona, Edhasa.
- MANSANET, Víctor (2003): «Valor periodístic de les gasetilles estellesianes», dins Vicent Andrés Estellés, *Obra periodística*, València, Denes, pp. 5-33.
- PASQUAL, Gemma (2011): *Quan deixàvem de ser infants*, Barcelona, Barcanova.
- SALVADOR, Vicent (2003): «L'elaboració de la prosa estellesiana» dins Vicent Andrés Estellés, *Obra periodística*, València, Denes, pp. 269-285.
- (2004): «L'escriptura estellesiana: claus pragmaestilístiques», dins DDAA, *Vicent Andrés Estellés*, pp. 109-134.
- TOSAR, Pep (2010-11): *Poseu-me les ulleres*, Companyia el Micalet, 2010-2011.
- TUBAU, IVAN (1991): *Vides privades*, Barcelona, Laertes.

Les empremtes periodístiques de Vicent Andrés Estellés *

Adolf Piquer

Universitat Jaume I

Introducció

La volada que agafa el periodisme en l'actualitat, tan autònom i aparentment autosuficient pel que fa a la formació acadèmica que arrosseguen els nous graus del ram, ens fa pensar en la quantitat de persones que franquejaren la frontera boirosa que el separa de la literatura en les dues direccions. Seria tot un repte demanar a les novel·les fornades de becaris que transiten per redaccions i per estudis que catalogaren un Truman Capote, un García Márquez, Juan José Millás o, a casa nostra, Josep Pla, Quim Monzó, Pere Calders, Joan Fuster...? No gosarem, però, inquirir amb aital ànim punyent.

Posats a debatre sobre literatura i periodisme, preferim fer-ho en una línia més suggerent i no pas tan emprenyadora per als altres. No siga cas que, com passava als pobles, ens preguntaren: «i tu, de qui ets?» sense que poguérem donar-ne resposta precisa. Alguns, isoladament, s'atrevirien a contestar: de mon pare (periodisme) i de ma mare (la creació literària). De fet, una de les obres fundacionals de la teoria periodística actual, titulada precisament *Literatura i periodisme*, participava de la idea dels trets que lliguen les dues disciplines i marcava la línia de la narrativitat com una de les fites senyeres on es troben aquestes vessants de l'escriptura (Chillón 1993). I no únicament això, afegirem.

* Aquest capítol està desenvolupat dins dels projectes CEI FFI2010-18514 (subprograma FILO) «Comunicación en la empresa y en las instituciones: mecanismos discursivos de gestión del conocimiento y persuasión social», del Ministeri d'Educació, Ciència i Tecnologia per al trienni 2010-2013, i «El discurs divulgatiu en català i en espanyol: gèneres, estils i estratègies argumentatives en la gestió social dels coneixements» (UJI - Fundació Bancaixa P11B2011-53).

Ara bé, a força de voler ser agosarats —beneïda/beneïta innocència— ens qüestionem fins a quin punt no seria convenient arriscar-nos a seguir les empremtes estilístiques dels periodistes i fins a quin punt es poden retrobar en la seua obra literària. Fet i fet, un pi i un salze són espècies diferents d'allò que hom coneix com a *arbre*. Periodisme i poesia són dues manifestacions lingüístiques que tenen quelcom més en comú.

Fem una analogia. Si en 1903 el científic russoitalià Mihail Svett va aconseguir la separació dels pigments que donen verds diferents a les plantes, establint-ne la cromatologia, no estaria de més que ens endinsarem a distingir els components de les tonalitats que il·lustren els diversos colors de la literatura; això és, l'estil.

Efectivament, si la tria lingüística és el matís dels colors emprats per escriure, si l'estil és l'home, convindrem que es pot arribar a l'estudi de les seues peculiaritats a partir dels texts. I si no m'erre, tant el discurs periodístic com el poètic poden emprar-se com a corpus del qual partir per posar en funcionament un engranatge que ens condueca a esbrinar la raça, el color, la mà que mou la ploma. I una vegada hem arribat a l'home? Evidentment, resituar-lo en el context i seguir el rastre que ens condueix a explicar-nos les raons —si és possible— d'aquelles característiques individuals i de la seua personalitat en un moment donat.

Tots hem acceptat com a veritat *científica* aquella aportació a la determinació dels trets estellesians que, de la mà de Salvador i Pérez Montaner (1981), deixà clar un primer graó a l'hora d'estipular la freqüència de recursos del poeta de Burjassot. Com el perdiguer que indica per on és la presa, els dos acadèmics ens van assenyalar un camí que —per indiscutible i convingut com a cert— ens hauria de portar a fer-nos uns plantejaments que transcendeixen de l'abast líric i apunten cap a una poètica que arrela, també, en els terrenys col·laterals de l'escriptura creativa escampada en el diari.

El treball quotidià de l'Estellés al periòdic *Las Provincias*, primer de cronista, i des de 1959 com a redactor en cap, mostra una trajectòria d'estil en llengua espanyola —obligada per l'oficialitat única d'aquesta— que passa per la

dedicació de l'autor als articles sobre cinema (sèrie «El carnet del domingo»), l'elaboració de reportatges, les notícies sobre la vida cultural local... En valencià van anar apareixent els versos populars que gairebé diàriament, des dels darrers 50, signava amb el pseudònim *Roc*. Des de 1973 fins a 1977 trobem, cada cop amb més freqüència, articles de l'autor escrits en la nostra llengua. Hem de destacar, per exemple, la sèrie titulada «Lletres de batalla». Ara bé, la reacció secessionista del diari a partir d'aquell any acabaria amb l'acomiadament de l'escriptor per part de l'empresa en 1978.

Aquesta dimensió més pública de Vicent Andrés, i avui més desconeguda, planteja la necessitat d'abocar-nos a la forja on es va fabricar l'eina primera del poeta. Encara més, el context de la postguerra amagava encara quelcom que tardaria a emergir: el substrat popular que acabà per adobar els versos estellesians a partir d'un moment concret. Quan apareix l'Estellés més valencià, més col·loquial, potser ja tenim un poeta format en determinats trets d'estil. Per què diem això? Perquè, com hem apuntat, l'empremta més literària —o el toc d'artifici, de desautomatització lingüística, dit a la manera formalista— ja havia estat passat pel garbell de l'espanyol de la primera formació i s'havia batut en singular batalla diària dins de la redacció d'un periòdic.

Estellés és valencià, però format a Madrid, i aquest percentatge que compon l'afaiçonament poètic s'hauria de deixar veure per alguna costura del vestit lingüístic del poeta. Estellés fou periodista, per això hem de mirar la qualitat del teixit i saber amb quina mena de fils està fabricat.

Fet i fet, allò que pretenem amb els mots que segueixen no és més que revisar part de la confecció a la qual ens estem referint, aquella que afecta els terrenys de la prosa periodística, escrita majoritàriament en espanyol, en anys durs per a la subsistència literària de la nostra llengua. Allà trobarem, gairebé segur, determinats motius d'inspiració, i un grapat de característiques a les quals buscarem equivalents en la lírica més genuïna, en aquells versos que fan que el poeta sone a valencià col·loquial tocat d'estilemes de flair de redacció, de rotativa, de tinta fresca sobre el paper.

Un periodista local de la postguerra

El llegat periodístic de Vicent Andrés Estellés presenta un seguit de reptes per a la recerca del procés de formació d'un estil poètic de l'autor. En altres escrits (Piquer 2004, 2010) ens hem ocupat d'assenyalar la influència temàtica d'alguns fets històrics i culturals, i dels referents exteriors que es palesen en la poesia de l'escriptor a través dels coneixements que va adquirir en el diari.

La publicació parcial de l'obra periodística d'Estellés per part de Víctor Mansanet i d'Emili Casanova (2003) va suposar la recuperació d'un vessant d'importància transcendental per reescriure els estudis sobre el poeta. Tot i això, creiem convenient revisar amb detall part d'aquesta obra —tant la reproduïda per Mansanet com aquella que figura a les hemeroteques sense escorcollar— per poder copsar algunes de les fonts d'inspiració estellesianes.

Si ens acostem a les cròniques redactades del seu puny durant els anys cinquanta ens adonem d'un procés de llarga formació en el periodisme de ressenyes culturals. D'incalculable valor són els reportatges de viatges i la secció titulada «El carnet del domingo», en la qual Vicent Andrés Estellés desenvolupava els seus coneixements cinematogràfics i hi afegia pinzellades literàries que ens ajuden a retrobar connexions intertextuals.

A banda d'aquests, la prospecció en els texts periodístics ens ha de servir per aprofundir en la retòrica de la prosa estellesiana. Si bé els estudis que marquen els inicis de la lírica del de Burjassot han estat descrits per Ferran Carbó (2004), resta per fer una anàlisi dels texts periodístics que ajude a definir les influències entre la prosa en espanyol i alguns trets dominants en l'obra poètica en català.

Ens plantegem esbrinar què en queda, del cronista del diari *Las Provincias* dels anys 50, a la poesia que ens ha arribat a les mans, i completar i corregir la informació que fins el moment s'ha publicat.

Per fer això cal partir de la hipòtesi que hi ha una semblança entre la prosa en castellà i la poesia en català. Semblen dues postures literàriament tan distanciades que a ningú no se li acudiria voler-les comparar. I si, d'aquest agosarament, en poguéssim treure trellat? Sincerament, crec que algunes de les línies mestres de l'encomanament estilístic ja han estat dibuixades. Només caldrà recordar-les breument.

D'especial interés són els mecanismes que pretenen establir una gradació *in crescendo* en l'expressió. La volguda cerca de mecanismes d'ascens o d'intensificació, la metàfora, l'alteració de la sintaxi més estandarditzada, la inclusió del col·loquialisme, fins i tot el canvi de llengua per ser fidel a un lèxic més explícit determinen alguna característica que ens ha interessat estudiar en la revisió estilística que plantegem com a primer graó de contrast entre els dos Estellés.

L'adjectiu estellesià

La utilització de l'ordre de l'adjectiu en relació amb el substantiu, que en català té una tendència normativa cap a l'ordre substantiu + adjectiu, sol presentar en el nostre autor, des dels seus escrits en prosa castellana, un decantament a l'ús de l'epítet, com bé es veu en els casos següents:

Despabila en el espectador toda una *palpitante* teoría de resortes, de timbres, que pueden y deben funcionar al entrar en fricción con la obra artística. («Carnet del domingo: Adaptaciones», *Las Provincias*, 19-01-1958)

Un hombre, un director de tan *decididos* propósitos comerciales. («Carnet del domingo: La esperanza», *Las Provincias*, 16-02-1958)

Convé observar, a més, que aquesta presència es nota en contrast amb altres expressions en què la voluntat d'estil potser no es manifesta tant. És a dir, quan la importància de l'adjectiu vol posar-se en relleu sobre el substantiu, l'autor l'empra amb un (sembla) decidit desig de fer més notable la qualitat. Per contra, l'ordre més normal (subst+adj) manté un veïnatge gairebé imperceptible al costat de l'excepcionalitat de l'epítet. Veiem a continuació un exemple que ens fa pensar en l'Estellés quotidià que treballa en els seus versos gairebé diaris:

de carcasses voladores. / I d'*esveltes* llauradores. («Bon dia», *Las Provincias*, 15-03-1959)

Fins aquí hauríem d'observar una utilització de l'hipèrbaton dins d'allò que pot resultar habitual com a mecanisme d'enfortiment de la qualitat, en aquest

cas de les llauradores de reminiscències llorentinistes. En els versos anteriors es veu el contrast, d'una banda, de la propietat que hom podria atribuir com a inherent a la carcassa (que vole) i, per tant, no cal remarcar-la; enfront d'això, d'altra banda, l'esveltesa sí que té importància als ulls de l'escriptor. L'explotació d'aquest recurs d'estil, tanmateix, no entraria dins d'allò que sobte sobre manera en la peculiaritat estellesiana perquè es correspon amb una tradició poètica evident. Diríem que l'ordre de l'adjectivació entra dins dels paràmetres de les llicències poètiques habituals.

Ara bé, quan l'adjectivació es transforma en un mecanisme d'intensificació a través de la utilització d'elements de duplicació, o de construccions del tipus adjectiu + substantiu + adjectiu, la característica d'estil emergeix amb més força i esdevé un element colpidor en la percepció dels mecanismes lingüístics, pel distanciament volgut en contrast amb els usos estàndard de la llengua. Això no sols en el cas del català, sinó també en altres llengües. Veiem-ho, segles abans, en Garcilaso de la Vega:

No las *francesas armas odiosas*, // en contra puestas del airado pecho, / ni en los guardados muros con pertecho / los tiros y saetas ponzoñosas. (Garcilaso de la Vega: «Soneto XVI»)

Potser els versos de Garcilaso ens apunten alguna cosa més enllà de les coincidències en la construcció sintàctica. Ho podríem aparellar amb «La noble musa solta» del vers estellesià en el «Bon dia» del 19-03-1959 que recordava amb el cant a Bernat i Baldoví.

També ens trobem amb una doble adjectivació anteposada. De fet, els jocs amb l'adjectivació duplicada, tant prèvia com posposada, van ser un dels estilemes detectats per Salvador i Montaner (1981: 64) en l'obra poètica. Encara més, aquests mecanismes d'intensificació ja es fan palesos en la prosa periodística i en els versos diaris del seu Roc:

Dins la sang fa el xiu-xiu / el desfici de l'estiu, / un *caut i constant* corcó. («Bon dia», *Las Provincias*, 7-06-1959)

La *alegre y soberana* gratuidad, la rumbosa propina de una ensalada, la *humilde y desvergonzada opulencia* de la lechuga. («Camino de Menton (3): La fiesta de los ojos», *Las Provincias*, 5-09-1973)

Jo pense en les possibilitats que un *correcte i divers* ensenyament del nostre idioma obriria a tots. («Lletres de batalla: Els llibres», *Las Provincias*, 10-02-1974)

Si reflexionem una mica al voltant d'aquests casos, diríem que en tots ells s'aprecia una voluntat d'acreciment dels valors sobre el substantiu. El valor metafòric i anafòric del *corcó* (és el «desfici» i el «xiu-xiu») se supedita a la cautela i a la constància amb què es presenta el sentiment. És a dir, domina la prudència, previsió, subtileza o reserva amb la qual es manifesta, a més de la seua persistència, reiteració i repetició. Si tots dos adjectius ja posaven en relleu les característiques del desfici estival, més ho són sumats i anteposats al substantiu que, com hem dit, és l'equivalent per sinonímia textual amb els apareguts en els dos versos anteriors.

En un sentit semblant podríem parlar de l'«alegre y soberana gratuidad, la rumbosa». La quantitat d'adjectius desborda la presència dels substantius als quals estan dedicats (*ensalada* i *lechuga*). Encara més, en certa manera ens recorda aquells versos adreçats a les menges més humils, més quotidianes i aparentment més anodines que s'aixequen en la poesia del nostre autor amb valor d'oda, siga al «pimentó torrat», siga al «pa», siga al «vi». Caldria pensar en les odes nerudianes, als gats, a la tomata, a tot allò que componia *Odas elementales* (1954): un «astro de la tierra, estrella repetida y fecunda», «la insigne plenitud y la abundancia sin hueso» del que a Itàlia en diuen *pomodoro* i que també cau a l'amanida, sovint acompanyant l'encisam. I encara afegiríem, del vi que desencadena una allau predicativa: «Pero no sólo amor, / beso quemante / o corazón quemado / eres, vino de vida, / sino amistad de los seres, / transparencia, / coro de disciplina, / abundancia de flores» («Oda al vino», *Odas elementales*). L'esfera del predicatiu sobre la qual descansa l'estratègia distributiva del poema del xilé rep, en el cas del valencià, un toc d'intensificació per l'atribució concentrada en l'adjectiu i augmentada per la duplicitat de la mateixa categoria gramatical en ordre de suma, com ara:

Momento ha habido, en la cinta, que diríase percibirse la *sensación astillada y frenética*. («Carnet del domingo: Directores», *Las Provincias*, 9-02-1958)

una *ardorosa, violenta carga humana*, capaz de traducirse en *palpitantes atmosferas definitivas*. («Carnet del domingo: Clouzot», *Las Provincias*, 16-03-1958)

Se siente la necesidad *atroz, insoportable*, de abrir en canal la obra de Cavanilles («Valencia y sus museos: La prehistoria, en la Diputación», *Las Provincias*, 4-09-1958)

uno ha recordado, de una manera fulminante, una *bella, lenta, jugosa* palabra italiana. («Bajo las lonas del camping: Domingo en el Puchol Nou», *Las Provincias*, 31-08-1959)

Por las noches, entre los pinos, palpitan lucecitas de colores, se oyen en el corro de las *armónicas, alegres y melancólicas* melodías europeas que bajan, con las *doradas* trenzas golpeándoles la espalda, desde Alemania, desde Austria, desde Suecia. Hay momentos de una emoción *suave y explicable*. La gente tiene unas *atroces* necesidades de convivir. Las gentes de Europa, de una manera *instintiva, apresurada*, se buscan las unas a las otras, en los bosques, a las orillas del mar más viejo. («Bajo las lonas del camping», *Las Provincias*, 28-08-58)

Es agradable, además, que sea una melodía *moderna, lenta, perezosa, sinuosa* también. («Mediodía en el Saler, «Bajo las lonas del camping», *Las Provincias*, 29-08-1958)

arriba a una *sàvia, dosificada, creixent* majestuositat. («Lletres de batalla: Corella», *Las Provincias*, 20-07-1973)

Ací potser caldria recordar el vell recurs emprat per Garcilaso: «De aquella vista *buena y excelente / salen espíritus vivos y encendidos*» («Soneto VIII»); «al vestir *ancho fue, más apretado / y estrecho* cuando estuvo sobre mí» («Soneto XXVII»); «Aquella voluntad *honesto y pura, / ilustre y hermosísima* María» («Tirreno-alcino», «Égloga III»). Arriscariem molt apuntant el poeta castellà com a únic vector d'influència sobre aquest tret estilístic d'Estellés, però la voluntat poètica que atresoren els escrits en prosa, i en castellà, assenyala un

evident camí de trànsit entre tres angles d'ús de l'adjectiu: poesia garcilasista, periodisme de joventut i poètica de maduresa estellesiana. Veiem encara alguns exemples que ens il·lustren sobre l'ús de l'adjectiu com a mecanisme d'intensificació en el primer Estellés:

mansa, callada, terca, monstruosamente muere. («La lluvia», *Primera soledad*, p. 90)

Nadie puede saber este deseo *enorme*, // *total, irreprimible*, de besar a ese niño. («Segunda Parte, Nadie puede saber lo que esto significa», *Primera soledad*, p. 112)

se han quedado, en silencio, cada uno en su sitio, // *tristes* de soledad, calladamente *amargos*. («Un deseo súbito de callar, de no oír», *Primera soledad*, p. 191)

unos brazos *más fuertes* // que los *cansados* brazos, / tan *tristes* de mi padre. («Segunda Parte. También pienso en vosotros», *Primera soledad*, pp. 128-129)

de sacudidas *bruscas, animales, tremendas* / de silencios inmensos, de abandonos gloriosos. («Segunda Parte, VIII. Sí, pensáis en los días amargos de los padres», *Primera soledad*, pp. 231-232)

Antes todo era un barro resplandeciente, alegre, / sobado, acariciado, // besado, golpeado. («Segunda Parte, VIII. Antes todo era júbilo», *Primera soledad*, p. 233)

Considerem que els exemples, tots ells corresponents a *Primera soledad*, mostren una relació entre la personalitat poètica i la prosa del periòdic, també amb els versos del diari, que no ens hauria de passar desapercebuda. De fet, el llibre va estar escrit en la joventut del poeta i és el producte de la ferida profunda que causa la mort sobtada de la seua filla.

Siga com siga, el joc de l'adjectivació estellesiana ens ha portat cap al terreny de l'estil i, tangencialment, cap a unes altres contrades que ens fan pensar en les fonts on abeuren la temàtica (Neruda) i l'estilística (Garcilaso) del de Burjassot.

Encara hi afegiríem un dels trets que més sobten pel que fa a la utilització de l'adjectiu. Es tracta de la freqüència amb què introdueix els superlatius, una operació de transformació morfològica que està destinada a operar un

engrandiment, magnificació o acreixement d'allò que s'intenta qualificar, com bé va explicar Antonio López Eire en tractar aquest recurs retòric en el discurs publicitari (López Eire, 1998: 74). Els superlatius estellesians apareguts en *Las Provincias* ens aporten una idea del que hi ha a l'obra literària:

lentas, plateadas, *bellísimas* serpientes avanzarán entre las matas con rocío... («Bajo las lonas del cámping: Domingo en el Puchol Nou», *Las Provincias*, 31-08-1958)

Sobre el llençol, *blanquíssim*, coses negres. («De cos present», *Las Provincias*, 1-03-1959)

Constituye, en el panorama actual de la producción española, una aportación *valiosísima*, profundamente nuestra, hincada en nuestra tierra. («Carnet del domingo: Directores», *Las Provincias*, 9-02-1958)

Christian Jacque se lanzó, hace un año aproximadamente, a una aventura estupenda, a un empeño *hermosísimo*. («Carnet del domingo: La esperanza», *Las Provincias*, 16-02-1958)

¿Recordes aquells tramvies, / *lentíssims* i tots de groc? («Bon dia», *Las Provincias*, 5-01-1960)

Tot un moment valencià que propiciaria tantes coses, elena, coixim coixam, en la prosa vehement, de vegades *agudíssima*, de Constantí Llombart. («Lletres de batalla: Llombart», *Las Provincias*, 5-08-1973)

Veiem com l'Estellés més prosaic i més popular no dubta a emprar les formes en superlatiu per construir un grau d'intensificació adjectiva a través d'aquest sistema de sufixació, quelcom que practica també en alguns dels poemes d'aquells anys, si ens adonem del seu «Garganta en la sombra» de *Pájaros en la arena*, que es podria datar, amb dubtes, en 1946: «esta presencia / *durísima* de cosas // que quiero y necesito / decir, y no sé cómo, todavía...!» (Pérez Montaner, 2009: 18). També al seu «Coral romput» (1954) amb un vers que diu «per aquesta nostàlgia que tinc d'un món *verdíssim*». L'abundància d'aquest

recurs ens col·loca davant d'un tret que caldrà apamar oportunament a través d'un tractament computertitzat, potser, però sobre els resultats del qual no en tenim dubte.

Ja en 1957, *Primera soledad* ret l'evidència de les tendències cap a aquest ús: «Mientras están alerta los sentidos y piden / y reclaman y gritan airados y ternísimos». («Segunda Parte , VIII»: «Sí, pensáis en los días amargos de los padres», *Primera soledad*, p. 231). El mecanisme intensificador del polisíndeton de presents arriba a la sentenciositat sintetitzadora de com demanen, criden i reclamen els sentits. En aquest exemple la precipitació de fets es veu matisada, extremada en la seua subjectivitat poètica, pels dos adjectius que situen en un pla d'igualtat la ira i la tendresa, potser la primera (dolor exterioritzat) conseqüència de la joventut excessiva, de la fragilitat que brolla dels components semàntics del mot *tendre* i que s'eleva a valors absoluts.

En altres casos l'acreixement de la sensació introduïda no té a veure amb la dinamització anterior, sinó que més aviat s'empra amb la voluntat d'encomanar nostàlgia: «o al fútbol, una tarde que cae como un párpado / *lentísimo*» («Segunda Parte. Ya no deseo nada, me voy sintiendo bien», *Primera soledad*, p. 195). La parpella lenta de caiguda, com de somni, rep la intensificació en la lentitud que matisa de manera clarificadora la comparació entre dues formes de foscor.

En aquesta línia, el superlatiu amb valor absolut també contribueix al procés de metaforització com en el següent exemple: «Allí estaba el nicho de Miguel Hernández, poeta. A los pies, tenía un pequeño jarrón con unos claveles *encendidísimos*» («Alicante», *Las Provincias*, 30-05-1973). No calen moltes més adjectivacions per derivar una sensació de viva memòria del poeta oriolà.

Els adverbis en *-ment*

I sobre l'adjectiu, hom troba, sovint, una irrimable tendència a la construcció de l'adverbi en *-ment* en tots els escrits estellesians (Salvador-Monferrer, 2011). De fet, la seua prosa periodística està farcida d'aquesta mena de construccions que matisen modalment la qualitat de l'adjectiu: «estaban en

contacto unos con otros, acelerados por sentimientos *generosamente humanos* y sin otro interés que no fuera el beneficio del prójimo en un trance apurado» («Carnet del domingo: La esperanza», *Las Provincias* 16-02-1958). Segons això, la connotació del mot *humà* s'acompanya de l'accepció de *generositat*. L'autor no tria *generosos*, forma més neutra pel que fa a un text periodístic, sinó que incorpora l'adverbi i l'adjectiu amb voluntat d'incidir en aquesta vessant solidària de l'ésser humà. La magnifica.

També és digne d'esment el posicionament de l'adverbi obrint oracions i versos: «*Fàcilment*, pel joc sil·làbic, pel sentiment sostingut, o pel “bon sentit”, arriba a una sàvia, dosificada, creixent majestuositat». («Lletres de batalla: Corella», *Las Provincias*, 20-07-1973).

En la transformació de l'adjectiu en adverbi, a través de l'afegit del sufix en *-ment*, trobem un dels trets que Estellés emprà amb molta freqüència davant del substantiu. De fet, la ubicació davant d'un adjectiu citada abans té uns efectes pragmàtics que matisen el segon element. D'especial interès seria la construcció d'aquells que Salvador i Monferrer titllen de «voluntàriament sorprenents» (Salvador-Monferrer, 2011: 7).

Fixem-nos en la diferència en el cas següent en què trobem una combinació d'adverbis en *-ment* de diversa categoria. En el primer cas precedeix un adjectiu, però en el segon ja es fa palesa davant d'un substantiu. És a dir, podríem considerar aquests trets consolidats en la poesia en castellà com a característica d'estil que més endavant passaria a constituir un tret de la poesia en català: «sobre la mesa sola, *terriblemente sola* / sólo llave, Señor, *sencillamente llave*» («Llave», *Primera soledad*, p. 49); «Ahora sí que soy padre, *amargamente padre*» (*Primera soledad*, p. 52).

Si un adverbi és inequívocament estellesià, es tracta del mot «amargament» que podem trobar tant en «Coral romput» com en *Llibre de meravelles* amb utilitzacions repetides. El mot «amarg» i «amargament» suren sovint en els versos de Vicent Andrés, i l'adverbi n'augmenta la gradació del *pathos* (aquí, més enllà de la seua definició retòrica, molt lligat també amb el sentit de 'patiment').

El caràcter modal de la utilització dels adverbis en *-ment* fa que la ploma estellesiana es desvie cap a la desautomatització pel contacte amb els mots que

l'acompanyen. Així, ens diu que «Emilio Fernández crea *masculinamente* y su obra huele a hombre» («Carnet del domingo: adaptaciones», *Las Provincias*, 19-01-1958). Curiosament, la referència a la masculinitat és un element amb connotacions positives en tot un seguit de crítiques cinematogràfiques estellesianes. Al cap de poc apareixia una ressenya sobre José María Forqué i la seua direcció de «masculina violencia» (9-02-1958).

El rendiment que dona la construcció d'adverbis en *-ment* en l'estil del poeta es manifesta, com diem, ben aviat. És digne d'esment aquest «meseteramente» que apareix en la cita següent:

No podemos olvidar un cortometraje sobre Mallorca en el que, al mencionar puntos geográficos —concretamente: «Cap Gros»— el locutor de turno se obstinó *meseteramente* en cerrar a todo pasto todas las «oes» que se le ponían a tiro. Prosódicamente, sin duda, para este locutor era domingo y todos los acentos debían estar cerrados. («Documentales de España», *Las Provincias*, 12-01-1958)

La construcció respon a la necessitat de catalogar —no sense ironia— la pronúncia poc hàbil del locutor del Nodo sobre la toponímia balear. Si seguim el procés de construcció del mot, no podem negar que hi ha tot un mecanisme d'interès pel que fa a l'elaboració del vocable sobre un substantiu (*meseta*) que acaba per derivar en un gentilici sobre el qual el nostre autor remata afegint el sufix. Lòració següent —que no hem omés a propòsit— acaba d'arrodonir el tot irònic que Estellés vol donar-li al seu escrit, i al mot en especial.

Diríem que Estellés es donava al recurs adverbial amb molta freqüència. Potser un dels més destacables dins d'aquesta tendència siga la reduplicació en homeòptoton, consistent en la repetició de dos mots amb una sufixació igual:

como balbuciente augurio, esa especie de voluntad, *voluptosamente quietista, demoradamente plástica*. («Carnet del domingo: Directores», *Las Provincias*, 9-02-1958)

Furiosament, mansament, plou i plou en les terrasses, plou i plou en els carrers. («Bon dia», *Las Provincias*, 22-01-1967)

«*Simplemente* estoy triste, / *profundamente* triste. // *Sencillamente* triste. («Segunda Parte, v. Ha sido esta mañana», *Primera soledad*, p. 212)

La profusió en l'ús d'aquesta forma, com hem vist, es manifesta tant en l'Estellés periodista com en l'Estellés poeta quan utilitza el castellà o el català. Això, d'entrada, ens ha de fer pensar que la forja del seu estil assumeix la tendència a aquesta construcció per damunt de la llengua en què s'expressa. Salvador i Monferrer ho han classificat pel que fa al català; ací hem donat un tast comparatiu amb el castellà dels periòdics.

Aquesta consideració, que hem fet servir també pel que feia a l'adjectivació, es veu sotmesa a un procés d'elaboració que s'endinsa en allò més poètic, en la forja del llenguatge líric estellesià amb les eines dels trops i de les figures. Així, el treball amb els mots puja un altre graó a l'hora de combinar la seua semàntica. El procés de metaforització, que de bestreta es podria considerar menys freqüent en el llenguatge periodístic, sura ja a les pàgines del diari amb volguda voluntat d'estil.

La metaforització

Si en la utilització de recursos morfològics i sintàctics trobàvem un veïnatge clar entre els dos gèneres conreats per l'autor, potser resultaria més difícil l'establiment de comparacions pel que fa a la construcció metafòrica. La figura, que realment no és excepcional en la prosa —recordem Lakoff i Johnson—, sol ser d'un grau menor de dificultat en l'elaboració si el contrastem amb l'originalitat obligada a la manifestació lírica. Tot i això, la prosa estellesiana no defuig l'elaboració conscient de la metàfora amb una voluntat d'estil. No escapa als ulls del lector aquesta forma de combinar els mots, aparellant semàntiques impossibles que van de la imatge a la metonímia, de la sinècdoque al símbol. El paper que juga l'adjectiu en la construcció metafòrica ens mostra un dels trets més sovintejats en l'Estellés líric. Però veiem com ho fa en els escrits periodístics:

El vent, les polsegueres, inventaven i destruïen successives *catedrals efímeres*. No hi havia manera de defensar-se contra el vent. («Lletres de batalla: Els vents», *Las Provincias*, 7-02-1974)

A eso de la medianoche, entre los álamos, adivina, por el rumor, el *paso lento y grave*, ceremonial del Tormes. («Salamanca», *Las Provincias*, 27-05-1973)

como una falda, con el *viento masculino* que llegaba desde Borbotó. («Murs e valls (1): Roll», *Las Provincias*, 9-05-1973)

En una altra de les opcions metafòriques de l'autor es pot observar una utilització dels termes comparatius que busquen equivalències formals. Així ocorre en el cas següent, en què les esqueles se sotmeten a una distribució semblant a la de les caselles dels cementiris:

Era la pàgina —i de vegades, les pàgines—, mortuòria, de les esqueles, totes formals i doctes: de negre, arrengrerades com els nínxols. («Lletres de batalla: Novetats», *Las Provincias*, 1-05-1976)

Aquest altre recorda la forma dels melics infantils amb una comparació ben original:

Hay, también, panzudos niños con el *ombligo como un tapón de botella de champán*. («Bajo las lonas del cámping: Domingo en el Puchol Nou», *Las Provincias*, 31-08-58)

Potser en aquest sentit, un dels trets més característics de l'Estellés, tant poeta com periodista, és la tendència irrefrenable cap a la metonímia:

Perquè *Xàtiva «està» plena de noms*, de noms i de fonts, i el cens de les seues fonts i dels seus noms il·lustres és una glòria [...] Xàtiva quedava més enllà, amb els seus arbres episcopals [...]. Recorde una nit de fira, una *nit de calor de melons d'Alger*. («Els dies que fan camí: La costera de Xàtiva», *Las Provincias*, 1-03-1975)

Había *un sol de Gabriel Miró*, si nos ponemos finos. («Alicante», *Las Provincias*, 30-05-1973)

Per a Estellés l'art del cinema és un «lienzo de plata», desplaçament semàntic en què juga un paper important el material emprat en les projeccions. De la mateixa manera sovinteja l'expressió «chorro de luz» o «de claridad» per

expressar de manera metafòrica una referència al cinema en general, quan concretament això seria més aviat aplicable (i també com a metàfora) en l'àmbit de l'efecte produït per la il·luminació dels projectors. D'aquesta capacitat que observem en l'Estellés del «Carnet del domingo», podríem anar deduint que el procés d'elaboració va anar fent-se més complex a mesura que avancem en la cronologia de l'obra periodística. Així ho trobem en les pàgines escrites durant els anys setanta. Estellés sembla haver-se lliurat d'una cotilla estilística imposada i s'aboca al periodisme més creatiu amb els seus reportatges i amb els escrits més ideologitzats que coincideixen amb l'anomenada «primavera» de *Las Provincias*.

Fent un tast de la capacitat per a l'originalitat metafòrica de l'autor, podem anar de menys a més:

Reverberaba allá arriba el castillo de Santa Bárbara. («Alicante», *Las Provincias*, 30-05-1973)

Admirable, aquest Ovidi que ara ha cantat Alcoi! (Ara? Duu segles i més segles cantant-lo!) («El dies que fan camí: Unes lectures, uns desfici», *Las Provincias*, 21-01-1975, p. 5)

Rois de Corella és aquesta miniada feina de deixar el «vers» sobre la taula, sobre el paper, en el cos del poema, per a sempre ja; per a tota l'eternitat, si ens carreguem d'èmfasi. («Lletres de batalla: Corella», *Las Provincias*, 20-07-1973)

Els registres

Si fins aquí hem desenvolupat un estudi de les analogies entre el periodisme i la lírica, hem seguit el veïnatge formal entre l'espanyol i el català, ara arribem a un punt de distinció obligada. L'opció per la llengua potser condiciona també la capacitat per al coneixement i l'ús dels registres lingüístics en la prosa.

Ens referim, fonamentalment, al fet que la tria de la llengua també suposa cert encotillament en unes variants. Ens trobem, posem per cas, amb un Estellés que manifesta cert domini de l'espanyol. Ara bé, això no vol dir que la seua capacitat per disposar del lèxic de la llengua de Cervantes siga tan fresc com

es pot intuir a primera vista. Llegint els textos castellans ens adonem d'algunes coses d'interés pel que fa a l'estil.

Entre altres, l'opció pel col·loquialisme, pel valencianisme i pel canvi o alternança de llengües, es manifesta sovint al llarg de la trajectòria periodística del nostre escriptor. L'adolescent *fetillera* (per *melindrosa*) de la qual parla en el reportatge del «Bajo las lonas del cámping: Domingo en el Puchol Nou» (*Las Provincias*, 31-08-1959) ens porta a un salt lèxic en què dubtem si hi havia una voluntat de transmetre el mot original o bé un dubte sobre les equivalències amb mots en espanyol.

Aquest trànsit d'una llengua a una altra fa aparèixer l'expressió fraseològica genuïnament valenciana com la següent. «Luís Bruchú está un poco sordo (“estàs com una rella” comentaria el “Coronel”). Yo le recuerdo, innumerables veces, saliendo del caos de una “disparà” alucinado» («El salario del miedo (2): sala de espera» 9-09-1973). Tot i això, cal remarcar la presència d'aquest «le recuerdo» i no «lo recuerdo» que ens deixa una tendència castellana adquirida ben palesa, o una ultracorrecció.

Siga com siga, aquesta oscil·lació —per dubte o per voluntat d'estil— que tendeix a la inclusió dels mots valencians entre els de la llengua dominant del text apunta, ja en els primers escrits castellans de l'autor, la necessitat de fer-se més avinent a un públic valencià que rep determinades expressions com a més properes. I, encara dins del valencià, es manifesta la voluntat de presentar-se més pròxim encara amb construccions com ara «coixim coixam»:

Tot un moment valencià que propiciaria tantes coses, alena, *coixim coixam*, en la prosa vehement, de vegades agudíssima, de Constantí Llobart. («Lletres de batalla: Llobart», *Las Provincias*, 5-08-1973)

En aquest exemple la unitat fraseològica col·loquial s'insereix en un text de divulgació a propòsit d'un escriptor valencià recuperat de la Renaixença. La ressenya de *Los fills de la morta viva* busca certes afinitats estilístiques amb un model de llengua defensat per Llobart en el seu moment. D'ací que el periodista no desestime aquest toc de distorsió en el registre, el capgire momentàniament, per inserir una expressió que —malgrat el col·loquialisme— adquireix una dimensió metafòrica excel·lent.

Aquest Estellés col·loquial i valencià apareix amb més freqüència en la utilització del català com a llengua periodística. Vegem algun exemple:

L'Alqueria del Pi, com tantes coses en aquest món, en aquest País Valencià, *se n'ha anat a pacte*. (11-01-1974)

«Altre dia escriuràs el teu cant a València...» Crec que fou així, crec que fou un pobre vers com aquest el que vaig escriure, *fa un muntó* d'anys, en algun llibre. («El Cant», *Las Provincias*, 22-04-1974)

Fins i tot podem observar el trencament amb la norma. La inclusió del col·loquialisme per damunt d'allò que la gramàtica ens indica, el porta puntualment a remarcar aquesta ruptura volguda:

L'escenari —l'acreditada plaça de l'Almoina— *«està ahí»*. I cal propiciar, cal continuar aquelles representacions utilitzant tots els mitjans possibles: per exemple, les mateixes roques. («El racó de cada dia: Representacions» *Las Provincias*, 11-01-1975)

Estic desafiant com si res a Thomas Mann: veig la seua *Muntanya màgica*, incitant, que em demana, em sol·licita, m'implora que l'agafe i la llesca i l'adorga. *Que es fota!* («El dies que fan camí: Unes lectures, uns desfici», *Las Provincias*, 21-1-1975, p. 5)

El valor de l'expressió col·loquial, per tant, no desdiu de la construcció d'un *ethos* poètic que s'acosta més al parlar d'arrel contextual. És a dir, hauríem de plantejar aquest recurs com a un valor inherent al posicionament retòric d'un escriptor que es presenta com «un entre tants». És l'autor qui vol manifestar-se amb un caire planer, com la gent corrent, i que per això tria variants lèxiques més acostades a l'expressió valenciana oral, fins i tot vulgar.

Hi ha una tendència cap als finals antipoètics que suposen, també, una ruptura del to de l'escrit. L'expressió adreçada al llibre de Mann, en un text on predomina un valor de cultura elevada, acaba capgirant la il·lusió estètica de la recepció. Es produeix un efecte sorpresa, un gir antipoètic que també forma part de l'estil líric de l'autor.

Diríem que l'elecció del mot en l'escriptor de Burjassot és una opció pel dialecte i per la forma afí a la gent corrent, tant en la seua prosa periodística en valencià com en la seua lírica valenciana. Ara bé, l'excepció està present si ens referim al castellà periodístic, ben artificial.

Això ens porta a concloure que l'esforç d'escriptura en la llengua aleshores oficial propiciava cert encotillament en els registres, que només trobava un punt de ruptura quan practicava alguna cita o inseria mots en valencià dins dels textos castellans. Resulta obvi que per al lector de *Las Provincias* —el de l'any 1958, si més no— era més intel·ligible i més immediat el mot *fetillera* que no pas *melindrosa*. És clar que ha plogut molt d'aleshores ençà i els canvis socials, fins i tot del lector tipus del diari esmentat, han deixat empremta.

Hora de plegar

Al capdavall, quan arribem a fer un balanç de la producció periodística estellesiana, podríem concloure que no hi ha gaire diferència estilística amb la lírica. Potser seria una pobra conclusió sense més troballa que una humil contribució a afermar-nos en la caracterització de la forma d'escriure. Però aquí trobaríem l'eix d'una explicació de trets al mateix temps que una d'històrica.

L'aportació de l'escriptor a la història de la literatura passa per una formació com a professional que el va situar a un lloc on va forjar el seu estil a diari. Els orígens d'aquest, tot i que castellans, posaren els fonaments a alguns trets que hem vist en els primers paràgrafs d'aquest treball. Garcilaso no és gratuït, l'adjectivació en espanyol ens ha portat a pensar en el jove Estellés i en les seues contribucions a la poesia espanyola de postguerra. Encara hauríem de fer una revisió amb detall d'aquesta i confirmar les nostres sospites.

D'altra banda, aquests inicis en castellà es van veure reforçats per l'exercici professional, que va contribuir a consolidar alguns dels trets comentats. En tota la peripècia periodística estellesiana s'observa l'escora cap a la transgressió d'un model estàndard de l'espanyol, cap a la inclusió de fórmules de certa poeticitat que no són exclusives de la lírica, però no sovintegen en els diaris, quotidianament més dedicats a emetre una informació neutra i supervisada per la censura d'aquells anys.

No debades, el periodista que opina sobre cinema i sobre cultura apunta algunes notes d'estil que es veuen afaiçonades quan arribem a l'Estellés dels anys setanta, quan comença a escriure els seus articles en valencià. Seria l'Estellés més pur, més genuí, aquell que ja es coneixia pels versos publicats.

Ara bé, caldria plantejar-se si això era conseqüència d'una fama adquirida i d'una llicència del que seria «una firma reconeguda», l'eixida a superfície de l'escriptura en llibertat, o l'intent de donar un canvi d'horitzons a un periòdic que, pel que veiem, no va acabar d'arribar a bon port.

El seu paper en aquella primavera periodística (1973-1976) diu molt del que més endavant seria la biografia de l'escriptor, amb un sector del diari que es va imposar sobre un altre. Els vells hereus de la censura franquista s'aixecaren triomfants, fent valer la resurrecció de l'esperit més vehement de 1962, quan van emprendre la campanya contra Joan Fuster.

Referències bibliogràfiques

- CARBÓ, Ferran (2004): «Els inicis de Vicent Andrés Estellés i la poesia dels anys cinquanta», dins Carbó, Balaguer i Meseguer (eds.), *Vicent Andrés Estellés*, Alacant, IIFV, pp. 9-48.
- CHILLÓN, Albert (1993): *Literatura i periodisme*, València, Universitat de València.
- LÓPEZ EIRE, Antonio (1998): *La retórica en la publicidad*, Madrid, Arco.
- MANSANET, V.; CASANOVA, E. (2003): *Lobra periodística de Vicent Andrés Estellés*. València, Denes.
- PÉREZ MONTANER, Jaume (2009): *El mural com a fons. La poesia de Vicent Andrés Estellés*, Burjassot, Perifèric Edicions.
- PÉREZ MONTANER, Jaume; SALVADOR, Vicent (1981): *Una aproximació a Vicent Andrés Estellés*, València, Tres i Quatre.
- PIQUER, Adolf (2004): «Mirar amb els ulls del cronista. El periodisme de V. Andrés Estellés», dins Carbó, Balaguer i Meseguer (eds.), *Vicent Andrés Estellés*, Alacant, IIFV, pp. 249-271.
- (2010): «L'altra cultura estellesiana. Connexions europees i americanes», dins Salvador, Piquer i Pérez Grau (eds.), *Òpera Estellesiana*, Alacant, IIFV, pp. 45-56.
- SALVADOR, Vicent; MONFERRER, Aina (2011): «Estilística dels adverbis en -ment en la poesia de Vicent Andrés Estellés», *Journal of Catalan Studies. Revista Internacional de Catalanística*, publicació on line, pp. 5-17.

Retornar a l'escriptura teatral de Vicent Andrés Estellés

Ramon X. Rosselló i Roser Soler
Universitat de València

Introducció

Aproximar-se a l'escriptura teatral de Vicent Andrés Estellés no deixa de ser un exercici d'abast menor dins l'estudi de la seua immensa producció poètica, nucli central de l'obra del nostre autor. La poesia estellesiana s'acompanya, però, d'altres gèneres com ara el teatre, pel qual Estellés va mostrar interès, si més no perquè van ser editats alguns textos dramàtics seus l'any 1978, perquè hi ha constància d'altres projectes de volums de teatre per a diferents editorials o perquè així ho va deixar palés en diverses entrevistes. Als textos teatrals d'Estellés, ja ens hi vam aproximar en un article publicat l'any 2004 (Rosselló 2004); en aquesta ocasió, des d'un treball a quatre mans, volem tornar a revisar la seua escriptura teatral amb l'objectiu de centrar-nos en alguns textos, com *Tot l'amor de la terra* i els tres oratoris inclosos en *Oratori del nostre temps*, i en alguns aspectes que ens semblen especialment interessants o destacats.

Una de les primeres qüestions que ens hi plantejarem, a partir de les dades amb què comptàvem fins ara, és la dedicació d'Estellés a l'escriptura teatral, atesa la possible existència d'una producció teatral inèdita, per la qual cosa hem volgut contrastar aquestes dades amb el fons documental de l'arxiu Estellés.¹ Així mateix, hi ha l'interès per fixar una cronologia en la seua escriptura teatral, no exempta, com ocorre amb la poesia, de dubtes sobre la datació exacta dels textos finalment editats, de l'ordre d'escriptura, de possibles versions i revisions...

1. Volem agrair a la família d'Estellés que ens haja permés accedir a la documentació relacionada amb el teatre. Igualment, fem constar el nostre agraïment a Ferran Carbó, el qual ha facilitat el contacte entre nosaltres, Jordi Oviedo, encarregat de la catalogació de l'arxiu, i la família d'Estellés.

Una altra de les qüestions interessants és posar en relació aquesta escriptura amb certs trets del teatre del moment i amb els seus models o referents més significatius, la qual cosa ens porta a una revisió de l'especificitat de l'escriptura teatral estellesiana o, fins i tot, als límits entre la seua poesia i el seu teatre. Evidentment, també resulta rellevant observar aquesta escriptura en relació amb la seua dedicació poètica i amb tot el complex procés d'escriptura, revisió i edició de l'obra d'Estellés.

L'abast de la producció teatral estellesiana

En el cas concret de l'escriptura teatral, ens trobem amb la circumstància que la redacció de peces teatrals marcà els inicis d'Estellés com a autor, sent encara ben jove, en el període de preguerra i durant la guerra. Així ho explicava ell mateix a Enric Bou en una entrevista publicada el 1978 en *Serra d'Or*, amb motiu de la concessió aquell any del Premi d'Honor de les Lletres Catalanes (Bou 1978: 58):

Vaig començar escrivint teatre, abans de la guerra. Era un teatre en un català modest, col·loquial, i vaig començar, a l'escola encara, a fer alguns exercicis. Jo no havia estat mai en un teatre. Després hi hagué un moment, que jo situe aproximadament pels anys 1935-1936, en què inesperadament, jo encara no ho entenc, vaig passar als versos.

És ben poc el que es coneix d'aquesta vocació primerenca, ja que només han arribat a domini públic els volums *Oratori del nostre temps* (1978) i, molt més recentment, *Dos drames i una farsa* (2002). Tots dos apleguen textos escrits amb posterioritat, vinculats directament al context de la dictadura franquista. En tot cas, en l'entrevista de Bou (1978: 58), Estellés hi dóna alguna dada més sobre la seua escriptura teatral en el període anterior al franquisme:

Vaig practicar molt la poesia sense deixar mai el teatre, fins a l'extrem que durant la guerra vaig escriure peces de combat en les quals participaven milicians i milicianes, perquè vivia bastant aquells moments d'il·lusió i d'esperança. Hi ha una anècdota d'aquest temps. L'any 36, o el 37, vaig escriure una peça de teatre

que em va desagradar menys que les altres, i en vaig oferir la possible estrena a una companyia de les Joventuts Socialistes Unificades que actuava al meu poble. Aquelles persones em van donar les gràcies i digueren que literàriament deixava molt a desitjar, però van elogiar molt els meus versos.²

Més endavant, encara Estellés diu que «Eliseu Climent m'ha publicat ja un volum de teatre. Aviat publicarà més volums de teatre, i volums on hi ha guions de cine, no realitzats; també un parell de novel·les, que ja té, i llibres de contes i de viatges» (Bou 1978: 60).³ Sobre aquests inicis teatrals, en una altra entrevista publicada el 1979 a la revista *Valencia Semanal*, Estellés s'explicava així (Ventura-Melià 1979: 32):

Jo, de jove, volia ser actor de teatre. Però l'any trenta-quatre o trenta-cinc ja havia començat a escriure. Exercicis escolars, si vols, però és que els feia en vers i en valencià...

En preguntar-li sobre aquells primers escrits, Estellés va recordar que sa mare «els guardà durant molts anys, fins que morí son pare. Ara, en morir ella, els he cremats» (Ventura-Melià 1979: 32). En una altra entrevista d'aquell mateix 1979 al *Valencia Semanal*, aquesta vegada a càrrec de Rafael Marí, Estellés afirma que en els anys de la guerra «només escrivia teatre. Una obra estava dedicada als combatents, i com jo sabia que pel meu carrer passava tots els dies un xicot que treballava en un teatre que hi havia a Burjassot, em vaig parar un dia, sense conèixer-lo, i li diguí: "Escolte, tinc una peça de teatre i vull que vosté la represente". Al xicot li va fer gràcia el meu atreviment i em va dir que anara pel teatre, que ell veuria la peça amb molt de gust. Va llegir la comèdia, i sense dubte, no li va agradar, però fou així com vaig establir un lligam amb el món del teatre, fins arribar a l'èxtrem de participar a les representacions teatrals no sols com a actor sinó àdhuc com a traspunt» (Marí 1979: 38).⁴

2. Unes declaracions semblants hem trobat en un dels documents inèdits facilitats per la família d'Estellés.

3. Cal recordar que aquestes edicions de teatre mai no arribaren a produir-se.

4. Aquesta anècdota recorda la recollida en l'entrevista de Bou, citada anteriorment.

En una entrevista posterior, publicada el 1980 en *Serra d'Or*, a càrrec de Xavier Febrés, Estellés diu sobre els seus textos inèdits que «també tinc inèdites dues o tres novel·les. I teatre per a parar un tren: vodevils, revistes... I llibres de viatges a l'estranger. I un guió de cinema que vaig presentar a un concurs de Barcelona cap els anys quaranta i va quedar finalista» (Febrés 1980: 37). L'any 1981, en l'estudi de Pérez Montaner i Salvador sobre Estellés, aquests hi afirmen que «sembla que ben jove, un xiquet encara, va començar a escriure teatre. Es tractava, però, de provatures; però, curiosament, no fou la poesia sinó el teatre el que despertà el seu interès com a aprenent d'escriptor» (Pérez Montaner i Salvador 1981: 14).

Finalment, al pròleg de Francesc Calafat a *Dos drames i una farsa*, s'hi recull la següent frase de Pérez Montaner i Salvador (1981: 15): «Són moltes les peces teatrals inèdites que guarda al calaix». Sobre aquesta, Calafat comenta que «no estic en condicions d'afirmar encara si en són moltes o poques, però, en tot cas, els títols que publiquem ara, facilitats per la família en el procés d'ordenació dels papers del poeta, corroboren l'afirmació dels crítics abans esmentats» (Calafat 2002: 7). No obstant això, segons la informació lliurada per Jordi Oviedo, a partir de la base de dades elaborada, «no hi ha a l'arxiu cap text inèdit de teatre escrit per Estellés».⁵

Revisats els textos inèdits relacionats amb el teatre, concretament sis documents que ens han estat tramesos pels hereus d'Estellés, destaca el que sembla un projecte de volum de teatre, sense datació, destinat a la col·lecció El Galliner d'Edicions 62, amb el títol de *Tres farses i un pròleg*, del qual es recullen el que devien ser els títols de dues de les peces del volum: *La falla* i *Farsa de Marguerida*. Així mateix, existeix un fragment (un full mecanografiat) del que podria ser el «pròleg» esmentat al títol, una «peça en un acte». Tot plegat, es pot dir que, encara que Estellés va escriure i planificar altres peces o volums de teatre, la producció que ens ha estat llegada és, a hores d'ara, només aquella ja

5. Tot i això, la família d'Estellés ens ha fet saber que no s'hauria d'excloure encara la possibilitat que es localitzara algun d'inèdit. En aquest sentit, se'ns ha dit que en els últims anys Estellés va estar treballant en un text teatral titulat *El cafè*.

editada en els dos volums: *Oratori del nostre temps* (1978), amb quatre peces breus, tres oratoris i una quarta peça molt breu titulada *Joc d'infants*, i *Dos drames i una farsa* (2002), volum format per tres obres, els dos drames (peces d'una extensió mitjana), *Tot l'amor per la terra* i *Una imatge de l'odi*, i una peça final breu titulada *La farsa dels joves amants*.⁶

A la recerca d'una cronologia en l'escriptura teatral d'Estellés

Com explicava Calafat, «d'aquesta primera etapa tenim poques dades i segurament no queda cap testimoni escrit, però, si més no, ara sembla que podem tenir-ne algun indici, encara que reelaborat, en *Tot l'amor de la terra*, perquè com se'ns diu a l'inici “aquesta ‘peça teatral’ ha estat ordenada —reconstruïda— sobre uns modestos i lamentables textos escrits a Burjassot, el meu poble, l'any 1938. Resta, del text original, pràcticament l'esquema i part del diàleg”. Si seguim la intuïció de Calafat (2002: 8), sobre el fet que «aquells papers prematurs potser siguen l'origen de *Tot l'amor de la terra*», podem endinsar-nos en una lectura d'aquesta obra com la mostra del que seria el primer Estellés autor teatral, si més no dins una línia del que pogué ser un autor jove que, més enllà del conreu d'un teatre còmic i popular, s'endinsava en una aproximació al temps de la guerra i de la postguerra immediata.

Aquesta qüestió ens porta a pensar, d'acord amb la nota inicial al text esmentada adés, que l'obra parteix d'un material que seria transformat al llarg del temps fins a esdevenir una peça, podríem dir-ne, característica del teatre crític i compromés del període franquista. L'obra està datada al novembre de 1956, la qual cosa ens duria a la conclusió que el text editat finalment fou enllestit aquell 1956, data que comparteix també el segon drama, *Una imatge de l'odi*.⁷ No obstant això, algunes de les característiques i elements concrets d'aquests dos drames, com ja vam fer palés en Rosselló (2004), semblen

6. En Rosselló (2004) podeu veure una descripció detallada de cadascuna d'aquestes peces.

7. A diferència dels dos drames, la peça final, *La farsa dels joves amants*, no compta amb cap informació (o referent) que ens ajude a situar l'època concreta de la seua escriptura. El títol de la peça ens duu a pensar que es tracta d'una de les peces que podria haver constituït el volum de farses que projectà per a Edicions 62.

connectar amb el teatre característic de la dècada dels seixanta, més que no amb el dels cinquanta; per tant, més acostat al moment d'escriptura dels textos inclosos en *Oratori del nostre temps*, amb els quals, tot i les diferències, manté punts de contacte. Encara més, si tenim en compte la informació que s'inclouïa en la primera edició de *Lofici de demà* (1972), en què es deia que l'autor tenia en preparació un text teatral titulat *L'arbre encés* —un projecte sobre el qual no hem pogut trobar cap informació més concreta—, o el projecte de volum per a Edicions 62, es podria arribar a pensar en una recuperació de la dedicació a l'escriptura teatral durant la darrera part del període franquista, tot coincidint amb la revifalla teatral valenciana iniciada a finals de la dècada dels seixanta i primers setanta (Rosselló 1997), en la qual ens centrarem més endavant.

Pel que fa a la datació dels tres oratoris que conformen *Oratori del nostre temps* (1978), trobem que, a l'inici del dedicat a Marilyn Monroe, s'insisteix en el procés d'escriptura apuntant tres dates com a importants, la primera de les quals coincideix amb la de la mort de l'actriu, mentre que a l'oratori sobre Víctor Jara se subratllen dos episodis de la vida d'Estellés que contextualitzen com va rebre la notícia de la mort del cantant xilè, ocorreguda el 16 de setembre de 1973. En canvi, en l'oratori del pintor Ribera no hi ha anotacions en què s'esmenten les circumstàncies de la seua composició, però comptem amb referents a l'interior del text que ens poden donar alguna informació sobre el moment de la seua escriptura.

Marilyn Monroe, recordem, va morir l'any 1962, fet que porta Estellés a dedicar-li el *Bon dia* del 7 d'agost de 1962 en *Las Provincias* i aquest oratori que «el vaig escriure, en la seua primera versió, al meu poble, Burjassot, poc després de la mort de Marilyn Monroe, com, endut per altra indignació, en vaig compondre un altre, del qual únicament conserve algun fragment dispers, per la mort de Patrici Lumumba» (1978: 18).⁸ Segons la informació que clou el primer oratori, fou «revisat, aquest text, a València, en octubre de 1972» (1978: 28) i l'any

8. Patrice Emery Lumumba (1925-1961) fou dirigent sindical i membre fundador del moviment nacional congolès, que presidí des de 1959. Nomenat primer ministre poc abans de la independència (30 de juny de 1960), va ser assassinat a la presó el dia 17 de gener de 1961. No hem pogut localitzar cap document relatiu a aquests fragments de què parla Estellés.

1974 el revisa i compon definitivament, com subratlla en l'acotació inicial: «El temps ha passat; i no sé ben bé per quina cosa secreta, avui, 5 de setembre de 1974, m'he posat a la tasca inútil de posar en net, altra vegada, aquests papers» (1978: 19). Aquesta acotació és un dels elements que diferencia aquest oratori dels dos següents, perquè descriu la seua voluntat d'escenificar-lo, tot i que, com ell mateix puntualitza, potser la resta d' anotacions que figuraven en la primera versió eren tragicòmiques i, per aquesta raó, decideix no incloure-les.

L'oratori dedicat a Víctor Jara comença amb una nota que precedeix el text, en què Estellés el justifica pel trasbals que provoca en l'autor la descripció que fa Raimon de la tortura a la qual el van sotmetre els militars colpistes xilens. Estellés afegeix una altra anècdota que traslladaria la data de composició fins a l'any següent, 1974, perquè declara haver-lo escrit uns mesos després, durant un viatge a Brussel·les (1978: 57):

Pensava, evocava molt, per a mi sol, el que havia escoltat la nit anterior; i aquella mateixa tarda d'un dissabte d'abril, sol a la meua cambra de l'Hotel Metropol, vaig iniciar la redacció d'aquests papers.

Quant a l'oratori dedicat a Josep Ribera, ens hem de fixar en els referents actualitzadors que es fan servir al llarg del text per poder apuntar una data de creació. La referència a la cançó *He deixat ma mare* (o *Cançó de la mare*), inclosa a l'àlbum *Raimon a l'Olympia* de 1966, així com la notícia de la desaparició d'un convent al centre de València per encabir un «vast edifici comercial»,⁹ ens porten a plantejar la possibilitat que l'escriguera a finals dels anys seixanta, just entre el de Monroe i el de Jara. L'ordenació dels oratoris dins l'*Oratori del nostre temps*, segons aquests indicis, respondria, per tant, a la cronologia de composició.¹⁰

9. L'església del convent de Santa Caterina de Sena va ser traslladada al barri valencià d'Orriols i la resta d'edificis enderrocats del 1968 al 1971 per poder construir, a l'actual carrer Pintor Sorolla de València, uns grans magatzems. Estellés s'hi refereix en diversos moments de la seua obra, rebatejant l'edifici com a monestir de Santa Clara i tot destacant que «creixia en l'aire» al poema «Crònica especial» de *Llibre de meravelles* (1999b: 38) o a «Coral romput» dins *La clau que obri tots els panys* (1971: 117). Hem de destacar, també, la proximitat amb la ubicació de l'antic convent de Santa Clara, al carrer que en conserva el nom, zona en què es concentra la vida comercial de la nova ciutat de la segona meitat del segle xx.

10. La peça final del volum, *Joc d'infants*, no compta amb cap informació relativa al moment de la seua escriptura ni amb cap referent que ajude a fer-ne una datació.

Al voltant de *Tot l'amor de la terra*

Si ens fixem en les dades fictivals de *Tot l'amor de la terra*, veiem clarament que aquesta obra, malgrat la falta d'acotacions sobre el macroespai i l'època en què s'emmarca l'acció, ens situa en un espai valencià durant el període de la Guerra Civil (escenes primera i segona) i de la postguerra (escena tercera) (2002: 32):

PARE: Vaig nàixer a l'horta, en una barraca. Després vaig treballar de mecànic; després vaig treballar de forner... Però sempre tirava molt de mi la terra. Jo desitjava un tros de terra... Ara la tinc. Ara em sent més segur en la vida. M'assec al marge i mire els cavallons, les collites, les canyes.

A més, hi trobem la incorporació de la muixeranga d'Algemés com a música que marca el pas entre les denominades escenes (2002: 36 i 46) i el moment final de la peça (2002: 55).¹¹ L'ús de la muixeranga com a símbol del poble (valencià) esdevé un element força interessant quant a la versió final d'aquesta peça, ja que sembla remetre'ns a un moment posterior al 1956. Així, segons escriu Pérez Moragon (2010: 51):

Enmig de tot aquest moviment «nasqué» *La Muixeranga*. No és que nasqués, evidentment, ja que aquesta música, que acompanya una dansa tradicional d'Algemés, té un origen ben antic. Ara, sí que nasqueren el gust i el respecte per aquesta composició solemne i esborronadora. Algú va veure que d'allò podia eixir un himne, el que ens faltava. Hi hagué un enregistrament discogràfic, d'una

11. Estellés empra l'etiqueta escena per denominar les tres grans seqüències en què divideix l'obra i una divisió interna de cadascuna d'aquestes a partir de números romans. La primera escena compta amb 7 seqüències (la primera no apareix numerada) i el denominat «Incís», la segona compta amb 6 i un incís, i la tercera, amb 7. Aquesta estructura, més enllà de la forma concreta en què és formalitzada la divisió seqüencial, respon, pel que fa a les tres grans seqüències, a una estructura tripartita fixada per el·lipsis temporals. Les divisions internes tenen a veure amb l'alternança d'escenes de personatges en situació de diàleg i d'escenes del nivell de mediació (presentador, cor...). Tot i això, en algunes escenes es barregen tots dos nivells de figures. Aquesta estructura, però només amb dues escenes, és la que segueix en *Una imatge de l'odi*. Aquest segon drama incorpora, a més, algun element diferent com ara un monòleg interior o la construcció d'escenes en paral·lel mitjançant el recurs a la congelació d'una de les accions.

cobla. Els 4 Z readaptaren *La Muixeranga* als seus instruments electrònics i la interpretaven per començar les seues actuacions. Això vol dir cap al 1966... Hi tenia potser el mateix sentit, quasi litúrgic, d'*Al vent* en els recitals de Raimon. No puc recordar si la gent s'alçava dreta quan sentia *La Muixeranga*. Potser sí. En tot cas, la música començà a ser coneguda.

Hem de fer constar que fou el mateix Calafat, editor dels drames, qui, en una conversa mantinguda respecte a la datació de l'escriptura definitiva de l'obra, ens va traslladar aquesta circumstància. Tornat a ser preguntat amb motiu de la redacció d'aquest article, Calafat considera la possibilitat, ben plausible, que hi haguera diferents versions on s'incorporarien elements nous com ara aquest.

Alhora, trobem en *Tot l'amor de la terra* tota una sèrie de recursos de construcció vinculables a elements ben característics del teatre èpic. En aquest sentit, hi ha, entre la llista de personatges, figures com el Presentador, el Cor, el Cor femení i el Cor masculí, a més de seqüències construïdes amb aquestes veus de mediació entre ficció i públic, un recurs també present en *Una imatge de l'odi*, tot i que amb un protagonisme menor. Així, per exemple, en la denominada primera escena de *Tot l'amor de la terra* comprovem que aquestes figures apareixen en quatre de les vuit seqüències. Esdevenen, per tant, un component fonamental en la concepció escènica d'Estellés, en la construcció de les diferents escenes i en la transmissió del missatge. És per això que l'escriptura estellesiana ens ha recordat en alguns elements (extensió i estructura, denominacions genèriques dels personatges, tractament de la ficció...) les denominades peces didàctiques de Brecht, escrites a finals dels anys vint i els primers anys trenta. Algunes d'aquestes obres són les primeres que es van popularitzar a Espanya en el moment en què s'inicià la difusió del teatre de Brecht durant els anys seixanta. Així, el 1960, en el número 16 de la revista *Primer Acto* es va publicar *El acuerdo*. Anteriorment, l'any 1958 es va fer a la Facultat de Lletres de Barcelona una lectura semirepresentada de *L'excepció i la regla*. Però serà, sobretot, des de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, creada el 1960, i la tasca de Ricard Salvat en els primers anys seixanta que el teatre èpic es dona a conèixer. Tot i això, la recepció de Brecht a França tingué lloc ja durant

els anys cinquanta i al llarg de la segona meitat d'aquesta dècada arribaven a Espanya traduccions franceses i argentines de les obres de Brecht.

Aquell 1956, tal com ha explicat Carbó (2009: 62), és un any ben destacat en l'escriptura d'Estellés:

tot un veritable esclat, en quantitat i qualitat, que mantingué com a primera plenitud almenys al llarg de la dècada. Cal considerar la segona meitat dels anys cinquanta com un dels moments més importants del conjunt de la seua trajectòria.

Així, si resseguim les dades oferides per Carbó (2009: 63), tant pel que respecta als textos editats com als inèdits, «l'any 1956 escriu, entre març i maig, *Primera soledad*; a maig, els últims poemes de *La nit*; al novembre, primer, *L'exiliat/Llibre d'exilis* —en serà la segona part de *La clau que obri tots els panys*—, després entre novembre i desembre, *L'Hotel París*, i, a la fi de desembre, *El monòleg*». Al voltant de la presència de recursos brechtians en Estellés, podem recordar allò que es diu en el poema «El procés» (1971: 33), inclòs al poemari *La clau que obri tots els panys*:

O potser, si bé es mira, molt més senzill encara:
una fam esgarrada de llibertat, o vida;
l'analfabet, profund, inexpressable afany
d'allò que solem dir «Faire l'amour», per exemple,
creant, així, en emprar l'idioma francès,
això que diuen, ara, distanciacions,
el prestigi de Brecht, un obscur sentit èpic.

Aquest poema es troba en la primera secció del llibre, escrita entre 1954 i 1956 (Carbó 2009: 101). Ara bé, la part d'aquest poema en què se cita Brecht, segons Carbó (2011: 32), «no figurava en les proves d'impremta de la fi dels anys cinquanta, que reproduïen l'original del text de 1956, i per tant l'afegí posteriorment. Sempre ha figurat en les edicions, tant en la primera de 1971 com en la segona de 1981». Així doncs, aquesta connexió amb un possible coneixement i presència de l'obra de Brecht cap a la meitat dels cinquanta, no la podem a hores d'ara donar per tancada.

A més del recurs general als dos nivells o plans fictionals que suposa la creació d'escenes de diàleg amb personatges i intervencions i escenes de mediació entre ficció i públic, en *Tot l'amor de la terra* resulta molt significatiu tot allò que ens trasllada la primera seqüència (2002: 27-28). Així, aquest text conté, en la seua concepció, recursos metaficcional, com ara la relació entre la figura de l'autor i la seua creació, amb la consideració de l'autonomia del personatge respecte a l'autor, la qual podria fer-nos pensar en una possible influència de Pirandello i, sobretot, fa present un element d'autoreferencialitat que ens lliga la ficció al jo de l'escriptor:

PRESENTADOR: Aquestes criatures que veieu no són una invenció de l'Autor.

DONA JOVE: Són una necessitat de l'Autor.

COR: L'Autor ens ha invocat, ens ha convocat. Té una necessitat mortal de nosaltres. Desitja que, nosaltres, l'alliberem: ell sol, no podria fer cap cosa. Amb nosaltres, podrà sentir-se lliure. No hem vingut a representar: hem vingut a alliberar l'Autor, l'Home.

PRESENTADOR: Anem a sacrificar l'Autor, l'Home. L'anem a anul·lar i transfigurar.

Quasi aquestes mateixes paraules, en un joc ben interessant de variació, tornaran a aparéixer en la seqüència XI de la segona part (2002: 43) i en la darrera del text (2002: 54-55), la qual cosa les dota d'una rellevància especial. Amb aquestes la història ficcional del segon nivell, al voltant del Pare i del Fill i de les seues actituds tan diferents envers el context bèl·lic, es vincula a la figura de l'autor i a la col·lectivitat, amb una mirada esperançada cap al futur del poble, la qual es fa present en les darreres intervencions del text.¹²

12. Trobem la figura de l'Autor en *Oratori per Marilyn Monroe* i també és la figura que inicia el text inèdit incomplet esmentat anteriorment. Així mateix, comptem amb la presència de diferents tipus de cors en *Oratori per Marilyn Monroe* i en *Oratori per la mort de Víctor Jara*, amb la distinció entre el que Estellés anomena un cor general i uns cors específics (de dones, d'homes...). Així mateix, la imatge del sacrifici, tan present a *Tot l'amor de la terra*, apareix a l'oratori dedicat a Jara (1978: 59).

Igualment, esdevé força interessant la inclusió, en aquesta primera escena, de la següent intervenció del Cor (2002: 28): «És un home entre els homes, és un home entre tants». Aquest *leitmotiv* tan típicament estellesià apareix, per primera vegada, al poema «A sant Vicent Ferrer» del llibre *La nit* (1999a: 90):

Jo sóc un entre tants: em sent un entre tants
que agafen el tramvia i ploren, cada jorn,
silenciosament, quasi sense plor.

El trobarem novament en diversos poemes de la primera part de *Llibre de meravelles*, titulada *Teoria i pràctica de la flor natural*. Ara bé, segons Carbó (2009: 218), «la versió original conservada en mecanoscrit no conté ni la primera ni la tercera part del llibre editat», la qual cosa dificulta la datació d'aquestes dues parts del poemari i, així mateix, el lligam cronològic entre *Tot l'amor de la terra* i *Llibre de meravelles*. No obstant això, entre totes dues obres s'estableix una connexió a partir del fet que, en paraules de Carbó (2009: 229), la primera part del poemari «fixa l'anonimat del protagonista com un membre representant anònim d'una col·lectivitat ('un entre tants') que espera continuadament quelcom i mentrestant roman en silenci».¹³

Un altre element que paga la pena destacar d'aquesta primera seqüència és aquesta altra intervenció del Cor: «L'anem a assumir, anem a fer-lo nostre i a fer-lo Ningú: integrar-lo en l'anonimat i restituir-lo a la Vida» (2002: 28). Aquests mots ens porten al poemari *La clau que obri tots els panys*, concretament a *Llibre d'exilis*, un poemari escrit aquell 1956. En la segona secció d'aquest tenim el poema «Havem escrit poemes, innombrables papers», encapçalat per una citació de l'*Odissea*: «Sàpien-ho: em dic Ningú, i Ningú m'anomene» (p. 82), una citació que s'incorpora com a vers en el poema. Retrobarem aquesta mateixa declaració en el poema «No enganye», inclòs a *Poemes preliminars* (1983: 17):

Jo sóc Ningú, i Ningú m'anomene.

13. Aquesta imatge també és present en *Llibre d'exilis*, quan diu «Sóc un, un qualsevol, del campament» (1971: 63).

Ho he dit i mai ningú ni em va fer cas.
He proclamat un propòsit tenaç
d'ésser Ningú pels camins del meu poble.
[...]
Jo sóc Ningú i Ningú m'anomene.
Potser més clar, o més obscur encara:
em reconec en el poble i sóc poble.¹⁴

Pérez Montaner (1996: 29) estableix, així mateix, una connexió amb la tercera part, *Propietats de la pena*, de *Llibre de meravelles*, amb «el conegut i emblemàtic “Assumiràs la veu d'un poble, / i serà la veu del teu poble”» i amb el *Mural del País Valencià*, sobre el qual dirà que «la idea que realment informa, estructura i domina tot el *Mural del País Valencià* és aquesta, el fet de sentir-se poble i assumir-lo amb totes les conseqüències».¹⁵ Unes idees que poden vincular-se a diferents intervencions del Cor en *Tot l'amor de la terra*, com ara aquesta amb què acaba la primera escena (2002: 36):

COR: Ell preserva la seua individualitat. Més que no la terra, més que no el forn, ell cultiva la seua personalitat. No ha entés, encara, que l'anonimat, la immersió en el seu poble, serà la més lluminosa afirmació de la seua personalitat. Un home es perd; un home, en la seua humilitat, se salva, es redimeix, es glorifica, en la massiva afirmació del seu poble. ¿Ho entindrà alguna vegada aquest home?

Finalment, podem vincular aquest drama amb l'«esperança col·lectiva» de què parla Carbó (2009: 253) en referir-se al desenllaç de *Llibre de meravelles*, si atenem sobretot les intervencions finals de la peça (2002: 54), una seqüència en què ressonen amb força elements procedents de l'existencialisme francès com la idea del compromís i de la tria:

COR: Ha estat dit abans: és tan sols un procés que comença, i res no importa la derrota. Importa, sols, la decisió. Sota la terra sonen, ancestrals, els tambors. Repercuteixen en molts cors...

14. En aquest poemari, a més, trobarem junts aquests dos elements esmentats, concretament en el poema número VIII: «No sóc ningú i sóc un entre tants» (1983: 25).

15. Posteriorment, «No enganye» fou inclòs al llibre II, *Consideracions murals*, del primer volum de *Mural del País Valencià* (1996: 134).

DONA: Hi haurà l'oli de ricí, hi haurà la sang vessada. Res no és inútil. De nit, s'escolten els tambors encara. Convoquen a reunions que encara no se celebren...

[...]

PRESENTADOR: Sonen tambors llunyans, espantosament pròxims. Convoquen novament; sempre ens convoquen.

COR: Per damunt les petites i trivials anècdotes, hi ha una convocatòria, hi ha uns tambors, tot l'amor de la terra...

(*Apoteosi de La moixeranga d'Algemés*)¹⁶

Una mirada de conjunt als oratoris estellesians

El títol *Oratori del nostre temps*, que engloba els tres oratoris i la peça breu *Joc d'infants*, ens indica, d'una banda, la forma que adoptaran les obres aplegades. Hem de recordar, doncs, que l'oratori és una composició dramàtica i musical sobre un assumpte religiós en què predomina la narració i l'expressió sobre l'acció representada. La tria de l'oratori condiona les característiques de les tres composicions, tot i que no hi consten parts musicades sinó que la part sonora es deixa a l'efecte rítmic que produirà la recitació i, durant algun passatge concret, a la música enregistrada. Podem parlar, això sí, de certa atmosfera religiosa pel que fa a la imatgeria. L'oratori dedicat a Víctor Jara, artista torturat fins a la mort, està farcit d'intervencions d'una gran força plàstica d'acord amb el tot profund que adopta tota la peça (1978: 63):

HOME: El mort prenen
i després se'l posaven
damunt la falda,

16. Sobre el segon drama publicat, *Una imatge de l'odi*, molt menys arrodonit i més breu que l'anterior, podem assenyalar la connexió amb l'ambientació de *L'Hotel París*, ja que en *Una imatge de l'odi* es retrata el món de la prostitució. Podeu veure una aproximació a la peça en Calafat (2002) i Rosselló (2004).

i amb alcohol rentaven
la sang de les ferides.

En aquesta mateixa seqüència de l'oratori el trasllat dels morts de la dictadura es compara amb el viacrucis, i les mares amb la Rut de l'Antic Testament (1978: 63):

UN JOVE: Oh moabita,
oh amarga Ruth de Xile,
tu que espigoles
cavallons de cadàvers
amb la mineta encesa!

La voluntat litúrgica s'anuncia també al títol d'alguna de les escenes, com «III Passió i mort de Víctor Jara» (1978: 65), en què continua aquest to greu que impregna tota la composició. Aquesta mateixa voluntat litúrgica torna a aparèixer a *Ofici a la memòria de Joan B. Peset* (editat el 1979),¹⁷ en què tant els paratextos com el to de tot el poemari contenen reminiscències sacres. Les descripcions que trobem als oratoris es repeteixen a l'*Ofici*, en aquest cas en fer esment a les víctimes dels afusellaments valencians. Podem posar-ne com a exemples l'actitud de les mares (1996: 238):

el tenia sobre els genolls
el besava anava rentant-li
les crostes de la sang de les nafres
els forats que feien les bales

O l'al·lusió a la quantitat de morts que es van produir durant aquests anys de guerra i postguerra (1996: 251):

Vora el barranc de Carraixet
vinclarem les nostres banderes
en un silenci reverent

17. Treballem amb la versió de l'*Ofici* que apareix al segon volum del *Mural del País Valencià* (1996).

davant les tongades de morts;
davant les tongades successives
d'assassinats, de morts inermes
afirmarem plor i paraula
vora el barranc de Carraixet.

D'una altra banda, la segona part del títol de l'obra aprofita per subratllar el context en què s'escriu, és a dir, que pertany al present que comparteixen autor i espectador, al «nostre temps». Aquest volum està dedicat a tres figures internacionals que Estellés entrellaça amb la situació sociopolítica valenciana més actual. Estellés tria Marilyn Monroe, Víctor Jara i Josep Ribera, aquest darrer des de la projecció històrica, com a símbols de la situació de l'individu a la segona meitat del segle xx, tot creant uns lligams ben estrets entre les circumstàncies de la vida i la mort d'aquests tres artistes i la realitat valenciana en què es troba immers l'autor, aquella que observa des de l'atenta mirada d'escriptor. Estellés reivindica aquestes tres figures com a estendards del seu punt de vista com a creador: Monroe encarna la sexualitat, el contrast entre l'èxit i la soledat, mentre que Ribera és el creador que permet vincular dos períodes històrics en què l'artista viu moments de tenebra i llum; finalment, Jara és la constatació del terror de les dictadures. Tots tres representen el paper de l'artista dins la societat. Podem dir que amb la suma de les característiques de la vida d'aquests tres creadors trobaríem representada la figura de l'artista que ell anhela, totes les qualitats de l'*un entre tants*. En aquest sentit, Estellés defineix Ribera (1978: 40) com l'artista complet en què es conjuminen vida i obra:

HOME: L'art i la vida
fets un ja per a sempre.
Era el seu regne,
El país on anava
Des que va néixer.¹⁸

18. Cal destacar que Estellés inclou, sense canvis, aquest oratori al *Mural del País Valencià* (volum 1), en el qual també trobem un poema dedicat al mateix artista dins el *Llibre dels pintors*.

Aquesta voluntat de reivindicació de la figura protagonista es fa palesa, sobretot, al final de cadascuna de les peces en què els personatges exigeixen el record dels protagonistes.

És ben significatiu que al començament de dos dels tres oratoris s'incloua una nota sobre els motius que van moure l'autor a escriure'l i les característiques que n'espera de la representació. En el primer cas, l'*Oratori per Marilyn Monroe* es justifica pel profund pesar que li provoca el coneixement de la notícia de la seua mort, que compara amb la de Patrici Lumumba, un trasbals que pren estructura escènica ja en la versió primitiva. Al segon cas, l'*Oratori per la mort de Víctor Jara*, hi trobem dues notes. En primer lloc, una extensa introducció del dramaturg Manuel Molins que exposa les raons que van dur el Grup 49 a voler representar-lo, juntament amb una segona part formada per les èglogues IV a VIII, i els fets que van impedir que aquest espectacle es portara a terme. A continuació, el mateix Estellés explica la creació d'aquest oratori com una «necessitat brutal» després d'escollar el relat minuciós, cruel, de la mort de Víctor Jara. I relaciona aquesta necessitat i aquest procés amb un altre poeta, Pablo Neruda, i la seua obra *Tercera residència*.

Estellés s'implica a fons en la descripció de la individualitat d'aquests personatges, des d'una òptica de la quotidianitat de la seua existència, i ho fa per tal d'agitar la consciència dels espectadors i exhortar el públic perquè no perda l'esperança. L'agonia i l'enfonsament del poble xilé, al costat de la tragèdia de Monroe i la difícil quotidianitat de Ribera, ens mostren l'interés d'Estellés per, mitjançant la relació entre passat i present, descriure l'època que li ha tocat viure i la forma de lluitar per recobrar la llibertat.

Els tres oratoris, tot i que es poden representar separatament, tenen alguns trets que permeten parlar d'una unitat, sobretot pel que fa a la perspectiva adoptada. Cal subratllar, abans d'endinsar-nos en el to i l'atmosfera que s'hi respira, algunes particularitats quant a la construcció teatral dels textos. Per exemple, els oratoris dedicats als homes ens arriben sense llista de personatges, mentre que el primer, aquell que se centra en Marilyn Monroe, sí que els especifica. En aquesta llista en trobem dotze identificats per la relació que

mantenien amb l'actriu, sense que hi figure cap nom propi (L'amic anònim, El vell amic, El policia, Massatgista...), personatges que es transformaran en les dotze veus que ens descriuen les circumstàncies de la seua mort. Pel que fa a les acotacions, l'*Oratori per la mort de Víctor Jara*, el darrer, té tan sols dues acotacions sobre l'actitud dels personatges, mentre que al de Marilyn n'hi trobem una d'inicial que descriu l'escenografia; les acotacions de l'oratori de Ribera fan referència, com veurem, en la majoria dels casos a aspectes sonors.

Hem de subratllar la referència insistent a un autor com Raimon, molt jove als anys de redacció de l'*Oratori*, que transporta la ficció representada fins al present del públic. La música de Raimon enceta l'oratori dedicat a Ribera tot creant un vincle temporal i geogràfic amb aquest pintor del segle XVII, connexió que es repeteix a l'oratori dedicat a Víctor Jara, en què Raimon es converteix en font i origen de la composició. A Ribera, doncs, trobem l'acotació «Ha començat a sonar la cançó de Raimon, El carrer Blanc» (1978: 33), la qual descriu la creació de l'ambient mitjançant una cançó de sobres coneguda durant els darrers anys de la dictadura.¹⁹ Així mateix, podem afegir dues ocasions més en què la música juga un paper clau en aquest oratori ja que, més endavant, la connexió de Ribera amb València i Nàpols serveix a Estellés per reflexionar sobre l'actualitat valenciana. Així, acosta a l'espectador la història del pintor Josep Ribera tot establint connexions entre el present valencià, a través de la música i la transformació de la ciutat, i el passat, la història comuna d'ambdues ciutats:

Tot torna a ignorar-se a la vida de Josep Ribera. Contrariats aquells amors, per voluntat del pare, o per covardia del propi Ribera, indecís davant els fets, Ribera se'n va anar de València, i la seua promesa va ingressar al convent de les Clarisses, al monestir de Santa Clara de València. Sona «*El monestir de Santa Clara*». El monestir de Santa Clara era, fins fa poc, on ara hi ha un vast edifici comercial. Aquell convent conservava, fins fa poc, unes pintures donades per Ribalta.

19. Aquesta referència acosta l'obra al receptor d'aquell moment perquè Estellés està esmentant la cançó *He deixat ma mare* (o *Cançó de la mare*) i ho fa al·ludint el seu tret més distintiu, donant per descomptat que el lector l'ha de conèixer.

Mentrestant, Ribera, desaparegut a València apareix a Itàlia; concretament, a Nàpols, on transcorreria, fins a la seua mort, la seua existència. (1978: 36)

En aquest fragment trobem referències, en primer lloc, a la transformació de la fesomia tradicional de la ciutat de València mitjançant el trasllat de l'església de Santa Caterina de Sena, l'any 1968, per construir al mateix espai un «vast edifici comercial» al qual ja ens hem referit en parlar de la cronologia de la creació dels oratoris. Aquesta actualització de l'estat del monestir, tot i que pròpiament no es correspon al de Santa Clara, s'acompanya d'una acotació que es refereix a la cançó napolitana *Munasterio 'e Santa Chiara* de Galdieri i Barberis, composta l'any 1945 després dels bombardejos que va sofrir aquella ciutat durant la Segona Guerra Mundial, ben coneguda a Itàlia i interpretada, al llarg dels anys, per nombrosos cantants napolitans.²⁰ La relació entre les conseqüències de les guerres que pateixen aquestes dues ciutats que han compartit segles d'història sembla evident. Per això, al mateix temps, la referència a la reclusió de l'estimada de Ribera al monestir de Santa Clara podria recordar també un altre espai amb el mateix nom, la presó de dones de Santa Clara de València, l'existència de la qual encara podia ser present a la ment del públic de l'època.²¹ En aquest oratori apareix un altre cas que ajuda a contextualitzar la ficció, aquesta vegada es tracta d'una cançó tradicional valenciana que la Mare canta en fer referència a la filla de Ribera (1978: 38):

La meua xiqueta és l'ama
del corral i del carrer,
de la figuera i la parra
i la flor del taronger.

20. El monestir de Santa Clara de Nàpols fou construït entre el 1310 i el 1328. El 4 d'agost de 1943, l'interior de l'església va sofrir nombrosos danys a causa d'un incendi provocat per un bombardeig aliat. La cançó a la qual hem fet referència va inspirar, també, la pel·lícula de Mario Sequi *Monastero di Santa Chiara* (1949), amb Massimo Serato, Nino Manfredi i la participació de l'escriptor Alberto Moravia.

21. «Ante el cúmulo de mujeres detenidas, el convento de Santa Clara de Valencia fue habilitado como prisión femenina el 29 de junio de 1939 y estuvo en funcionamiento hasta el 26 de abril de 1942. Las religiosas capuchinas eran las encargadas de la custodia de las presas y de la Jefatura de Servicio. Por las celdas de esta prisión pasaron hasta junio de 1941 unas 1.200 mujeres» (Verdugo Martí 2009: 187).

Totes tres intervencions sonores, en què es barregen la tradició valenciana, la nova cançó dels anys seixanta i la cançó de la postguerra napolitana, es donen a l'inici de l'oratori, per tal de crear-hi una atmosfera d'una profunda melangia per un temps passat, malgrat que carregada d'esperança pel futur.

En parlar de la construcció dels personatges, cal destacar la presència d'una veu principal que en dirigeix el discurs de la resta, la qual també traça la realitat del protagonista, concretament les circumstàncies de la seua vida i la mort. Aquests personatges (o veus) exposen els fets en lloc de dramatitzar-los i l'espectador, influenciat pels comentaris que s'hi acompanyen, es veurà immers, com en l'*Oratori per Marilyn Monroe*, en una rememoració emotiva de l'actriu engegada per la veu principal de l'Autor. Per construir les diferents intervencions s'adopta la perspectiva, com als altres oratoris, de qui coneix bé la realitat del protagonista:

DONA QUE L'ACOMPANYAVA: Ella intentava
viure: la perseguien
vents que la duïen
des d'una banda a l'altra,
i ella no va adonar-se'n.

(1978: 23)

Els personatges, en aquest cas, es dirigeixen a un *vosaltres* als quals traslladen les conseqüències dels comportaments d'uns *ells* llunyans i distants:

L'AUTOR: Ah fills de puta!

Ah fills de la gran puta!

Ah fills de puta!

Nua, sobre el llit, jeia
com l'havíeu volguda.

Nua, ja morta,
com l'havíeu volguda.

(1978: 19)

Aquest *vosaltres* es converteix en un «tothom l'ha morta» a l'*Oratori per Marilyn Monroe* (1978: 27), fent còmplice de la situació a tota la societat i presentant el desenllaç com a irremeiable.

D'una banda, aquest plantejament de l'acció porta aparellat l'absència de la veu de l'artista i reivindicat homenatjat durant l'oratori. De l'altra, implica la manca de diàleg entre els personatges, ja que l'estructura dels oratoris es basa en intervencions individuals o corals, les quals comparteixen els sentiments dels protagonistes o els sentiments que es desperten cap a ells, sense, com ja hem explicat, interactuar-hi. En contrast amb la forma que havia triat Brecht en *Leben des Galilei* (1937), en què opta per repassar els capítols de la vida de Galileu tot oferint una panoràmica realista de la pròpia quotidianitat i del tarannà del científic, Estellés s'allunya de les formes dramàtiques, fins i tot de les del teatre èpic, per acostar-se al discurs poètic i cerimonial. Tanmateix, l'estructura dels oratoris inclou una introducció i una clausura que emmarquen una acció verbal que transcorre temporalment per la vida del protagonista, malgrat que no necessàriament de forma lineal.

Pel que fa a les imatges, és constant la contraposició llum-tenebra estellesiana. En Monroe, la tenebra la suposa la soledat en què viu l'actriu, en l'oratori dedicat a Jara la tenebra és la tortura que el porta a la mort, mentre que en Ribera la tenebra la plasma el pintor a les pròpies obres:

DONZELLA: Temps de tenebres,
sols tenebres pintaves.

Delles sorgien
ors d'enigmes dramàtics,
de soledat, silenci.

JOVE: Tu mateix fores
matèria de fosca,
betum, tenebres.

¿Qui podrà ja aclarir-ho?

Cossos vells, esquelètics

(1978: 41)

En canvi, la llum arribarà amb la conscienciació del poble que ha de recordar els artistes i ser capaç de restablir-los el seu lloc al món: «Morts: Senyor... Senyor... Una almoïna, Senyor... Una almoïna de llum, de comprensió, Senyor...» (1978: 42).

Al llarg dels tres oratoris són constants les imatges punyents i crues. A la seqüència «El menú del general» de l'oratori dedicat a Jara, les descripcions de les relacions de parella plenes de sensualitat a què ens té acostumats Estellés, es transformen fins a mostrar-nos el costat més fosc de la naturalesa humana. Aquelles parts del cos que durant l'oratori dedicat a Monroe s'havien cobejat, admirat i exposat com una atracció de fira («Vinguen i miren / els pits, les anques, / l'entreuix que estimaven, / les llargues cuixes, / la llum dels llavis», 1978: 25), ara esdevenen la plasmació de la realitat social a Xile (1978: 64):

DONZELLA: Una amanida,
general, tens a taula,
de mugrons tendres
i virginals, que encara
la llet no conegueren.

I la descripció dels cossos s'acompanya del procediment que se seguia durant els afusellaments (1978: 62):

VEU: Arribaven les espantades tongades a l'estadi. Eren afusellades a tongades, també. Després, si de cas, amb un gest «magnànim», era permès que les famílies triassen aquells membres seus i, si ho volien, els donassen sepultura.

Uns mètodes que podem trobar al «Gran oratori pels morts valencians de la postguerra, altrament titulat *Vora el barranc de Carraixet*», última part de l'*Ofici* dedicat a Joan B. Peset, en què Estellés torna a la forma de l'oratori per enfrontar-se a la mort. També els trobem a les «Consideracions murals» (1996: 111), tot fent referència, en ambdós casos, a uns afusellaments més pròxims geogràficament:

Arriba, com la mar, a lentes darreries
De matinada bruta. Arriben camions.

Descarreguen fusells matant-los un per un.

Després ells els repleguen, els llepen les ferides,
Els duen al taüt. Finalment, els enterren.

Una situació general que dóna pas a la descripció brutal de la mort de Jara (1978: 66), a la qual segueix l'únic fragment en què els personatges es dirigeixen a l'artista, com a receptor mut de tot l'oratori (1978: 67):

ALTRA JOVE: Inacabable,
fins la darrera gota,
el darrer pètal
de sang, cantares, cantes:
el teu poble t'escolta!

DONZELLA: Les nits de Xile
s'han tornat caragoles:
el poble escolta
en silenci la teua
veu invicta i amarga.

***Oratori del nostre temps* dins el context teatral dels anys setanta**

L'*Oratori del nostre temps* va aparèixer publicat com a volum 5 de la col·lecció de teatre de l'editorial valenciana 3i4, la qual s'havia encetat amb *El brunzir de les abelles*, dels germans Sirera, l'any 1976, una obra que constitueix la primera part d'una trilogia, *La desviació de la paràbola*,²² i que focalitzava l'atenció en la història valenciana del darrer terç del segle XIX. Si ens fixem en les obres que precedeixen la publicació de l'*Oratori* el 1978, veurem com es combinen autors valencians joves amb autors de generacions anteriors. Així doncs, al primer número dels Sirera el segueix *Els cignes fora de l'aigua* (1977), de Martí Domínguez, un autor del qual l'any 1960 es va estrenar l'obra

22. La trilogia era completada amb *El còlera dels déus* (1976) i *El capvespre del tròpic* (1977), publicades en aquesta mateixa col·lecció, en els números 6 i 7 respectivament.

No n'eren deu? al Teatre Eslava de València pel grup de l'Aula Universitària Ausiàs March; segons Fuster al *Levante* del 10 d'abril de 1960, es tractava de l'obra més ben escrita i confegida del període (Carbó–Cortés 1997: 224). En canvi, amb el número 3, *Memòries de la coentor* (1977), de Juli Leal, i amb el quatre, *Dansa de vetlatori* (1978), de Manuel Molins, es torna als autors del teatre independent valencià. Tant Leal com Molins pertanyen a aquesta nova fornada d'autors que comencen a produir textos en llengua catalana als anys setanta a l'interior de les noves companyies de teatre independent. Juli Leal, al capdavant de la companyia Carnestoltes (1974), ja havia estrenat obres d'acord amb l'adaptació de clàssics universals al context valencià com *L'hort dels cirerers* (1975), adaptació de l'obra de Txèkhov, i *Jordi Babau* (1975), segons el *Georges Dandin* de Molière. *Memòries de la coentor* (1977: 5) connecta amb l'*Oratori* d'Estellés en dos aspectes, en primer lloc, per la voluntat de convertir-se en un mostrari retaula de tot un període que, en el cas de l'obra de Carnestoltes és l'època d'Alfons XII, recopilant material real il·lustratiu sobre això, i, en segon lloc, per la intenció declaradament didàctica de l'espectacle. Una finalitat que també es destaca al pròleg de Sebastià García Martínez a *Dansa de vetlatori* (1978: 10) perquè l'objectiu del teatre independent és poder incidir sobre sectors amplis i populars per tal d'ajudar a recuperar la consciència col·lectiva del País Valencià.²³

Durant aquesta dècada, els espectacles es posen al servei del poble per tal de despertar consciències, tant des de la recuperació dels autors clàssics com des de la reivindicació de personatges clau en la història de la cultura universal, de la història pròpia o des de la denúncia de la realitat, aspectes a partir dels quals es pot explicar el present i encarar el futur. Recordem que el Grup 49, dirigit per Molins, va intentar descenificar l'*Oratori per la mort de Víctor Jara* l'any 1976, però que la censura ho va impedir, així que el contacte entre aquestes generacions sembla ben clar, tal com explica el mateix Manuel Molins al pròleg de l'*Oratori*.²⁴

23. La recuperació de la memòria de personatges i episodis històrics en el teatre català fou un tret característic durant els anys setanta, en part vinculat a la recepció del teatre document (Rosselló 2000).

24. Per a una revisió dels muntatges del Grup 49 a partir de l'obra d'Estellés, podeu veure Rosselló (2004).

A banda d'aquests nous noms que apareixen als primers volums de la col·lecció teatral de 3i4, podem fer referència a altres companyies de teatre independent que completaven el panorama de renovació com Pluja Teatre (1972),²⁵ L'Horta Teatre (1974) i L'Entaulat Teatre (1974). A tots aquests grups pertanyen creatius nascuts durant la segona meitat dels anys quaranta o la primera dels cinquanta del segle xx, per tant, són artistes que es troben al començament del seu procés de creació textual i escènica. Així doncs, Estellés, amb la seua primera edició de textos teatrals dins una col·lecció que combinava autors valencians dels setanta amb aportacions de literats destacats de la postguerra, se sumará a la tendència de recuperar lingüísticament el teatre en llengua catalana i, des d'un punt de vista formal, a conrear textos dramàtics ben diferents als del teatre tradicional i popular. Malauradament, hem d'afegir que, tot i la voluntat expressada per Estellés, no tenim notícia que cap dels oratoris s'haja arribat a posar en escena des de l'àmbit del teatre professional, al contrari del que ha passat amb la seua obra poètica de manera bastant reiterada.²⁶

Consideracions finals

Després d'aquest recorregut per l'escriptura teatral d'Estellés, i arran de les noves dades amb què hem pogut comptar a partir del seu arxiu, arribem a la conclusió que la producció dramàtica estellesiana quedaria fixada en els dos volums fins ara editats, atés que no s'han pogut localitzar textos inèdits conservats per l'autor. No obstant això, a partir de les declaracions d'Estellés mateix sabem que aquest es va iniciar, sent encara molt jove, com a autor de peces teatrals —possiblement peces de caràcter popular— i que aquesta dedicació, malgrat el protagonisme que prendrà la poesia, no és abandonada del tot. Les noves dades sobre diferents volums que van arribar a estar en preparació per a diverses editorials, els quals no van quallar finalment, també

25. Podeu veure Soler (2010).

26. Podeu veure l'article de X. Vellón (2002) dedicat a espectacles fets a partir de textos poètics d'Estellés. Muntatges posteriors són *Estellés a les teulades* (2004), dirigit per Josep M. Gil, *Coral romput* (2008), a càrrec del Teatre Lliure, o *Poseu-me les ulleres* (2010), produït per la companyia del Teatre Micalet.

posen de manifest aquest interès per l'escriptura teatral, revitalitzat en la dècada dels setanta.

Les peces editades, des de la perspectiva actual i malgrat les dates d'edició, allunyades del moment de la seua escriptura, responen al que seria una expressió dramàtica pròpia de la segona meitat del període franquista, amb connexions amb l'ambient existencialista i amb les fórmules del teatre èpic i del teatre document, tant presents en el teatre durant el període que va de finals dels cinquanta als primers anys setanta, i amb el compromís crític que li fou propi. Desafortunadament, la seua connexió amb el nou teatre valencià dels setanta, a partir de l'activitat dels nous grups i autors del teatre independent, només fou possible a través de l'edició de l'*Oratori del nostre temps*, ja que la censura no va permetre un major contacte amb l'escena, tot i els intents del Grup 49, i, per tant, no fou possible fer d'Estellés el correlat espriuà a ca nostra.

En tot cas, aquesta escriptura se'ns descobreix també amb una profunda connexió amb la seua escriptura poètica, amb motius i temes compartits, i amb una opció formal, com ocorre amb els oratoris o les èglogues estellesianes, que qüestiona els límits estrictes entre text dramàtic i text poètic. Un fet que s'evidencia amb la inclusió de l'«Oratori de Josep Ribera a Nàpols» al *Mural del País Valencià* o a les múltiples aproximacions escèniques a la seua poesia. Al capdavant, el seu teatre —conformat per peces breus, escàs i poc conegut— se suma al projecte de bastir la crònica global d'un temps i d'un país i a la conformació d'una veu literària i d'un referent cívic essencials. Potser el nostre millor homenatge seria permetre que les seues estimables aportacions a l'art dramàtic, finalment, ressonaren damunt un escenari.

Referències bibliogràfiques

- ANDRÉS ESTELLÉS, Vicent (1971): *La clau que obri tots els panys*, València, Diputació.
- (1973): *L'Hotel París*, Barcelona, Edicions 62.
- (1978): *Oratori del nostre temps*, València, Eliseu Climent, editor.
- (1983): *Poemes preliminars*, Manacor, Ajuntament de Manacor.
- (1996): *Mural del País Valencià*, València, Eliseu Climent, editor.
- (1999a [1972]): *Recomane tenebres. Obra completa 1*, València, Eliseu Climent, editor.
- (1999b [1971]): *Llibre de meravelles*, València, Eliseu Climent, editor.
- (2002): *Dos drames i una farsa*, València, Denes.
- BOU, Enric (1978): «Vicent Andrés Estellés, una inconformitat», *Serra d'Or*, 226-227, pp. 57-60.
- CALAFAT, Francesc (2002): «Pròleg», dins Andrés Estellés, Vicent, *Dos drames i una farsa*, València, Denes.
- CARBÓ, Ferran (2009): 'Com un vers mai no escrit'. *La poesia de Vicent Andrés Estellés en els anys cinquanta*, València/Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana / Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- (2011) «Teodor Llorente i Carles Riba en la poesia de Vicent Andrés Estellés», dins Ferran Carbó i altres, *La literatura davant el mirall*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- CARBÓ, Ferran; CORTÉS, Santi (1997): *El teatre en la postguerra valenciana (1939-1962)*, València, Eliseu Climent editor.
- DOMÍNGUEZ, Martí (1977): *Els cignes fora de l'aigua*, València, Eliseu Climent, editor.
- FEBRÉS, Xavier (1980): «*Mural del País Valencià*, el cant general de Vicent Andrés Estellés», *Serra d'Or*, 245, pp. 35-37.
- LEAL, Juli (1977): *Memòries de la coentor*, València, Eliseu Climent, editor.
- MARÍ, Rafael (1979): «Vicent Andrés Estellés», *Valencia Semanal*, 79, pp. 37-40.
- MOLINS, Manuel (1978): *Dansa de vetlatori*, València, Eliseu Climent, editor.
- PAVIS, Patrice (1998): *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós.

- PÉREZ MONTANER, Jaume (1996): «El Cant general dels pobles valencians», dins Vicent Andrés Estellés, *Mural del País Valencià*, vol. 1, València, Edicions 3i4.
- PÉREZ MONTANER, Jaume; SALVADOR, Vicent (1981): *Una aproximació a Vicent Andrés Estellés*, València, Eliseu Climent, editor.
- PÉREZ MORAGÓN, Francesc (2010): *Himnes i paraules. Misèries de la transició valenciana*, Catarroja, Editorial Afers.
- ROSSELLÓ, Ramon X. (1997): «Sobre el teatre independent valencià i la nova escriptura teatral», *Caplletra*, 22, pp. 217-232.
- (2000): «Sobre el realisme històric i el teatre-document (o quan els autors estudiaven història)», *Caplletra*, 28, pp. 145-158.
- (2004): «Vicent Andrés Estellés i la renovació teatral durant la dictadura franquista», dins Carbó, Ferran i altres (ed.), *Vicent Andrés Estellés*, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana.
- SIRERA, Josep Lluís i Rodolf SIRERA (1976): *El brunzir de les abelles*, València, Eliseu Climent, editor.
- SOLER, Roser (2010): «El teatre com a eina de transformació social al País Valencià dels anys setanta. Pluja Teatre», dins *Transformacions. Literatura i canvi sociocultural dels anys setanta ençà*, València, Universitat de València.
- VELLÓN, Xavier (2002): «Teatralitat i poesia en Vicent Andrés Estellés: variacions escèniques sobre l'espill», *Caplletra*, 33, pp. 107-122.
- VENTURA-MELIÀ, Rafael (1979): «V. A. Estellés: cinc llibres de colp», *Valencia Semanal*, 57, pp. 32-33.
- VERDUGO MARTÍ, Vicenta (2009): «Franquismo y represión femenina en Valencia: Expedientes penitenciarios de la cárcel provincial de mujeres y la prisión convento de santa Clara», dins *La repressió franquista al País Valencià: Primera Trobada d'Investigadors de la Comissió de la Veritat*, València, Edicions 3i4.

La poesia de Vicent Andrés Estellés: un missatge en una ampolla

Simona Škrabec
PEN Club

Quizá vaya llegando gotita a gotita, y hasta en siglos.

FÉLIX ROS (1965)

Tota poesia veritable té un nucli dur, un germen indestructible, que ni el traductor més maldestre pot acabar de desfigurar del tot.¹ Voldria partir d'entrada d'aquesta premissa i capgirar així l'opinió generalitzada que la poesia és intraduïble. Em sembla una tasca erma, poc interessant i, fins i tot, enutjosa estudiar les traduccions amb l'única pretensió de descobrir desajustos i errors. Davant un poeta com Vicent Andrés Estellés té tot el sentit abandonar el vell prejudici i afirmar —amb alegria— que els seus versos poden ser entesos en un context completament diferent d'aquell en el qual van ser escrits.

Aquesta és la qüestió, la gran pregunta: Per què interessar-se per allò que no ens pertany del tot? La raó per llegir autors traduïts s'assembla a la justificació per llegir autors antics. Tant en un cas com en l'altre, els llibres ens parlen de circumstàncies que no podem compartir fàcilment. No ens podem identificar sense més amb els pensaments i les preocupacions descrites i si, a més, la llengua no és la mateixa o bé ha canviat amb el temps, els matisos de comprensió es multipliquen inevitablement. Què es perd, doncs, en la traducció o en aquest esvoranc negre que ens separa d'altres èpoques? La resposta no cal buscar-la gaire, ja que el sentit més profund de les lletres és la seva capacitat de travessar

1. Parlant de les traduccions de Kavafis al català, Jaume Pòrtulas (1980: 23) apunta: «deixant de banda aquells aspectes que cap versió, ni tan sols la més perfecta, la més acurada, no arriba a reflectir, el que sobreviu resulta difícil que un traductor ho destrueixi, si no és especialment barroer o incompetent».

fronteres de temps i de l'espai. Qui escriu, escriu per ser llegit en un hipotètic futur —distant, diferent, inimaginable— i també per ser llegit, si hi ha sort, en algun llogaret llunyà, transformat en una altra escriptura el control sobre la qual se li ha escapat definitivament de les mans. La poesia és un missatge tancat en una ampolla, llançat sovint en un mar fosc, sense esperances, com aquests versos d'Estellés, traduïts per David H. Rosenthal:

as I drown, sink into
sleep, into that tiny non-being
and I write and write and write, then send
swift shipwrecked bottles,
swift shipwrecked messages,
longing for svelte and peaceful beaches, for
any place I'll never see.

(«Nights that make the night» 1992: 45)

Si l'autor afronta aquesta foscor impenetrable amb cada mot que escriu, què passa amb nosaltres, que hem trobat el manuscrit a la riba? No cal que hagi vingut flotant pel Tigris, l'Èufrates, el Nil o el Jordà, rius de ressons mítics que s'han transformat avui en autopistes per on esbufeguen els camions de les xarxes de distribució o fins i tot en un gest tan eteri com és el clic amb el ratolí de l'ordinador... No importa com ens arriba el missatge, sinó què fer-ne, com llegir-lo?

L'escriptura d'Estellés és tan a prop que costa molt establir-ne la distància. La seva veu es confon fàcilment amb «la veu d'un poble» (*Llibre de meravelles*, 1956-1958). Estellés es va convertir, gràcies a la seva immensa tasca d'escriptura i el compromís inamovible en un pal de paller, en una figura central com n'hi ha hagut poques. Va ser llegit, recitat i cantat, els seus versos emocionaven per la precisió amb què descrivia exactament allò que els seus primers lectors estaven vivint.

Però ara, per molt que la transició sigui suau i progressiva, Estellés s'està escapant d'aquesta proximitat viva i palpable. No només un lector de Frankfurt

o de Nova York es veu obligat a preguntar-se com devia ser aquella escala amb la portera que ha perdut el senderi i orina pels racons foscos? («Com hi ha fills sense pares», *L'Hotel París*, 1954) La postguerra valenciana ja no és una realitat per a ningú: per tots aquells que la van viure haurà quedada gravada com un record roent dins la memòria, però fins i tot en aquest cas també es necessita un esforç per recrear l'atmosfera. Per a la majoria dels lectors d'Estellés d'avui, les circumstàncies sobre les quals parla amb insistència, amb obsessió, han de ser reconstruïdes sense vivències comparables. El que demana el poeta és un esforç de comprensió, la capacitat de posar-se a la pell d'un altre, de sentir la compassió i l'alegria, i la ràbia també —hem de tornar, doncs, a un lloc on mai hi havíem estat.²

Aquest buit, aquesta impossibilitat de situar-se dins l'escena i arribar a una mena de lloc original, s'agreuja evidentment amb la traducció. He reunit al final de l'article una bibliografia de traduccions de la poesia d'Estellés —tan acurada i detallada com m'ha resultat possible— i espero que aquesta informació sistematitzada permeti fer-se la idea amb un simple cop d'ull fins on ha arribat la seva veu. Però més enllà de les dades objectives, tots aquests poemaris, antologies i revistes, amb les seves notes a peu de pàgina i les introduccions, plantegen una sèrie de preguntes que intentaré transmetre. En molts casos, no tinc cap resposta i puc, realment, només plantejar la qüestió i visualitzar carrerons que de vegades semblen sense sortida.

La literatura catalana existeix?

Per poder ser llegit a fora, Estellés ha de ser emmarcat dins d'alguna mena de categoria que expliqui on pertany la seva poesia, en quin espai s'inscriu aquest autor? La resposta és aparentment tan senzilla com apuntar que va néixer a Burjassot, però tot plegat és, com bé sabem, una mica més complicat.

2. El llibre de Susan Grubar *Poetry after Auschwitz. Remembering What One Never Knew*. (Bloomington, Indiana University Press, 2003) parteix d'aquesta idea en referència als llibres sobre els camps nazis i l'impacte que les experiències traumàtiques han tingut en la literatura nord-americana de la postguerra. La qüestió de com tornar «allà on mai havíem estat» és una de les preguntes centrals de tots els estudis literaris del segle xx.

El 2007 Joana Sabadell-Nieto va reunir en un volum de gairebé sis-centes pàgines una cinquantena de poetes catalans, bascos i gallecs d'acord amb les regles d'un món políticament correcte en «una equanimitat exquisida que hagués pogut beneir perfectament qualsevol tribunal constitucional» (Aulet 2009: 485). Tot i l'aparença de normalitat, aquest llibre és un bon —i actual— exemple de la pervivència d'equilibris geopolítics. El llibre no només es proposa la traducció dels poemes suposadament poc divulgats en espanyol, sinó que serveix sobretot com a plataforma per reunir una sèrie d'interpretacions d'aquest llegat *desconegut* en una única llengua que comparteixen totes aquestes cultures *perifèriques*. Els vint poetes catalans seleccionats són ben representatius i el catàleg de crítics és d'una envergadura notable, escriu Jaume Aulet en la seva ressenya, però el conjunt tanmateix no acaba de funcionar i el llibre ha passat «pràcticament desapercebut, fins i tot en àmbits acadèmics i especialitzats» (p. 488).

Destaco aquest volum d'entrada perquè obre tota una sèrie de preguntes relacionades amb la mateixa idea d'un recull antològic. Una antologia —per extensa que sigui— no pot substituir l'intercanvi normal i constant amb una altra cultura. Així, per exemple, Orlando Guillén està perseguint des de fa anys l'objectiu de publicar una antologia d'antologies —és a dir un volum extensíssim que inclouria la traducció de poemaris sencers— de més de dues mil pàgines. Les traduccions de tots els llibres estan acabades, i entre els llibres seleccionats trobem també *La gran quemazón de los rastrojos* d'Estellés. Però el seu projecte titulat, *Doce poetas catalanes del siglo xx*,³ té una extensió tan gran que fa difícil

3. Guillén, Orlando (ed.). *Doce poetas catalanes del siglo xx, con Tres Añadiduras, y un Apéndice de Varia Intención*. Epíleg d'Enric Casasses. Versions, introducció i notes d'Orlando Guillén. Els poetes inclosos: Guerau de Liost, Josep Carner, Carles Riba, Joan Salvat-Papasseit, J. V. Foix, Pere Quart, Agustí Bartra, Salvador Espriu, Joan Vinyoli, Joan Brossa, Gabriel Ferrater i Vicent Andrés Estellés. En les paraules del traductor: «El volumen se completa con un apéndice que recoge libros y textos escogidos de otros libros de los poetas seleccionados, crítica sobre sus obras y poéticas personales; y con Tres Añadiduras: muestras amplias y representativas de la poesía de Clementina Arderiu, María-Antònia Salvà y Rosa Leveroni, a fin de redondear el panorama de la poesía catalana con la presencia de la escritura femenina acabada dentro de la época a que alude el título, y que no fue incluida por Vinyoli, autor de la azarosa pero precisa elección de los autores» (*Visat*, 14, octubre 2012: www.visat.cat).

preveure que s'acabi publicant en tota la seva dimensió. I és una llàstima que el projecte no es pugui desenvolupar en una altra direcció, com un conjunt de llibres autònoms, no units per la idea d'un corpus representatiu. El fet que Guillén sigui un poeta educat, forjat, podríem dir, a Mèxic fa que les seves traduccions no siguin mai pensades per a les orelles dels conciutadans que viuen a la cantonada i es neguen a entendre la versió original, sinó que té la mirada posada en l'audiència hispànica en un sentit més a l'intent de Guillén és una aporia que mostra la paret contra la qual topa una cultura que no té reconeguda la seva capacitat d'intercanvi amb les cultures veïnes. La constatació d'aquesta barrera invisible no és aplicable només a la literatura catalana, sinó que totes les literatures «exigües», en la terminologia avui ja clàssica de François Paré, que han de lluitar constantment per demostrar simplement que existeixen. L'antologia editada per Sabadell-Nieto té algunes incongruències que convé subratllar: el llibre no conté cap introducció general sobre la poesia catalana, gallega o basca, de manera que els autors són reduïts a veus individuals sense una categoria on inscriure'ls. Aquesta impressió de lenta absorció en la cultura espanyola la reafirma un detall ben tècnic, d'organització dels continguts. Els poemes són traduïts pels mateixos autors dels articles o bé presos d'altres antologies —Jaume Subirana aprofita la traducció de José Corredor Mateos de 1983—, mentre que el poema original és reduït literalment a una nota a peu de pàgina, imprès amb lletra menuda, tractat com una curiositat o un afegit prescindible. No hauria passat res si els poemes originals no hi fossin reproduïts, sobretot si les traduccions tinguessin la vocació de funcionar com a textos poètics autosuficients. Realment no hi ha cap necessitat que una antologia poètica sempre sigui bilingüe. En canvi, la imatge gràfica que esborra l'original sí que és un problema.

Una antologia és una eina de primer ordre quan es basa en una selecció d'un material massa extens per ser copsat amb una sola mirada. Aquest es el sentit de les crestomaties, un sentit sorgit de l'esperit anglosaxó de *the reader's best* que no descansa pas sobre la idea de substituir un material desconegut, sinó que funciona amb la pretensió de resumir, de tenir a mà tot allò que ja

ens havia despertat l'interès abans. En canvi, quan confiem a un sol llibre la tasca de *substituir* ja no la producció d'un sol autor, sinó de tota una cultura sencera i completament desconeguda, els problemes i les incongruències es multipliquen.

No dic cap novetat si apunto la conclusió que la principal dificultat del viatge cap a terres llunyanes per a la literatura catalana comença ben a prop de casa. No hi ha manera que sigui reconeguda com un interlocutor capaç d'establir un diàleg amb la literatura espanyola i que l'intercanvi no estigui basat en una contínua lluita per sotmetre-la i esborrar-la. En el cas de la poesia d'Estellés, el joc comença ja el 1965 amb una de les propostes més ben fetes —casi podríem dir emotives— de fer conèixer aquesta tradició davant una audiència més aviat indiferent. «A qué viene la tontería», es preguntava Félix Ros en la introducció a la seva *Antología poética de la lengua catalana (puesta en versos castellanos)*, «de traducir lo que todo el mundo es capaz de leer en su original, dado lo fácil que el original resulta (para un buen latinista, sobre todo)?» (Ros 1965: 9). Ros es mofa aquí d'una coneguda declaració d'Unamuno que considerava que els lectors *cultes* de la Península havien de llegir les obres catalanes i portugueses en l'original —i per això, és clar, no calia invertir cap esforç per la seva divulgació. Tot quedava sota la responsabilitat de cadascú i depenia així de la decisió de procurar-se a títol personal aquesta formació (in)útil. El gir retòric d'Unamuno és magistral, però Ros en sap treure l'impuls necessari per desarmar la falsa desdramatització del conflicte amb un llibre gruixut, amb una selecció feta —segons la declaració commovedora del traductor— amb amor i amb unes traduccions acurades d'algú que coneix l'ofici i té sensibilitat. I és precisament Estellés qui ens pot il·lustrar, amb la veu de la jove Bel·lisa, asseguda tota sola en un bar, la pena per tot allò massa menut i massa insignificant que serà trepitjat sense miraments. Félix Ros tradueix així l'«Ecòloga Tercera»:

sobre el caparazón de tantas gambas,
sobre las cascarillas infinitas,

[...]

llorar, perdida, tanta cosa bella,
tanta cosa petita y quebradiza...

(Ros 1965: 451)

La feina de Félix Ros va ser aprofitada deu anys després, el 1976, per Guillermo Díaz-Plaja per confegir una altra antologia. L'antòleg dedica el llibre a la figura del traductor desaparegut, i amb això ja se sent autoritzat per omplir el seu propi volum del *mosaico español* pràcticament només amb la selecció i les traduccions de Félix Ros. I on és la diferència entre les dues antologies? En una breu introducció en forma de decàleg: el vuitè volum de la col·lecció *Tesoro breve de las letras hispanicas: literatura catalana, valenciana y balear* és encapçalat per deu punts que contenen algunes informacions bàsiques, reduïdes més aviat a unes declaracions de principis —i igual com en el cas de l'antologia de Sabadell-Nieto, políticament correctes— sobre les realitats d'aquest país tricèfal i inexistent. Res de sorprenent, excepte de poder comprovar una vegada més quanta energia que s'ha invertit per construir un concepte ferm d'Hispanitat i que tanmateix no hi ha manera que arrel·li. Els tres puntals de l'extensa col·lecció de Díaz-Plaja —*Serie castellana*, *Serie mosaico español* i *Serie ultramar*— encara no han solidificat en una unitat homogènia i obliguen sovint a parlar de «la especial densidad cuantitativa y cualitativa de esta literatura del Levante Español» (Díaz-Plaja: 17).

Aquest exemple, tenyit d'intencionalitat i de ganes d'ordenar la vida literària en calaixos massa estrets, no ens ha de fer oblidar, però, algunes de les grans antologies de la poesia catalana en espanyol, en les quals figura també Vicent Andrés Estellés, sobretot la de José Corredor Mateos de 1983 —en aquesta edició bilingüe, la versió catalana original ocupa la part dreta de la pàgina, el lloc d'honor, una pràctica ben poc usual— i la de José Agustín Goytisolo de 1996. I en l'espai internacional, ens podríem estendre molt sobre la primera antologia de Johannes Hösle i Antoni Pons de 1970, que va ser més que un recull per als lectors alemanys: aquest volum primet, editat precàriament, és un d'aquells llibres que han aconseguit mantenir la cadena de transmissió ininterrompuda. Si a casa el futur era incert, la literatura catalana encara

tenia espai a les universitats alemanyes. Els dos promotors d'aquesta antologia —no oblidem que Antoni Pous va ser també el primer traductor de Paul Celan al català— són el paradigma del traductor conscient de la importància de la transmissió de coneixement. La literatura catalana deu bona part de la seva difusió internacional a personatges singulars que treballen a contracorrent i no es deixen espantar fàcilment per les dificultats. D'una manera semblant han sorgit en el mateix moment els reculls de Bob de Nijs en neerlandès (1968) i de Stella Leonardos a Brasil (1969) o *Poesia catalana di protesta* de la mà de Giuseppe Tavani (1968) —i dues dècades després aquesta mateixa onada de curiositat i identificació amb les causes de països petits s'havia estès encara més lluny amb les antologies en suec (1987), japonès (1991), turc (1995) i hongarès (1997). Països ben llunyans anaven descobrint a poc a poc la poesia catalana i esmento només els reculls on hi trobem la poesia d'Estellès.

Els poetes a vegades han de funcionar fins i tot en contextos molt més inversemblants que la pertinença a aquesta cultura tan difícil de definir. Així en els prestatges empolsats també ens trobarem antòlegs com Jean Claude Morera, que ha rebut amonestacions per la seva *Huit siècles de poésie catalane*, al qual «la condició no acadèmica no el redimeix dels nyaps» (Sanz Datzira 2011: 130), o un curiós volum de citacions de literatura universal sobre la pell, fet per un dermatòleg⁴ o una col·lecció de pensaments sobre el fang.⁵ Aquí l'angoixa dels versos «el fang m'arriba fins al cor i em deixa / un cansament mortal» resulta mer tòpic per ser utilitzat en una classe d'escriptura creativa.

El 1987, l'incansable Tilbert Stegmann va organitzar un altre llibre que se situa exactament a les antípodes de la primera, gràficament tan modesta antologia alemanya. *Ein Spiel von Spiegeln* és un volum destinat als col·leccionistes, imprès amb paper bo i il·lustrat amb gràfics d'Antoni Tàpies. L'estructura

4. Xavier Sierra (ed.), *Poesía a flor de piel*, Barcelona, Novartis, 1998. El llibre conté un dels poemes d'Estellès, «Aquel olor que tenía tu cuerpo», traduït a l'espanyol. La idea és reunir pensaments bells per compensar que «los dermatólogos estan acostumbrados a mirar la piel como un órgano enfermo» (p. 8).

5. *100 words on mud*. Iowa City: International Writing Program, 1995. Traducció de Nataniel Smith. La intenció de la publicació és reunir fragments poètics sobre el fang descriptors d'arreu.

interna d'aquesta panoràmica ens descobreix una altra mena de pensament políticament correcte que certament no provoca protestes ni incomoda, però tanmateix no té gaire a veure amb el batec de la vida literària: el criteri de la representativitat geogràfica. En aquesta visió, Estellés és reduït a la figura que porta l'estendard del País Valencià, com si tot plegat fos de nou una qüestió de quotes. No és pas un cas aïllat, evidentment, ja que fins i tot la majoria de les antologies escolars a Catalunya encara avui inclouen l'autor bàsicament en clau de representació del seu territori —complint, a més, amb aquest deure pràcticament sempre amb un i mateix poema.⁶

En l'antologia de Stegmann és interessant observar el neguit de Dolors Oller, autora de l'estudi que clou el bell volum, i com intenta esquivar l'obligació de seguir la lògica diplomàtica de repartir l'atenció a parts iguals. Oller argumenta també que la poètica realista d'Estellés, o de Martí i Pol, que va ser fruit d'unes circumstàncies molt concretes i va aconseguir també un gran ressò de públic, es va acabar convertint després en un recurs explotat per epígons. Els poetes més joves, nascuts després de la Guerra Civil, sovint se'ls miraven amb recel, apunta Oller, perquè buscaven altres camins, però també perquè no coneixien bé aquest llegat: l'expulsió de la llengua catalana de la vida pública, el seu arraconament va durar prou temps com perquè la transmissió de la tradició literària s'afeblís. Aquest tall generacional i aquesta poca familiaritat amb una realitat no gaire llunyana demana obrir una nova pregunta.

Què fem amb un poeta compromès?

«Ahora son apreciados por su valía», escriu en la introducció a la seva segona antologia de poetes catalans José Agustín Goytisolo, «y no como antes, tan sólo, como algunos, por su postura de escritores *engagés*» (1996: 9). Aquesta breu remarca toca potser el punt més sensible del llegat d'Estellés. Com llegir-lo avui,

6. La mateixa situació es repeteix també amb altres autors, de manera que s'està construint un corpus restringit, limitat sovint a un sol poema, sempre el mateix, per autor. Així, l'any 2005 trobem «Els amants» tant en *Antologia de poesia catalana* de Pep Paré i Enric Martín, editada per Edicions 62, com en *Antologia de poesia catalana* d'Isidor Cònsul i Llorenç Soldevila de Proa.

en una Europa desencisada i farta de recordar les pròpies desgràcies? La tria de l'antòleg barceloní conté els poemes confiats en la força de les paraules com «Cançó de la rosa de paper» i també aquests dos versos que cito directament en l'original:

veus els homes que juguen en silenci a les cartes
tenen totes les cartes amargament marcades

(«Set i mig»: 308)

Jugar el dia a dia amb cartes *amargament* marcades..., la frase cau com un plom i no cal afegir-hi res més. Però l'Europa amnèsica pot acceptar aquest adjectiu? Hem aconseguit educar lectors que siguin capaços *a tornar allà on mai havien estat*? Quants lectors hi ha encara que vulguin sentir el pes d'aquest epítet? Segurament no gaires i això Estellés bé que ho sabia, tal com demostra, de nou, la selecció de Goytisolo:

caminant per Brussel·les, o perdut per Brussel·les,
amb aquest pes al coll o roda de molí

(«Brussel·les»: 288)

La qüestió de la «roda de molí» que penja del coll és seriosa. El compromís cívic de Vicent Andrés Estellés és només una de les moltes veus que no sabem com traslladar cap al futur. En el segle xx —i sobretot en les dues dècades més difícils, en els anys trenta i quaranta— la literatura europea va produir una esgarrifosa quantitat de textos escrits des del dolor més profund. Els poemes, les novel·les, els testimoniatges precisos i inequívocs s'amunteguen a les biblioteques, formen part de currículums escolars i de programes oficials de conscienciació històrica, però l'efecte és minso, els cors freds, la capacitat d'assumir allò que va passar en el temps dels nostres avis, poc freqüent.

El problema és una variant de la qüestió descrita en el primer apartat d'aquest article: el dolor també ha de pertànyer a algú i aquest algú li hem de reconèixer el dret de sentir-se feble, en perill, amb la por al cos. L'evolució de les lectures de l'escriptura del dolor és, però, prou preocupant. Després de la

guerra freda, quan ja era del tot impossible contenir els records traumàtics, s'ha produït una mena d'esclat de testimoniatges, sobretot relacionats amb el terror nazi. Però la necessitat de parlar-ne es va apagar ràpidament. I llavors, immediatament després, ja era possible de pensar fins i tot el nazisme com un material merament ficcional. I així ha caigut definitivament la preocupació que sobre temes tan sensibles i tan pròxims no convenia fabular per extreure'n els fets escabrosos. Igual com els camps de concentració, també la Guerra Civil espanyola ja fa temps que ha esdevingut un espai de ficció, és a dir, un marc, una simple ambientació.

La conseqüència més visible d'aquest procés, segurament inevitable, és que en lloc de conflictes ben definits i concrets, ara parlem més aviat de víctimes anònimes sense cap context clar. És definitivament molt més senzill identificar les víctimes com a víctimes, sense necessitat de comprendre l'estructura dels bàndols enfrontats i pensar amb l'encadenament de causes i efectes que exigeix el punt de vista històric. La història esdevé així un relat. El problema d'aquesta perspectiva, però, és fa visible sobretot quan hem de fer cabre en la versió tancada del passat uns conflictes que no estan tancats i es perllonguen fins a l'actualitat. La poesia de Vicent Andrés Estellés se situa en aquest punt, provoca un curtcircuit entre abans i ara.

Reconèixer la misèria de la postguerra que descriu Estellés implica tornar a mesurar les forces d'un conflicte encara ben present. El seu petit poble i les cases míseres i la gent desenganyada no es poden situar del tot fora de l'arena política actual: la seva reivindicació no pot ser convertida en un clam del tot abstracte. Per molt que s'hagi esmussat i s'hagi convertit en un refrany massa conegut, els seus versos encara incideixen i no poden ser estudiats amb la perspectiva asèptica que massa sovint oferim a les víctimes del passat més pròxim.

Explicar aquestes circumstàncies que encara no han assolit un consens gaire ferm ni tan sols a casa a una audiència internacional, que n'ignora qualsevol noció, és evidentment complicat i sovint passa que l'aclariment resulti «un xic rudimentari» (Lenzel 1995: 134). El recull *Gedichte*, traduït per Hans-Ingo Radatz, és un dels pocs poemaris que fins ara s'han publicat com a volum

monogràfic de poesia d'Estellés a fora. En una ressenya que valora no només les traduccions, sinó també la contextualització del nostre autor, podem llegir aquesta observació: «Tot i que el franquisme sovint és sobrevalorat [tal com recalca Hans-Ingo Radatz], constituint un fàcil subterfugi, cal tanmateix no menystenir el seu ròssec pernicios per a la cultura catalana» (p. 134). Aturem-nos un instant per revisar amb atenció aquesta observació. Aina Maria Lenzen ens indica una veritable curiositat: el franquisme pot ser vist com a un «fàcil subterfugi». És cert?

D'entrada evidentment que sí. En general els comentaristes abusen del franquisme com una causa que ho explica tot, perquè el règim pot ser fàcilment convertit en un ogre, sense necessitat d'especificar gaire més, reduint-ho tot plegat a una causa única i no gaire articulada. En aquest sentit, el franquisme és un simple tòpic ben conegut internacionalment, i com a explicació no difereix gaire de la divertida solució que va trobar Rosenthal per fer notar als lectors americans el fet diferencial valencià. El traductor va atribuir als paisans d'Estellés que són «more rural, more provincial and more passionately “southern” than Catalonia proper», per acabar afegint que el País Valencià sovint s'anomena directament «Andalusia catalana» (Rosenthal 1992: 8). Rosenthal ha provocat una irada reacció de Daniel P. Grau (2011), però què hi farem, el tòpic andalús és l'únic tret folklòric que el públic internacional pot visualitzar sense necessitat d'explicacions addicionals. Rere aquesta atribució no hi pot haver res més que la necessitat del traductor d'evocar alguna cosa generalment coneguda per poder convidar després el lector a uns indrets sorprenents que li trenquin les expectatives. Ens equivocariem molt deixant que aquesta relliscada desautoritzi el treball de Rosenthal.

La qüestió del franquisme és, evidentment, més complexa que la pugna per esquivar els tòpics folklòrics. L'observació sobre la traducció alemanya de Radatz apunta en la direcció que no ho podem prendre del tot a la lleugera. Hi ha la tendència prou estesa de desqualificar tota poesia compromesa atribuint-li pretensions ideològiques.

Què fem, però, davant un llibre com *Versos para acompañar una esperanza* que Estellés va escriure i va traduir ell mateix a l'espanyol com a reacció davant

«el fil de les bestials execucions que signà el general Franco, consumades el 27 de setembre de 1975»? Ignorar els fets, un cop els coneixes, em sembla ben difícil. Però el garrot vil tanmateix no és cap concepte avui a Europa. No se'n sap res, o gairebé res, i qui intenti suscitar la memòria d'aquesta *bestialitat* més aviat s'arrisca a provocar la pura i simple incredulitat perquè si les coses fossin així, ja se sabia, no? En totes les presentacions de l'autor, introduccions o comentaris per al públic internacional buscarem per ara en va algun d'aquests detalls concrets que poguessin contribuir a comprendre el passat en tota la seva duresa. El perill de la poesia compromesa tanmateix no és que quedi reduïda a un mer document històric, sinó que se li negui precisament aquest valor documental, reduint la pena concreta a una commiseració envers les víctimes anònimes:

Com si tu i jo fóssem llavors
anònims captius d'un tirà,
¿implorariem, amb la mà
estesa, els merescuts favors?

(p. 64)

Como si tú y yo fuésemos entonces
anónimos cautivos de un tirano
¿imploraríamos, con la mano
tendida, los merecidos favores?

(p. 65)

Els versos citats a dalt ens mostren que les víctimes sense història gloriosa on inscriure's els espera l'anonimat, però amb una lectura atenta és fàcil descobrir també un fet prou sorprenent i és que Andrés Estellés no és ni de lluny el millor traductor de la seva pròpia poesia.⁷ És fins i tot xocant fins a quin punt la precisió mil·limètrica amb la qual ressegueix els seus passos, transfigura la versió traduïda en un text pla, sense ritme ni rimes convincents, tot i que es poden observar en aquest cas ben poques diferències entre les dues llengües.

Estellés és un *guerriller*, el portaveu d'una causa justa, suposadament justa, però sense prou forces per imposar-se i canviar la realitat. Un revolucionari sense la fe en la revolució, conscient de la impossibilitat d'assolir els objectius de manera plena. En la traducció de Nathaniel B. Smith, els versos d'«He perdut mitja vida aprenent» sonen així:

7. El mateix es pot constatar en l'antologia de 1984 també traduïda per l'autor.

I've wasted half of my life learning certain things
that are no use for me

Fins a arribar a aquella última conclusió: «I have no house. I have no bed. I have no country» (Smith 1995: 174). La importància de la reflexió sobre el concepte de pàtria d'Estellés efectivament no la trobarem pas en l'elevació de la llar a una categoria intocable i inqüestionable. Tal com escriu Rosenthal, Estellés sap mostrar la tensió entre la seva comunitat —pensada sempre en minúscula, com una vida de proximitat, de detalls insignificants i felicitat breu i fugissera— contra la idea de la pàtria forjada per «la propaganda feixista de l'Espanya de la postguerra la qual cosa apropa Estellés als atacs irònics d'Ovidi contra la retòrica pomposa de la Roma d'August» (1987: 13). Estellés revisa, amb una «tendre mofa» també les conviccions de la vida tradicional, les certeses inamovibles dels pagesos. El poeta és capaç —segueixo resumint les paraules del mateix traductor— de «passar del to més irònic a una fervent elegia».

La declaració programàtica de «No escric èglogues», tot i la negació tan explícita, inscriu Estellés entre aquells autors que han sabut afrontar la qüestió del poble amb el qual identificar-se. El seu retrat de la identitat col·lectiva és serè, lluny de qualsevol grandesa, però és tanmateix una mirada sempre dolça, comprensiva, el poeta està treballant per construir una narració capaç d'incloure tot allò que l'èpica heroica hauria deixat despietadament fora. Li devem, i aquest sí que és un mèrit important, la capacitat de mirar-nos al mirall sense necessitat d'omissions i mentides. No és, però, un rebel contra el seu propi món: la seva oda al pebrot escalivat, «Res no m'agrada tant», resulta un veritable himne a la petita felicitat de la llar, sobretot si la comparem amb el fàstic amb el qual Franz Kafka en les seves cartes a Felice Bauer descriu les sucoses salsitxes «jueves» que la seva família menja amb fruïció, imitant els veïns txecs i alemanys, però amb precaució d'esquivar el porc, o la carn bullida que empudega, segons James Joyce, les cases irlandeses en el *Retrat de l'artista*.

Per fer conèixer el poeta a l'exterior resulta temptador atribuir-li mèrits que el posin a l'altura d'altres noms del firmament de la literatura universal. Dominic Keown apunta que Kafka i Joyce mostren una actitud contestatària, gràcies a la

qual poden anar «treballant dins aquest mateix idioma i intenten subvertir la llengua de l'imperi», i conclou que «no cal dir que el mateix conflicte lingüístic i formal es troba implícit en l'obra del burjassoter» (2003: 106). El fet que Estellés s'entesti a escriure en català fa difícil un paral·lelisme clar amb els dos autors esmentats que efectivament van optar per la llengua de l'imperi (i no sé si cal subratllar que no tenien cap altra opció, ni Joyce podia utilitzar el gaèlic ni Kafka el ídich —com demostra un impactant escrit de Kafka sobre aquest tema— que era a Praga poc més que un argot). Igualment difícil resulta veure en la fidelitat d'Estellés a la vivesa del parlar del carrer i el color local de la seva llengua poètica com una rebel·lió contra «l'expressió pura, acadèmica i elitista» que, segons Keown, marca només els autors de Catalunya perquè es basen en la «literatura com a experiència intel·lectual i joc d'élits». Em costa veure que la troica Carner, Riba i Espriu se situïn en el bàndol oposat de les aspiracions d'Estellés, sinó que em sembla que formen part ben bé del mateix projecte.

«El catalanisme no és un moviment monolític i unívoc, sinó precisament al contrari», escriu Josep Termes a *Catalan Review* i subratlla que «no se'l pot reduir a una sola classe social, una sola ideologia o un sol programa polític» (1989: 157). El catalanisme ha anat ampliant el seu abast, des de les primeres inclinacions motivades per la creixent industrialització, passant pel «cor de l'aristocràcia cultural» dels modernistes, fins a arribar al noucentisme que va definir per primera vegada la necessitat d'una acció política. Tot just en l'última, quarta fase, el moviment catalanista va penetrar també en les bases de la societat. A partir de la Segona República i la Guerra Civil, doncs, s'han anat involucrant en la lluita identitària els grups socials i l'espectre es va ampliar «des de alguns sectors de l'església catòlica fins al moviment obrer radical, des de les élits intel·lectual fins als agitadors de la taverna» (p. 160).

El compromís de Vicent Andrés Estellés, doncs, no és pas fàcil de definir, perquè definir el seu lloc en la història del país fa visible també les disputes internes de la cultura catalana. Resulta ben difícil esgotar totes les implicacions programàtiques de l'aposta del poeta per la vida en minúscula. En una entrevista de 1981, Quim Monzó va apuntar: «El camp? Aquell lloc que els pollastres es

passegen crus?» La declaració de Monzó ens obliga si més no a recordar per un moment també la problemàtica del «debat desenfocat» (Martínez Gil 1991: 62) que va captivar la producció literària catalana amb l'arribada de la democràcia: la rígida aposta per l'ambientació urbana, impulsada per un enorme desig de crear una literatura mundana, oberta, per atrapar el pas d'altres cultures de referència. També en aquest context, recordar Estellés fa molta falta per poder esquivar la ridícula divisió entre el camp com un espai regressiu i el cosmopolitisme inqüestionable dels ambients urbans. Amb la seva atenta elaboració d'un ideari complex de *locus amoenus* ha sabut construir la vida de proximitat que fuig dels tòpics. Amb l'ajut de «la nostra vella cultura» —Catul, Horaci, Virgili, Ovidi, Safo— ha reinventat el concepte d'una pàtria fràgil i provisional, però que es podia acceptar sense banderes ni himnes, sense falsa eufòria. Mai li ha faltat tampoc «la consciència aspra de la realitat de les fronteres» (Salvador 1999: 34) com mostren uns versos extrets del poema titular d'*Hamburg*:

On és Hamburg? Hamburg
és a la teva memòria, al teu cor. No en surt
en cap guia

I tanmateix, tot això és només poesia

«A pesar del uso de la intertextualidad y de la base formal tradicional, consigue rehuir la retórica llevando hacia la coloquialidad lo que hubiera podido ser simple monotonía o acartonamiento» (2007: 124), escriu Jaume Subirana en el seu estudi, inclòs ja en l'esmentada antologia de Joana Sabadell-Nieto. El fet és simplement aquest: la poesia d'Estellés interessa perquè és poesia; perquè aconsegueix donar a la mirada un gir inesperat: el poeta ens fa veure les coses conegudes en una nova llum. Pedres i cases es transformen sota els seus àgils dits en paraules carregades de vida, d'una vida que passa i fuig. La seva mirada és capaç de narrar la profunditat del temps (Bou 2011), el poeta cava dins els sediments de la memòria, i confrontar la permanència i l'estabilitat amb l'atzar i les pèrdues irreparables.

«En mi patria chica», comenta Félix Ros, «se me reprochará lo que en la translación hayan perdido» (1965: 13), i és cert que davant la complexitat d'un discurs aparentment tan senzill com és la poesia d'Estellés no és fàcil retenir les ganes d'agafar llapis i paper i anar apuntant versions d'un i altre traductor, comparar llengües i solucions per emetre, finalment, un veredict. Però seria, reitero, un exercici erm perquè qualsevol traductor, si no és «especialment barroer o incompetent» (Pòrtulas 1980: 23) aconseguix transmetre el nucli indestructible del poema.

Comentaré només un petit exemple per il·lustrar el fenomen que Ros va descriure tan bé com a «peligro de exactitud» (1965: 12). El cèlebre pebrot escalivat d'Estellés ha atret molts traductors. Entre altres, han traduït el primer poema d'*Horacianes* també Hans-Ingo Radatz i David H. Rosenthal. Aquests dos traductors han seleccionat, traduït —i aconseguit publicar— un recull sencer de la seva poesia i sense gaire perill puc dir que *Gedichte* de 1993 i *Nights that make the night* de 1992 són els dos llibres més importants per a la visibilitat d'Estellés⁸ en el context internacional. Per contrastar si més no la solució de Rosenthal tenim un altra versió anglesa, de Tommie Davidson, publicada alguns anys abans, el 1987, en *International Poetry Review*. Com que en el mateix número hi col·laborava també Rosenthal, cal suposar que coneixia aquesta versió i que la seva és una resposta a l'intent de Davidson.

El poema com bé sabem evoca els plaers terrenals, carnals. El menjar es barreja amb uns pensaments gens dissimuladament libidinosos. Però de sobte, aquesta realitat profana adquireix una estranya *transcendència* perquè el gest de posar-se la verdura a la boca, li recorda la comunió. El poeta combrega, doncs, amb la polpa molsuda que ha crescut a l'hort, tal qual, és una menja primària, elemental i no un objecte de culte, marcat pel pes de la civilització com el pa dels rituals cristians. La gràcia del poema és sobretot l'últim vers que esquiva hàbilment la descripció literal: el pebrot és engolit, però sense dir-ho

8. Ferran Ferrando Melià ha traduït per les necessitats del seu estudi els poemes d'*Horacianes*, i Amador Calvo ha publicat el 2004 la traducció íntegra del *Llibre de meravelles*. Aquests dos llibres també són, evidentment, d'una gran importància, però diria que queden inscrits més aviat en l'àmbit acadèmic.

explícitament. «Me'l fot» aguditza el joc de transformacions entre el sagrat i el profà, entre la vulgaritat i la cerimònia. Al llarg del tot el poema, el poeta constantment creua les línies divisòries i irromp amb pensaments irreverents, profanadors: menja com si gaudissis d'una dona i menja també com si amb cada gest combreguessis, com si qualsevol herba que ha crescut en un hort ja pogués servir per prendre la consciència sobre el món, sobre la nostra presència fugissera aquí a la terra, com si no necessitéssim ni temples ni catedrals ni sacerdots ni renunciés per viure aquell moment únic en el qual el temps qualla i s'obre cap a l'eternitat. «Me'l fot» és una expressió lletja i vulgar, però l'habilitat del poeta aconseguix ennoblir-la, com ennobleix els pensaments *impurs* que el porten a associar la polpa d'aquest fruit amb «la carn mollar» que l'incita. La carn incita el poeta, però tampoc cap lector podrà evitar d'adonar-se com són de pròxims els plaers elementals.

Les traduccions d'aquest vers han buscat desesperadament una solució que és, sens dubte, gairebé impossible. Recordem per un instant els últims versos del poema:

Agafe un tros de pimentó, l'enlaire àvidament,
eucarísticament,
me'l mire en l'aire.
de vegades arribe a l'èxtasi, a l'orgasme.

cloc els ulls i me'l fot.

Vegem ara les tres solucions:

Davidson, 1987	Rosenthal, 1992	Radatz, 1996
<p>[...] and lift it up avidly, eucharistically, contemplating it in the air, I sometimes reach ecstasy, orgasm.</p> <p>I close my eyes and pop it in my mouth.</p>	<p>[...] i raise them avidly, eucharistically, i stare at them in the air. Sometimes i reach a point of ecstasy, of orgasm.</p> <p>i close my eyes and glup down the motherfucker.</p>	<p>[...] und heb es gierig hoch, wie eine hostie, und betrachte es in der luft. manchmal komm ich zur extase, bis zum orgasmus.</p> <p>ich mach die augen zu und zieh's mir rein.</p>

Ja abans de llegir les versions potser val la pena observar la fidelitat amb la qual han seguit els traductors l'aposta d'Estellés per la vida en minúscula a peu de la lletra. És cert que Davidson no es deixa immutar, però tan Rosenthal com Radatz —i no són els únics— es salten les regles més inviolables dels idiomes respectius: Rosenthal escriu «I» (jo) en minúscula i Radatz escriu així tots els substantius, encara que la desobediència d'aquesta regla ha adquirit en alemany ja fa temps el significat *convencional* per indicar que es tracta de poesia experimental. En qualsevol cas, la imatge ortogràfica resulta xocant, mentre que les minúscules en l'original català tanmateix són, potser, una mica més assumibles.

David H. Rosenthal desentona del tot, la seva solució és efectivament la més estrident (Grau 2011: 274-284), però precisament per això atreu inevitablement l'atenció sobre aquest última línia: Què està passant aquí? Per què el traductor utilitza una paraula tan lletja? Radatz i Davidson, en canvi, tradueixen el sentit, com si en català l'últim vers digués... i me l'empasso, l'engoleixo, me'l fico a la boca, etc. La gràcia, de nou, és el fet que aquest gest instintiu es transforma al final del poema en una presa de consciència de la comunió entre totes les esferes de la vida humana: el menjar pot ser excitant i alhora venerat com un símbol sagrat.

Com sempre, no n'hi ha prou de traduir *bé* el poema perquè el traductor no pot fer la feina que li toca al lector: el poema està aquí, potser en una versió empal·lidida i segurament molt més sosa que el molsut pebrot de l'horta valenciana, però les tres versions, i també totes les altres que existeixen o que encara estan per arribar, són una porta d'entrada vàlida en aquest poema. Ara bé, són només una porta d'entrada, no una solució: anar investigant les seves capes i lligant els elements és cosa de cada lector.

Allò que realment commou en la poesia d'Estellés no és el *missatge* que podríem aïllar i descriure, sinó la seva veu poètica única, el seu «tartamudeig gramatical» (Subirana 2007: 126) que atrapa la infertilitat, la violència i la repressió d'impulsos més bàsics i els contrasta amb la puixança de voler resistir tots els embats. La seva paraula poètica, com ja va apuntar en un estudi pioner Francesc Parcerisas el 1975, és capaç de crear un món habitable des del no-res. Estellés descriu i inventaria fins i tot allò que ja no hi és, que està a punt de desaparèixer, parla de tots aquells que potser ja no els queda ni la fe per veure el seu propi rostre en el mirall. Però potser l'esborrament del nom, l'anonimat no és altra cosa que una estratègia astuta de sobreviure: Ulisses, l'heroi més astut de tots els herois literaris, sabia que cal «amagar la identitat, si vols tenir tracte amb els ciclops» (1975: 123).

Per tot això, Ferran Ferrando Melià té raó quan en el seu estudi sobre les *Horacianes* (1999), basat en la seva tesi doctoral, retreu als estudiosos d'Estellés que ho vulguin explicar tot a partir de la seva vida o des de la incidència que els seus poemes hagin pogut tenir entre la gent. En lloc d'intentar-lo desxifrar d'una vegada per totes, cal furgar en el bagatge que la seva poesia porta entreteixit en cada vers, ja que Estellés ens ajuda a recuperar els sediments que els mestres antics han dipositat en la poesia sobre el sentit del tot plegat. Estellés «sobrepassa l'interès d'un pamflet» (2011: 236), avisa Ferran Ferrando, i no hi ha dubte que si hem d'obrir i aplanar el camí perquè pugui travessar les fronteres i que es pugui convertir en un far per combatre alguna altra obscuritat, desesperació o impotència, llavors no podem limitar l'acció només a estratègies apreses dels productes comercials. No serveix de gaire esmentar

els premis que haurà rebut o vantar-se amb el nombre de persones que Ovidi Montllor havia aconseguit reunir tot recitant els seus poemes, ni tampoc n'hi ha prou de declarar-lo l'opositor d'un règim el record del qual —què hi farem!— també s'està esborrant. Potser cal capgirar la direcció i confiar de nou *només* en la paraula poètica, sense més estratègies: és a partir dels nusos i sotracs dins uns versos concrets que hem de ser capaços de reconstruir el que hi ha estat dipositat.

Referències bibliogràfiques

- ABRAMS, Sam D. (2011): «David Sales o Joan Rosenthal», *Quaderns*, 18, pp. 29-34.
- ALIAGA, Xavier (2008): «L'edició de l'obra d'Estellés és encara molt caòtica», entrevista amb Dominic Keown, *El País*, *Quadern* (edició València, 12-06-2008), p. 2.
- ANDRÉS ESTELLÉS (1986): «Nota del autor», dins *Versos para acompañar una esperanza*, Madrid, Ediciones Vanguardia Obrera.
- AULET, Jaume (2009): «Ressenya», *Estudis Romànics*, 31, pp. 485-488. [*Cien años de poesía*, Berna, Peter Lang, 2007]
- BALLART, Pere (1996): «Poesia i modernitat: una lectura de 'Coral romput'», *Els Marges*, 56, pp. 39-73.
- (2011): «Entre l'èpica i la lírica: la narrativitat de Vicent Andrés Estellés», *Reduccions*, 98-99, pp. 118-127.
- BOU, Enric (1978): «Ressenya de *Manual de conformitats*», *Els Marges*, 12, pp. 123-124.
- (2011): «Vicent Andrés Estellés, o l'atenció a l'infraordinari» *Reduccions*, 98-99, pp. 128-148.
- CALVO I RAMON, Amador (2004): «Préface», dins *Livres des merveilles*, Beuvry, Maison de la Poésie Nord, Pas-de-Calais.
- CARBÓ, Ferran (2004): «Els exilis de Vicent Andrés Estellés», *Caplletra*, 36, pp. 93-116.

- COLOMINES, Joan (1970): «Poesia catalana en altres llengües», *Serra d'Or*, 126, pp. 48-49.
- CORREDOR MATHEOS, José (1983): «Poesía catalana contemporánea», dins *Antología de la poesía catalana contemporánea*, Madrid, Espasa Calpe.
- DE NIJS, Bob (1978): «Llengua i literatura catalanes», dins *Een Morgenland, een Avondland*, Brussel-les, Flemish Pen Centre.
- FERRANDO MELIÀ, Ferran (1994): Die Horazianes von Vicent Andrés Estellés: Literatur und Politik im València der 60er Jahre, Frankfurt, Domus.
- FOLCH, Xavier (2009): «Pour une antologie de la poésie catalane contemporaine», *La Nouvelle Revue Française* (París), 590, pp. 199-203.
- FUSTER, Joan (1972): «Nota —provisional i improvisada— sobre la poesia de Vicent Andrés Estellés», dins *Recomane tenebres*, València, Tres i Quatre.
- GOYTISOLO, José Agustín (1996): «Prólogo», dins *Veintiún poetas catalanes para el siglo XXI*, Barcelona, Lumen, pp. 9-11.
- GEISLER, Eberhard (2007): «Herència de los trovadores», *La Vanguardia. Culturas* (3-10-2007), p. 6.
- GRAU, Daniel (2011): «Estellés en anglès», *Reduccions*, 98-99, pp. 274-284.
- HÖSLE, Johannes (1970): «Einführung in die katalanische Lyrik», dins *Katalanische Lyrik*, Mainz, Hase & Koehler.
- (2000): «Buchbesprechungen», *Zeitschrift für Katalanistik*, 13, pp. 121-125. [Ferrando Melià, *Die «Horacianes»*, 1999]
- HUTCHINSON, Pearse (2003): «Introduction», dins *Done into English*, Loughcrew, Gallery Books.
- KEOWN, Dominic (1994): «David H. Rosenthal, 'Postwar Catalan Poetry'», *Bulletin of Hispanic Studies* (Liverpool), 2, pp. 290-291.
- (2003): «La recepció internacional de Vicent Andrés Estellés», *L'Aiguadolç*, 28-29, pp. 105-109.
- (2004): «Arthur Terry o el compromís acadèmic», *Llengua i literatura*, 15.
- LENZEN, Aina Maria (1995): «Ausiàs March i Vicent Andrés Estellés traduïts a l'alemany», *L'Aiguadolç*, 21, pp. 131-136.
- LLOPIS, Tomàs (1982): «Revisitar Estellés», *Lletres de canvi*, 7, pp. 111-123.

- MARTÍNEZ GIL, Víctor (1991): «De re urbana i de re rurali, un altre cop?», *Els Marges*, 44, pp. 61-65.
- MORENO, Antonio (2002): «Prólogo», dins *El primer libro de las églogas*, Paiporta, Denes.
- MORERA, Jean-Claude (2010): «Advertissement du traducteur», dins *Huit siècles de poésie catalane*, París, Harmattan.
- OLLER, Dolors (1987): «Wege der katalanischen Lyrik im 20. Jahrhundert», dins *Ein Spiel von Spiegeln: katalanische Lyrik des 20. Jahrhunderts*, Leipzig, Philipp Reclam, pp. 199-211.
- PARCERISAS, Francesc (1975): «Funcions i figures de Vicent Andrés Estellés», *Els Marges*, 5, pp. 118-130.
- PÉREZ MONTANER, Jaume; SALVADOR, Vicent (1984): «Pròleg», dins Andrés Estellés, Vicent, *Antología*, Madrid, Visor, 1984.
- PÒRTULAS, Jaume (1980): «Història, nostàlgia i mite», *Els Marges*, 20, pp. 23-33.
- PRATS, Antoni (1993): «V. A. Estellés en alemany», *Reduccions*, 59, pp. 79-81.
- RADATZ, Hans-Ingo (1993): «Ein katalanischer Schriftsteller aus València», dins *Gedichte*, Frankfurt, Dee Schönberger, 1993.
- ROS, Félix (1965): *Antología poética de la lengua catalana (puesta en versos castellanos)*, Madrid, Editora Nacional, 1965.
- ROSENTHAL, David H. (1979): «Dos poetes catalans dels anys seixanta: Vicent Andrés Estellés i Gabriel Ferrater», dins *Actes del Primer Col·loqui d'Estudis Catalans a Nord-amèrica*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 291-302.
- (1987a): «Foreword», dins *Four postwar catalan poets*, Merrick (Nova York), Cross-Cultural Communications.
- (1987b): «Tradició i innovació», *Catalonia*, pp.12-13.
- (1992): «Translator's Foreword», dins *Nights that make the night*, Nova York, Persea Books, 1992.
- SALVADOR, Vicent (1989): «Eros i retòrica en la poesia d'Estellés», *L'Aiguadolç*, 8, pp. 35-44.
- (1999): «Burjassot - Hamburg: la seducció europea en la poesia estellesiana»,

- Revue d'Études Catalanes* (Montpellier, Université Paul Valéry), 2, pp. 27-40.
- SANZ DATZIRA, Josep (2011): «Ressenya», *Els Marges*, 94, pp. 116-130. [Jean Claude Morera, *Huit siècles de poésie catalane*, 2010]
- SÒRIA, Enric (2003): «Prólogo», dins *Ciudad susurrada al oído*, València, Denes.
- STEGMANN, Tilbert (1987): «Einführung», dins *Ein Spiel von Spiegeln: katalanische Lyrik des 20. Jahrhunderts*, Leipzig, Philipp Reclam, pp. 7-18.
- SUBIRANA, Jaume (2007) «Com hi ha el fill sense els pares», dins Joana Sabadell-Nieto, (coord.), *Cien años de poesia. 53 poemas en catalán, gallego y vasco: estructuras poéticas, pautas críticas*, Berna, Peter Lang, pp. 119-126.
- TERMES, Josep (1989): «Catalanism and the Popular Class through History», *Catalan Review* (North American Catalan Society), 1, pp. 157-169.
- TERRY, Arthur (1987): «Preface», dins *Homage to Joan Gili. Forty Catalan Modern Poems*, Sheffield, The Anglo Catalan Society Occasional Publications.
- UROŠEVIĆ, Hilda (2003): «Katalonska poezija egzila», dins *Daleki grad*, Belgrad, Alexandria Press, 2003.

Annex 1

Traduccions d'Estellés a Espanya

Poemaris i antologies d'autor

Espanyol

- *Veinte poemas*. Edició bilingüe. Traducció d'Eduardo Marco. Madrid, Dulcinea, 1977.
- *Antología*. Pròleg de Jaume Pérez Montaner i Vicent Salvador. Traducció de l'autor. Madrid, Visor, 1984.
- *Versos para acompañar una esperanza*. Traducció i tria de l'autor. Il·lustracions de Juan Ramos i Antoni Miró. Madrid, Ediciones Vanguardia Obrera, 1986.
- *Canconero del duque de Calabria*. Selecció i traducció de Ramon Dachs. Barcelona, Plaza & Janés, 2000. [Altres edicions: Barcelona: Nuevas Ediciones del Bolsillo, 2000; Mèxic: Ediciones Sin Nombre, 2004]
- *El primer libro de las églogas (El primer llibre de les èglogues)*. Traducció i introducció d'Antonio Moreno. Paiporta, Denes, 2002.
- *Ciudad susurrada al oído*. Traducció i selecció de Marc Granell. Pròleg d'Enric Sòria. València, Denes, 2003.

Antologies col·lectives i traduccions en revistes

Asturià

- «Cuadernu pa naide IV, XXIII, LV», dins *Adréi* (1990), Oviedo: Ámbitu.

Espanyol

- «Dama de anoche, no quería herirlos», «Égloga tercera», dins *Antología poética de la lengua catalana (puesta en versos castellanos)*. Traducció de Félix Ros. Madrid, Editora Nacional, 1965, pp. 450-451.

- «Dama de noche, no quería heriros», dins Guillermo Díaz-Plaja (ed.), *Literatura catalana, valenciana y balear. Tesoro breve de las letras hispánicas*, vol. 8. Traducció de Félix Ros. Madrid, EMESA, 1976, pp. 180.
- «Relato», «Como hay el hijo sin padres», «Ya no es el amor el que guía tus pasos», dins *Antología de la poesía catalana contemporánea*. Introducció i traducció de José Corredor Matheos. Madrid: Espasa Calpe, 1983. [«Relat», «Com hi ha el fill sense els pares», «Ja no és l'amor el qui mena els teus passos»]
- «La mojianga», «El hombre viejo», «Bahía», «Canción de cuna», «Canción de perdona a aquel que no lleva», «Canción de aquello que más quería», «Canción de la rosa de papel», «Guantanamera», «Paul Robesson», «Las soledades», «Cruzando la noche», «Florida», «Siete y medio», dins *Veintiún poetas catalanes para el siglo XXI*. Edició bilingüe. Traducció, pròleg i notes de José Agustín Goytisolo. Barcelona, Lumen, 1996, pp. 282-355.
- «Com hi ha el fill sense els pares», dins Joana Sabadell-Nieto (coord.), *Cien años de poesia. 53 poemas en catalán, gallego y vasco: estructuras poéticas, pautas críticas*. Traducció de José Corredor Matheos. Introducció de Jaume Subirana. Berna, Peter Lang, 2007.

Annex 2

Traduccions d'Estellés a Europa i la resta del món⁹

Traduccions de llibres i d'antologies d'autor

Alemanya

- *Gedichte*. Edició bilingüe, Frankfurt am Main, Dee Schönberger, 1993.

9. Pràcticament totes les referències les he pogut comprovar gràcies a l'arxiu de l'Institut Ramon Llull que des de fa uns anys inclou també els llibres que guardava la Institució de les Lletres Catalanes. Com que l'arxiu no és d'accés públic, agraeixo el permís de poder-ho consultar i especialment l'amabilitat de la responsable de l'arxiu, Esther Coll, que ho ha fet possible.

Introducció i traducció de Hans-Ingo Radatz. [2a ed. revisada 1996. Conté la selecció d'*El primer llibre de les èglogues, La nit, El gran foc de garbons, Horacianes, Antibes*]

- FERRANDO MELIÀ, Ferran. *Die «Horacianes» von Vicent Andrés Estellés: Literatur und Politik im València der 60er Jahre*. Frankfurt am Main, Vervuert, 1999. [L'estudi inclou la traducció de tots els poemes de *Horacianes*, les de Hans-Ingo Radatz, publicades en *Gedichte*, 1993, i la resta, traduïts per Ferran Ferrando Melià]

Anglès

- *Nights that make the night*. Introducció i traducció de David H. Rosenthal. Il·lustració de Manuel Boix, Nova York: Persea Books, 1992.

Francès

- *Livres des merveilles [Libre de meravelles]*. Introducció i traducció d'Amador Calvo i Ramon. Beuvry, Maison de la Poésie Nord, Pas-de-Calais, 2004.

Traduccions en antologies i revistes

Alemanya¹⁰

- «Wie es den Sohn ohne Eltern gibt und die Eltern ohne Sohn...», dins Johannes Hösle i Antoni Pous, *Katalanische Lyrik*. Traducció de Johannes Hösle i Antoni Pous. Mainz, Hase & Koehler, 1970, pp. 304-305. [«Com hi ha el fill sense els pares i els pares sense el fill...»]
- «An meines Daseins Neige, gerade...», «Wie soll ich, sosehr ich heut mich auch mühe...», «Die Feigenbäume, die Glut...», «Windmühlen im Tag...», dins Tilbert Stegmann (ed.), *Ein Spiel von Spiegeln: katalanische Lyrik des 20. Jahrhunderts*. Introducció i traducció de Tilbert Stegmann. Adaptació d'Uwe

10. ROBLES SABATER, Ferran. *Bibliografia de la literatura catalana en versió alemanya*. Frankfurt: Schaker, 2005.

Grüning. Il·lustracions d'Antoni Tàpies. Amb un estudi de Dolors Oller. Leipzig, Philipp Reclam, 1987. [«Al capdavant de la meua existència...», «Com oblidar, per més que ara ho intente...», «La xafogor, les figueres...», «Molins dintre el dia...»]

- «Auf seinem Feldbett wimmerte der Hund...», «Den Toten, er war nicht daheim gestorben...», «Alles versprachst du dir von deinem Sohn...», «Er trug die Brille auf der Nasenspitze...», «Der irre Bischof hatte für die Kinder...», «Er starb auf's Allerfeinste, und alle fragten...», «Dieweil er, von Beruf her, Seemann war...», *Sirene*, 6, (1990), pp. 125-135. Traducció Hans-Ingo Radatz (d'*El gran foc dels garbons*: v, vii, xiii, xxxv, xxviii, lxi, xl).
- «Das Testament des Jahrhunderts mit einem Zweig geschrieben...», «Das Testament der Stiere Ledas Geschichte...», «Das Testament der Balken der Steinbalustraden...», «Verästelte Schwärze in Blut gebadetes Guernica...», «Testament der zerschmetterten zerbrochenen Silbe...», *Die Horen*, 158, (1990), pp. 73-74. Traducció de Beatrice Nyffenegger (d'*El corb, Homenatge a Picasso*, i, ii, iii, iv, v).
- «einer Insel die in London servierte...», «von Nixen und Matrosen...», «der Sterbende bittet euch noch mit flüsternder Stimme...», «wenn die Nacht kommt...», «ich liebte eine Insel sehr...», «in eine Insel habe ich mich verliebt...», «während die Inseln schlafen...», «oh schlanke Inseln zur Karwoche...», «welch Hochzeitsduft nach Erde von Orangen...», «wäre ich reich, ich würde...», «Sperlinge auf der Plaça de Sant Eulari...», dins Ferran Ferrando, Conxi Martínez i Axel Schönberger, «Die katalanischen Länder in Spanien» («Los Países Catalanes en España»), *Hispanorama: Mitteilendes Deutschen Spanischlehrerverbands*, 57 (1991), pp. 6-67. Traducció d'Elisabeth Brilke. [Selecció de poemes de *Les Illes*]
- «Legt mir das Kreuz dann in die Hände, oder...», «Sie wälzten sich im Gras, in Borbotó...», «das ganze Meer wellen aus kleinen Brüsten...», «ein nacktes Mädchen auf einem Balkon...», dins Benedikt Erenz, «Hand aufs Herz, Brust ins Ohr. Kindlich unbeschwert von aller Hoffnung: Die sehr konkrete Poesie des Vicent Andrés Estellés aus Valencia», *Die Zeit - Literatur*, (1-12-

1995), 1-2. Traducció de Hans-Ingo Radatz. [«Em posareu entre les mans la creu», «Es palpaven al marge, a Borbotó», «tota la mar a mamelletes tota», «una donzella nua en un balcó»]

- ERENZ, Benedikt. «Hand aufs Herz, Brust ins Ohr. Kindlich unbeschwert von aller Hoffnung: Die sehr konkrete Poesie des Vicent Andrés Estellés aus Valencia», *Mitteilungen der Deutsch-Katalanischen Gesellschaft*, 32, (1996), pp. 54-58. Traducció de Hans Ingo Radatz. [Els mateixos poemes que en el suplement literari de *Die Zeit* l'any anterior, 1995]

Anglès

- «Illicit Homage to Lluís Milà», «Enigma», «Untitled.», *Green House*, 1, (hivern 1977), pp. 61-67. Traducció de David H. Rosenthal.
- «Lady of Lastnight». *Paris Review* (1977). Traducció de W. Stafford i Jaume Pérez Montaner.
- «I'd like to write, even now, a nice poem». *Grilled flowers*, 1, (1977). Traducció de W. Stafford i Jaume Pérez Montaner.
- *Modern Catalan Poetry*, Nova York, New Rivers Press, 1979, pp. 123-141. Traducció de David H. Rosenthal.
- «Of slow obstinancies...», *International Poetry Review* [Greensboro, NC (EUA)], 1, (primavera 1982). Traducció de David H. Rosenthal. [«De lentes persistències»]
- «There isn't anything I like more», «You shall put that cross in my hands», *International Poetry Review* [Greensboro, NC (EUA)], 1, (primavera 1982). Traducció de Tommie Davidson. [«Res no m'agrada tant», «Em posareu entre les mans la creu»]
- «Delight in the Street», dins Arthur Terry (ed), *Homage to Joan Gili. Forty Catalan Modern Poems with English Prose Translations*. Sheffield, The Anglo Catalan Society Occasional Publications, 1987, p. 55. Introducció d'Arthur Terry. Traducció en prosa dels membres de la Societat Anglocatalana. [«El goig del carrer»]
- «There's nothing I like as much», «I it's permitted», «I lit a bonfire on the

mountain top», «I see from back porches», dins *Four postwar catalan poets*. Merrick [Nova York], Cross-Cultural Communications, 1987, pp. 28-36. Introducció i traducció de David H. Rosenthal. [*Horacianes* I, XV, XLI, «Veig, des de les terrasses»]

- «Horatians LXX», «Through the olive groves», «Ah, how I love you!», «Much more than a temple, i would build». *Catalan Review: International Journal of Catalan Culture* [North American Catalan Society], vol. III, núm. 1, (juliol 1989). Traducció de Nathaniel Smith. [*Horacianes* LXX, «Balanz de mar», «Les pedres de l'àmfora»]
- «I do not write Eclogues», «The Canefields by the Bank of the Canal», «Life or Else», «Any Year», «Vincent's Song», *Metamorphoses* 5.2 (Smith College, Northampton, MA, USA, abril 1997), pp. 48-61. Número especial sobre la poesia catalana del segle xx. Introducció de Don Bartell i Lluís Cugota. Traducció de Julie McClucas i Josepa Martínez i Albert.
- «The Lover», dins Pearse Hutchinson (ed.), *Done into English*. Loughcrew, Gallery Books, 2003, pp. 182. Introducció i traducció de Pearse Hutchinson. [«L'amant»]

Francès

- «Je n'écris pas d'Éclogues», «Le vin», *La Nouvelle Revue Française*, 590 (París, juny 2009). Traducció de Jean-Marie Barbera. Introducció de Xavier Folch.
- «Tu assumeras la voix d'un peuple», «Bercuse», «Papiers inédits xxx», dins *Huit siècles de poésie catalane*. Introducció i traducció de Jean Claude Morera, París, Harmattan, 2010, pp. 174-179. [«Assumiràs la veu d'un poble», «Cançó de bressol», «Papers inèdits xxx»]

Hongarès

- «Holnap dal lesz...», dins *Ész és mámor*. Századi katalán költök (*Raó i follia. Poetes catalans del segle xx*). Antologia bilingüe. Traducció de Déri Balázs, Budapest, Íbisz, 1997. [«Demà serà una cançó»]

Italià

- *Poesia catalana di protesta*. Traducció de Giuseppe Tavani. Bari, Laterza, 1968.

Japonès

- «Tres poemes», dins *Catalunya Gendaishi 15 Nin shu*. Traducció de Nao Sawada i Felicia Fuster. Tòquio, Shichosha, 1991, pp. 44-49.

Neerlandès

- «'t volle genot von de straat», dins *Een catalaans Bericht*. Introducció i traducció de Bob de Nijs. Lier, De Bladen voor de Poëzie, 1968. [«Goig de carrer»]
- «Voor je haat tegenovei de dood», dins *Een Morgenland, een Avondland*. Traducció de Bob de Nijs. Brussel·les, Flemish Pen Centre, 1978. [«No has aclarit el teu odi a la mort»]
- «De geliefden», dins *De koele hoeken en kanten van de schaduw*. Introducció de Rafael Alemany i Vicent Martínez. Traducció de Bob de Nijs. Altea (Alacant), Point, 1990. [«Els amants»]
- «Je beut nog niet klaar met je haat». *Kruispunt*, 131 (juny 1990), pp. 67. Traducció de Bob de Nijs.

Portuguès

- *Antologia de poesia catalã contemporânea*. Introducció de Domingo Carvalho da Silva. Traducció de Stella Leonardos. São Paulo, Monfort, 1969.

Serbi

- [Visent Andres Esteljes]. «Ovidijevo izgnanstvo, knjiga sedma», «Na taj mural ljut» A: *Daleki grad*. Introducció de Hilda Urošević. Traducció de Jovan Horvat. Belgrad, Alexandria Press, 2003, p 38-39.

Simona Škrabec

- [Visent Andres Esteljes] «Ljubavnici», «Svijet je lijep», *Treći trg* [Belgrad], 13-14 (2009). Traducció de Pau Sanchis [Pau Sančis] i Nikola Vuletić. [«Els amants», «El món és bell»]

Suec

- «Ovidius i Landsflykt», «En dag skall komma, då man...», «Till Exempel», «Brott», dins *Tio katalanska poeter*, Göteborg: Fabians, 1987. Introducció d'Arne Lundgren. Traducció d'Arne Lundgren i Lluís Solanes. [Selecció d'Andrés Estellés, *Antologia poètica*, Barcelona, Proa, 1985]

Turc

- «Lluís Milla 'ya Yasadişi saygi», «Horasvari xv», dins Ozhan, Özan (ed.). *Cagdas katalan siir irmagi*, Istanbul, Era Yayincilik, 1995. Traducció de Tağrul Tanyol. [«Homentge il·lícit a Lluís Milà», «Horacianes xv»]

Bibliografia crítica sobre Vicent Andrés Estellés

Aina Monferrer
Universitat Jaume I

- AGUIRRE, José Luis (1982): «Primera lectura de la poesía de Vicent Andrés Estellés. *Recomane tenebres*», *Estudios dedicados a Juan Peset Aleixandre*, València, Universitat de València, pp. 13-27.
- ALPERA, Lluís (1989): «Estellés i nosaltres», *L'Aiguadolç*, 8, pp. 13-18.
- (1990): «Sobre Vicent Andrés Estellés», *Sobre poetes valencians i altres escrits*, Barcelona/Alacant, PAM, pp. 13-41.
- (1992): «Vicent Andrés Estellés. Perfil actualitzat d'una passió poètica desenfrenada», *Revista de Catalunya*, 59, pp. 109-120.
- (1993): «Un tractament inusual de la mort en la poesia de V. Andrés Estellés», *Reduccions*, 60, pp. 64-71.
- (1999): «El compromís de l'autor amb el seu context urbà: Notes al 'Poema de Vicent' de Vicent Andrés Estellés», *Els Marges*, 64, pp. 107-111.
- (2003): «El funambulisme líric de V. Andrés Estellés», *L'Aiguadolç*, 28-29, pp. 11-22.
- (2011): «*A Sant Vicent Ferrer*, poema de Vicent Andrés Estellés. El primer poeta que va 'baixar al carrer'», Josep Massot i Muntaner (coord.), *Miscel·lània Albert Hauf*, Barcelona, PAM, pp. 195-201.
- APARICIO, Mariola (1997a): «*Sonata d'Isabel* de Vicent Andrés Estellés: entre dues expressions poètiques», *Caplletra*, 22, pp. 129-137.
- (1997b): «Una aproximació a la imatge literària de la dona en la poesia de Vicent Andrés Estellés», *Quaderns de Filologia*, Estudis Literaris, III, pp. 27-41.
- (1999): «El *Llibre de meravelles* de Vicent Andrés Estellés: entre la tradició i la modernitat», *Révue d'Études Catalanes*, 2, pp. 41-60.

- (2000): «Les petges de la poesia popular en l'obra de Vicent Andrés Estellés», *Actes de l'Onzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, vol. III, Barcelona, PAM, pp. 325-344.
 - (2001a): «Ironia i humor en la poesia de Vicent Andrés Estellés», *Quaderns de Filologia*, Estudis Literaris, VI, pp. 1-17.
 - (2001b): «El barbarisme com a recurs literari: els usos de Vicent Andrés Estellés», *Quaderns de Filologia*, Estudis Lingüístics, IV, pp. 1-13.
 - (2002): «Trets dramàtics en l'obra de Vicent Andrés Estellés», *Quaderns de Filologia*, Estudis literaris, IV, pp. 37-50.
 - (2003a): «Les fonts clàssiques de V. Andrés Estellés», *L'Aiguadolç*, 28-29, pp. 23-58.
 - (2003b): «Els orígens literaris de Vicent Andrés Estellés», *Serra d'Or*, març, pp. 25-30.
 - (2003c): «*Donzell amarg* de Vicent Andrés Estellés: una lectura intertextual», *Actes del Dotzè Col·loqui Internacional de Llengua i Cultura Catalanes*, vol. I, Barcelona, PAM, pp. 239-253.
 - (2004): «Intertextualitat en l'obra de Vicent Andrés Estellés», dins Ferran Carbó *et al.*, *Vicent Andrés Estellés*, Alacant, IIFV, pp. 135-160.
 - (2006): «La negació del silenci en la poesia de Vicent Andrés Estellés», *Quaderns de Filologia*, Estudis Literaris, XI, pp. 11-25.
- APARICIO, Mariola; CARBÓ, Ferran (1999): «Ausiàs March en la poesia valenciana de postguerra», dins Rafael Alemany (ed.), *Ausiàs March i el món cultural del segle xv*, Alacant, IIFV, pp. 217-246.
- BALAGUER, Enric (2000a): «*Engagement* i realisme en la poesia de Vicent Andrés Estellés (A propòsit de *Llibre d'exilis*)», *Les literatures catalana i francesa: realisme i engagement*, València/Barcelona, PAM, pp. 33-46.
- (2000b) «Poesia i 'realisme històric'», *Caplletra*, 28, pp. 19-31.
 - (2001): «L'autobiografia en diari. Apunts sobre la prosa memorialística de Vicent Andrés Estellés», Balaguer *et al.* (eds.). *Literatura autobiogràfica: història, memòria i construcció del subjecte*, Alacant/València, Denes, pp. 253-268.

- (2010): «Vicent Andrés Estellés: silencis, exilis i buits discursius», *Opera estellesiana. Per a una edició crítica de Vicent Andrés Estellés*, Alacant, IIFV, pp. 123-132.
- BALLART, Pere (1996): «Poesia i modernitat: Una lectura de *Coral romput*», *Els Marges*, 56, pp. 39-74.
- (2010): «Entre l'èpica i la lírica: la narrativitat de Vicent Andrés Estellés», *Reduccions*, 98-99, pp. 118-127.
- BALLESTER, Josep (1989): «*Llibre de Meravelles* de Vicent Andrés Estellés», *Lectures de COU-1*, Alzira, Bromera, pp. 81-104.
- (1991a): «*La nit*: sobre algunes constants de Vicent Andrés Estellés», *Caplletra*, 10, pp. 29-40.
- (1991b): «Rigor estètic i innovació en la poesia catalana de postguerra al País Valencià», *Revista de Catalunya*, 55, pp. 132-140.
- (2003): «Dos elements poètics fonamentals en l'obra de V. Andrés Estellés», *L'Aiguadolç*, 28-29, pp. 59-66.
- BANYÓ, Àlvar; PÉREZ GRAU, Daniel (1995): «Introducció», dins Vicent Andrés Estellés, *69 poemes d'amor*, Picanya, Edicions de Bullent, pp. 9-37.
- BOU, Enric (1978a): «V. Andrés Estellés: *Manual de conformitats*. Obra completa 3», *Els Marges*, 12, pp. 123-124.
- (1978b): «Vicent Andrés Estellés, una inconformitat», *Serra d'Or*, 226-227, pp. 57-60.
- (1987): «Vicent Andrés Estellés», dins Martí de Riquer, Antoni Comas i Joaquim Molas (eds.), *Història de la literatura catalana contemporània*, Barcelona, Ariel, vol. 10, pp. 376-381.
- (1990): «*Coral romput*, l'infern de Vicent Andrés Estellés», *Miscel·lània a Joan Fuster*, Barcelona, PAM, pp. 317-328.
- (2010): «Vicent Andrés Estellés, o l'atenció a l'infracorinari», *Reduccions*, 98-99, pp. 128-148.
- BUSQUETS, Lluís (1982): «Vicent Andrés Estellés, de la nit a l'esperança», *Plomes catalanes d'Avui*, Barcelona, Llibre del Mall, pp. 143-152.
- CALAFAT, Francesc (2002): «Pròleg», dins Vicent Andrés Estellés, *Dos drames i una farsa*, València, Denes, pp. 7-24.

- (2004): «Individu, societat i literatura en la poesia de Vicent Andrés Estellés», dins Ferran Carbó *et al.* (eds.), *Vicent Andrés Estellés*, Alacant, IIFV, pp. 85-108.
- CALVO, Amador (2003): «Estellés: l'originalité dans l'imbroglio auctorial», *Pandora: revue d'études hispaniques*, 3, pp. 69-80.
- (2007): *Le référentiel et l'intertextualité dans l'oeuvre poétique de Vicent Andrés Estellés*, Paris, Universitat Paris 8. Tesi doctoral: http://1.static.e-corpus.org/download/notice_file/849514/CalvoRamonThese.pdf. [Consulta: 11-05-2012]
- (2010): «Jocs intertextuals i interdisciplinarietat en la poesia de Vicent Andrés Estellés», *Reduccions*, 98-99, pp. 217-231.
- (2011): «Interaccions autorials en el *Coral Romput* (1957): de Vicent Andrés Estellés», *Quaderns de Filologia*, Estudis Literaris, 16, pp. 225-244.
- CALVO, Lluís; VALLS, Jordi (2011): «'A mamar, tots els versos': Estellés dit de nou», *Reduccions*, 98-99, pp. 66-78.
- CAMPS, Christian (1999): «Les valencianismes dans le 'Llibre de meravelles' de Vicent Andrés Estellés», *Révue d'Études Catalanes*, 2, pp. 61-70.
- (dir.) (1999): *Révue d'Études Catalanes*, 2, Montpellier, Université Paul Valéry (secció dedicada a estudis sobre Vicent Andrés Estellés, pp. 5-70).
- CARBÓ, Ferran (1999): «Vicent Andrés Estellés: una veu en la cruïlla d'un temps i d'un país», *Révue d'Études Catalanes. Monogràfic Vicent Andrés Estellés*, 2, pp. 5-26.
- (2003): «A propòsit d'una trilogia determinant en la primera evolució de Vicent Andrés Estellés», *Miscel·lània a Joan Veny*, 3, Barcelona, PAM, pp. 243-259.
- (2004): «Els inicis de Vicent Andrés Estellés i la poesia dels anys cinquanta», dins Ferran Carbó *et al.* (eds.), *Vicent Andrés Estellés*, Alacant, IIFV, pp. 9-47.
- (2009a): «Teodor Llorente i Carles Riba en la poesia de Vicent Andrés Estellés», dins Ferran Carbó *et al.* (eds.), *La literatura davant el mirall. Ironia i metaliteratura en l'època contemporània*, Barcelona, PAM, pp. 13-46.
- (2009b): *Com un vers mai no escrit. La poesia de Vicent Andrés Estellés en els anys cinquanta*, València/Barcelona, IIFV / PAM.

- (2010): «Entrevista a Ferran Carbó», dins Francesc Delcastillo *et al.* (eds.), *Ara, Estellés. 12 poemes, 12 cançons a Benicarló*, Benicarló, Onada Edicions, pp. 97-106.
- CARBÓ, Ferran; BALAGUER, Enric; MESEGUER, Lluís (eds.) (2004): *Vicent Andrés Estellés*, Alacant, IIFV.
- CARMONA, Eduard (2010): «Vicent Andrés Estellés, el pare que cal matar», *Reduccions*, 98-99, pp. 292-295.
- CARNERO, Guillermo (1976): «Cotidianismo y sátira en la poesía de Vicent Andrés Estellés», *Papeles de Son Armadans*, 25-41.
- CASANOVA, Emili (2003): «Introducció», *L'Aiguadolç*, 28-29, pp. 9-10.
- (2003): «La creativitat lèxica de V. Andrés Estellés», *L'Aiguadolç*, 28-29, pp. 67-104.
- (coord.) (2003): *L'Aiguadolç. Monogràfic sobre Vicent Andrés Estellés*, 28-29, Dénia, Institut d'Estudis Comarcals de la Marina Alta.
- CASANOVA, Emili; MANSANET, Víctor (eds.) (2003): *Vicent Andrés Estellés. Obra periodística*, Paiporta (València), Denes.
- CASTELLVÍ, Josefa M. (1998): «Villon y Estellés: un posible diálogo entre dos poetas», dins Lluís Meseguer i Marisa Villanueva (eds.), *Intertextualitat i recepció*, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, pp. 79-89.
- CLIMENT, Laia (2005): *Cos i gènere en el discurs poètic contemporani: anàlisi contrastiva de la poesia de Vicent Andrés Estellés i Maria-Mercè Marçal*, Castelló, Universitat Jaume I. Tesi doctoral inèdita.
- (2010): «El Mural del País Valencià. Una aproximació estellesiana al seu país», dins Vicent Salvador *et al.* (eds.), *Opera estellesiana. Per a una edició crítica de Vicent Andrés Estellés*, Alacant, IIFV, pp. 161-172.
- CONCA, Maria (2011): «Recursos lingüístics de caràcter fraseològic en la creació poètica», *Ara, Estellés. 12 poemes, 12 cançons a Benicarló*, Benicarló, Onada Edicions, pp. 85-96.
- CUCÓ, Alfons (1978): «Pròleg», dins Vicent Andrés Estellés, *El procés*, Barcelona, Proa, pp. 9-13.
- DELCASTILLO, Francesc; COLL, Òscar (eds.) (2011): *Ara, Estellés. 12 poemes, 12 cançons a Benicarló*, Benicarló, Onada Edicions.

- ESCRIVÀ, Maria Josep i Josep Lluís ROIG (2012): «Encara no tenia una idea de pàtria: tenia una idea de forn' *L'inventari clement de Gandia*. Unes paraules prèvies», *L'inventari clement de Gandia*, pp. 11-30.
- ESCRIVÀ, Vicent (1979-1980): «Del brau d'Ausiàs March a l'animalogia poètica valenciana actual», *Cairell*, 1, pp. 38-42; 2, pp. 47-54; 3, pp. 48-59; 4, pp. 42-52; 5, pp. 41-46.
- (1982): «El complex de cultura eròtica i l'erotisme poètic en Vicent Andrés Estellés», *Lletres de Canvi*, 7, pp. 72-86.
- ESCRIVÀ, Vicent; SALVADOR, Vicent (1986): *Guia didàctica de Vicent Andrés Estellés*, València, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència.
- ESPINÓS, Joaquim (2004): «La construcció de l'imaginari nacional en la poesia de Vicent Andrés Estellés», dins *Vicent Andrés Estellés*, Alacant, IIFV, pp. 181-206.
- FÀBREGAS, Xavier (1978): «Més ençà de les tenebres. Pròleg», dins Vicent Andrés Estellés, *Oratori del nostre temps*, València, Eliseu Climent, editor, pp. 7-14.
- (1979): «Una elegia d'allò que tenim present», *Serra d'Or*, 232, pp. 46.
- FARRÉS, Ernest (2010): «El deute amb Estellés», *Reduccions*, 98-99, pp. 285-291.
- FEBRÉS, Xavier (1980): «Mural del País Valencià, el Cant General de Vicent Andrés Estellés» (entrevista), *Serra d'Or*, febrer, pp. 35-37.
- FERRANDO, Ferran (1994): «Horaz in València: Die *Horacianes* des Dichters Vicent Andrés Estellés», dins Axel Schönberger i Klaus Zimmerman (eds.), *De orbis Hispani linguis litteris historia moribus. Festschrift für Dietrich Briesemeister zum 60. Geburtstag*, Frankfurt, Domus Editoria Europea.
- (1995a): «L'ofici de poeta mòbliga a no dir-ho tot': erotisme i experiència estètica en Vicent Andrés Estellés», *Actes del desè col·loqui internacional de llengua i literatura catalanes*, Barcelona, PAM, pp. 239-251.
- (1995b): «Llengua i literatura en les *Horacianes* de Vicent Andrés Estellés», dins *Estudis de lingüística i filologia oferts a Antoni M. Badia i Margarit*, Barcelona, Universitat de Barcelona / PAM.
- (1998): *Die Horacianes von Vicent Andrés Estellés: Eine pragmatische und kultursoziologische Betrachtung*, Bremen, Universitat de Bremen. Tesi Doctoral.

- (1999): *Die «Horacianes» von Vicent Andrés Estellés. Literatur und Politik im València der 60er Jahre*, Frankfurt, Veuvert Verlag.
- (2010a): «A propòsit dels clàssics a *Horacianes*», *Reduccions*, 98-99, pp. 232-238.
- (2010b): «Sobre la finalitat dels clàssics per a Estellés», dins Vicent Salvador *et al.* (eds.), *Opera estellesiana. Per a una edició crítica de Vicent Andrés Estellés*, Alacant, IIFV, pp. 133-138.
- FERRER, Antoni (2011): «Vicent Andrés Estellés: el substrat religiós de *Primera Soledad*», *Reduccions*, 98-99, pp. 180-206.
- FERRER, Enric (2010): «Introducció a *Déu entre totes les coses*, dins Vicent Andrés Estellés, *Déu entre totes les coses. Antologia poètica religiosa*, València, Denes, pp. 7-46.
- FUSTER, Joan (1972): «Nota —provisional i improvisada— sobre la poesia de Vicent Andrés Estellés», dins Vicent Andrés Estellés, *Obra completa 1. Recomane tenebres*, València, Eliseu Climent, editor, pp. 17-36.
- (1978): «Una postdata, i potser no calia escriure-la», dins Vicent Andrés Estellés, *Lletra al pintor valencià Josep Renau*, València, Eliseu Climent, editor, pp. 50-58.
- GALAN, Andreu (2010): «'Nadie puede saber lo que esto significa'», *Reduccions*, 98-99, pp. 172-179.
- GARCIA GRAU, Manel (1996): «Vicent Andrés Estellés i la (re)construcció de la nostra memòria col·lectiva», dins Josep R. Guzmán i Joan M. Verdegal (eds.), *Memòria, escriptura i imatge*, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, pp. 63-75.
- (2000a): «Notes sobre el *Mural del País Valencià* de Vicent Andrés Estellés: el 'Document de Morella' de 1979», *Actes de la XL Assemblea Intercomarcal d'Estudiosos*, Morella, Diputació de Castelló.
- (2000b): «Setanta-cinc anys del naixement de Vicent Andrés Estellés. Continuem assumint la seua veu», *Serra d'Or*, 482, pp. 51-52.
- (2004): «Vicent Andrés Estellés i l'amor com a erografia i subversió moral i vital», Carbó, Ferran *et al.* (eds.): (2004): *Vicent Andrés Estellés*, Alacant, IIFV, pp. 65-84.

- GRANELL, Marc (1993): «La poesia», dins Toni Martínez (coord.), *Lòfici de poeta. Vicent Andrés Estellés*, Xàtiva, Ajuntament de Xàtiva, pp. 15-17.
- GUSTÀ, Marina (1978): «Vicent Andrés Estellés: *Oratori del nostre temps; Lletra al pintor valencià Josep Renau; El procés; El corb*», *Els Marges*, 14, pp. 120-122.
- HÖSLE, Johannes (1995): «La poesia de Vicent Andrés Estellés: assaig d'una síntesi», dins Axel Schönberger i Tilbert Stegmann (eds.), *Actes del Desè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, Barcelona, PAM, pp. 29-44.
- IBORRA, Josep (1982): «Dictàmens de la fosca», *L'Espill*, 13-14, pp. 171-179.
- KEOWN, Dominic (1996): «Entre particularismes i universalitat: una lectura freudiana d'*Horacianes*» i «Un antagonisme arquetípic: el conflicte Horaci-Suetoni en *Horacianes*», *Sobre la poesia catalana contemporània*, València, Eliseu Climent, editor, pp. 93-155.
- (2000): *Polifonia de la subversió. La veu col·lectiva de Vicent Andrés Estellés*, València, Tàndem.
- (2002): «Crònica i simbiosi: el constructe del Jo poètic d'Estellés», *Memòria i literatura. La construcció del subjecte femení. Periodisme i autobiografia*, Alacant/València. Denes, 2002.
- (2003): «La recepció internacional de V. Andrés Estellés», *L'Aiguadolç*, 28-29, pp. 105-110.
- (2010a): «Erudició, visceralitat i experiència comuna: les *Horacianes* i l'*Exili d'Ovidi* de Vicent Andrés Estellés», *Reduccions*, 98-99, pp. 239-263.
- (2010b): «La intrusió editorial en l'obra de Vicent Andrés Estellés: el cas de *La clau que obri tots els panys*», dins Vicent Salvador et al. (eds.), *Opera estellesiana. Per a una edició crítica de Vicent Andrés Estellés*, Alacant, IIFV, pp. 109-122.
- (2010c): «Entrevista a Dominic Keown», dins Francesc Delcastillo et al. (eds.), *Ara, Estellés. 12 poemes, 12 cançons a Benicarló*, Benicarló, Onada Edicions, pp. 113-118.
- LENZEN, Aina M. (1995): «Ausiàs March i Vicent Andrés Estellés traduïts a l'alemany», *L'Aiguadolç*, 21, pp. 131-136.

- Lletres de Canvi. Revista de Literatura* (1982): *Dossier: Vicent Andrés Estellés*, 7, pp. 29-86.
- LLOPIS, Tomàs (2003): «Revisitar Estellés», *L'Aiguadolç*, 28-29, pp. 111-124.
- MANSANET, Víctor (2003): «V. Andrés Estellés, periodista», *L'Aiguadolç*, 28-29, pp. 125-152.
- MARTÍ, Pere (1983): «La poesia andorrana de Vicent Andrés Estellés», *Serra d'Or*, 283, pp. 81-82.
- MARTÍNEZ REVERT, ANTONI (1982): «Un poema decisiu per a un llibre important», *Lletres de canvi*, 7, pp. 55-71.
- (ed.) (1993): *Lofici de poeta. Vicent Andrés Estellés*, Xàtiva, Ajuntament de Xàtiva.
- (2003): «Elements teatrals de la poesia d'Estellés», *L'Aiguadolç*, 28-29, pp. 153-162.
- (2010a): «D'amics i germans. V. Andrés Estellés i J. Pérez Montaner», *L'Aiguadolç*, 37-38, pp. 25-32.
- (2010b): «Vicent Andrés Estellés. Sobre la pràctica literària», dins Vicent Salvador *et al.* (eds.), *Opera estellesiana. Per a una edició crítica de Vicent Andrés Estellés*, Alacant, IIFV, pp. 173-184.
- MEDINA, Jaume (1976): «Horaci en la literatura catalana», *Els Marges*, 7, pp. 93-106.
- (1977a): «Les *Horacianes* de Vicent Andrés Estellés», *Els Marges*, 9, pp. 105-113.
- (1977b): «Vicent Andrés Estellés, *Manual de conformitats*», *Reduccions*, 3, pp. 75-76.
- MESEGUER, Lluís (1997a): «La Nova cançó i l'escriptura lírica», *Caplletra*, 22, pp. 169-183.
- (1997b): «Oralitat i literatura actual», dins *Literatura oberta*, Barcelona, PAM, 43-68.
- MONFERRER, Aina (2011a): «Borriana en l'obra poètica de Vicent Andrés Estellés», *Buris-ana*, 214, pp. 22-26.
- (2011b): «Estilística dels adverbis en *-ment* en la poesia de Vicent Andrés Estellés», *Journal of Catalan Studies. Revista internacional de catalanística*, pp. 6-23 (en línia): <http://www.anglo-catalan.org/jocs/14/articles.html>.

- (en premsa): «Les geografies literàries i el *Mural del País Valencià* d'Estellés: dues propostes d'exploració didàctica», *Articles de Didàctica de la Llengua i de la Literatura*, 60.
- MONJO, Joan M. (1982): «Una aproximació a Vicent Andrés Estellés», *Lletres de canvi*, 7, pp. 93-94.
- MURGADES, Josep (2010): «Amics de paraules, amics d'Estellés», dins Vicent Salvador *et al.* (eds.), *Opera estellesiana. Per a una edició crítica de Vicent Andrés Estellés*, Alacant, IIFV, pp. 11-20.
- NAVARRO, Josep M. (1983): «Vicent Andrés Estellés: *Oratori del nostre temps*, de la vivència personal al sentit col·lectiu del missatge poètic», dins Brigitte Schlieben i Axel Schönberger (eds.), *Polyglotte Romania. Homenatge a Tilbert Dídac Stegmann*, Frankfurt, Domus Editoria Europea, pp. 129-137.
- (1989): «València en la poesia de Vicent Andrés Estellés», dins Antoni Ferrando i Albert Hauf (eds.), *Miscel·lània en honor a Joan Fuster*, Barcelona/València, PAM, pp. 347-357.
- (2004): «Vicent Andrés Estellés: *Ofici a la memòria de Joan B. Peset, que fou afusellat a Paterna el 24 de maig de 1941*», dins Ferran Carbó *et al.* (eds.), *Vicent Andrés Estellés*, Alacant, IIFV, pp. 207-216.
- OLEZA, Joan (1979): «Vicent Andrés Estellés, *Cant temporal*», *L'Espill*, 4, pp. 136-141.
- (1982): «L'obra poètica de Vicent Andrés Estellés», *Lletres de canvi*, 7, pp. 29-44.
- OVIDO, Jordi (2010): «Sobre l'organització de l'arxiu Vicent Andrés Estellés per a la reedició de la seua obra», dins Vicent Salvador *et al.* (eds.), *Opera estellesiana. Per a una edició crítica de Vicent Andrés Estellés*, Alacant, IIFV, pp. 21-36.
- (2011): «'Us diré els noms que duïen el canelobre encés...' Els noms propis en els documents dels anys 50 i 60 a l'arxiu Vicent Andrés Estellés», *Reduccions*, 98-99, pp. 264-273.
- PARCERISAS, Francesc (1975): «Funcions i figures de Vicent Andrés Estellés», *Els Marges*, 5, pp. 118-130.
- (1993): «La poesia de Vicent Andrés Estellés», *Serra d'Or*, 401, p. 52.

- (2004): «La quotidianitat en la poesia de Vicent Andrés Estellés», dins Ferran Carbó *et al.* (eds.), *Vicent Andrés Estellés*, Alacant, IIFV, pp. 49-64.
- (2010): «La paradoxa del tot. Una lectura de Vicent Andrés Estellés», *Reduccions*, 98-99, pp. 79-84.
- PÉREZ GRAU, Daniel (1999): «Vicent Andrés Estellés: la resistència silenciosa», *2n congrés en línia sobre la cultura catalana*, Barcelona/Cambridge, UOC / Fitzwilliam College.
- (2005): «Vicent Andrés Estellés, traduït o traït», dins Cristina García de Toro i Isabel García Izquierdo (eds.), *Experiencias de traducción. Reflexiones desde la práctica traductora*, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, pp. 181-216.
- (2010): «Vicent Andrés Estellés paratextual: els primers pròlegs», dins Vicent Salvador *et al.* (eds.), *Opera estellesiana. Per a una edició crítica de Vicent Andrés Estellés*, Alacant, IIFV, pp. 57-76.
- (2011): «Estellés en anglès: nights that make the night or a shot in de dark», *Reduccions*, 98-99, pp. 274-284.
- PÉREZ MONTANER, Jaume (1989): «Notes sobre el Mural del País Valencià», *L'Aiguadolç*, 8, pp. 19-34.
- (1990): «Subversions», *Subversions*, València, Eliseu Climent, editor, pp. 87-127.
- (1991): «Paradigmes d'originalitat en la poesia catalana contemporània», *Daina*, 9, pp. 9-19.
- (1993): «Vicent Andrés Estellés: dos poemes com a exemple», *Quaderns de Xàtiva*, 5, pp. 53-56.
- (1990): «Epíleg provisional a l'Obra completa de Vicent Andrés Estellés», dins Vicent Andrés Estellés, *Obra completa 10. Sonata d'Isabel*, València, Eliseu Climent, editor.
- (2004): «Vicent Andrés Estellés: del *Llibre de meravelles* al *Mural del País Valencià*», dins Ferran Carbó *et al.* (eds.), *Vicent Andrés Estellés*, Alacant, IIFV, pp. 161-180.
- (2009): *El Mural com a fons: la poesia de Vicent Andrés Estellés*, Catarroja (València), Perifèric Edicions.

- (2010a): «Des del *Mural del País Valencià*», dins Vicent Salvador *et al.* (eds.), *Opera estellesiana. Per a una edició crítica de Vicent Andrés Estellés*, Alacant, IIFV, pp. 185-198.
- (2010b): «Institut Joan Coromines. Benicarló, 30 abril de 2010 a les 19.00», dins Francesc Delcastillo *et al.* (eds.), *Ara, Estellés. 12 poemes, 12 cançons a Benicarló*, Benicarló, Onada Edicions, pp. 119-130.
- (2011): «De Garcilaso a Ausiàs March: sobre alguns dels primers poemes de Vicent Andrés Estellés», *Reduccions*, 98-99, pp. 149-171.
- PÉREZ MONTANER, Jaume; SALVADOR, Vicent (1981): *Una aproximació a Vicent Andrés Estellés*, València, Eliseu Climent, editor.
- PÉREZ MORAGON, Francesc (1993): «Retraïment i valentia d'Estellés», *Saó*, 163, pp. 30-31.
- PI DE CABANYES, Oriol (1986): «Estellés l'infant proçaç», *Serra d'Or*, 316, p. 23.
- PIQUER, Adolf (2004): «Mirar amb els ulls del cronista. El periodisme de Vicent Andrés Estellés», dins Ferran Carbó *et al.* (eds.), *Vicent Andrés Estellés*, Alacant, IIFV, 249-273.
- (2010): «L'altra cultura estellesiana. Connexions europees i nord-americanes», dins Vicent Salvador *et al.* (eds.), *Opera estellesiana. Per a una edició crítica de Vicent Andrés Estellés*, Alacant, IIFV, 45-56.
- PLA, Josep (1979): *Notes del capvesprol. Obra completa 35*, Barcelona, Destino, pp. 174-183.
- PLADEVALL, Antoni (1987): «Vicent Andrés Estellés: Ram diürn», *Revista de Catalunya*, 6, pp. 167-168.
- (1988): «Vicent Andrés Estellés: La parra boja», *Revista de Catalunya*, 15, pp. 154-155.
- (1991): «Vicent Andrés Estellés: Sonata d'Isabel. Obra completa 10», *Revista de Catalunya*, 52, pp. 126-128.
- PRATS, Antoni (1987): «La Dènia mítica de Vicent Andrés Estellés», *Canelobre*, 9, pp. 117-121.
- (1989): «Vicent Andrés Estellés d'ahir i d'avui. (A tall d'introducció)», *L'Aiguadolç*, 8, pp. 9-12.

- (1993): «V. A. Estellés en alemany», *Reduccions*, 59, pp. 79-81.
- (2003): «L'empremta de l'existencialisme en V. Andrés Estellés», *L'Aiguadolç*, 28-29, pp. 163-182.
- PRATS, Antoni (coord.) (1989): *L'Aiguadolç. Monogràfic sobre Vicent Andrés Estellés*, 8, Dénia, Institut d'Estudis Comarcals de la Marina Alta.
- RADATZ, Hans-Ingo (1993): «Vicent Andrés Estellés, ein katalanischer Schriftsteller aus València; Leben und Werk i Einige Bermerkungen zu den einzelnen hier vertretenen Büchern», dins Hans-Ingo Radatz (ed.), *Vicent Andrés Estellés: Gedichte (katalanisch und deutsch)*, Frankfurt, Domus Editoria Europea. pp. 9-15, 17-18 i 29-36.
- RIERA, Ignasi (1986): «Pròleg», dins Pérez Montaner (ed.), *Antologia eròtica de Vicent Andrés Estellés*, Barcelona, Laia, pp. 5-12.
- RIPOLL, Faust (2010): «Estellés i el món cultural valencianista durant la primera postguerra», dins Vicent Salvador et al. (eds.), *Opera estellesiana. Per a una edició crítica de Vicent Andrés Estellés*, Alacant, IIFV, pp. 37-44.
- RODA, Lluís (1993): «*Els amants*. Una lectura personal del poema d'Estellés», *Quaderns de Xàtiva*, 5, pp. 57-62.
- (2011a): «Corpus poètic de Vicent Andrés Estellés», *Reduccions*, 98-99, pp. 296-306.
- (2011b): «Vicent Andrés Estellés: un poeta fonamental», *Reduccions*, 98-99, pp. 65-66.
- (2011c): «Vicent Andrés Estellés: un poeta universal», *Reduccions*, 98-99, pp. 85-117.
- RODA, Lluís (ed.) (2011): *Reduccions*, 98-99, Vic, Eumo editorial i Edipoies SA.
- RODRÍGUEZ CASTELLÓ, Manuel (1993): «Vicent Andrés Estellés o la veta inesgotable», *Saó*, 163, pp. 32-34.
- ROIG, Montserrat (1978): «Vicent Andrés Estellés, entre el sexe i la mort», *Relats paral·lels*, Barcelona, PAM, pp. 156-163.
- ROSENTHAL, David (1979): «Dos poetes catalans dels anys seixanta: Vicent Andrés Estellés i Gabriel Ferrater», *Actes del Primer Col·loqui d'Estudis Catalans a Nord-Amèrica*, Barcelona, PAM, pp. 291-302.

- (1992): «Translator's foreword», dins Vicent Andrés Estellés, *Nights that make the night. Selected poems of Vicent Andrés Estellés*, Nova York, Persea Books, pp. 7-13. (Trad. de David Rosenthal.)
- ROSSELLÓ, Ramon X. (2004): «Vicent Andrés Estellés i la renovació teatral durant la dictadura franquista», dins Ferran Carbó *et al.* (eds.), *Vicent Andrés Estellés*, Alacant, IIFV, pp. 217-248.
- SALVADOR, Vicent (1982): «L'estructura col·loquial del poema: Un estudi de l'*Hotel París*», *Lletres de canvi*, 7, pp. 45-54.
- (1988): «Toponímia i semiòtica poètica: unes reflexions sobre l'escriptura estellesiana», dins *La frontera literària*, Barcelona, PPU, 103-113.
- (1989): «Eros i retòrica en la poesia d'Estellés», *L'Aiguadolç*, 8, pp. 35-44.
- (1999a): «Burjassot/Hamburg: la seducció europea en la poesia estellesiana», *Revue d'Études Catalanes*, 2, pp. 27-40.
- (1999b): «Vicent Andrés Estellés: la difusió d'una veu poètica valenciana», dins Glòria Bordons i Jaume Subirana (eds.), *Literatura catalana contemporània*, Barcelona, UOC.
- (2000): «Diàlegs amb els clàssics: la recepció d'Ausiàs March en la poesia catalana contemporània», *Reduccions*, 72, pp. 44-45.
- (2003): «L'elaboració de la prosa estellesiana», dins Emili Casanova i Víctor Mansanet (eds.), *Vicent Andrés Estellés. Obra periodística*, València, Denes, pp. 269-285.
- (2004): «L'escriptura estellesiana: claus pragmaestilístiques», dins Ferran Carbó *et al.* (eds.), *Vicent Andrés Estellés*, Alacant, IIFV, pp. 109-134.
- (2008): «Per a una edició crítica de Vicent Andrés Estellés: qüestions prèvies, reflexions provisionals», dins *Miscel·lània en honor a Joan Francesc Mira*, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, pp. 319-224.
- (2010a): «*El gran foc dels garbons*, un procés d'escriptura complex», dins Vicent Salvador *et al.* (eds.), *Opera estellesiana. Per a una edició crítica de Vicent Andrés Estellés*, Alacant, IIFV, pp. 139-160.
- (2010b): «Una mirada de lector a la poesia d'Estellés», dins Francesc Delcastillo *et al.* (eds.), *Ara, Estellés. 12 poemes, 12 cançons a Benicarló*, Benicarló, Onada Edicions, pp. 107-112.

- (2011): «Paraula poètica i cultura de la mort en Vicent Andrés Estellés», *Reduccions*, 98-99, pp. 207-216.
- (2012): «Relaciones literarias entre Valencia e Hispanoamérica: el modelo de Neruda en Vicent Andrés Estellés», dins Francisco Fernández Beltrán i Lucía Casajús (eds.), *España y América en el bicentenario de las independencias. I Foro editorial de estudios hispánicos y americanistas*, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, pp. 741-756.
- (en premsa): «Coral romput de Vicent Andrés Estellés: el mecanoscrit de la tercera part del poema», *Actes del I Congrés Internacional sobre Crítica Filològica i Ecdòtica. Textos catalans dels segles XIX i XX*, Lleida.
- SALVADOR, Vicent; MONFERRER, Aina (2010): «Tres tesis doctorals sobre Vicent Andrés Estellés», dins Vicent Salvador et al. (eds.), *Opera estellesiana. Per a una edició crítica de Vicent Andrés Estellés*, Alacant, IIFV, pp. 199-204.
- SALVADOR, Vicent; PIQUER, Adolf; PÉREZ GRAU, Daniel (eds.) (2010): *Opera estellesiana. Per a una edició crítica de Vicent Andrés Estellés*, Alacant, IIFV.
- SANTOS, Manuel-Claudi (1985): «Anàlisi del poema 'Cultura' de Vicent Andrés Estellés», dins Narcís Garolera (ed.), *Anàlisi i comentaris de textos literaris catalans*, 4, Barcelona, Curial, pp. 252-259.
- SANZ, Vicent (2008): «Vicent Andrés Estellés: dossier didàctic», *Seminari 'el gust per la lectura'*, Barcelona, Direcció General d'Innovació. Subdirecció General de Llengües i Entorn. Servei d'Immersion i Ús de la Llengua, pp. 1-154. <http://www.xtec.cat/alfresco/d/d/workspace/SpacesStore/375f7717-1ecc-4b92-883c-0fc773949af5/estelles.pdf>. [Consulta: 04-07-2012]
- Saó (2012): *Vicent Andrés Estellés, cronista de records* (dossier), novembre, pp. 15-29.
- VELLÓN, Javier (2002): «Realitat i poesia en Vicent Andrés Estellés: variacions escèniques sobre l'espill», *Caplletra*, 33, pp. 107-122.
- (2003): «Introducció», *Teatralitat i poesia en Vicent Andrés Estellés. Variacions escèniques sobre l'espill*, València, Brosquil Edicions, pp. 11-43.
- (2010): «De l'edició crítica a la cultura literària: el discurs poètic de Vicent Andrés Estellés», dins Vicent Salvador et al. (eds.), *Opera estellesiana. Per a una edició crítica de Vicent Andrés Estellés*, Alacant, IIFV, pp. 93-108.

SEGONA PART

ASSAIGS I INTERPRETACIONS



Joan Fuster, promotor de Vicent Andrés Estellés

Francesc Pérez Moragon

Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana / Universitat de València

Vicent Andrés Estellés encara representa, potser més que quan era viu, una selva de complexitats.¹ És possible que se'n pugua traure clarícia el dia que en tindrem una biografia extensa i solvent, basada en l'arxiu literari i personal conservat per la família, en l'anàlisi dels escrits publicats o inèdits, i —pel que fa a la dedicació professional— en la recollida i la selecció dels textos periodístics d'ell i sobre ell. Com que la poesia d'Estellés ens apareix tan directament vinculada a les seues experiències vitals, comunicades o transfigurades en els versos, abocades en un exercici inclement d'escriptura poètica, les línies paral·leles que es puguen establir entre fets de la vida i poemes escrits —que no vol dir publicats, ni tampoc els publicats, perquè caldrà escutar-ne les versions— sembla l'única manera d'entendre el considerable *fenomen Estellés*. Aquell que Josep Pla veia com un gran prosista que escrivia en vers, mentre que Joan Fuster l'admirava precisament com a poeta. Potser perquè el va entendre millor que ningú. Potser perquè sabia distingir entre les qualitats personals d'un autor i les de la seua obra. Potser, encara, perquè entenia que les estratègies de recuperació nacional feien necessari tenir noms referencials, escriptors reverenciats. Això formava part del projecte vital que el mateix Fuster s'havia traçat i que es resumia en el propòsit d'impulsar l'aparició al País Valencià de persones i grups capaços de capgirar la línia de despersonalització col·lectiva que ell mateix va analitzar a *Nosaltres, els valencians* i altres escrits.

En la trajectòria literària d'Estellés, la relació amb Joan Fuster tingué una influència positiva gens menyspreable. Fins i tot es podria afirmar que la seua

1. Vull agrair a Santi Vallés Casanoves l'atenta i acurada revisió que ha fet d'aquest text, que ha millorat també amb les indicacions de Heike van Lawick i Ferran Carbó.

transcendència com a escriptor hauria estat distinta i probablement més curta i difícil sense l'interès que l'assagista prestà ben sovint a l'obra del poeta. La mostra més destacada d'aquesta atenció continuada fou, sens dubte, el pròleg que Fuster (1972) redactà per tal d'encapçalar, i en certa manera també per a servir de garantia de qualitat, el primer volum de les obres completes d'Estellés.

Però també —i en aquesta nota no es poden defugir altres referències—, Estellés tingué en algun moment valedors més poderosos: José Ombuena Antíñolo, per exemple, director de *Las Provincias* des del mateix moment en què Estellés aconseguí ser redactor en cap del diari, tot plegat a conseqüència de l'expulsió forçada, com a director, de Martí Domínguez.² No tinc cap motiu per a pensar que els elogis públics que en un moment o altre Ombuena va dedicar al poeta Estellés, fossen sospitosos d'insinceritat. «Estellés, entre Ombuena i Fuster» podria ser el títol i l'entrada per a alguna indagació útil que ara hem de descartar.³

En la relació entre tots dos, no es pot oblidar que Fuster era reconegut com un dels crítics més prestigiosos i independents de la literatura catalana, a partir d'una dedicació que havia començat en el diari *Jornada* i en la revista *Verbo* i que es va consolidar al setmanari barceloní *Destino* i altres mitjans. Ni que formà part dels jurats de premis literaris tan singulars com el Sant Jordi de novel·la o la Lletra d'Or, i va prologar les obres completes de Salvat-Papasseit, de Salvador Espriu i de Josep Pla, autors indiscutiblement canònics en les

2. Per a tots els orígens i les conseqüències d'aquest episodi de repressió típicament franquista, consulteu Pellisser (2011: 32-40).

3. Fuster i Ombuena s'havien conegut a la redacció de *Levante*, i mantingueren durant un temps una certa cordialitat (Mollà 1992: 87-88). Per aquells anys, el 1954, en una conversa que sostingueren Ombuena, Fuster i Ventura, el primer desenvolupà una teoria sobre determinades formes d'actuar dels valencians, tot fent-hi tres gradacions: «el castís, el mestís i el postís». Fuster (2004: 80) anotà: «el mateix Ombuena, a desgrat de la seua "valenciania", és un exemple de mestís». I convé recordar que fou en aquell diari de la vesprada que Estellés va publicar el primer article, tot i que anònim, sobre una novel·la de Knut Hamsun, el 20 de juny de 1942 (dada que he d'agrair a Josep Palomero); fet que, d'acord amb diverses narracions autobiogràfiques, sobretot en entrevistes periodístiques, li va obrir el camí professional. Fins al punt que, per una concatenació de circumstàncies, ara com ara desconegudes per a mi, se li va «oferir la possibilitat d'estudiar periodisme a Madrid» (Pérez Montaner-Salvador 1981: 26).

nostres lletres del segle xx. I, fins tot, de l'honorable consistori que decidia els premis dels Jocs Florals de Lo Rat Penat, curiosa circumstància que no es pot ometre en aquesta narració.

Des de qualsevol punt de vista, doncs, els diversos elogis que Fuster va emetre sobre la poesia d'Estellés en distints moments, constituïen un aval que obria moltes portes. Cap a un nombre relativament ampli de lectors, però també cap a cercles influents en la gestió de la cultura catalana —editors, promotors de premis literaris, crítics, mitjans de comunicació; en especial, pel que fa al pròleg per a l'edició de l'obra completa, en els moments finals del franquisme.

Fuster i Estellés s'havien conegut pel juliol de 1953 en una de les tertúlies del grup Torre. Al primer, el segon li semblà «un bon xicot, de conversa agradable i dimensions irrisòries. Els versos [que] li he llegit estan molt bé».⁴ Poc després va poder comprovar que el caràcter del poeta el duia de vegades a adoptar posicions contradictòries. Arran d'una carta col·lectiva impulsada per Casp i Adlert i publicada a *Destino*, sobre qüestions lingüístiques, on apareixia la signatura d'Estellés, Fuster, absolutament contrari a les finalitats de la carta, en parlà amb el jove poeta, el qual li declarà que havia trencat per això amb el grup Torre.⁵ Tanmateix, hi continuà col·laborant, fins al punt que el darrer llibre publicat amb aquella marca editorial fou d'ell, *L'amant de tota la vida* (1965).

De seguida que es van conèixer es produí la primera de les intervencions de Fuster per a impulsar positivament la trajectòria del poeta. Va ser un comentari sobre *Ciutat a cau d'orella*, el primer poemari publicat per Estellés (1953). Curiosament, en *Pont Blau*, Fuster va adoptar l'actitud d'un ressenyista estricte (Fuster 1954: 162-164). No donava cap notícia sobre l'autor, que malament podien conèixer els lectors d'aquella revista de l'exili, fins i tot els qui vivien a l'*interior*. Es tractava d'un comentari purament literari, sense cap afegit contextual ni cap al·lusió a les circumstàncies en què l'obra havia nascut. Aquest distanciament crec possible atribuir-lo a la voluntat d'esvair qualsevol por que

4. Carta de Fuster a Santiago Bru i Vidal (2002: 146). Agraesc al curador d'aquest epistolari, J. A. Millón, la consulta d'aquest llibre tan ple d'interès.

5. Anotació del 10 d'agost de 1954 (Fuster 2004: 165-166).

el poeta pogués tenir davant el fet que es parlara d'ell en un revista feta per exiliats, en definitiva per *contrarios* o *desafectos al Régimen*.

La ciutat «a cau d'orella», advertia Fuster, era Tarragona, però «no s'assembla a la ciutat real», sinó que és el fruit de «l'experiència d'una possessió poètica», en què l'autor «narra l'acompliment d'alguna cosa pressentida, el procés d'un guany victoriós; això és, en el fons, una història d'amor».

Fuster continuava la seua argumentació amb aquestes paraules:

la ciutat i l'estimada es confonen en el punt de la coneixença [...] l'escenari —que tant pot ser Tarragona⁶ com el Somni o la Memòria— és una dimensió secreta de la passió. L'amor, d'una banda, és tràgic per al poeta —car el desig a l'home estella. Però de l'altra, la ciutat, el paisatge que rodeja la ciutat i l'amor, resta del costat de la serenitat.

[...]

és la tercera part, «Ciutat que se sap», la que jo preferesc. El perfil de Tarragona s'ha esvaït definitivament. La ciutat del poeta és, ara, una ciutat a soles, una ciutat qualsevol. L'amor s'ha construït, perfecte, i tot el goig de la plenitud malda per deixar constància de la seua voluntat.

[...]

I és que aquest «saber» la ciutat, a què ha arribat Vicent Andrés, s'ha convertit en un saber de quotidianitats, en un saber de les incidències petites de la vida. Per això hi surt l'abril meravellós, la mort, l'infant acabat de nàixer, la mar, el carrer, «el defici del dissabte»... Aquests poemes tenen un to exultant, quasi clamorós, conseqüència de la professió de fe en la vida, en la Vida amb majúscula que fa el poeta. Perquè encara que hi invoca la Mort, la invocació és feta amb un enteniment optimista, cristià.⁷

6. Ferran Carbó, a qui he d'agrair una lectura atenta d'aquestes notes, m'indica que Estellés va estar per primera vegada a Tarragona el juny de 1952, quan hi va anar per tal de cobrir per a *Las Provincias* la informació sobre el trasllat de les restes de Jaume I des de la seu tarragonina al monestir de Poblet. En tornar a València, va escriure la segona part de *Ciutat a cau d'orella*.

7. És interessant comparar aquesta apreciació amb la introducció d'Enric Ferrer Solivares (2009: 9-46) que encapçala la seua antologia poètica de Vicent Andrés Estellés.

Durant aquell primer període de relació amb Estellés, Fuster no abandonava cap possibilitat d'ajudar-lo, amb un esperit que revela un clar afecte personal i també una perspectiva de política cultural. El 21 de maig de 1955 Fuster comunicava a Albert Manent:

Ara t'escric més que res per demanar-te un favor. Es tracta de l'homenatge a Carner [...], no podríeu fer extensiu el convit a col·laborar-hi a Vicent Andrés Estellés? [...] Veges si això és possible, i si ho és —jo t'agrairia que procurasses que ho fos— escriu-li tu mateix. [...] Estic segur que l'escrit que Estellés t'enviarà per a l'homenatge serà interessant i bo. [...] Estellés és un xicot que es troba en una situació molt especial —llarga d'explicar per a fer-ho per carta— i ens convé «cultivar-lo» afectuosament [...] crec que és, dels joves valencians, un dels més valuosos.⁸

També, Fuster (1956) va distingir de manera molt clara Estellés en fer l'*Antologia de la poesia valenciana*. Com remarca Ferran Carbó (2009: 44-45), en la selecció:

s'inclouen sis poemes de Casp, tres de Fuster —responsable del pròleg i l'antologia, la qual cosa motivà una certa autorestricció— i cinc d'Estellés, seleccionat per primera vegada en una antologia poètica. Cal observar que mentre que Casp, representant estricte de la poesia dels anys quaranta, ja comptava amb vuit poemaris editats, i Fuster n'havia publicat cinc, en canvi Estellés [...] només en tenia un. Si es considera aquesta quantitat de producció, s'hi apuntava ja des del moment de la seua selecció, per tant, un primer ressò important per al poeta de Burjassot.

En definitiva, Fuster creia en les possibilitats que mostrava de cara al futur la poesia estellesiana, tot i que encara fos molt poc coneguda. En el pròleg a la segona edició de l'*Antologia*, un quart de segle després, Fuster (1980) afirmava:

Avui, en revisar les proves de la reedició, pense que hi vaig pecar de condescendent, i, de fet, en el criteri de la tria, van pesar una sèrie de factors extraliteraris que em

8. Fuster 2009: 158-159. Tot i que la iniciativa havia partit d'un suggeriment del mateix Estellés i que Manent seguí el consell de Fuster, la col·laboració no es va produir (2009: 161-164).

venien donats per diverses angoixes de l'època⁹ [...] Entre els poetes 'últims' que jo incloïa [...] hi havia, per exemple, l'Estellés que començava. Dic: per exemple. En realitat, l'Estellés és l'únic 'gran poeta' de l'*Antologia*, que encara no podem valorar com a tal.

En qualsevol cas, les trajectòries literàries de tots dos van transcórrer a l'inici de manera paral·lela; si més no, als ulls d'algun observador. Per exemple, l'anònim autor d'un comentari inserit en *Jornada*, el 3 de juliol de 1958, i il·lustrat amb dues magnífiques caricatures d'Emili Panach, *Milo*: «Dos nuevos libros valencianos». Els llibres eren *Donzell amarg*, d'Estellés, i *Indagacions possibles*, de Fuster, editats respectivament a Barcelona i a Palma de Mallorca. Deia el comentarista:

no cabe duda de que, en la actualidad, Estellés, como poeta, y Fuster como ensayista son dos de los más representativos valores que nuestra tierra ofrece al ámbito entero de la cultura de lengua catalana. La significación de las últimas y respectivas aportaciones bibliográficas —que nos llegan con simultánea oportunidad desde las dos ciudades hermanas del Principado y de las Islas— merece un amplio comentario [...] *Donzell amarg*, libro de poemas, viene a confirmar una vez más, el alto y rápido prestigio que Vicent Andrés Estellés ha conseguido para su poesía —una poesía viva y lacerada, de hontanares calientes y palabra arrebatada— en estos últimos años, y a los que el reciente Premio Valencia ha dado resonancia y expectacion en nuestros medios literarios. *Indagacions possibles*, libro de ensayos, se agrega a una breve serie de volúmenes —*Les originalitats*, *El descàndit de la realitat*, *Figures de temps*— en los que Joan Fuster expone e interpreta un amplio repertorio de temas y problemas, estéticos, políticos, sociales y literarios, típicos y decisivos en el horizonte cultural del hombre contemporáneo.¹⁰

9. És probable que aquestes paraules autoexculpatòries facen referència al fet que Enric Duran i Tortajada, mecenes —si més no, en part— de l'edició, hi hagué de ser particularment tingut en compte.

10. Dec el coneixement d'aquest article a Edelmir Galdón. És possible que l'autor fóra Vicent Ventura.

Vicent Ventura, amb qui Estellés estava llavors vinculat per una profunda amistat personal i per solidaritat professional, era a finals de la dècada de 1950 un altre promotor de la seua vàlua literària.¹¹ Per exemple, en la secció «Una semblança cada semana» de *Jornada*, publicà, el 6 de juliol de 1957, un text ple d'elogis sobre ell:

Apenas sabe nadie, más allá de sus amigos y de los que comprenden el breve censo de la familia intelectual vernácula, que Vicente Andrés Estellés es un estupendo poeta y un prosista importante. Ese periodista de *Las Provincias*, por cuya profesión diaria es ya bien conocido, esconde un caudal de versos que a veces afloran a las páginas de un libro. Tal ha ocurrido, recientemente, con *La Nit*, que la Editorial Torre ha lanzado al público.

[...]

Hemos utilizado la palabra *caudaloso* [...] y puede creer el lector que no hay hipérbole en el adjetivo. Vicente Andrés Estellés escribe torrencialmente, aunque después sus versos se remansan en esa especie de limbo de lo inédito, del que van fluyendo poco a poco, a medida que los editores levantan las compuertas de su producción [...]

Una editorial catalana anuncia también la aparición próxima de un libro de prosa, lo que evidencia que los afanes literarios de Andrés Estellés, si tienen un acento especialmente poético, no desdeñan otras dimensiones. El cine, por ejemplo, parece que será tema de un libro que aparecerá en una colección mallorquina. El cine, cuyas precisiones críticas ocupan una parte de la labor periodística de Vicente Andrés Estellés.

Menudo, nervioso, tímido, desbordándosele los fervores en las palabras y en los gestos, este hombre nacido en Burjasot, va haciendo su obra recatadamente, como

11. Arran de la mort d'Estellés, Ventura (1993) escriuria: «Ja fa molts anys, quan encara podíem considerar-nos joves, Vicent i jo ens vam intercanviar la necrològica que ens hauríem fet mútuament. No era un joc romàntic absolutament fora de temps, sinó un exercici de cinisme professional, més aviat càndid. Hi havia segurament en aquells textos alguna broma, potser fins i tot alguna procacitat. Ara en canvi, a l'hora de fer la necrològica real [...], no trobe les paraules».

el que no quiere la cosa, tal vez huyendo un poco de las escasa popularidad que corresponde en estos tiempos a un hombre que escribe libros y los escribe en catalán.

Durant un temps, doncs, la relació entre Fuster i Estellés va ser bastant estreta i estigué lligada amb la que tots dos mantenien amb altres persones, en particular, Vicent Ventura. A l'arxiu Fuster de Sueca es conserven —per deferència de la Biblioteca de Catalunya, que n'és propietària— algunes cartes que així ho testimonien. L'assagista era per al poeta un corresponsal cordial i també un assessor solvent en qüestions lingüístiques, per exemple. Per això, en 1958, redactà aquestes dues «temptatives de dedicatòria» d'*Hotel París*,¹² que li envià:

ACÍ mateix, Joan, per la nit i pel dia,
Escrivint entre els llibres, escrivint sense tregua,
Com si anàs a morir-me, demà o despús-demà,
Com si em fos necessari escriure abans uns versos
O com si els versos feren, ordenats, un per un,
Algun servei de nínxols on soterrar les coses
Que he volgut més, Joan: deixant, així, les coses
Ordenades, esteses en els versos o els nínxols:
Deixant, Joan Fuster, el vers com un amat
Mort, amb les mans creuades dignament al baix ventre.

Així deixe aquests versos, així deixe aquests morts
Meus, terriblement meus, totes les meues morts.

Jo no he fet altra cosa: amortallar-me un poc,
Joan, amortallar-me en cadascun dels versos:
Veure'm, estés i mort. Jo no he fet altra cosa
Que morir i morir —morir en moltes coses.

12. En aquest document, el poeta anomenava dues vegades el llibre com a *Hotel París*. Finalment apareixeria com a *L'Hotel París* (Barcelona, 1973) i sense cap dedicatòria a Fuster. Sobre aquest poemari, com sobre tota la poesia estellesiana de la primera època, són molt reveladores les anàlisis de Ferran Carbó (2009).

I la dedicatòria alternativa deia:

No vull que em tingueu llàstima. Vull que em deixeu, només.
Vull que se n'aneu tots sense dir res de res,
Joan, deixant-me sol, on sóc i tal com sóc,
Mossegant-me les llàgrimes, plorant sense saber
Exactament per què, amb ganes d'esgarrar
Les teles més formoses, de pegar-li patades
A un ventre adolescent, d'ésser cruel, fer dany,
De matar aqueix gos que passa per la porta,
De plorar pels racons trencant totes les coses
I espargint per la casa un ordre de fracassos:
De rompre, de desfer, fins que estiga ben sol,
Entre coses rompudes i seure'm, aleshores,
En un lloc qualsevol de la casa en silenci.

I el mateix 1958, any de les dedicatòries alternatives del que es titularia finalment *L'Hotel París*, Fuster havia estat membre del jurat que concedí el Premi València de Poesia a *La clau que obri tots els panys*. Ho contava així a Manuel Sanchis Guarner:

Aquests dies hem decidit els Premis València de la Diputació. Com l'any passat, jo era jurat pel ram de poesia i pel de «Trabajos en lengua vernácula». Amb més experiència, enguany les coses m'han sortit perfectes. Potser no en sabràs el resultat. El premi de poesia l'hem donat a Estellés [...] El llibre d'Estellés és un gran llibre [...] La cosa no va ser fàcil, perquè hi havia una maquinació burocràtica per reservar el premi de poesia a un llibre en castellà: afortunadament, en el jurat teníem Miquel Dolç, i l'Almela enguany no anava lligat a compromisos forts.¹³

A l'arxiu Fuster de Sueca s'ha conservat un quadern imprès que es donava als jurats del premi, perquè anotassen observacions i veredictes. Fuster donà al

13. Fuster (2000: 255-256).

poemari d'Estellés nou punts sobre deu, mentre que Francesc Almela i Vives li atorgà la màxima qualificació.¹⁴ El parer anotat per Fuster era aquest:

Llibre molt considerable, des de diversos punts de vista. Dins l'àrea de la poesia valenciana, suposa la confirmació, ja que no la revelació, d'un to nou, d'acord amb temes i corrents d'última hora, bastant desatesos entre nosaltres fins ara. Per altra banda, el llibre és, com a —diguem-ne— unitat bibliogràfico-literària, tot un senyor llibre. Ara, deixant de banda això, que són mesures relatives i d'ocasió, i mirant-ho objectivament, cal dir que «La clau» és una obra interessantíssima. Poesia directa, dita amb un estil quasi col·loquial, de «poema-conversació», posseeix una gran intensitat substantiva. És un llibre poètic d'un cap a l'altre, on la mort, com pressentiment, com vivència i com espectacle, hi és present tothora. I amb la mort, l'amor, l'amor de la carn; que voreja la mort; i amb l'amor i la mort, la vida quotidiana, bruta, absurda i petita, que els resumeix. Les parts titulades «Dietari» i «Coral romput», sobretot aquesta última, són d'un gran vigor expressiu i resoltes, sempre literàriament, amb un to tot nou, àgil en el ritme i inesgotable en els recursos. És un dels millors llibres que he llegit enguany, dels presentats a aquest concurs.

El mateix 1958, encara, en una secció que mantenia en *Jornada*, com una mena d'«antologia de urgència», Fuster (1958a) va dedicar un espai a Estellés, on escrivia:

No cabe ya la menor duda acerca del lugar que ocupa Vicent Andrés Estellés, no sólo en esta pequeña y convencional literatura valenciana que nos inventamos para salir del paso, sino en el ámbito literario entero de la lengua catalana. Es, para nuestra satisfacción, el de uno de los primerísimos poetas con que cuentan las promociones de la postguerra, tan ricas, por lo demás, en figuras de madurada talla y estupenda labor [...] De la extensa, fuerte y patética obra lírica del joven escritor valenciano, unicamente dos breves muestras —*Ciutat a cau d'orella* y *La*

14. Les qualificacions dels altres membres del jurat foren Francisco Cerdà Reig, 7; Francisco de A. Bosch Ariño, 7; Juan Tormo Cervino, 8; Miquel Dolç, 9; José Albi, 9.

nit— han pasado a las prensas, y aun en ediciones de corto alcance. Un día podrá ser leído completo, y el reconocimiento de la crítica y del público fiel a la poesía tendrá la resonancia debida.

Tot seguit, Fuster reproduïa dos sonets, els que comencen amb els versos «Pròleg de no sé què, ciutat, ciutat!» i «Oh donzella, oh abril, oh blat, oh anyell».

I uns mesos després, en el mateix diari, Fuster (1958*b*) comentava de manera elogiosa el llibre estellesià encara inèdit, que havia conegut com a jurat del premi que hem esmentat:

La clau que obre tots els panys añadirá un nuevo, vigoroso jalón a su trayectoria lírica: un aumento de pasión, de humanidad palpitante, de rigor literario, de personalidad. El libro premiado por la Diputación es, en efecto, un gran libro, uno de los libros de poesía más impresionantes que se han escrito entre nosotros en estos últimos años [...] Quizá lo mejor de *La clau que obre tots els panys* sea la parte titulada «Coral romput», construida con poemas de largo aliento y expresión caudal.

Fuster promogué altres iniciatives que tenien com a objectius integrar de ple Estellés en el circuit literari català i ajudar-lo professionalment. Així, dugué a terme diversos intents fracassats per fer-lo col·laborar en l'anuari *Cap d'any* de Raixa¹⁵ i, el tan anomenat ja 1958, el degué animar en la maniobra frustrada d'«apoderar-se» del control editorial del setmanari *Clima*, que era propietat de Francesc Soriano Bueso, amb Ventura i Estellés, i d'incloure-hi col·laboracions en valencià (Fuster 2000: 259). Igualment, Fuster aconseguí un text d'Estellés per a *Recull de contes valencians*, publicat en 1958 a Barcelona, i on hi havia també narracions breus de Miquel Adlert Noguerol, Maria Beneyto, Antoni Bernabeu, Francesc de Paula Burguera, Xavier Casp, Josep Iborra, J. E. Martínez Ferrando, J. Mascarell i Gosp, Josep Palàcios i Eduard Soleriestruch. Igualment va recomanar a Josep Maria de Casacuberta que publicàs a la seua editorial, Barcino, un llibre d'Estellés, poc després de fer la coneixença del poeta, però la idea no va prosperar.

15. Fuster (2002*a*). Consulteu l'índex onomàstic d'aquest volum de la seua correspondència.

Anys després, en una carta a Josep Pla, datada el 13 d'abril de 1962, on li traçava un panorama de la situació literària valenciana, Fuster (1997: 124) feia una relació de poetes «de totes les edats», en què els noms propis apareixen simplement enumerats, però només un porta adjunt un qualificatiu: «l'extraordinari Vicent Andrés Estellés».

I en una altra carta, del 19 d'octubre de 1962, a Joaquim Molas, que llavors preparava amb Josep Maria Castellet l'antologia *Poesia catalana del segle xx*, Fuster (2010: 443) li deia:

L'Estellés és un poeta de més categoria que la major part dels Palaus, Triadús, Barats, Romeus, etc. de la meua generació (que és la seva). Les tres obretes que ha publicat no donen la mesura de la seva producció, que és fabulosament extensa, genialment obscena en alguns passatges, i d'una qualitat molt irregular. És un cas ben trist que sigui poc conegut. Ell en té la culpa, és clar.¹⁶

Estellés trencà la relació amb Fuster arran de la campanya política de 1963 contra *El País Valencià* (1962), impulsada per José Ombuena i probablement Diego Sevilla Andrés.¹⁷ I amb Vicent Ventura, pel mateix temps, quan fou represaliat pel simple fet d'assistir, el 1962, a la reunió, a la capital de Baviera, de forces polítiques democràtiques —tant de l'interior de l'Estat espanyol com exiliades, amb l'excepció del Partit Comunista d'Espanya—, invitades pel Moviment Europeu. Fou l'episodi que la propaganda franquista denominà el *Contubernio de Munich*.

Passaren uns anys, i el 7 de juliol de 1970 Santiago Bru i Vidal escrivia a Joan Fuster:

el nostre comú amic i company Vicent Andrés Estellés ha presentat un poema al «Rat Penat» per als Jocs Florals d'enguany. Opta a la Flor Natural i duu per lema «Les baranes del riu, per exemple» [...] Podràs adonar-te que és el millor de tots, però cal que estigam segurs en la puntuació, no siga que ens aparega algun

16. Estellés està representat en l'antologia de Castellet i Molas (1963: 516-519) amb tres poemes extrets dels seus tres primers llibres.

17. Sobre aquells fets hi ha una bibliografia relativament àmplia i en general reiterativa. Vegeu-ne un repertori detallat en Alapont *et al.* (2012: 9-37).

element «oficial» o més o menys «oficiós» amb determinades mires i no vullga acceptar els versos per semblar-li massa moderns... o perquè no els entendra.

Com que tu no sols vindre a les reunions del Jurat calificador i envies per escrit el teu veredict, procura —si ho creus oportú i estic segur que ho creuràs— que no hi haja dubte respecte a la teua puntuació. Jo li he posat un 10 perquè crec fermament que els versos d'Estellés són els millors, amb molta diferència sobre els altres [...]

A més, hi ha el costat sentimental de la qüestió: La mare de Vicent sembla que està més malalta del que hom creu, i li ha demanat al fill que concurse perquè vol veure'l guanyador de la Flor a València.

Es fa difícil no veure, en aquestes paraules, dos elements. D'una banda, la bona voluntat de Bru i Vidal per adobar vincles romputs; d'una altra, el fet que probablement feia de transmissor d'un encàrrec d'Estellés. L'al·lusió a la mare em fa especialment pensar que fou així. La resposta de Fuster, d'una gran noblesa, del 15 de juliol, tractava de puntualitzar les coses, potser perquè havia vist de seguida la maniobra una mica innocent que Bru havia vehiculitzat. Començava amb un aclariment de cautela sobre la realitat de la situació i de seguida es resolia en facilitats generoses i en petites ironies gens agressives:

Fa exactament vuit anys que l'amistat del senyor Estellés no ha tingut, per a mi, cap manifestació directa o indirecta. En tot cas, hi ha hagut algun detall, alguns detalls, en plural, d'«enemistat». Però tot això no té la menor importància. La meua opinió sobre el poeta Estellés no ha canviat, i pots estar segur que, si els senyors del Rat em designen Jurat, el meu vot serà per a ell, tan efusiu com tu em demanes. No crec que la Providència Divina ens haja obsequiat, en vint-i-quatre hores, amb un poeta que el supere i que, de més a més, tinga la vel·leïtat d'aspirar a Flors Naturals.¹⁸

18. Les dues cartes estan reproduïdes a Millón (1999: 58-59), Bru i Vidal (2002: 279-282) i Fuster (2006: 279-282). A aquell distanciament d'uns quants anys entre els dos escriptors, i també del poeta respecte a Vicent Ventura, fa al·lusió una frase del discurs pronunciat per Fuster (1992) en un homenatge que la revista *Saó* dedicà al periodista i polític castellonenc. Recordant els temps en què es van conèixer i la primera etapa de la seua llarga i sempre cordial relació d'amistat, l'assagista evocava diverses persones i parlava de «les aparicions i reparicions de Vicent Andrés Estellés». El

Uns pocs mesos més tard, exactament el 24 de novembre de 1972, Fuster datava la seua «Nota —provisional i improvisada— sobre la poesia de Vicent Andrés Estellés», feta per prologar el primer volum de l'obra completa del poeta, *Recomane tenebres* (València 1972). Entremig, s'havia produït una reconciliació personal, que és el que probablement cercava Estellés a través de la intervenció de Bru. A través de les cartes conservades a l'arxiu Fuster, tot i que no contenen detalls dels primers passos d'aquest retrobament, es pot afirmar que es va produir quasi immediatament de la resposta de Fuster a Bru i Vidal. La meua hipòtesi és que Estellés va mirar de justificar el seu distanciament dels darrers anys i que Fuster va acceptar sense filar massa prim els arguments que pogués presentar-li. No s'ha de descartar que, a més, Fuster hagués pogut finalment donar el seu vot als versos presentats a la Flor Natural, que efectivament fou guanyada per Estellés. I, per fer més entretingut l'*imbroglio*, convé recordar que el mantenidor en aquells jocs florals de juliol de 1970 havia estat Bru i Vidal.

Hi havia, a més, un fet que sens dubte propiciava la *maniobra* —crec que aquest hauria estat el terme emprat per Fuster— de llançar les obres completes d'un poeta pràcticament desconegut per al públic. En un sol any, a continuació de la reconciliació amb Fuster, però sense que això hi tingués res a veure, Estellés havia tret a la llum quatre poemaris: *Primera audició*, *L'inventari clement*, *Llibre de meravelles* i *La clau que obri tots els panys*.

parlament de Fuster es reproduceix també com a apèndix en el volum 6 de la *Correspondència* de Fuster (2003: 370-372), dedicat a Vicent Ventura i Josep Garcia Richart. Cal tenir en compte que en l'índex onomàstic d'aquest volum es barregen per error les referències al poeta Vicent Andrés Estellés amb les de l'arquitecte Joan Josep Estellés Ceba, bon amic de Fuster i de Ventura, el qual li havia demanat que projectés una reforma interior de la casa de l'assagista, l'any 1975. Són atribuïbles a J. J. Estellés les referències de les pàgines 221 i 222. Els plànols de la reforma, que només es dugué a terme de manera parcial, figuraren en l'exposició «Els arxius de Joan Fuster», comissariada per mi mateix (Pérez Moragón 2006: 88-89). Potser alguns lectors joves no entendran que Fuster continués formant part del grup d'criptors que Lo Rat Penat designava cada any com a consistori encarregat de decidir els guardons dels Jocs Florals. Cal tenir en compte que els temps eren uns altres, en l'entitat que els convocava, sota la presidència de Joan Segura de Lago, entre 1962 i 1972. I cal igualment recordar que la convocatòria era oberta als escriptors de tot l'àmbit lingüístic català, els territoris del qual eren solemnement enumerats en el *cartell* que els anunciava, si la memòria no m'enganya.

I cal considerar igualment que, en aquell temps, Fuster tenia en marxa una sèrie de balanços sobre determinades mancances que la societat valenciana presentava. Les més alarmants es produïen en l'àmbit de la narrativa i el febrer de 1972 en va fer un diagnòstic en les pàgines de *Serra d'Or*, sota el títol «Una carència singular». Hi havia també unes determinades disfuncions pel que fa al nom de la llengua i en aspectes normatius. Fuster en parlà en dos articles consecutius titulats «Dificultats valencianes», en la mateixa publicació montserratina, el juliol i l'agost de 1971. De la mateixa manera que tres anys abans havia donat la seua visió d'una mancança igualment perillosa en l'article *Un país sense política*, també en *Serra d'Or*, al juny de 1968.

Pensant en aquell establiment de balanços que es podrien anomenar *sectorials*, sobre dèficits del País Valencià i també sobre possibilitats de resoldre'ls, no és exagerat pensar que el llançament públic d'un bon poeta, que unís a les qualitats literàries la clara capacitat per a ser entès i fins tot admirat per una gran nombre de lectors —un poeta fàcilment popularitzable, al capdavant— havia de ser un càlcul fructífer i una inversió eficaç en termes de política cultural, i fins i tot de política pura i simple.

S'ha de llegir el pròleg de Fuster (1972) a l'edició d'obres completes d'Estellés, tenint en compte aquestes finalitats civils, fins i tot explícites. Començava amb aquestes paraules: «Feia temps que no produïem un gran poeta. Dic “produïem” i pense ara —familiarment— en nosaltres, els valencians, i en els valencians que parlem com ens pertoca parlar».¹⁹ És obvi que la frase combinava el reconeixement dels mèrits del poeta, com a tal, amb una apreciació extraliterària.

Més encara si es té en compte que, després d'al·ludir a la contribució valenciana a la poesia espanyola recent amb noms com Juan Gil-Albert o Francisco Brines, Fuster afirmava: «Però el vernacle havia restat desposseït, indigent, cautelós, sobrevivint-se en temptatives heroiques. Amb Vicent Andrés Estellés es trenca el malefici. Si el seu cas és una pura xamba o el començ d'una recuperació profunda, ja ho dirà el temps».

19. Un altre indicatiu eloqüent de com Fuster encarà la recuperació del vincle trencat amb Estellés fou que li encarregà el pròleg de *Poemes satírics del segle xv. I. Lo procés de les olives*, editat en 1973 per la Societat Bibliogràfica Valenciana. Com és sabut, la institució editora, impulsada sobretot per Fuster i Adolf Pizcueta, tenia la finalitat d'aplegar recursos econòmics per a impulsar la cultura en valencià.

Fuster no podia amagar aquesta mena de càlculs sobre l'amic recuperat. Podia servir com a argument demostratiu d'una certa represa de les reivindicacions valencianes, quan ja era visible que el franquisme, enmig de les baralles entre la Falange i l'Opus Dei, amb un dictador que físicament i mentalment no podia millorar, començava a demanar unes absoltes ràpides.²⁰ I Estellés va correspondre molt bé a aquests càlculs dedicant el seu geni poètic a parlar de Juan B. Peset, de Josep Renau, dels Països Catalans... Fins i tot arriscant alguna cosa més que el prestigi literari. Com ho féu assistint i llegint uns poemes en l'aplec commemoratiu de la Batalla d'Almansa a Xàtiva, el 1981, poc després de l'intent de colp d'estat del febrer anterior, que a València havia mostrat amb claredat la possibilitat que fossen passades per les armes determinades persones. En definitiva, va correspondre amb coratge a la invitació reconciliadora que Fuster havia fet explícita en el retrobament com a amics, i també en l'esforç donar-li una projecció pública que cap poeta hagués tingut, per molt que fóra redactor en cap de *Las Provincias*.

Perquè hi havia el diari on treballava el poeta. I si cal parlar d'aquestes circumstàncies que embolcallaren la possibilitat de fer d'Estellés un *poeta nacional* a primeries de la dècada de 1970, hem de pensar en la capacitat d'influència que per aquella època començava a adquirir Manuel Broseta Pont en *Las Provincias*. Era paral·lela al pes social que aconseguí llavors a través de l'activitat universitària, com a assessor d'entitats públiques i privades i com a persona influent en el Consell de la Caixa d'Estalvis i Mont de Pietat de València, organisme que patrocinà econòmicament la redacció del *Mural del País Valencià*.²¹

20. Un dels signes dels canvis positius que s'acostaven podia ser que la Diputació Provincial de València estigués presidida des del setembre de 1970 per José Antonio Perelló Morales, un empresari allunyat del feixisme i molt receptiu, com es va veure després, a l'ús públic del català. Tant, que això li va costar el càrrec, enmig de les topades que es produïren en el franquisme local immediatament abans de la mort de Franco. Ynfante (1970) relaciona Perelló, no sé si amb exactitud, entre els *militants* de l'Opus. Convé recordar, en qualsevol cas, que en els Jocs Florals de 1971, la *regina* fou M. J. Perelló Font, filla del president de la Diputació Provincial de València, i el mantenidor, M. Sanchis Guarner.

21. Broseta fou president de la Junta Democràtica al País Valencià, organisme de coordinació polí-

Fuster veia en Estellés, no sols un poeta molt apreciable —cosa que només l'hauria interessat des de la perspectiva de crític literari, fins i tot d'historiador de la literatura catalana contemporània i observador del seu desenvolupament al País Valencià—, sinó com una possibilitat única de situar la producció poètica valenciana en català en un grau qualitativament elevat, comparable si més no a la que es feia en castellà.

La implicació del prologuista en aquella projecció d'Estellés cap al primer rengle de l'escenari, cap a l'atenció i l'interès d'un públic lector en català que començava a créixer en la societat valenciana, fou molta. Tanta i tan decisiva, que em sembla ben probable que fos ell qui va cercar recursos materials per a dur a terme l'edició del primer volum de l'obra poètica completa d'Estellés, *Recomane tenebres*, com fa veure l'agraïment explícit que s'hi fa, com a mecenes de la publicació, a Camil Pascual, un alcoià bon amic per al qual Fuster havia procurat alguna petita eixida laboral en temps de repressió política.

A banda els càlculs extraliteraris que hi havia darrere el llançament públic d'Estellés com a *poeta nacional*, Fuster va repetir després, en diverses ocasions, el valor que li atorgava com a poeta, sense afegitons ni restriccions. El 1977, en prologar la segona edició d'*Escrit per al silenci*, feia una confessió d'inferioritat admirablement humil:

El monstre Estellés encara no l'hem acabat de digerir. Jo, en això de la literatura, no sóc precisament un monstre, i menys encara com a poeta: aquell poeta que vaig ser.²²

tica antifranquista creat al juliol de 1974 i impulsat pel Partit Comunista d'Espanya. Estellés participà en reunions de la Junta, sens dubte animat per Broseta, d'acord amb el testimoni actual de Doro Balaguer i llavors membre ben representatiu del PCE a València (conversa amb Doro Balaguer el 15 setembre de 2012). Convé recordar que el poeta dedicà al polític el volum tercer de les seues obres poètiques completes, *Manual de conformitats*, amb la frase «A Manuel Broseta i Pont, amic i company» (Estellés 1977). Segons J. Pérez Montaner (2010: 189), Estellés començà el 1974 la redacció del *Mural del País Valencià*. J. Vicent Palacios Bellver m'informa que l'acord de la Caixa d'Estalvis de València per a patrocinar amb un milió de pessetes l'edició del que en la documentació interna s'anomenava «Canto al País Valenciano», fou adoptat el 26 de febrer de 1975. La subvenció incloïa el pagament a l'autor, despeses de viatges i consultes i publicació de l'obra.

22. Reproduït en Fuster (2002b: 995-997).

Hi ha en aquestes línies un reconeixement de preeminència, més indubtablement sincer pel fet que ningú no l'hauria considerat necessari. Al capdavant, Fuster estava simplement autoritzant —amb més o menys satisfacció interna, per damunt de les inevitables mostres de modèstia —el retorn a la circulació d'un llibre seu que, de tota manera, no havia d'afegir res al reconeixement que s'havia guanyat de sobres com a *monstre* —figura excepcional i sorprenent, en definitiva—, si no en la poesia, abandonada voluntàriament feia molts anys, en alguna altra secció de les bones lletres. I en una ininterrompuda voluntat d'acció cívica, al servei del país i de la cultura, per damunt dels enfrontaments personals.

Referències bibliogràfiques

- ALAPONT, B.; CARBÓ, F.; PÉREZ MORAGÓN, F. (2012): «Nosaltres, els valencians, cinquanta anys després: 1962-2012», dins el catàleg de l'exposició *Joan Fuster. Nosaltres, els valencians. 1962-2012*, València, Universitat de València.
- BRU I VIDAL, S. (2002): *Epistolari. Vestigia amicorum* (ed. Millón, J. A.), Sagunt, Centre d'Estudis del Camp de Morvedre.
- CARBÓ, F. (2009): *Com un vers mai no escrit. La poesia de Vicent Andrés Estellés en els anys cinquanta*, Barcelona/València, Publicacions de l'Abadia de Montserrat/Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana.
- CASTELLET, J. M.; MOLAS, J. (1963): *Poesia catalana contemporània*, Barcelona, Edicions 62.
- ESTELLÉS, V. A. (1953): *Ciutat a cau d'orella*, València, Torre.
- (1973): «Introducció», dins *Poemes satírics del segle xv. 1. Lo procés de les olives*, edició facsímil i transcripció de Josep Palàcios, València, Societat Bibliogràfica Valenciana.
- (1977): *Manual de conformitats*, València, Eliseu Climent, editor.
- FERRER SOLIVARES, Enric (ed.) (2009): *Déu entre les coses. Antologia de poesia religiosa* [recopilació de poemes de V. A. Estellés], Paiporta, Denes.

- FUSTER, J. (1954): «*Ciutat a cau d'orella*, per V. A. Estellés», *Pont Blau*, 19 (maig). Reproduït en Santi Cortés (1991), *Textos d'exili*, València, Generalitat Valenciana, pp. 89-90.
- (1956): *Antologia de la poesia valenciana* [ed. i pròleg], Barcelona, Selecta-Catalònia.
- (1958a): «Esquina para la poesía. V. Andrés Estellés», *Jornada de las Artes y las Letras. Jornada* (10 de gener), p. 5.
- (1958b): «La clau que obre tots els panys». *Jornada de las Artes y las Letras. Jornada* (12 de juny), p. 5.
- (1972): «Nota —provisional i improvisada— sobre la poesia de Vicent Andrés Estellés», introducció al volum I de l'*Obra completa* d'Estellés, *Recomane Tenebres*, València, L'Estel.
- (1980 [1956]): *Antologia de la poesia valenciana* [2a ed.], València, Eliseu Climent, editor.
- (1992): «Discurs en homenatge a Vicent Ventura», *Saó*, 152 (maig).
- (2000): *Joan Fuster. Correspondència 4* (cartes amb Sanchis Guarner, Josep Giner i Germà Colón, a cura d'A. Ferrando), València, Eliseu Climent, editor.
- (2002a): *Joan Fuster. Correspondència 5* (cartes amb Francesc de Borja i Aina Moll, Joan Coromines, Josep Maria Llompарт, a cura de Josep Ferrer i Costa, Joan Pujadas i Marquès, Joan Ferrer i Costa).
- (2002b): *Obra completa*, 1 (edició d'A. Furió i J. Palàcios), Barcelona, Edicions 62 / Universitat de València.
- (2003): *Joan Fuster. Correspondència 6* (cartes amb Vicent Ventura, Josep Garcia Richart, a cura d'A. Beltran). València, Eliseu Climent, editor.
- (2004): *Dos quaderns inèdits* (introducció i notes de F. Pérez Moragón), Alzira, Bromera.
- (2006): *Joan Fuster. Correspondència 10* (cartes amb X. Casp, M. Adlert i S. Bru, a cura de J. Ballester), València, Eliseu Climent, editor.
- (2009): *Joan Fuster. Correspondència 12* [1a part] (cartes amb Rafael Tasis, Joan Triadú, Antoni Comas, Albert Manent i Joaquim Molas, a cura de J. V. Garcia Raffi), València, Eliseu Climent, editor.
- (2010): *Joan Fuster. Correspondència 12* [2a part] (cartes amb Rafael Tasis, Joan Triadú, Antoni Comas, Albert Manent i Joaquim Molas, a cura de Josep Vicent Garcia Raffi), València, Eliseu Climent, editor.

- MILLÓN, J. A. (1999): «Empremtes d'una amistat. Epistolari inèdit (1950-70): Joan Fuster-Santiago Bru i Vidal (amb dues cartes de Vicent Andrés Estellés i Manuel Sanchis Guarner)», *Abalorio*, 26/27, pp. 58-59.
- MOLLÀ, T. (1992): *Joan Fuster. Converses inacabades*, València, Tàndem.
- PELLISSER, N. (2011): *El solc de l'escriptura. El discurs mediàtic de Martí Domínguez i Barberà*, València, Universitat de València.
- PÉREZ MONTANER, J. (2010): «Des del *Mural del País Valencià*», dins *Opera Estellesiana. Per a una edició crítica de Vicent Andrés Estellés*, edició a cura de V. Salvador, A. Piquer i D. P. Grau, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana.
- PÉREZ MONTANER, J.; SALVADOR, V. (1981): *Una aproximació a Vicent Andrés Estellés*, València, Eliseu Climent, editor.
- PÉREZ MORAGÓN, F. (2006): *Els arxius de Joan Fuster* (catàleg de l'exposició homònima), València, Universitat de València.
- VENTURA, V. (1993): «La passió de viure», *Diario 16* [edició valenciana], 28 de març, reproduït en Pérez Moragón, F. i R. Frasset (1998) (eds.), *Vicent Ventura: un home de combat*, València. Universitat de València, pp. 340-341.
- YINFANTE, J. (1970): *La prodigiosa aventura del Opus Dei. Génesis y desarrollo de la Santa Mafia*. París. Ruedo Ibérico, p. xxxiv de l'annex.

Vicent Andrés Estellés i el grup Torre (1953-1966)

Faust Ripoll

Universitat d'Alacant

Quan pensem en una cultura, i en particular en una cultura de l'àmbit europeu, normalment ens la representem a través d'una sèrie d'imatges icòniques i de personatges il·lustres procedents dels diversos camps de l'art i de les ciències, com si la cultura fóra només obra de l'esforç individual d'uns gegants descomunals, o d'uns simples homes que s'enfilen sobre els muscles d'aquests gegants i en continuen la tasca. En el nostre imaginari, i potser pel marcat individualisme d'arrel grega que ens caracteritza, aquestes figures consagrades per la tradició simbolitzen i sintetitzen les característiques essencials de la cultura en qüestió. A més, la seua funció consisteix a projectar el bo i millor, a manifestar els seus estats de gràcia, els moments auri, aquells en què va assolir els seus majors nivells d'excel·lència. Quan pensem en la cultura italiana, per posar un exemple, difícilment ens vindran a la ment poetes o músics considerats menors, o simples artesans; de seguida, per contra, pensarem en nom majors com ara Dant, Petrarca, Boccaccio, Rafael, Leopardi, Miquel Àngel, Verdi o Rossellini. Amb aquests noms, amb aquest reduït panteó, ja considerem que ens fem una imatge clara de la cultura italiana, de la seua importància i de la seua repercussió.

Aquesta manera simplista d'articular una cultura a partir d'uns quants noms il·lustres que hi donen forma, continuïtat i contingut, no sols és una reducció òbvia i apta només per a aconseguir lluir un finíssim vernís cultural i a vegades eixir del pas, sinó que en alguns casos crònics pot ser símptoma justament de la falta d'articulació, de la discontinuïtat, de la falta de projecció i de vitalitat que manifesta una determinada cultura. En el cas de la catalana és especialment cridanera aquesta forma que tenim de representar i, encara

més, d'autorepresentar-nos, quasi sempre a través de l'enumeració d'un quants noms emblemàtics, d'un canón, per cert, més aviat escàs. Sobretot quan volem reivindicar institucionalment la nostra cultura i intentar fer-la visible ens solem centrar en algun nom canònic llegat per la tradició; sempre és menys complex i més agraït destacar un gran personatge que endinsar-nos a analitzar, culturalment parlant, l'època que va viure, les mancances que hi havia, els corrents dominants i els minoritaris, les dificultats per aconseguir públic i projecció o la repressió política i cultural del moment. Amb aquesta maniobra cultural —i política— *ad hominem*, de posar tots els focus sobre un gran personatge, es deixa deliberadament en penombra zones que potser poden ser delicades i poc propícies per a aquesta operació d'exaltació hagiogràfica i, a més, s'aconsegueix que la llum que desprèn el prohóm ens enlluerne i ens pugui fer creure que la cultura que representa estava ben arrelada al medi i lluia en tota la seua esplendor.

Sembla que la cultura catalana, efectivament, recolza quasi exclusivament sobre els muscles d'una sèrie de grans figures —literàries, majoritàriament— que hi donen aparent continuïtat i ens asseguren el prestigi i el reconeixement indispensables: Ramon Llull, Ausiàs March, Joanot Martorell, Jacint Verdaguer, Mercè Rodoreda, Joan Fuster, Salvador Dalí, Antoni Gaudí, Salvador Espriu, Joan Miró, Vicent Andrés Estellés... Amb aquest panteó, amb aquests *megahomenots* que van del segle XIII al segle XX, ja podem reconèixer-nos com a cultura —afortunadament!— i anar pel món amb el cap ben alt. Però, per altre costat, ens pot donar una imatge simplista dels mecanismes de producció i de reproducció cultural; ens pot conduir a descuidar l'anàlisi de l'humus que fa possible, justament, l'emergència d'aquestes grans figures, i portar-nos a considerar, per contra, que Joan Fuster o el mateix Vicent Andrés Estellés són producte d'una *xamba* històrica.

El cas de l'adveniment de Vicent Andrés Estellés i d'altres figures en plena postguerra demana encara amb més urgència un estudi de les condicions que ho van fer possible, ja que les perspectives de supervivència que tenia la literatura *en vernacle* a València en els primers anys de la postguerra eren a

priori més aviat nul·les. A la desfeta total de les febles estructures culturals valencianistes que es va donar durant la guerra civil, es va sumar la dispersió dels elements valencianistes en acabar-se la guerra i el triomf d'un *nou estat* que, culturalment, va imposar uns models i, també, unes determinades figures emblemàtiques o *homenots* de la cultura castellana —Garcilaso de la Vega, per exemple—, amb l'afany d'ofegar completament qualsevol manifestació o reivindicació d'una cultura que no fóra la castellana i, fins i tot sent castellana, que fóra crítica amb el règim. Però per si de cas no hi havia prou amb la imposició d'uns models i d'una ideologia determinada, el règim es va dedicar també a reescriure la història en clau espanyola. D'aquesta manera, Jaume I passà a convertir-se en un rei que prefigurava l'Espanya imperial dels Reis Catòlics, i Joan Lluís Vives en un humanista *hispaní*, adjectiu aquest molt grat a les noves autoritats franquistes en aquella època. No és estrany, doncs, que en aquest ambient, Vicent Andrés Estellés, format en els anys de postguerra, començàs a escriure i publicar en castellà el 1945 en prestigioses revistes literàries, com ara en *Garcilaso*, *La Estafeta Literaria* i *Fantasia*. Plataformes d'expressió i públic, per tant, no li haurien mancat a Estellés si haguera continuat escrivint solament en castellà, ateses les circumstàncies. El que és extraordinari i hem de valorar és el fet d'haver començat a publicar en valencià.

Afortunadament per a la continuïtat de la literatura en llengua catalana al País Valencià, des dels primers anys de la postguerra una sèrie de valencianistes lletraferits agrupats en microgrups van començar a reconstruir la trama mínima imprescindible que va permetre salvar el present i assegurar el futur del valencianisme cultural. Sobre les cendres que havia deixat la guerra civil, van refer tertúlies literàries, si no clandestines, almenys molt discretes; van recuperar els lligams amb escriptors i editors de Catalunya i Mallorca; van esquivar com van poder els entrebancs que els posava el règim franquista per arribar a tenir una mínima presència pública; van buscar i acollir joves escriptors, els van editar i els van projectar i difondre per tot el món cultural catalanoparlant del moment. Aquesta tasca pacient de reconstrucció, de consolidació d'unes mínimes plataformes d'expressió i de reconeixement, va

fer possible que amb els anys —i de la mà també dels canvis sociopolítics que tenien lloc en la societat del moment—, quallàs un grup d'escriptors joves i no tan joves en llengua catalana a València que, al seu torn, va actuar de pol d'atracció per als qui volien anar incorporant-se al conreu de la literatura. D'aquesta manera, entre finals dels quaranta i començaments dels seixanta es va aconseguir assegurar l'indispensable relleu generacional que va permetre la continuïtat de la nostra cultura, almenys pel que fa al conreu de l'anomenada alta cultura o cultura d'elit.

Dels dos grups valencianistes existents als anys quaranta, el que s'arrecerava al voltant de Carles Salvador i el que dirigien amb mà de ferro Miquel Adlert i Xavier Casp, l'anomenat grup Torre, va ser aquest el que finalment es va consolidar i va tenir una major vida i projecció durant els primers vint anys de la postguerra. El grup de Carles Salvador no fou mai tan compacte, estava format per valencianistes grans, no va ser tampoc tan actiu i agosarat com l'altre i pràcticament es va dissoldre a la mort del seu mentor.

Miquel Adlert i Xavier Casp, a partir de la reconstrucció d'un nucli inicial amb antics membres d'Acció Valenciana que provenien d'abans de la Guerra Civil —com ells mateixos—, van anar eixamplant el grup amb gent jove tot cooptant-los, i, alhora, van portar endavant tota una sèrie d'iniciatives per consolidar el grup i projectar-lo. Amb un programa literari i polític més definit i modern que el del cercle de Carles Salvador, i a través de la posada en marxa de diversos instruments, com ara la tertúlia; l'edició de *plaquettes* i de llibres dels membres del grup; l'edició clandestina de la revista literària *Esclat* (1948); els contactes amb editors i escriptors catalans i mallorquins; la participació activa en algunes institucions que el règim franquista va posar en marxa a partir del 1948 amb ànim tímidament aperturista, com ara la Institució Alfons el Magnànim, acabaren convertint-se en la plataforma valencianista més consolidada, estable i atraient de totes les que conformaren el reduït microcosmos cultural valencianista del Cap i Casal. No és estrany, doncs, que els joves amb inquietuds literàries i ganes de veure publicada i projectada la seua obra en l'àmbit català, recalaren en el grup Torre.

Joan Fuster, Francesc de Paula Burguera, Emili Rodríguez Bernabeu, Alfons Cucó, i el mateix Vicent Andrés Estellés, entre d'altres, van publicar els seus primers llibrets a ca Torre i van formar part del grup durant alguns anys. Tots ells, de fet, publicaren en l'emblemàtica col·lecció de Torre, «L'Espiga», creada el 1949. Aquesta col·lecció va representar una aposta editorial molt més agosarada que les anteriors que van posar en marxa Adlert i Casp, ja que anava molt més enllà de l'edició de les *plaquettes* dels primers anys quaranta o de la publicació d'obres soltes com ara els poemaris de Xavier Casp *Volar...* (1943), la *Gramàtica valenciana* de Sanchis Guarner (1950), o volums miscel·lanis, com *Homenatge a Xavier Casp* (1949) i *Calvari líric* (1949), entre d'altres. «L'Espiga» fou tal vegada el projecte més ambiciós llançat per Adlert i per Casp, ja que tenia uns objectius molt clars: convertir-se en una plataforma editorial estable, sobretot per a propiciar el llançament de les joves adquisicions. Segons la propaganda que apareixia en la publicitat de l'Acció Editorial Coordinada de les Lletres Catalanes, pretenia servir «la cultura valenciana en diversitat de temes i selecció d'autors». En aquesta col·lecció, que arribà a editar cinquanta-un llibres, no solament es donaren a conèixer els joves valors, sinó que també hi van publicar alguns contemporanis —per edat— d'Adlert i Casp, com ara Josep Sanç Moia, Martínez Ferrando, Sanchis Guarner, Garcia Rigal o Felip Mateu i Llopis.

Vicent Andrés Estellés entrà a formar part del grup Torre l'any 1953. Hi tenim notícia a través de Coves (2007: 88), que documenta la primera lectura de poemes per part d'Estellés en la tertúlia de Torre a casa Miquel Adlert el 19 de maig de 1953. Joan Fuster ens confirma aquesta dada a través d'una sèrie de cartes adreçades a diversos corresponents: una, adreçada a Vicenç Riera Llorca el 21 de maig; una altra, a Josep Maria de Casacuberta el 30 de maig, i una tercera, a Santiago Bru i Vidal al juliol, que diu el següent: «Vaig estar fa un parell de setmanes a la “Torre” del carrer Ciril Amorós. M'hi varen presentar la nova adquisició literària, o siga, l'Andrés Estellés. Em va semblar un bon xicot, de conversa agradable i dimensions irrisòries. Els versos que li he llegit estan molt bé. Veig, però, que s'ha “torrefactat” massa ràpidament...».¹

1. La carta a Vicenç Riera Lloca (Ferrer i Pujadas 1993: 247) diu el següent: «Un altre guany és V. Andrés Estellés —guany literari, de moment—: és jove, periodista en exercici, format en el règim,

L'entrada en Torre l'entendem no sols pel fet que va ser editat per aquest grup, sinó sobretot perquè s'hi integrava i participava en la resta d'activitats que duia endavant. El grup feia una activa tertúlia setmanal, on es parlava de literatura —preferentment—, es feien recitals poètics, es llegien cartes dels amics absents, es discutien projectes, es planificaven excursions, etc. La presència d'Estellés en la tertúlia des de la seua entrada al grup fins a la dissolució d'aquesta el 1962 no fou constant, sinó que sembla que va tenir alguns daltabaixos. L'hi trobem durant els anys cinquanta, però segons testimoni de Bru i Vidal, abandonà temporalment la tertúlia: «El primer que va abandonar el Grup Torre va ser Joan Fuster, això devia ser cap a la fi dels anys cinquanta. [...] Després me'n vaig anar jo del grup i també Vicent Andrés Estellés, encara que després hi va tornar perquè tenia interès a publicar alguna cosa».²

De fet, se'n anà el 1954, com veurem, però l'hi tornem a trobar de nou cap al 1957, com ho podem comprovar a partir de la carta que Jaume Vidal Alcover va escriure des de València a Francesc de Borja Moll el 6 de novembre de 1957, on li comenta les impressions que li han causat els tertulians d'Adlert i els compara amb el tarannà que tenien els barcelonins: «Aquí [a València] he tengut temps d'anar a una tertúlia prou entretinguda, a ca N'Adlert. M'hi dugué En Xavier Casp. Hi vaig conèixer N'Andrés Estellés, N'Alfons Verdaguer i qualcú més, que no en record es nom, però em pens que era també gent coneguda. Tots ells m'han rebut molt cordialment. Són simpàtics —trob jo— i una mica més vitals que es barcelonins».³

En els últims anys sembla que Estellés tampoc acudia a la tertúlia, almenys amb regularitat, segons testimoni d'Emili Bernabeu, que s'incorporà al grup i a la tertúlia a final dels anys cinquanta: «La tertúlia de Casp-Adlert va desfer-se per consumpció, car acabà esdevenint una reunió crítica contra Fuster. Estellés

i que s'ha destapat amb un parell de llibres de versos en valencià, ben interessants (espere que s'en publicarà un a "L'Espiga" pròximament)». I la carta a Casacuberta: «Aquests dies s'ha clausurat a València la V Taula de Poesia. Ha resultat una mica pintoresca —diguem-ne pintoresca—, però ens ha permès de conèixer algun poeta nou, interessantíssim: em referesc a Vicent Andrés Estellés, finalista del Premi València d'enguany, i de qui Torre publicarà, probablement, un llibre en "L'Espiga"». Carta conservada a l'arxiu de la família Casacuberta.

2. Gómez (2003: 65).

3. Carta conservada a l'arxiu de l'editorial Moll.

estava aleshores en bona relació amb Casp però no venia a la tertúlia perquè era redactor de *Las Provincias*, i el seu treball es desenrotllava principalment a la vesprada, que era quan ens reuníem. Jo vaig conèixer Estellés un dia que vam anar (crec que amb Martínez Navarro) a la redacció del periòdic, no sé per a què».

Però no solament el grup feia tertúlies literàries a casa d'Adlert. Altres vegades es reunien per passar una bona estona i gaudir de la companyia mútua, tot aprofitant les habilitats artístiques del matrimoni Casp. Estellés també hi va ser present en algun moment del seu pas pel grup, segons reporta Coves (2007: 136): «A Kati [filla de Xavier Casp], se li han quedat gravades dos persones entre les que assistien [a les reunions a la seua casa, on Xavier Casp tocava el piano i Roser cantava]. Una, Joan Fuster, que ella pensa que deuria tindre bona mà en els xiquets, perquè el recorda moltes vegades assentada en els seus genolls. Atra la dona de Vicent Andrés Estellés (encara nòvia), que dibuixava molt bé i els distrea fent-los dibuixos, cosa que ad ella li agradava molt».

La *vida en comú* que feien els membres del grup Torre encara oferia altres al·licients. Els membres del grup eren molt aficionats a fer excursions. Era una manera de fer país a partir del coneixement directe i íntim del territori. D'alguna manera, la terra, la seua gent, els seus costums, la seua manera de parlar la llengua, transmetia l'essència d'un poble. Aquesta pràctica de l'excursionisme, com és conegut, estava molt en boga entre el nacionalisme conservador català, i el grup Torre encaixava dins d'aquest corrent. El mateix Josep Maria de Casacuberta, per exemple, el va practicar durant tota la seua vida amb assiduitat. Estellés sembla que també es va afegir a alguna d'aquestes excursions, com es dedueix del següent passatge de la carta que Joan Fuster escriví a Bru i Vidal al juliol del 53 i que continua el fragment de la que hem reproduït més amunt: «Sé també que tota la tribu es desplaça a Murviedro, amb "sección femenina" i tot».⁴

4. Millón (1999: 33). Altre testimoni de la participació d'Estellés en sopars o commemoracions del grup Torre és aquesta carta d'Adlert a Joan Valls Jordà del 21 d'octubre de 1958. Hi podem llegir: «T'adjunte una foto del sopar que tingué lloc a Morvedre l'any passat. Va quedar encarregat de replegar-les l'Estellés, però, davant la tardança d'ell, ens decidírem Xavier [Casp] i jo d'anar al fotògraf a replegar-les i ací t'envie aquesta en què estàs tu» Santonja (2009: 60).

Altra manera de reforçar els lligams entre els membres del grup era aprofitar alguna commemoració per fer un dinar. Així, amb motiu de la commemoració del vint-i-cinquè volum de «L'Espiga», va tenir lloc un dinar del grup el 28 de juliol de 1956 en el qual va participar Estellés (Coves 2007: 85).

Formar part del grup Torre donava l'oportunitat que t'editaren un llibret. Estellés, com és sabut, va publicar en «L'Espiga» tres poemaris: *Ciutat a cau d'orella* (1953), *La nit* (1956), i *L'amant de tota la vida* (1965), títol que, per cert, va tancar no sols la col·lecció sinó també l'activitat editorial de Xavier Casp i Miquel Adlert durant aquesta etapa de la seua militància valencianista. A més, publicar en Torre implicava la projecció en el món literari català atès els contactes que Casp i Adlert tenien amb Catalunya i Mallorca, en particular a través de Josep Maria de Casacuberta i Francesc de Borja Moll. Així, per exemple, Xavier Casp ja es fa ressò de l'obra i de la personalitat d'Estellés en la seua «Crònica de València» publicada en el primer *Cap d'Any* (el de 1956) que editava a Mallorca Moll: «També “Lo Rat-Penat” fa les seues sessions, poc més o menys com les d’“Amigos de la Poesía”, si bé sol fer-les en valencià, d'aquestes només citarem el recital poètic de Vicent Andrés Estellés —el jove valor de la nostra poesia, d'una personalitat tan inquietadora i autèntica com important».⁵

Xavier Casp també farà el pròleg del poemari d'Estellés *La nit*, on ens informa que «Havies vingut a nosaltres decididament fora del crit; *Ciutat a cau d'orella* és el teu primer llibre i el dones a aquesta mateixa Col·lecció l'Espiga. Al poc, el teu nom sona a Barcelona com a finalista del Premi Óssa Menor, però mira quin nom el del teu nou llibre: *Donzell amarg*. Malgrat l'èxit, tal llibre segueix inèdit i és ara quan ens dones realment el teu segon llibre sota el títol *La nit*. Sí, la nit que, petita de tan pròpia, t'ha confessat no a cau d'orella sinó a niu de cor, ¡oh amic amarg més enllà del donzell!». Al seu torn, Estellés també aprofitarà la tribuna de *Las Provincias* per publicar el 7 de juny de 1953 una crítica sobre el llibre de Xavier Casp, *Goig*, titulada «Xavier Casp o el rigor», en el qual afirma que «Xavier Casp da el poema exacto donde es siempre más lo que se dice que lo que se habla».

5. Casp (1955: 52-53).

No solament Casp promourà el poeta de Burjassot, sinó que un altre element conspicu vinculat en un principi a Torre, Joan Fuster, s'encarregarà de donar a conèixer Estellés, com podem llegir en la carta de Fuster a Riera Llorca del 24 de novembre de 1953: «Jo mateix faré la crítica dels llibres de V. Andrés Estellés i de Casp que han aparegut últimament» (Ferrer i Pujadas 1993: 304). Efectivament, ho podem comprovar si llegim les «Cròniques de València» que escriurà Fuster en els *caps d'anys* a partir de 1957, com ara el que va escriure al *Cap d'any 1958*: «D'Andrés Estellés cal dir, en principi, que és un dels poetes joves més suggestius i rics del moment actual de la literatura catalana».⁶

També va fer Fuster la ressenya de *Ciutat a cau d'orella* en la revista *Pont Blau*; de maig de 1954, (pp. 162-164), i l'inclourà en les antologies que va preparar en els anys cinquanta: en l'*Antologia de la poesia valenciana (1900-1950)*, i en el *Recull de contes valencians*, (1958). A més, proposarà que li publiquen llibres o articles. A aquest efecte, va escriure a Josep Maria de Casacuberta el 21 d'agost de 1954 el següent: «He parlat amb Andrés Estellés respecte de l'original que podria donar per a un eventual volum de "La Revista". M'ha promès d'enllestir aviat unes quantes coses perquè les llegiu i en pugueu triar». I a Anna Moll li escriurà l'1 de setembre de 1957: «Naturalment, tenia present la data d'enviar-vos els treballs per al "Cap d'Any". [...] Confie parlar amb l'Estellés demà o demà-passat: veurem si li puc traure alguna cosa; no serà massa fàcil, perquè Estellés és un xicot molt complicat, i em sembla que aquests dies està terriblement empipat amb la literatura catalana, així, in genere: empipat o ofès o no sé què (ni tinc ganes d'aclarir-ho). Però posaré a contribució tota la meua diplomàcia per veure si l'aplaque i em dóna un verset».⁷

Un altre capítol de les relacions entre Vicent Andrés Estellés i el grup Torre és el que fa referència al grau d'implicació de l'autor de *La nit* en les diverses polèmiques en les quals va participar el grup Torre durant aquests anys. Pels volts de 1953 ja s'havia consumat l'allunyament —que no trencament total— de Fuster envers Torre (envers Miquel Adlert, en particular), i ja havia passat

6. Fuster (1957: 35).

7. Carta conservada a l'arxiu de l'editorial Moll.

el punt més alt de l'enfrontament d'aquest grup amb els vells valencianistes de Carles Salvador, que en aquells moments formaven part majoritàriament de Lo Rat Penat. Prova de la capacitat de *persuasió* dels directors de Torre, i en particular d'Adlert, és que Fuster aviat s'adonà de l'efecte que van produir en el recent incorporat Estellés, al qual qualifica, com hem vist, de «torrefactat».

Una d'aquelles polèmiques en què s'embarcaren els de Torre durant aquests anys, i en la qual participà Andrés Estellés, va tenir lloc en les planes de *Destino* durant els mesos d'estiu de 1954, a propòsit d'una controvèrsia sobre el model de llengua literària dels escriptors. Els de Torre, com podem llegir en un fragment de la carta que van enviar a l'esmentat setmanari, rebateren les tesis lingüístiques unitaristes de Miquel Dolç defensades en un article anterior: «Refiriéndose a un párrafo del artículo de D. Miguel Dolç, publicado en el nº 871 de DESTINO, en el nº 876 de esa misma revista leímos la carta sobre “Unidad y exclusivismo”, firmada por los señores Blai Bonet, J. M. Llopart y J. Vidal Alcocer, en la que defienden el uso de las formas correctas propias de la modalidad mallorquina en la lengua literaria catalana, frente a los que las atacan defendiendo la unidad de la lengua a base del exclusivismo de las formas barcelonesas. Ahora leemos, en el nº 881, una carta de contestación de D. Miguel Dolç. Después de esta carta de nuestro buen amigo Dolç, nosotros ya no podemos dejar de intervenir. Como escritores valencianos, nos encontramos en el mismo caso que nuestros fraternales colegas mallorquines respecto a las formas correctas propias de la modalidad valenciana y por ello, recogiendo la amable y acertada mención que en la carta de éstos se nos hacía, nos complace adherirnos a cuanto en dicha carta se contiene en defensa de las modalidades propias de Mallorca y a las de Valencia, siempre que sean correctas, ya que, gracias a Dios, tenemos respectivamente —por no citar sino al más destacado de cada sitio— dos filólogos orientadores cuya eminencia está reconocida mundialmente: D. Francisco de Borja Moll i D. Manuel Sanchis Guarner».⁸

8. La carta la firmen Miquel Adlert, Jaume Bru i Vidal, Joan Valls Jordà, V. A. Estellés, V. Casp, J. Garcia Rigal, Alfons Verdeguer, Maria Beneyto, X. Casp, J. Sanç Moia, R. Villar.

Sembla, però, que a Estellés no li va fer gens de gràcia que en aquesta carta figuràs la seua firma, segons podem llegir en aquest fragment d'un dels *Quaderns* de Fuster, encara que, pel que hem vist, al final continuà acudint a la tertúlia i publicant en Torre: «He estat, aquesta tarda, amb Estellés. Ha trencat tota relació amb el clan Casp-Adlert. Era inevitable. Em diu que la causa que ha precipitat els esdeveniments ha estat la carta a *Destino*, publicada en el número de 31 de juliol. La referida carta és estúpida del costat que se la mire: no diu res de nou, si no són uns quants adjectius de to despectiu per a l'Institut».⁹

No va ser aquest l'únic incident que tenim documentat entre Estellés i els de Torre. Segons Santiago Bru i Vidal: «Curiosament, una de les primeres enganxades entre Casp i Estellés va ser per culpa d'aquest llibre [*Home endins*, de Bru i Vidal]. Quan jo estava escrivint *Home endins*, Casp publicà *Home* [1957] i Estellés li va retraure que ell sabia que un amic estava fent una cosa pareguda i això era un plagi. Casp li contestà que no havia llegit el meu llibre, tret d'alguna lectura puntual que havia fet al si del grup».¹⁰

Durant els últims anys, la tertúlia de Torre va anar adquirint com més va més un caràcter antifusterià cada vegada més acusat. Així, al maig de 1958, es va fer un acte d'homenatge a Joan Fuster i Blai Bonet a Barcelona —amb motiu d'haver rebut els premis Josep Yxart, d'assaig, i Joanot Martorell, de novel·la, respectivament—, que no va comptar amb l'adhesió del grup Torre. El 1960-1961 esclatà una altra polèmica, ara en les planes de la revista *Serra d'Or*. Al maig de 1960, Vicens Vives va publicar en *Serra d'Or* l'article «Presència valenciana», que va encetar un altre debat. Els de Torre hi contestaren amb una carta al juny de 1961 tot reivindicant el fet diferencial valencià, cosa que provocà un article de resposta del mateix Joan Fuster. El 1963, i arran de la de la publicació de *Nosaltres, els valencians* (1962) i *El País Valenciano* (1962), un grup de «católicos y valencianos» capitanejats per Miquel Adlert i Xavier Casp van publicar una carta col·lectiva en *Las Provincias* (6-02-1963) tot oposant-se a les tesis fusterianes.

9. Fuster (2004: 165-166).

10. Gómez (2003: 78).

Estellés, però, sembla no prengué partit, almenys explícitament, en totes aquestes polèmiques entre els de Torre i Fuster; més aviat es mantingué al marge. Com apunta Emili Rodríguez Bernabeu: «De totes formes, la posició d'Estellés sobre el problema Casp-Fuster-Adlert sempre em semblà distant. Crítica, sens dubte, però distant: no era el seu problema. I eixa era l'actitud de la major part dels qui hi assistien, a la tertúlia». Pot ser aquest distanciament fou la causa del comentari de Fuster a Bru i Vidal en la carta que li trametré el 15 de juliol de 1970: «Fa exactament vuit anys que l'amistat del senyor Estellés no ha tingut, per a mi, cap manifestació directa o indirecta. En tots cas, hi ha hagut algun detall, alguns detalls, en plural, d'«enemistat». Però tot això no té la menor importància. La meua opinió sobre el poeta Estellés no ha canviat».

La vinculació d'Estellés amb el grup que comandaven Miquel Adlert i Xavier Casp sembla que no fou molt estreta ni especialment aprofundida, llevat potser del primer any, el 1953. A pesar que l'hi trobem relacionat personalment durant els anys cinquanta i que participà en les seues activitats, no fou un fidel militant del grup; més aviat hem vist com el molestava involucrar-se en les seues polèmiques i preferia restar-ne al marge. El seu distanciament del grup no va ser traumàtic, com en el cas de Fuster, sinó progressiu. Imaginem que la desafecció s'accelerà pel decantament dels de Torre cap a posicions polítiques cada vegada més explícites i per les consegüents polèmiques públiques. Les diferències de caràcter, la bel·licositat comprovada d'Adlert i el fet que Estellés estigués lligat a *Las Provincias* i intentàs defugir segons quines baralles, van anar allunyant-lo del grup, com també de l'*extorrista* Fuster, tal com acabem de llegir en la carta a Bru i Vidal. Tanmateix, no es pot negar que el pas d'Estellés per Torre va significar el llançament del poeta en l'àmbit català i, potser, el seu definitiu ancoratge a la cultura catalana.

Referències bibliogràfiques

- BALLESTER, Josep (1992): *Temps de quarantena. Cultura i societat a la postguerra (1939-1959)*, València, Eliseu Climent, editor.
- CASP, Xavier (1955): «Crònica de València», dins *Cap d'any 1956*, Palma, Editorial Moll.
- CORTÉS, Santi (1995): *València sota el règim franquista (1939-1951). Instrumentalització, repressió i resistència cultural*, València/Barcelona, Institut de Filologia Valenciana / PAM.
- CORTÉS, Santi; CUCÓ, Alfons (1997): *Llengua i política, cultura i nació. Un epistolari valencià durant el franquisme*, València, Eliseu Climent, editor.
- COVES, Maria Jesús (2007): *Xavier Casp. Retalls de vida*, València, Del Sénia al Segura.
- FERRÉ, Xavier (2000): *No tot era Levante Feliz. Nacionalistes valencians (1950-1960)*, Benicarló, Edicions Alambor.
- (2001): *Abans i després de «Nosaltres els valencians»*, Barcelona, Curial.
- FERRER, Josep; PUJADAS, Joan (1993): *Epistolari Joan Fuster-Vicenç Riera Llorca*, Barcelona, Curial.
- FUSTER, Joan (1956): «Panorama literari valencià durant el curs 1955-1956», dins *Cap d'any 1957*, Palma, Editorial Moll.
- (1957): «Panorama literari valencià durant el curs 1956-1957», dins *Cap d'any 1958*, Palma, Editorial Moll.
- (1958): «Panorama literari valencià durant el curs 1956-1957», dins *Cap d'any 1959*, Palma, Editorial Moll.
- (1960): «Panorama literari valencià», dins *Cap d'any 1960*, Palma, Editorial Moll.
- (1961): «Panorama literari valencià», dins *Cap d'any 1961*, Palma, Editorial Moll.
- (1962): «Panorama literari valencià», dins *Cap d'any 1962*, Palma, Editorial Moll.
- (2000): *Correspondència 4. Manuel Sanchis Guarner, Josep Giner, Germà Colón*, València, Eliseu Climent, editor / Universitat de València.

Faust Ripoll

- (2004): *Dos quaderns inèdits*, Alzira, Bromera.
- (2005): *Correspondència 9. Xavier Casp, Miquel Adlert, Santiago Bru i Vidal* (1a part), València, Eliseu Climent, editor / Universitat de València.
- (2006): *Correspondència 9. Xavier Casp, Miquel Adlert, Santiago Bru i Vidal* (2a part), València, Eliseu Climent, editor / Universitat de València.
- GÓMEZ, Antoni (2003): *Santiago Bru i Vidal. Converses amb un intel·lectual dels anys cinquanta*, València, Tàndem.
- MILLÓN, Juan Antonio (1999): «Empremtes d'una amistat. Epistolari inèdit (1950-70): Joan Fuster-Santiago Bru i Vidal», dins *Abalorio*, 26-27, p. 29.
- RIPOLL, Faust (2010): *Valencianistes en la postguerra. Estratègies de supervivència i de reproducció cultural (1939-1951)*, Catarroja, Afers.
- SANTONJA, Josep Lluís (2009): *Epistolari de Joan Valls i Jordà. Estudi i transcripció*, Alcoi (inèdit).
- SANZ, Benito; NADAL, Miquel (1996): *Tradició i modernitat en el valencianisme*, València, Eliseu Climent, editor.

Vicent Andrés Estellés i les Illes Balears

Pere Rosselló Bover

Universitat de les Illes Balears

Tot i que fins als inicis dels anys 70 Vicent Andrés Estellés era pràcticament desconegut a les Illes Balears, els anuaris de *Cap d'Any* de la biblioteca Raixa de l'Editorial Moll ja havien donat notícia de les primeres obres del poeta de Burjassot. Tanmateix, aquestes primeres informacions venien directament de la mà de Joan Fuster, que aleshores elaborava les cròniques anuals del País Valencià per als volumets anuals de can Moll. Així, Fuster, al *Cap d'Any* de 1957, assabenta els lectors de la concessió del premi de poesia per al Certamen de Cantonigròs al poemari *Donzell amarg*, de Vicent Andrés Estellés (Fuster 1956: 36). L'any següent també era Fuster qui informava de la publicació de *La nit*, el segon llibre del poeta valencià, del qual deia que encara tenia una abundant obra inèdita:

I amb *La nit* (Editorial Torre, València) tenim, per fi, el segon volum de versos de Vicent Andrés Estellés. D'Andrés Estellés cal dir, en principi, que és un dels poetes joves més suggestius i rics del moment actual de la literatura catalana. La seua obra, extensa i complexa, roman inèdita en la seua major part, per una d'aquestes incomprendibles irregularitats de les nostres edicions de poesia, i no crec, d'altra banda, que *La nit* tinga la difusió que es mereix. Els poemes que Andrés Estellés ha reunit en aquest llibre, sense tenir una unitat temàtica absoluta, graviten de prop o de lluny cap a la idea de la mort: però la mort, en Andrés Estellés, no és el clixé literari habitual, i té encarnacions insospitades en la violència, en l'erotisme, en la quotidianitat. La dicció del poeta és potent, cabalosa, pròspera i d'una eficàcia lírica realment admirable. Jo voldria que aquests mots de notícia fossen presos, pels amics del *Cap d'any* de Raixa, com alguna cosa més: com una invitació a la lectura dels poemes de Vicent A. Estellés. És —els ho assegure— una invitació que no els defraudarà. (Fuster 1957: 34-35)

Al *Cap d'Any* de 1960 Joan Fuster tornava a referir-se a Vicent Andrés Estellés tot considerant-lo «un dels més importants —si no el més important— dels poetes actuals del País Valencià», que «no ha tingut fins ara gaire sort editorial» ja que «els seus llibres han aparegut prou irregularment» (Fuster 1960: 37). Es referia als poemaris *Donzell amarg*, *La nit* i *Ciutat a cau d'orella*, a més de l'encara inèdit *La clau que obre tots els panys* (Premi València 1958). Tanmateix, sembla que aquests esforços de Fuster no tengueren gaire ressò i calgué esperar gairebé deu anys per trobar una presència més estreta de Vicent Andrés Estellés a les nostres illes.

L'any 1970 apareix a Palma una petita *plaquette* titulada *Lletres de canvi*, cinc poemes de la qual quedaran més tard integrats al volum *Lòfici de demà* (1972).¹ *Lletres de canvi* està format per set pseudosonets, atès que es tracta de composicions de catorze versos, distribuïts entre dos quartets i dos tercets, però sense rima. Mort i erotisme ja són ben presents en aquests poemes de to narratiu, juntament amb la visió surrealista o onírica que tant sovinteja la poesia de Vicent Andrés Estellés. Finalment, el 1983 *Lletres de canvi* recuperen la identitat inicial i els set poemes apareguts el 1970 a Mallorca són inclosos dins *Vaixell de vidre*, el volum 8 de l'*Obra completa*. Convendrà reproduir aquí la nota que el poeta posa al final de *Vaixell de vidre*, perquè ens n'explica l'origen i com es va publicar:

Lletres de canvi, com s'indica al peu d'impremta, és de l'any 1969. Vaig passar aquell estiu, com solia, a Santa Ponça. Diàriament anava a ciutat, concretament a Torre de l'Amor, per conversar-hi amb el meu bon amic Josep Maria Llompart, o amb el meu sempre respectat amic senyor Francesc de Borja Moll. Producte d'aquestes converses va ser aquesta sèrie de sonets, de tiratge restringit, amb la qual —com va dir Joan Fuster— jo canviava la meua escriptura. El que no ha estat dit —seria demanar massa— és que, quan feia aquests sonets, duia bastant avançada la redacció dels de *El gran foc dels garbons*.

1. En *Lòfici de demà* exclou els poemes II i VII de *Lletres de canvi*, l'últim dedicat a Francesc de B. Moll. La dedicatòria a Josep M. Llompart, del poema III, tampoc no apareix en *Lòfici de demà*.

Recorde, amb agraïment, que a València es va fundar una revista literària amb el títol del meu *plaquet*, que encara s'hi publica, amb èxit, dirigida per M. Rodríguez Castelló; i també recorde una semiclandestina lectura d'aquests poemes al saló de conferències de l'Hotel Bellver, a Palma de Mallorca, sense el permís del governador civil. (Andrés Estellés 1983: 269)

No tenim notícies d'aquesta lectura de poemes clandestina feta per Andrés Estellés a l'hotel Bellver de Palma, com és lògic ja que es tractava d'un acte no autoritzat en ple franquisme. Ara bé, la informació que ens dona en aquesta nota coincideix amb l'anècdota de les escapades a Palma en taxi des de Santa Ponça per parlar amb Josep M. Llompart i amb Francesc de Borja Moll durant unes vacances d'estiu a Mallorca. Aquestes eixides donaren lloc al poema «Crònica mallorquina», inclòs el 1983 dins *Vaixell de vidre*, però que «és del primer any que anàrem a Mallorca, a Santa Ponça (1968 o 1969)» (Andrés Estellés 1983: 269). Rere l'anècdota de les fugides a Palma, «Crònica mallorquina» ens parla del retorn del poeta a la poesia, de l'escapada de la vida diària per bastir una obra poètica i donar-li forma. D'aquesta manera, hi oposa dos llocs de l'illa: la localitat estiuenca de Santa Ponça i la ciutat de Palma, amb el passeig del Born i els carrers antics, la llibreria Llibres Mallorca i l'Editorial Moll, situada aleshores al carrer Torre de l'Amor, en un dels antics calls de la ciutat, on l'esperaven els seus amics lletraferits Josep M. Llompart i Francesc de B. Moll:

Després del sol de Santa Ponça, dels
matins de sol, de músiques, de mar,
el *strip-teasse* de la vida que vas dir,
—la senyoreta vol monobikini
a la motora, vorejant la creu
on moririen els germans Montcada—²
necessitaves Palma, aquells crepuscles,

2. El poeta sembla que confon la creu monumental que commemora el desembarcament del rei Jaume I, situada en un extrem de la badia de Santa Ponça, amb la creu dels Montcada, molt més senzilla, que es troba en un indret proper a la carretera d'Andratx a Palma, entre Santa Ponça i Palmanova.

les grans fulles del Born, aquell café,
ara el carrer de Brondo, i més allà
tornar al Call, a la llibreteria,
i Torre de l'Amor número 6.

Els *Sonets mallorquins* (1983), recollits també al volum 8 de l'*Obra completa*, segons anota el poeta, són de l'any 1968 o 1969. Sembla molt difícil separar aquests poemes dels de *Lletres de canvi*, ateses les seves característiques formals. Però, tot i el títol, només en cinc d'aquests també pseudosonets s'esmenten indrets de Mallorca (Palma, Illetes, Santa Ponça...), que tanmateix no són més que el rerefons d'una poesia que, en realitat, no parla de l'illa. És possible que Vicent Andrés Estellés escrivís a Mallorca aquesta col·lecció i que, per aquest motiu, la tituli *Sonets mallorquins* i hi inclogui aquests referents toponímics.

El 1972 va aparèixer *Lofici de demà* a la col·lecció «Balanguera». Aquest era el cinquè volum d'aquesta col·lecció de poesia, que des de 1965, amb *Dos viatges per mar*, de Jaume Vidal Alcover, havia estat aturada. Amb *Lofici de demà*, juntament amb *El noble joc* (1972), de Miquel Bauçà, «Balanguera» reprèn la seva tasca amb la publicació d'uns poemaris que suposen una autèntica renovació lírica amb l'entrada de noves concepcions de la poesia.

Els lligams de Vicent Andrés Estellés amb Mallorca s'estableixen sobretot a través del poeta Josep M. Llompart, amb qui Vicent Andrés Estellés va mantenir una estreta i intensa amistat de la qual, però, dissortadament no s'ha conservat cap carta. Una breu nota, datada a Mallorca el 27 de març de 1972, que fa les funcions de dedicatòria a l'encapçalament de *Lofici de demà*, ens indica que la influència de Llompart, i de la seva esposa Encarna Viñas, sobre Vicent Andrés Estellés fou molt considerable. Fins i tot podem pensar que el poeta mallorquí va tenir un paper destacat en la represa —l'esclafit, podríem dir— de la seva obra. La nota diu així:

A Josep Maria Llompart i a Encarna Viñas, que tan generosament em varen acollir, a casa seua, certa nit de juliol de 1968. *Lofici de demà* era, aleshores, un informe recull de papers (escrits entre 1959 i 1961) i va nàixer, com a llibre, al carrer de Llorenç Riber, 40, de la Ciutat de Mallorca. Vull dir que, després d'una

lectura, es va «organitzar» el llibre, gràcies a l'estimulant cordialitat de Josep Maria Llompart i de la seua esposa. (Més: conseqüència directa d'aquell ambient, fou la meua determinació de publicar un grapat de llibres. A Mallorca, i entre Llorenç Riber 40 i Torre de l'Amor 6, em vaig salvar de moltes coses). Deixe, doncs, a les mans de Josep Maria Llompart i d'Encarna, la seua esposa, aquest llibre, el qual voldria que fos tan bo com ells mereixen. (Andrés Estellés 1986: 15)

Potser aquest text és escrit quan Vicent Andrés Estellés ve a Mallorca amb motiu d'una lectura de poemes seus. Aleshores, amb motiu d'aquesta activitat, Josep Maria Llompart (1982, II: 141-149) escriu el text *Absència i presència de Vicent Andrés Estellés*, recollit al segon volum de *Retòrica i poètica*. Com diu la nota sobre la procedència dels textos, *Absència i presència de Vicent Andrés Estellés* és «un text inèdit, [que] serví de presentació a una lectura que va donar el poeta a la Llibreria Tous, de Palma, el març de 1972. Vicent Andrés Estellés començava, per aquelles saons, a sortir del llarg període de silenci que havia fet d'ell una silueta esborradissa, mig oblidada. Ben aviat el seu nom seria famós i popular a tots els Països Catalans» (Llompart 1982, I: 13).

Del 1973 és un altre text de Vicent Andrés Estellés publicat a l'illa. Es tracta de *Boix, Heras, Armengol*, escrit per a un catàleg d'exposició de la Galeria Pelaires de Palma dels artistes Manuel Boix, Artur Heras i Rafel Armengol. Aquests tres artistes ja havien exposat conjuntament a València (1963-1966, 1972, 1995), Madrid (1966, 1973), Barcelona (1971) i Saragossa (1973). El text de Vicent Andrés Estellés és una prosa en què es palesa que la coneixença d'aquests tres artistes es féu a través de Joan Fuster. L'ocasió permet a Estellés fer una evocació poètica de Mallorca, gairebé una recreació bigarrada del que havia conegut dels seus viatges a l'illa:

Arribaran a Pelaires un bon dia pel matí tots carregats de mamelles i de figues en cofi un enrenou d'armadures i d'altres metalls inics Veuran Bellver allà dalt per totes bandes els pins i a la mà dreta la Seu amb la color del pa antic Els tres aniran vers Palma carregats i decidits «Som valencians de poble i amb això ja està tot dit» A Palma hi ha molts pecats «Aneu amb cautela fills El pare i la mare es queden com sempre que aneu patint Aneu sempre per la dreta perquè hi ha molts

de perills» Ai ai ai Rosselló-Pòrcel de llimeres i dofins Ells volen restablir l'auca de gargalls i de llatins de nards i seminaristes i nobles guerrers ardots d'aquell semen o d'andanes d'un foc no mai extingit Les coves de Portals Veig arrapades amb els dits el pa amb oli que tacava els estigmes els escrits Mossèn Costa dalt la trona com un mariner antic feia un sermó de braons i d'arguments decisius Es va morir dalt la trona ai qui ho havia de dir tan jove i ben paregut tan pulcre sabut i fi el senyor moll reedita uns poemes escollits Horaci Ovidi i Virgili feien molt bo el sofregit La plaça de Santa Eulària té arbres i teuladins i té daneses [sic] propícies a l'hivern com a l'estiu Bragues i sostenidors i rams de preservatius Un sol de mel i tomello cauen fideus en esguits pel claustre de Sant Francesc un cel rentat i aclarit Mireu Ca'n Joan de SAigo que ol a cisterna i florit Prop està la lleteria on hi ha el tabac ros furtiu.

[...]

Aneu a Sant Francesc enguany que jo no vaig i mireu el sepulcre de Ramon Llull Pengeu els vostres quadres les vostres hecatombes i en aquell celler d'Inca pessigieu com si fossen adelerats mugrons les olives partides Us espere llegint els versos vellutats d'un jove que vivia al carrer dels Oms i escriví els millors versos incendiats de vinyes Ja està No teniu pèrdua Al carrer de la Torre de l'Amor hi ha uns amics No m'envieu postals.³

Llompart i Moll són fins aleshores les principals amistats literàries mallorquines de Vicent Andrés Estellés. Més endavant, amb motiu d'un homenatge a Francesc de Borja Moll⁴ en el qual participà Andrés Estellés, s'hi afegeix l'amistat d'un altre escriptor illenc: Miquel Àngel Riera. Poc després, el 1980, Vicent Andrés Estellés escriu el pròleg a *Llibre de benaventurances*, de Miquel Àngel Riera. En aquest text el poeta valencià recorda el moment en què va conèixer el manacorí, pel qual confessa sentir una gran amistat:

3. Penjat a Internet: <http://www.arturheras.com/archivos/pdf/V.A.Estelles.pdf> (consulta 3/07/2012) i inclòs al volum 9 de *l'Obra completa* (Andrés Estellés 1986).

4. Podria tractar-se del dinar homenatge que un grup d'intel·lectuals dedicà a Francesc de Borja Moll el desembre de 1974 en un restaurant de l'illa, en el qual «Vicent Andrés Estellés llegí un entusiasta poema compost expressament» (Moll 1975: 282).

El seu autor, jo el vaig conèixer, si no recorde erradament, a Palma de Mallorca. Fou a la sobretaula d'un cert homenatge que un extens grup de seguidors li retíem al senyor Francesc de B. Moll.

Ben poques persones m'havien produït una tal impressió d'educació, de mesura, de bones maneres com Miquel Àngel Riera, al qual acompanyava, silenciosa, la seua dona.

Josep Maria Llompart podria narrar aquella inesborrable impressió que m'havia causat Miquel Àngel Riera, del qual, aleshores, no coneixia, encara, cap volum, ni de poesia ni de prosa. (Andrés Estellés 1980: 11)

I el text acaba referint-se al desig de tornar a recordar aquell dia:

Molt m'agradaria de tornar a raonar, personalment, amb Miquel Àngel Riera, com aquell dia, acompanyats, tots dos, o bé secundats, pel silenci, gràvid, atent, de la seua esposa. Potser no ens diríem res, que tot estigués ja dit. Jo recorde, ara, aquell dia i em sembla de veure encara, pels vidres, la mar, i li done, ben de cor, les gràcies per aquest poema. (Andrés Estellés 1980: 13)

Aleshores, però, la poesia de Vicent Andrés Estellés ja era prou coneguda a Mallorca, almenys entre els cercles lletraferits, sobretot entre el públic lector que freqüenta la llibreria de poesia Cavall Verd, regentada pel també poeta Rafel Jaume. Aquesta coneixença de l'obra d'Estellés tengué també un ressò al món universitari: a principis dels anys 80 féu una lectura dels seus poemes a la Facultat de Filosofia i Lletres de Palma; el 1981 va aparèixer a la revista *Latitud* 39 un article sobre la primera poesia de Vicent Andrés Estellés escrit per Manuel Claudi Santos (1981), el qual, el 1982, va llegir una tesi de llicenciatura a la universitat mallorquina (quan encara no es deia Universitat de les Illes Balears) titulada *Aproximació a la primera poesia de Vicent Andrés Estellés*, sota la direcció del doctor Joan Alegret. Es tracta d'un dels primers treballs d'investigació realitzats sobre el poeta valencià.

L'any 1983 Vicent Andrés Estellés torna a publicar un llibre de poemes a Mallorca. Es tracta de *Poemes preliminars*, que apareix a la col·lecció «Tià de

Sa Real», de Manacor, dirigida aleshores per Miquel Àngel Riera, Josep M. Llompart i Guillem Vidal Oliver. El llibre és presentat a Manacor la primavera de 1983, amb l'assistència del poeta valencià i de la seva esposa. Suposam que l'original de Vicent Andrés Estellés arriba als directors de la col·lecció precisament de la mà de Llompart.

També el 1983, dins *Vaixell de vidre*, el vuitè volum de l'*Obra completa*, aplega diverses peces poètiques relacionades amb l'illa de Mallorca: la *plaquette Lletres de canvi*, que —com hem dit— havia estat publicada a Palma i que conté un poema dedicat a J. M. Llompart i un altre a Francesc de B. Moll; un altre petit recull de 26 *Sonets mallorquins*, també purament *visuals* ja que no tenen rima; el llarg poema titulat «Crònica mallorquina»; i, també, el poema «Epístola avortada al meu amic Josep Maria Llompart». Aquesta «Epístola avortada...» (Andrés Estellés 1983: 207-208) és una carta formada per una sèrie de rodolins, en que Estellés evoca des de la distància l'amic Llompart i l'ambient mallorquí:

Llompart, amic, t'escric.

Deixa que et diga amic.

On va, què fa, on està
el nostre amic Bauçà?⁵

M'agradaria viure
a Palma, viure, escriure.

El 1984 Vicent Andrés Estellés participa en una empresa poètica menorquina, *Druïda*, tot col·laborant en la carpeta *Dos/sis*, on publica un breu poemari titulat *Cançonet del duc de Calàbria*, amb dibuixos de Manuel Boix. Es tracta d'un poemari de caire eròtic i de to popularitzant, en el qual fa ús d'estructures paral·lelístiques i de les rimes apariades, però que no presenta cap vincle amb les Balears.

Dins *Cançonet de Ripoll* (1985), Vicent Andrés Estellés recull el poema «Record de Rosselló-Pòrcel dins la seua Mallorca», dedicat a la memòria de

5. Es refereix al poeta Miquel Bauçà, que a principis dels anys 80 va viure una temporada al domicili de Josep M. Llompart i Encarna Viñas. Aleshores Bauçà era professor de català a l'institut de batxillerat Antoni Maura, de Palma, on també Encarna Viñas exercia la docència.

Salvador Espriu. Aquí parteix del poema «Petita cançó de la teva mort» del poemari *Les hores* (1952), de Salvador Espriu, en què el poeta català evoca la mare de Bartomeu Rosselló-Pòrcel, que broda al carrer dels Oms de Palma. Estellés ens narra l'experiència personal d'un matí al carrer dels Oms, tot presentant el fil amb què brodava la mare de Rosselló-Pòrcel com el fil de la imaginació que li permet evocar i recrear el passat.

Com si es tractàs d'un comiat pressentit, la relació de Josep M. Llompart amb Vicent Andrés Estellés es clou cap al 1992 amb un poema que el poeta mallorquí li dedica: «En el raval de senectut», que du el subtítol «Versos per a Vicent Andrés Estellés, amb un eco de la veu de don Teodor» i una citació de Jorge Manrique («Cuando llega al arrabal / de senectud») (Llompart 2000: 446-447). Diu així:

En el raval de senectut
creix un amor de les tres taronges,
tres núvols rosa a l'horitzó
esguards eixuts amoreixen.

En el raval de senectut
com flocs de neu les hores cauen,
la vellutada ombra del temps
t'omple la cambra de domassos.

En el raval de senectut
una memòria d'albaina
et reblaneix el moll del cor
mentre el capvespre encén els ciris.

En el raval de senectut
roses floreixen d'enyorança,
però clarors de sol ponent
decrepituds hi solemnitzen.

En el raval de senectut
aquella Musa bella i vella

a cau d'orella i mot per mot
cançó novella et dicta encara.

I un plor quiet dolçors amara
en el raval de senectut.

Sens dubte, gràcies al fet d'haver estat musicada per Maria del Mar Bonet al disc *Alenar* (1977), una de les peces més conegudes de Vicent Andrés Estellés és *Les Illes*. Cal reconèixer a la cantant mallorquina la labor de difusió del nostre poeta, com de tants d'altres. Es tracta d'un conjunt de poemes breus inclosos a la segona part del llibre *Antibes (1960-1971)* (Andrés Estellés 1986). Tot i això, Maria del Mar Bonet només en canta cinc estrofes —de les vint-i-nou que formen el conjunt— i n'hi afegeix dues que no són de la mà de l'Estellés, sinó de la cantant mateixa.⁶ La secció *Les Illes* del llibre d'*Antibes* està formada per peces breus de tres versos, com si cada una d'elles fos precisament una illa, amb una mètrica variada, però que vol aproximar-se a la forma (almenys visual) de l'haiku. Si bé no segueixen l'estructura mètrica de l'haiku, sí en tenen una intensitat expressiva semblant. Els poemes s'apropen a la poesia oriental pel to amorós i melangiós. Això no obstant, el poeta remarca el caràcter clàssic i mediterrani de les illes, amb referències al mite de Leda i a Catul. Ara bé, en la majoria d'aquests poemes no ens parla de cap illa concreta, ja que vol remarcar l'encís que li produeixen les illes en general. Només hi trobam dos esments a les Balears: un a l'illa d'Eivissa i un altre a la plaça de santa Eulàlia de Palma. A més, s'esmenta també l'illa de Cuba, aleshores lloc emblemàtic de la revolució socialista.

En resum, podem concloure que, si bé Vicent Andrés Estellés no va mantenir unes relacions massa àmplies amb els escriptors de les Balears, sí en va cultivar una amistat intensa amb uns pocs autors mallorquins (Josep M. Llompart, Encarna Viñas, Francesc de Borja Moll, Miquel Àngel Riera...), que varen tenir un paper decisiu en la represa del poeta cap al final dels anys 60. Tanmateix,

6. Diuen així: «Menorca la bella / damunt Maó la lluna / i el sol dorm a Ciutadella», «Anit vaig somiar / que em naixia una illa / uns homes la trossejaven / ai! Dragonera petita».

la descoberta de l'obra de Vicent Andrés Estellés a les nostres illes es produeix quan comença a ser conegut a la resta del territori de parla catalana. Ara bé, abans que les Illes descobrissin el poeta valencià, aquest ja havia descobert les Illes i n'havia deixat algunes empremtes ben intenses en els seus versos.

Referències bibliogràfiques

- ANDRÉS ESTELLÉS, Vicent (1980): «Pròleg», dins *Llibre de benaventurances*, de Miquel Àngel Riera, Manacor, Caixa d'Estalvis de les Balears «Sa Nostra».
- (1983): *Obra completa 8*, València, Eliseu Climent, editor.
- (1986): *Obra completa 9*, València, Eliseu Climent, editor.
- (1980): «Pròleg», dins *Llibre de benaventurances*, de Miquel Àngel Riera, Manacor: Caixa d'Estalvis de les Balears «Sa Nostra».
- FUSTER, Joan (1956): «Panorama literari valencià durant el curs 1955-1956», dins *Cap d'Any. Raixa. 1957*, Palma, Editorial Moll.
- (1957): «Panorama literari valencià durant el curs 1956-1957», dins *Cap d'Any. Raixa. 1958*, Palma, Editorial Moll.
- (1960): «Panorama literari valencià», dins *Cap d'Any. Raixa. 1960*, Palma, Editorial Moll, p. 37.
- LLOMPART, Josep Maria (1982): *Retòrica i poètica*, 2 vols., Palma, Editorial Moll.
- (2000): *Poesia completa*, a cura de Gabriel Janer Manila i Cèlia Riba, Barcelona, Editorial Columna.
- MOLL, Francesc de Borja (1975): *Els altres quaranta anys (1935-1974)*, Mallorca, Editorial Moll.
- SANTOS, Manuel-Claudi (1981): «Algunes notes sobre la poesia de Vicent Andrés Estellés (1953-1957)», *Latitud*, 39, 5-6, p. 4.

Deixaràs de comptar les síl·labes. Els alexandrins i els decasíl·labs estellesians

Lluís Roda

ets com un decasíl·lab quan et veig.

Ciutat a cau d'orella

alexandrins de fusta taciturna desperta
alexandrins amb ales escuma de turmells

El corb

Mai no he volgut ser entés; ara, menys.

L'inventari clement

Introducció

En acostar-nos a la poesia de Vicent Andrés Estellés ens trobem amb una obra dinàmica que va refent-se i reestructurant-se dins contextos diferents que han acabat sent determinants. Necessitem poder referir-nos-hi per estudiar-la i discutir-la críticament. Nosaltres proposem fer-ho partint de les darreres versions.¹

1. En aquest article, farem referència als aplecs d'Estellés amb el nom, les sigles i l'abast tal com foren delimitats en «Corpus poètic de Vicent Andrés Estellés» (Roda 2011*b*), mentre no s'especifique el contrari. Pel que fa als criteris optats per a la relació, podeu consultar l'apartat «I. Estellés, un poeta colossal» (Roda 2011*a*: 89-98).

Tots dos es poden trobar actualment també en Internet. Als llibres i les parts que, després de ser publicats, han estat integrats dins l'*Obra completa*, ens hi referim amb el nom i amb el contingut nous adquirits i no amb el que tenien a les edicions anteriors. Si fem alguna excepció, la justificarem. *La clau que obri tots els panys* (OC, 6), doncs, deixa d'incloure el contingut de la segona part de la primera edició publicada: *Llibre d'exilis* (OC, 2), part que ha esdevingut un aplec autònom. Aquesta mateixa voluntat de l'autor explica que «Coral romput» haja esdevingut ara la segona part (i ja no la tercera, com en la primera edició) d'aquest nou abast de *CQOTP* (específicament: «II. Coral romput» és com apareix el 1981 dins OC, 6). Particularment, considerem encertada la decisió del poeta de segregar *LE* de *CQOTP*. I la respectem.

Una edició crítica hauria de donar compte dels errors (lingüístics o de còmput sil·làbic, d'acord amb la normativa actual), però no hauria de pretendre *corregir-los*, excepte que puguin ser atribuïts al mateix procés d'edició o a una intervenció *imposada* pel corrector. Els *errors* d'un escriptor universal tenen interès per al lector i no sols per a l'especialista. Una correcció lingüística podria generar un error de mètrica. De fet, alguns versos són isomètrics solament si tenim en compte fenòmens fonètics populars de diftongació allunyats de la normativa, propis del parlar col·loquial. Les explicacions seran convenientes però també necessàries. «És l'hora de parlar clar i ras, Sant Vicent» (*La nit*). Caldrà fer veure si estan ben escandits per l'autor, a pesar d'estar mal escandits des d'un punt de vista normatiu o preceptiu. L'excel·lència d'Estellés el converteix en un model per ser estudiat: un model poètic més que no pas lingüístic. I l'ordre dels factors, n'implica l'abast de la projecció. L'alçada nostra i d'ell. Seria una barbaritat pretendre encabir-lo en una preceptiva a la qual ell, amb la seua

Per això mateix, l'abast i l'estructura nous d'*El gran foc dels garbons* de 1975 són els que tenim en compte, per tractar-se d'una edició posterior a la de l'OC, 1 (1972). Sens dubte, una edició crítica hauria de donar compte de l'únic sonet eliminat en l'edició de 1975: «Era una nit d'aquelles de gener», com també dels canvis de numeració. Salvador (2010) també ho ha estudiat.

El nou abast de *Donzell amarg*, per tant, és el d'OC, 6 (1981), i no el de la primera edició de 1958. Estellés va decidir segregat-ne la part segona (formada per «Ègloga primera», «Ègloga segona» i «Ègloga tercera»), que integrà el 1972 dins l'OC, 1, com a les primeres tres de les vuit que hi conformen *El primer llibre de les èglogues*. Per això, també considerem el recull *Cançonet de Ripoll* amb l'abast amb què fou publicat el 1985, integrant-ne com a part el «Cançonet del Duc de Calàbria», publicat abans, el 1978; «Quaderns de la derrota (2)» és una altra de les parts de *CR*: una versió posterior, autònoma i alternativa a determinats fragments anteriors de *Cant temporal* (OC, 5, 1980). El 1990, altres fragments de *CT*, els trobarem conformant també una nova unitat: *Sonata d'Isabel* (OC, 10), els dos poemes de la qual així mateix clouran el *Mural del País Valencià*, integrats ara al final del nou aplec *Testament* (MPV, III).

A l'article proposem que *Coral romput* tinga un epígraf propi dins el corpus: *CRom*. Ara com ara, però, no hi figura per ser una part integrada dins *CQOTP*. També ens referim a *CRom* usant *CQOTP* (b). Si *CRom* s'inclouera al corpus, l'abast referencial de *CQOTP* restaria restringit a *CQOTP* (a).

No hem inclòs *L'inventari clement de Gandia* perquè és un volum de publicació molt recent i no haver tingut encara ocasió d'estudiar-lo com cal. Proposem *ICGz* com a sigla per tal de referir-nos a aquells poemes que siguin inèdits. Hi ha també el poema «Madrigal d'abril» dins *Tractat de les maduixes*, que proposem incorporar al corpus amb la sigla *Ma*. I caldrà afegir-hi també «A Enric Ortega», poema publicat per primera vegada dins *7 d'Estellés*; proposem la sigla *EnOr* (per evitar confusió amb *EO*).

pràctica, està obligant a evolucionar. Les inèrcies i les resistències, sens dubte, el poeta fou el primer a notar-les. Però això no l'impedí fer el seu treball ben fet, gràcies a Déu.

Si algú en sap més que ningú, de còmput sil·làbic, és ell. L'obra ho demostra a bastament. En la continuació d'aquest article, farem veure que alguns casos de versos hipomètrics o hiper mètrics són un símptoma de canvis d'última hora més atribuïbles a un procés ràpid d'edició que no a la voluntat del poeta. Caldrà investigar-ne cada cas. Són pocs. La diftongació popular *a la castellana*, de la vocal /i/ formant diftongs creixents, tan habitual en la parla com és ara cultament evitada en l'escriptura, mostra l'esforç autodidacta d'un poeta valencià de la postguerra i pot ser feta servir intel·ligentment com un ajut valuosíssim a l'hora d'ordenar cronològicament o datar alguna part de l'obra. Senzillament, caldrà donar compte de les causes. No amagar-ne els símptomes. Perquè expressen la realitat sociopolítica i geogràficocultural que envoltà la creació d'aquest poeta genial i irrepètible.

Estellés pot haver dubtat. Pot semblar-nos desbordat per la pròpia obra o haver-ho estat, de fet. Passa amb les obres vertaderament originals. Però cal anar-hi en compte. Convé no menysprear-ne la capacitat de control dels processos i el coneixement del context on li calia sobreviure. Sens dubte, constata la incomprensió de bell antuvi. Massa versos ho il·lustren. Tanmateix, treballà incessantment amb una gran fe, indagant-ne els límits de l'ofici. Com aquell que esmola contínuament l'espasa, provà tota mena de versos i de combinacions mètriques. Interrogà totes les formes i tots els continguts. Sense deixar res per investigar o per expressar. Quan excel·lí fou un resultat trobat per una intensa recerca: gairebé sistemàtica. Certament, no va reeixir en tot igualment. Però l'ús d'unes formes preferentment sobre unes altres, demostra fins a quin punt anà prenent consciència dels seus encerts expressius i de les seues troballes, tot conformant amb ells un estil nítid i singular. En ocasions tan depurat (vertadera poesia *pura*) que, sovint, provoca que el lector *imagine* o *crega* (la il·lusió de l'art: de la bellesa) que Estellés escrigués en prosa o d'una manera *natural*. Res més artificial que un poema isomètric. O les combinacions recurrents de versos que anomenem estrofes.

Estellés abandona prompte la rima, tant com abandona el vers lliure, inaugurat pel seu estimat Whitman. Mai no ho fa definitivament. Conreà moltíssim les possibilitats del vers curt i qualsevol combinació de versos mètricament parells, però sobretot trobà en els decasíl·labs blancs sense cesura (a la italiana, amb tall predominant a la quarta sobre mots oxítons o bé a la sisena) i en els alexandrins blancs (cesurats a la sisena) les dues armes més feridores de la seua vigorosa expressió poètica, tot establint un cim nou entre les obres bastides amb aquests versos, que si, certament, havien excel·lit amb Foix (decasíl·lab) i amb Carner (alexandrí) usats amb rima, en mans d'Estellés, blancs i desproveïts d'aquesta, pel que fa a l'alexandrí, sobretot, recorda la versatilitat potent i elegant dels millors clàssics llatins, tan intensament cercada per Riba. Estellés, d'un sol colp, actualitza l'èpica i l'epopeia gregues: la *solemnitat* narrativa, l'eficàcia oratòria, la discursivitat del repòrter, són humilment dipositats a l'àgora, als peus del poble al qual Estellés, com un sòcrates distret, pertanyia. Un monument honrós i durador, públic. Per ser celebrat al fòrum. I a la taverna. Al fòrum de la taverna. I a la taverna del fòrum.

Així, la veu d'Estellés esdevé com un far universal. Laboriosament preparat en cada composició. Amb la meticulositat ambiciosa de qui té un pla seriós. Com qui no vol la cosa... Un pla, molt generós.

«Ordene estrofes» (*Coral del meu poble*).

Vicent Andrés Estellés, un poeta d'una qualitat extraordinària

Vam voler argumentar l'extraordinària qualitat literària d'Estellés a l'article «Vicent Andrés Estellés: un poeta universal» (Roda 2011a). I ho fèiem basant-nos en aquells reculls o parts que, al nostre parer, són cims de la seua producció. Entre els aplecs de la dècada dels cinquanta,² hi destacàvem

2. Tal com la delimita Carbó (2009: 56-58) i hem deixat reflectit al corpus (Roda 2011b). Nosaltres, com direm, hi hem afegit únicament *Poemes esparsos* (OC, 10). Seguim el criteri de Carbó d'adscriure'n les col·leccions en funció de la data en què van ser iniciades, llevat de quan s'especificarà altrament. Molts dels poemes o fragments de PE tenen propietats idèntiques a d'altres adscrits a la producció dels cinquanta. Tots no, com és evident.

Primera soledad,³ l'extensa part central (I-VII) de *Llibre de meravelles*, alguns poemes de *La nit* (amb la part última «Les nits que van fent la nit» i «La casa, ara sí»), *El primer llibre les èglogues*, *L'Hotel París*, «Coral romput» (dins *La clau que obri tots els panys*), *Testimoni d'Horaci* i el conjunt homogeni d'*El gran foc dels garbons*. També trobàvem textos imprescindibles dins *Ciutat a cau d'orella* («Goig del carrer»), *El monòleg* (VI), *L'inventari clement* («1956-1959») i *L'ofici de demà* («Preocupacions», «Festa nacional dels morts», «Més»). Sens dubte, algunes composicions de *Poemes esparsos* (OC, 10) pertanyen també a la producció d'aquesta dècada, entre les quals convé no ignorar «Fragment 3».

De l'obra atribuïda a la dècada dels seixanta, hi subratllàvem l'interès especial de *Per a tota la mort*, *A mi acorda un dictat*, *Renana* i *Horacianes*. I assenyalàvem textos fonamentals dins *Exili d'Ovidi* («xvi. ah dissortada pàtria!» i «xxii. dona, deixa'm que et diga» dins la part «Llibre seté. Pòntiques») i també dins *L'amant de tota la vida* («L'amic»).

Finalment, entre els reculls dels setanta, cridàvem l'atenció sobre *Hamburg* i *L'amant*. I alhora sobre alguns poemes dins *Progrés de la llum* («VIII. Jove cos de la donzella»), *Sonets a Jackeley* («¿jackeley? em resultava deliciosament absurd el teu nom»), *Pedres de foc* («35. Mai no he de dir el teu nom: me l'estime») i *El corb* («Com el vaixell solemne»).⁴

3. «Mesuraran els mots amb un didal / i no en faran esment del sentiment» (*Hamburg*). El 29 de febrer de 1956 va morir la primera filla del jove matrimoni Andrés-Lorente, que s'havia casat l'any 1955. El 1957, tindran un nou fill: «De vegades voldria ser com altres poetes / i haver escrit uns versos honestament rimats / on digués l'alegria que quasi sempre tenen / els ulls blaus del meu fill, oh i el seu cabell ros» (*Coral romput*). El corprenedor volum *Primera soledad*, mostra la irrupció irreversible en la maduresa humana i literària, que també trobarem a «Les nits que van fent la nit» i a «La casa, ara sí», les composicions de 1956 que clouen *La nit*. L'obra posterior i anterior podrà completar-les però no superar-les. Té, doncs, un interès crucial tant l'abans com el després. Constitueixen l'eix central que permet ubicar-ne la resta oportunament. Si més no, en relació a les dimensions personals i socials de l'autor, dels seus interessos de cada moment. Fins i tot, ajuden a entendre millor la singularitat profunda i les característiques de l'obra estellesiana. Com una construcció de fora a dins, i de dins a fora; de la forma al contingut, i del contingut a la forma. Diversos i rellevants. Per referir-nos a la mètrica de *Primera soledad*, usarem la mateixa terminologia que per a la resta de l'obra d'Estellés, a pesar de ser un llibre en castellà, per facilitar així la utilitat d'una descripció comparativa.

4. No considerem ací el *Mural del País Valencià* perquè té una entitat pròpia que convindrà estudiar a la llum de l'obra anterior i de la resta del corpus analitzat; a més, requerirà ser fet resseguint-ne,

Vicent Andrés Estellés, un poeta d'una varietat extraordinària

En presentar Vicent Andrés Estellés dins la *Història de la Literatura Catalana*, Enric Bou (1987: 377) avisava: «l'individualitza entre els seus companys de generació [...] l'apropiació de la literatura —especialment en vers— per tal de difondre un llegat personal, íntim, que compartit, en confessió franca transcendeix el nivell anecdòtic i adquireix un valor universal». Encara més (Bou 1987: 379-380):

L'Estellés domina a la perfecció tots els recursos tècnics que li forneix la tradició: clàssic o experimental, el seu vers té sempre un regust característic, marcat molt fortament pel to col·loquial, gens forçat per la retòrica, amb què intenta expressar-se. Però excel·leix especialment per una adaptació del decasíl·lab i de l'alexandrí [...] aconsegueix unes construccions rítmiques i sintàctiques d'una habilitat sorprenent. També empra, amb un distanciament irònic, formes clàssiques com l'ègloga, l'epístola, o l'oda, així com *hai-kús* i *tankes*. O bé, no s'està d'assajar el poema en *prosa*.

Jaume Pérez Montaner i Vicent Salvador (1982: 13-14) ja ho havien intentat resumir:

ha dut l'Estellés a assajar els més diversos metres i formes, treballats, això sí, amb un rigor estricte. Amb una marcada predilecció per l'alexandrí com a *L'Hotel París*, i pel decasíl·lab —tant en la forma italiana amb accent en sisena com en l'ausiasmarquiana d'accent en quarta—, no s'està de recórrer a d'altres metres o fins i tot al vers lliure, de vegades bastit sobre estructures versiculars o paral·lelístiques que li fan de suport. No hi manca tampoc, al costat de poemes de vers blanc, el difícilíssim vers amb rima interna, com a *Tancat de l'Alter*. Extraordinari sonetista, com ho palesa en *El gran foc dels garbons*, Estellés conrea també el breu *hai-ku*, el poema polimètric, o les llargues tirades arromançades, sense oblidar el poema en *prosa*.

també, les claus pròpies del conjunt, tot parant esment especial a la intenció predominant del poeta a l'hora de concebre'l i d'integrar-ne reculls prèviament publicats, que l'anticipen parcialment. El preferim, doncs, com un estudi complementari del que ací comencem. Per a la relació dels llibres que integren *MPV* i la d'aquells publicats prèviament que n'han acabat formant part, consulteu Roda (2011a i 2011b).

A l'èpilog a l'*Obra completa* del poeta de Burjassot, Pérez Montaner (1990: 209-211) afirmava: «aquest poeta ha sabut combinar com pocs els referents de la pròpia tradició literària i els de la gran poesia universal amb un llenguatge i una dicció particularíssims». D'Ausiàs March a Nakim Hikmet, Montaner subministrava una relació considerable de noms propis d'autors directament presents a l'obra d'Estellés. Jordi Oviedo (2011) també n'ha publicat un llistat documental d'interés.

Estellés s'escapoleix quan intentem caracteritzar-lo. I Vicent Salvador (2004: 116-117) hi mostra, conscient, la dificultat, a l'escrit que reproduïm. Per això, les formulacions de bases primeres que puguen ser confirmades, refutades o matisades per estudis posteriors se'ns fan indispensables per investigar millor l'obra d'aquest poeta genial.

Paradoxalment, gran part dels seus cims lírics corresponen a una poesia qualificable de quotidiana, narrativa i prosaista. Però cal dir que «prosaista» no equival a «prosaica». Perquè la tensió de l'escriptura poemàtica —la figuració metafòrica o metonímica, el to versicular, la fluïdesa del metre, l'encabiment rigorós en els sonets i altres artificis que exciten la semiosi poètica— exerceix una funció intensificadora [...].

Estellés parteix d'una extraordinària capacitat versificatòria. El seu sentit innat del metre i del ritme («innat» és una manera de dir-ho: *ben bé pot ser en gran mesura après [...]*),⁵ que no dubta tres segons a encabir en decasil·labs ausiasmarquians o en alexandrins una reflexió qualsevol. I és que Estellés no força en absolut la sintaxi ni el lèxic per emmotlar en versos ajustats el que vol dir, i això li permet esplaïar-se en una mena de prosa, tot mantenint de passada les cadències i les mesures pròpies de la versificació. És difícil explicar-ho en uns pocs mots, però ho intentaré: Estellés pot permetre's el luxe d'una escriptura poètica absolutament fluida perquè posseeix una habilitat extraordinària per buscar sempre, i trobar immediatament, la variant adient en la disposició de l'ordre de la frase i en l'elecció

5. Aquesta cursiva és meua. Les altres són de Salvador.

de sinònims que li permeten expressar-se d'una manera *natural*, tot construint alhora versos plenament ajustats a les lleis de la mètrica. Com a resultat, el seu vers flueix com una conversa àgil i es dota d'una naturalitat expressiva que fa que *sona* més a prosa. Entre parèntesis: aquesta característica fa que [...] traspue naturalitat i siga, per tant, d'una potencialitat captivadora

Ferran Carbó (2009: 259-262) afirma: «la primera producció poètica d'Estellés —sobretot a partir de mitjan anys cinquanta— comportava una original reorientació per a la poesia catalana en general». I explica:

aportava a la lírica dominant durant els anys cinquanta, un llenguatge més directe i senzill, més narratiu, basat en el registre col·loquial [...]. Era, però, una poesia plena de lirisme. A més, el poeta llavors hi aportava altres novetats estilístiques i retòriques ben agosarades, per exemple estructurals i composicionals: amb els poemes confessió, conversacionals i encadenats, amb els poemes inventarials, acumulatius i acumulables, o sobretot fins i tot amb la fusió de segments de reflexions i pensaments en vers, sorgits com un monòleg interior [...] *Coral romput*, una peça veritablement insòlita en la poesia catalana dels anys cinquanta.

La seua singular expressió poètica era rica en intertextualitat; no sols adaptava els cànons establerts i assumits majoritàriament, sinó que buscava sovint el contrast, el trencament o la subversió amb la tradició immediata —en uns casos [...] rebutjada per la divergència estètica [...] enllaçant, sempre des d'un posicionament ben personal [...] la vinculació respecte als grans escriptors medievals, Ausiàs March, Jaume Roig o, entre d'altres, Ramon Llull [...] amb l'enllaç progressiu —i incrementat amb el pas del temps— amb alguns grans poetes llatins com Horaci, Ovidi o Catul.

La diversitat i l'heterogeneïtat de l'extensa producció d'aquest autor són ben paleses en constatar com alterna la fidelitat respecte de la tradició i alhora la innovació: per exemple, en la versificació, escrivint des de sonets, amb decasíl·labs o alexandrins, fins poemes visuals i tipogràfics, tot passant per cançons populars o poemes breus com epigrames o tannkas, proses o també composicions

dispars intitolades com a elegies, odes, èglogues, epitafis o bé oficis, testaments, cròniques, lletres, epístoles, oratoris i quaderns...; [...] el lirisme exquisit en l'estil i la narrativitat quotidiana; com alterna l'idealisme i el realisme més cru i desolador; o com integra els registres culte i col·loquial. *Una poesia, en el rerefons, aparentment senzilla i sobretot sàvia, complexa i crítica.*⁶

La poesia dels cinquanta de Vicent Andrés Estellés significa un dels cims de la seua trajectòria, per l'originalitat que la caracteritza respecte al context literari, per la importància de les obres escrites i perquè hi fixa les directrius que van regir l'evolució posterior.

[...]

va construir una proposta dissident i lúdica: en el rerefons de l'escriptura necessària com a militància i com a diversió o joc creatiu. Tot plegat un àmbit de llibertat [...] «Escrivint em sé lliure. Absolutament lliure».

I acabem aquest esbós introductori citant Antoni Martínez (2010: 176-177):

les provatures, els assajos formals i el llenguatge propi està en permanent evolució s'expandeix i s'estreny concèntricament fins afermar una xarxa on els fils difícilment accepten ser destriats i sistematitzats; i perquè la complexitat [...] no permet altra cosa que desdibuixades generalitats.

[...]

En la seua llarga trajectòria, ben prompte va aconseguir una retòrica pròpia que l'identifica [...] sense menysprear mai les innovacions que tracten d'aportar, i ell recull, cadascun dels moviments literaris que es produeixen al món des del 98 fins als darrers 70, ni el que li ofería l'ample coneixement dels nostres clàssics, ni el que l'inspiraven els millors poetes contemporanis catalans, castellans i de tot arreu.

Estellés resulta incòmode. No encaixa enlloc. Que sent xiquet, a Burjassot, fill d'un forner, haguera tingut accés als clàssics, no encaixa: «Davant la seua casa vivia un home d'una gran cultura, al qual ell li estaria agraït tota la

6. La cursiva és meua.

vida, l'introduí en la ceràmica i li mostrà els clàssics, a la lectura dels quals l'afecionà. Passava hores i hores amb ell. Quan esclatà la guerra, Juli Llopis fou empresonat a Barcelona i desaparegué igual que altres coses», informa la filla (Andrés Lorente 2004: 11). «Estudià a l'Escola de Periodisme de Madrid gràcies a una beca. [...] guardava agradables records de les tertúlies al Café Gijón on va conèixer, entre altres, Caballero Bonald, José Nieto, Camilo José Cela, etc.»

La sòlida formació literària d'Estellés és una premissa que val més no ignorar. També la capacitat lingüística: el redactor en cap del diari més important a València aleshores degué estar ben informat, allò que se'n diu al dia, i devia saber de lletra: què, qui, quan, com, on... Què s'entén i què no. I de síntesi i d'adequació a un espai delimitat: «Agrupava la pena / en estrofes, en síl·labes» (*Coral del meu poble*).

Whitman, l'inventor del vers lliure, començà també sent periodista.

En aquestes condicions, ensenyar-se a escriure en la llengua pròpia, d'una manera *natural* (igual que la parlava, sense alhora poder escriure-la com la parlava), degué esdevenir un malabarisme difícil. I, a més, fer-ho no solament amb gran vocació sinó amb un elevat sentit històric pel que fa a la qualitat poètica. Sens dubte, el resultat és espectacular: una llengua literària que esdevé igual de *natural* que parlar... Per entendre'ns: com ho seria, per a qualsevol persona, escriure *naturalment* en alexandrins. Calia ser un visionari agraciat. Entre altres coses. Un home de fe. Un superdotat. A les ballarines, tampoc sembla que els coste ballar. De fet, com millors són, menys ho sembla: que els coste ballar... Un do? Sens dubte, el do del treball ben fet. Sobretot. No solament. Vés a saber...

L'etapa formativa anterior a 1956. El trist inici de l'etapa d'esplendor. La blanca perfecció de l'alexandri *estellesià*: «De vegades voldria ser com altres poetes / i haver escrit uns versos honestament rimats»

D'acord amb les dades del corpus poètic que en el seu moment confeccionarem (Roda 2011b), que no té vocació definitiva sinó orientadora i pràctica, hem elaborat tres quadres que trobareu a l'annex, el valor relatiu dels quals el lector

sabrà ponderar d'acord amb l'extensió ben diferent dels continguts dels epígrafs amb què intentem donar compte de l'obra d'Estellés (al cap i a la fi, són el reflex de la gran variació intrínseca que constitueix l'obra del poeta). Es tracta d'una agrupació provisional, per dècades, de la producció d'Estellés tal com apareix compartimentada al corpus. Ens hi basàvem en Carbó (2009) per als anys cinquanta, i en Alpera (1992), per als anys seixanta, setanta i posteriors, sobretot.

No pretenem il·lustrar detalls, sinó mostrar-ne la relació quantitativa, en primer lloc.

Com sabem, en poesia, les magnituds de quantitat i de qualitat no tenen res a veure. Però, compte!, tampoc no són inversament proporcionals, necessàriament, com l'obra colossal del de Burjassot demostra potentment. Si fóra així, l'autor d'«Els amants» seria un dels pitjors poetes de la història de la literatura i alhora qui no haguera escrit mai, en seria irrefutablement el millor! És hora, doncs, de girar l'esquena a observacions ignorants d'aquesta mena. Són resultat del prejudici, de la inèrcia o d'una incompetència basada en la falta d'estudi, més que no nàixer d'un respectable rigor discrepant.

La qualitat de l'obra d'Estellés considerada globalment, però també particularment, és extraordinària. Per a bé de les lletres catalanes. I ho és precisament en una quantitat no reduïda en relació al volum total d'obra que el poeta produí. Ho és en una quantitat inesperadament gran. A més, la intensitat ens hi resulta també desacostumada (Roda 2011a).

Sorprén que un sol llibre com *Primera soledad* siga suficient per ocupar un lloc irrefutable entre la millor producció poètica de les lletres hispanoamericanes de la segona meitat del segle xx. Qui, llegint-lo, gosarà discutir-ho? Sense llegir-lo, en canvi, qualsevol afirmació podria arribar a ser formulada. Però la cultura no és un *reality-show*. O no convé que ho siga, més del que ja ho és.

Tot seguit, trobareu un quadre on figuren les sigles d'aquells aplecs que al principi de l'article destacàvem.

QUADRE IV

Distribució per dècades d'epígrafs destacats per qualitat

<i>Epígrafs</i>	50		60		70 >	
107	21	20%	29	27%	57	53%
15/107	8	53%	4	27%	3	20%
	<i>CQOTP</i>		<i>Ho</i>		<i>Am</i>	
	<i>GFG</i>		<i>MAD</i>		<i>Ha</i>	
	<i>HP</i>		<i>Re</i>		<i>SI</i>	
	<i>LMer</i>		<i>TM</i>			
	<i>N</i>					
	<i>PLE</i>					
	<i>PrimS</i>					
	<i>TH</i>					

Com que el *gust* literari de qui n'ha elaborat la relació és el mateix, conclourem, com a mínim, que en la producció quantitativament menor i incipient dels cinquanta ja trobem l'excel·lència d'Estellés, la qual cosa esdevé una corroboració objectiva de la següent afirmació de Carbó (2009: 261): «La poesia dels cinquanta de Vicent Andrés Estellés significa un dels cims de la seua trajectòria [...] per la importància de les obres escrites i perquè hi fixa les directrius que van regir l'evolució posterior. Estellés s'inicià com un poeta important». Solament que ningú no va saber-ho o no va voler adonar-se'n. Degué ser amarg.

M'han passat massa coses. Potser tot siga això.
Potser ara és necessari que escriga certes coses,
certes coses que mai no ha de llegir ningú,
que ningú no ha d'entendre fins que jo estiga mort
i siga tard i siga perfectament inútil.

(«Coral romput», *OC*, 6: 246)

Almenys, Estellés en fou conscient. Els historiadors caldrà que confirmen si les dificultats de publicació de l'obra fins al «boom literari i social», de què parla Bou (1987: 376), cal atribuir-les més a les circumstàncies de la dictadura o a una indiferència o rebuig d'una cultura petita com la nostra envers els canvis originals que puguen arribar des d'una perifèria. Com hem vist més amunt, Bou «l'individualitza entre els seus companys de generació [...] transcendeix el nivell anecdòtic i adquireix un valor universal». Pérez Montaner refereix «un llenguatge i una dicció particularíssims», Salvador esmenta una «habilitat extraordinària». I Martínez confirma que «ben prompte va aconseguir una retòrica pròpia que l'identifica». I, entre les paraules de Carbó, espigolem l'originalitat, la singularitat, la complexitat i la dissidència: «la primera producció poètica d'Estellés —sobretot a partir de mitjan anys cinquanta— comportava una original reorientació per a la poesia catalana en general»; «La seua singular expressió poètica»; «Una poesia, en el rerefons, aparentment senzilla i sobretot sàvia, complexa i crítica»; «l'originalitat que la caracteritza respecte al context literari»; «va construir una proposta dissident i lúdica». O dit en paraules d'Estellés: «De vegades voldria ser com altres poetes / i haver escrit uns versos honestament rimats» («Coral romput», *OC*, 6: 246). Per sort, el poeta no deixà d'escriure. I mai no ho féu igualment, sinó diversament.

Tot seguit, oferim un altre quadre amb les sigles dels aplecs del corpus que contenen les composicions poètiques la qualitat imprescindible de les quals hem destacat al principi de l'article:⁷

7. Al quadre IV ja hem inclòs *SI* (*OC*, 10), dos poemes que també clouen *T* dins *MPV*, III. Trobareu més poemes destacats de *MPV* en Roda (2011a: 113-117).

QUADRE V

Distribució per dècades d'epígrafs que tenen poemes destacats per qualitat

<i>Epígrafs</i>	50		60		70 >	
12/107	5	42%	2	16%	5	42%
	<i>CCO</i>	«Goig al carrer»	<i>EO</i>	«Pòntiques/xvi» «Pòntiques/xxii»	<i>PL</i>	«VIII»
	<i>IC</i>	«1956-1959»	<i>ATV</i>	«Lamic»	<i>SJ</i>	«¿jackeley?...»
	<i>M</i>	«VI»			<i>C</i>	«Com el...»
	<i>OD</i>	«Preocupacions» «Festa...» «Més»			<i>PF</i>	«35. Mai...»
	<i>PE</i>	«Fragment 3»			<i>MPV</i>	<i>DP</i> - «VIII» <i>Ca</i> - «Final»

Crec que té interès reflexionar atentament sobre les dades que obtenim quan ajuntem per dècades els epígrafs de tots dos quadres (és a dir, de la quantificació per dècades dels aplecs considerats imprescindibles perquè contenen com a mínim una composició extraordinària; és a dir, un cim). Les xifres resultants són eloqüents:

QUADRE VI

Obra destacada en relació al total d'epígrafs atribuïts a cada dècada

Epígrafs		50		60		70 >	
107 =		21	20%	29	27%	57	53%
27/107	25%	13/21	62%	6/29	21%	8/57	14%

És a dir, com podem observar, la producció dels cinquanta és majoritàriament excel·lent des d'un punt de vista qualitatiu. La pregunta és si això té alguna relació amb la forma. És a dir, afirmem que això implica *necessàriament* una nítida *excel·lència* també en la forma (que és part integrant indestruïble dels continguts que vehicula i possibilita i també la més objectivable en una descripció). Però en cap cas és la clau que obri tots els panys, car és evident que formes iguals poden produir resultats ben diferents des d'un punt de vista qualitatiu, com també i tan bé demostra la producció d'Estellés. Fins i tot, d'un mateix any. La diversitat de formes amb resultats excel·lents produïdes també dins un mateix any, per exemple, pot demostrar la complexitat a l'hora d'estudiar el valor literari d'autors i d'obres. En qualsevol cas, la delimitació de l'atenció ha de servir per impedir que passen desapercibuts elements d'importància essencial i puguin ser transmesos com a bé social i humà.

Caldrà analitzar bé l'excel·lència d'Estellés però també com hi ha arribat. Els models ens serveixen als humans. No per tal de copiar-los, sinó com a estímuls per tal de no defallir. Per enriquir-nos. Per poder anar més enllà en l'aventura de cada període històric. Intentar, doncs, entendre en què consisteix l'excel·lència, què la caracteritza: primer, entre la varietat de la pròpia producció; després, de quina manera s'insereix en la història de la literatura, començant per la tradició que li és immediata. I poder valorar, focalitzada millor, la transcendència de la singularitat i l'originalitat globalment detectades pels estudiosos i constatables objectivament en la voluminosa producció de l'autor. Contribuir a detectar on

es concentra l'excel·lència de les formes en Estellés és l'objectiu d'aquest estudi. En tot cas, és posterior necessàriament a la detecció d'excel·lència dins un conjunt d'obra. La detecció i l'estudi de les formes. Explicar com hi arriba és la segona part de la nostra investigació, que intentarem publicar aviat.

En xifres absolutes, la producció qualitativament destacada dels cinquanta és semblant a la de tota la producció posterior. El quadre també confirma la *intuïció* d'una disminució relativa de les obres de més qualitat en proporció al total absolut produït en cada una de les dècades. El quadre confirma, tant en termes absoluts com relatius, que la producció dels cinquanta d'Estellés és la més important. I l'és. Fins i tot, mostra una relació inversament proporcional. Com s'explica?... Predilecció d'unes formes sobre unes altres pel que fa al *nostre* gust? No. Les formes, com demostrarem, s'allarguen en el temps. Continuaran sent usades. L'explicació cal buscar-la, al nostre parer, en la maduresa d'una forma que, per mitjà d'una pràctica continuada i variada, ja tindrà experimentats resultats distints de satisfacció diversa, i que haurà assolit una maduresa efectiva perquè en el moment més necessari puga despreocupar-se'n, esdevenint-ne alhora una aliada i puga ser feta servir com a vàlvula d'escapament dels fruits més amargs de l'existència. Les circumstàncies van provocar que la preocupació formal intensa, demostrada per la rica diversitat inicial, a partir d'un moment donat passe a un segon terme i siga, com a tal forma, *senzillament* usada d'una manera *natural* (però solament *natural* i *senzilla* en el seu cas, per la quantitat i la dificultat dels exercicis extrems als quals havia sotmés la forma). En mans d'Estellés, la mètrica dels versos aconsegueix una ductilitat inusitada en poesia, les possibilitats i els millors resultats de la qual, sota experiments, pràctiques i troballes, coneix perfectament. La sensibilitat i les circumstàncies faran la resta. Comunicar el que no es pot dir produirà uns resultats impressionants, en tots els sentits. Humanament i literàriament, que serà d'interés estudiar a fons. Fer conèixer. No li calgué inventar. Sols compartir. De moment, amb ningú. Experimentarà en carn viva que l'amor i el dolor extrems existeixen. Que són humans. Coses de poetes. Obscenitats. No tenen norma. L'amor i el dolor poden rimar, però no tenen norma. No respecten res. Ningú.

Va quedar compensat. La novetat radical d'una proposta vertaderament renovelladora (és a dir, original, des d'un punt de vista literari) la deixava sense context. Sense un context adient: el necessari per poder ser valorada amb justícia. La progressiva publicació en un context més gran de llibertat, n'ha afavorit el coneixement per part d'un nucli cada vegada més ampli de lectors. La popularització a partir dels anys setanta paral·lela a l'extensió de la producció d'Estellés, amb el cas paradigmàtic del *Mural del País Valencià*, ha servit perquè s'hi augure un recorregut perdurable al costat de l'estudi acadèmic i la valoració més exigent dels crítics. Cert és que la magnitud quantitativa real de l'obra d'Estellés també ha estat feta servir per obviar-ne la intensitat de la qualitat.

Siga com siga, la producció dels cinquanta se'ns imposa. Es mire com es mire.

Acabem de veure que les claus de l'excel·lència literària d'Estellés cal cercar-les en la producció dels anys cinquanta. Entendre'n l'evolució posterior, serà, bàsicament, una conseqüència d'açò primer. I, certament, tindrà un enorme interès literari.

És força sabut que els únics llibres d'Estellés publicats en la dècada dels cinquanta foren *Ciutat a cau d'orella* (1953), *La nit* (1956) i *Donzell amarg* (1958). Els continguts d'aquests volums van ser recollits per Estellés dins l'OC. Quan van ser publicats la primera vegada contenien els aplecs següents: CCO, N, DA i una part de PLE (concretament: «Ègloga I», «Ègloga II» i «Ègloga III», OC, 1). A aquesta part, farem referència dins l'article com a PLE (a).⁸ Usarem el nom de PLE (b) per referir-nos a les restants cinc èglogues: IV, V, VI, VII i VIII, per primera vegada editades dins OC, 1. A més de PLE (b), restaran, doncs, inèdits, dèsset dels vint-i-un aplecs que hem atribuït a la dècada dels cinquanta (Carbó 2009). I romandran sense publicar no solament en la dècada en què van començar a escriure's sinó també en la següent. Sens dubte, la proximitat

8. Eren la part segona de *Donzell amarg* (1958) on eren anomenades, respectivament: «Ègloga primera», «Ègloga segona» i «Ègloga tercera» (pp. 17-29).

d'Estellés, quan la dilatem en el temps de manera inversament proporcional a l'escàs ressò que hagué de suportar, sembla més aviat el resultat infatigable d'un treballador: incessant, perseverant. Especialment, si no creiem en els miracles.

Fins al 1966 no va aconseguir publicar cap altre llibre: una ignomínia cultural que cal no amagar sinó estudiar detalladament, llegir-ne la lletra menuda. Els aplecs de l'època que restaren inèdits foren, doncs: *CQOTP*, *E*, *ECon*, *FP*, *GFG*, *HP*, *IC*, *IP*, *LE*, *LMer*, *M*, *MP*, *OD*, *PA*, *PE*, *PLE (b)*, *PrimS*, *TH*.

Carbó (2009: 63) ens proposa, en un primer estudi, no definitiu, però molt important, un esborrany de la cronologia en què degueren ser redactats aquells reculls tan valuosos. Pel seu interès, per a l'objecte d'aquest article, reproduïm el paràgraf sencer, incorporant-hi entre claudàtors les sigles del corpus. Com hem fet amb *PLE* (on *PLE [a]* refereix les èglogues I-III i *PLE [b]*, les IV-VIII), convé que diferenciem no solament entre *LE* i *CQOTP* (aplecs que foren publicats conjuntament com a *La clau que obri tots els panys* el 1971, quan ho van ser per primera vegada), sinó que també convé que diferenciem entre les dues parts que *CQOTP* mostra tenir a *OC*, 6: *CQOTP (a)* la farem servir per referir-nos a la primera part del llibre o part «I», mentre que *CQOTP (b)* designarà la part «II. Coral romput» tal com apareix indexada a *OC*, 6. Encara més: usarem *CQOTP (b) - CRom*, o simplement *CRom*, perquè no hi haja cap dubte considerant la importància qualitativa d'aquesta part.⁹ De fet, proposem la sigla *CRom* com a nou epígraf del corpus («Coral romput») per moltes raons. I limitar l'abast de *CQOTP* a *CQOTP (a)* a l'hora de referir-nos-hi. El que mai no faríem seria tornar a reunir *LE*, *CQOTP (a)* i *CQOTP (b) - CRom* en un mateix volum. Com tampoc no reuniríem mai altra vegada *PLE (a)* a *DA* (i encara menys hi afegiríem *PLE [b]*), no solament per respecte a una decisió posterior d'Estellés, sinó també per les enormes diferències de qualitat

9. *CRom1*, *CRom2* i *CRom3* designaran respectivament les tres parts de *CQOTP (b) - CRom* (més simplement *CRom*). No podem fem servir *CR* perquè designa els continguts publicats al llibre *Cançoneret de Ripoll* (1985), que té una part homònima, i inclou també el «Cançoner del Duc de Calàbria» com a part. La part més destacable de *CR*, tanmateix, és «Quaderns de la derrota (2)», que té algunes diferències respecte dels fragments publicats anteriorment dins *CT (OC, 5)*.

i de forma entre elles, com veurem més endavant.¹⁰ El mateix motiu, però justament al contrari, desaconsella, en principi, segregar de *Llibre de meravelles* les parts «Teoria i pràctica de la flor natural» i «Propietats de la pena», que tan seues han fet els lectors i el poble, ja que hi han estat integrades al volum inseparablement. Són posteriors. I opinem que tenen una vocació diferent, des del punt de vista literari. Però, per això mateix, mostren nítidament, en la seua reunió, una concepció profundament estellesiana de la literatura que mai no gosariem alterar. De tota manera, Estellés n'obrí la possibilitat quan integrà el més famós poema d'aquestes parts: «Assumiràs la veu poble» en un dels llibres de *MPV* (únic poema de «III», la darrera part de *P*, dins *MPV*, II). Tot plegat, atesa la contrastada qualitat del cos central de *LMer* (parts I-VII), que és cronològicament anterior i formalment diferent, propose referir-nos-hi com a *LMer* (a) i usar *LMer* (b) per referir-nos-hi a les parts que obrin i tanquen *LMer*. De tal manera que «a» designa en general la part temporalment anterior que optem per distingir en cada cas. Si més no, les acabem de delimitar respecte de *b*. L'ús de *a* o de *b* no pretén, doncs, tenir, *per se*, un valor qualitatiu. Sols *LMer* (a) n'és atribuïda a la dècada dels cinquanta. En relació a *La nit* (*N*) usarem la sigla *N* (a) per tal de referir-nos a la part I (1953-1954) i *N* (b), a la part II (1955-1956).¹¹ Finalment, la sigla *GFG* designa l'extensió augmentada d'*El gran foc dels garbons* de 1975 (l'anterior és de 1972, *OC*, 1).

Reproduïm, tot seguit, el paràgraf de Carbó (2009: 63), un primer intent esforçat d'ordenació ben valuós, on hem inserit entre claudàtors la correspondència amb les sigles del corpus, amb les modificacions, quan s'escau, que acabem d'introduir:

10. Tot i que entenem les raons que poden ser adduïdes en un sentit contrari, demanem una reflexió més dilatada en un procés nou d'edició de l'autor, en funció d'arguments que gradualment estem podent exposar per a la seua consideració.

11. Carbó confirma el que intuïem: una data diferent dels textos de *N* (b). Mentre que els tres primers poemes d'aquesta segona part: «Epístola tarragonina», «Isabel a Catalunya» i «A Sant Vicent Ferrer» són de 1955, «Les nits que van fent la nit» i «La casa, ara sí» són de 1956. La qualitat poètica d'«A Sant Vicent Ferrer», tot i que per la forma cal relacionar-lo amb el de 1955, anticipa la potència dels poemes de 1956. És un poema pont. Crucial. Martínez Revert (1982) s'hi fixà aviat. Alpera (2013) n'ha parlat també.

Si intentem fixar un fil cronològic d'escriptura entre els primers llibres editats i els inèdits, el 1953 va editar *Ciutat a cau d'orella* [CCO] i tenia acabat *Donzell amarg* [DA], amb les tres primeres èglogues incloses [PLE (a)]. Entre els 1954 i 1955 escriu la major part de *La nit* [N (a), i els primers tres poemes de N (b)] i la primera de les tres parts de *La clau que obri tots els panys* [CQTP (a)]. L'any 1956 escriu, entre març i maig, *Primera soledad* [PrimS]; a maig, els últims poemes de *La nit* [N (b), llevat dels tres poemes primers]; al novembre, primer, *L'exiliat/Llibre d'exilis* [LE] —en serà la segona part de *La clau que obri tots els panys*—, després entre novembre i desembre, *L'Hotel París* [HP], i, a la fi de desembre, *El monòleg* [M]. Al febrer de 1957, *Testimoni d'Horaci* [TH]; després, al març, el tercer poema de *Coral romput* [CRom3], al voltant de l'estiu el primer poema [CRom1],¹² i a la fi de l'any el segon poema del mateix llibre [CRom2]. I alhora poemes del *Llibre de meravelles* [LMer (a)], alguns textos del qual podrien ser dels inicis de 1956 i després fou incrementat sobretot el 1958. També aquest 1958 havia ampliat el nombre de les èglogues, fins a vuit, que constitueixen *El primer llibre de les èglogues* [PLE (b)]. I entre aquestes baules encadenades, petits aplecs com *L'entreacte* [E] (datat en març i abril de 1957, per tant escrit entre el tercer i el primer poema de *Coral romput*, i vinculable a l'entorn de *Testimoni d'Horaci*); *L'incert presagi* [IP] i *Mort i pam* [MP] (amb més difícil vinculació a altres obres, entre les dates d'escriptura de 1956 i 1957) i alguns poemes esparsos que s'inclouen en *L'inventari clement* [IC] i que provenien des de 1955.

Al paràgraf anterior, no són esmentats els altres sis aplecs que hem convingut que, si més no, parcialment, pertanyen també a la producció poètica d'Estellés dels anys cinquanta. *Primera audició* (PA) apareix datat per Carbó com a iniciat pel 1954 o 1955. *L'ofici de demà* (OD), tot i que Carbó repeteix la data donada per Estellés de 1959-1961, se'n fa ressò també d'aquells que opinen que l'origen

12. La primera part és la millor, a parer nostre. No deixa de ser una dada que sent una part escrita després de *CRom3*, s'use per iniciar *CRom* i que la primera part redactada, el tanque. En qualsevol cas, el conjunt és tot excel·lent.

pot ser remuntat al 1953 o 1954. La resta de reculls tenen una datació d'inici posterior a la dels aplecs comentats al paràgraf; *Els ferros del poema (FP)*: 1958, *Lèngan conech (ECon)*: 1959-1961 i *El gran foc dels garbons (GFG)* que, havent-se iniciat el 1958, sembla haver ocupat amplament la dècada dels seixanta, fins a l'any 1967. A aquestes cinc col·leccions, de les quals Carbó (2009: 57-58) també ha donat compte en la relació oferida de la producció dels cinquanta, nosaltres considerem que cal afegir-hi *Poemes esparsos (PE)*, en la mesura que algunes de les composicions que la conformen poden ben bé ser considerades esbossos primerencs de *Llibre de meravelles*. En qualsevol cas, són dignes d'estudi en relació a la producció dels cinquanta i pel seu propi valor. *PE* és un conjunt heterogeni com el seu nom indica, on hi ha materials d'èpoques diferents. Aquesta mateixa heterogeneïtat, la trobem en reculls com *PA* i *OD*, que s'allarguen considerablement en el temps. Al cap i a la fi, són col·leccions de poemes que han estat agrupats conjuntament precisament per això, en les quals és possible trobar de tot (la qual cosa és també una característica de l'Estellés, si més no, de l'Estellés del principi). També són el resultat visible d'una indagació constant i diversa, que mostren ací i allà una solidesa i una contundència aclaparadores: literàriament, impactants. I impressionants pel seu caràcter gairebé sistemàtic. Inicien línies de forma però també de contingut que van encreuant-se i succeint-se, sense acabar de cloure's mai del tot, que a vegades l'autor recupera i desenvolupa en altres aplecs, en forma o en contingut iguals o diversos. És un tret ben particular del poeta, que així basteix un univers, i construeix un conjunt d'obra força complex i interessant, que gairebé dóna compte de tot, com bé ha remarcat Parcerisas (2011) en «La paradoxa del tot. Una lectura de Vicent Andrés Estellés». També en aquesta direcció, Martínez (2010), com hem vist, assenyalava: «les provatures, els assajos formals i el llenguatge propi està en permanent evolució s'expandeix i s'estreny concèntricament fins a fer una xarxa on els fils difícilment accepten ser destriats i sistematitzats; i perquè la complexitat [...] no permet altra cosa que desdibuixades generalitats». Allò que se'n diu, una obra. Però podem i cal intentar resseguir aquests fils. Fins on arriben i què produeixen i si poden arribar a ser explicats cabalment. Humanament. Fent justícia. Històrica. I literària.

Amb aquest fi, hem elaborat un quadre on, amb les dades provisionals però suficients per al que pretenem il·lustrar, podem observar nítidament l'aparentment *caòtica* producció primera dels cinquanta d'Estellés. La qual sembla, als nostres ulls, seguir un ordre gairebé perfecte i disciplinat d'exercicis diversos. Desitgem entendre cada dia millor la magnitud humana i literària d'Estellés.

Per això, volem acabar aquesta primera part de l'exposició de la indagació que hem dut a terme amb el quadre VII, que és autoevident quant a la seua capacitat declarativa. Un argument que assenyala els metres alexandrins i decasil·labs com els motors més rellevants de l'excel·lència del poeta, que els tractadistes gairebé sistemàticament han ignorat. No han sabut estudiar com a model. A l'inici de la producció d'Estellés, però no sols dins *DA*, *CCO* o *N*, hi ha totes les claus, les propietats incipients del seu quefer poètic. Potser de manera larvària, però amb resultats ben destacables en casos molt concrets, el valor propi dels quals ja és innegable.

El quadre, per mitjà de les sigles, mostra tota la producció d'Estellés atribuïda als cinquanta. Quan el procés d'escriptura atribuït supera un any en qüestió, hem assignat els reculls o les parts a l'any que hi pertanyen els primers poemes. És una qüestió molt oberta, a l'estudi de la qual humilment ens sumem. Reservem l'ús de la negreta per a aquells aplecs que volem destacar per la seua qualitat en conjunt (i també dins del conjunt). No cal dir que el quadre admet moltíssimes matisacions en el difícilíssim intent de reflectir un ordre cronològic pel que fa a l'obra d'Estellés. Però serveix per al que pretenem il·lustrar: la irrupció predominant de l'ús de l'alexandrí en relació directa, però no necessària, a la qualitat assolida pels aplecs. I, alhora, mostrar la pràctica o no d'un isosil·labisme, o d'un anisosil·labisme (entre claudàtors), quan aquests siguen els usats exclusivament o majoritàriament, sense entrar en detalls irrelevantes pel que fa a la qüestió que volem il·lustrar. Assenyallem per mitjà d'*X* l'heterogeneïtat formal quan siga el tret més distintiu d'un recull o part referits, en relació a la mètrica que el conforma.

QUADRE VII

Mètrica usada per Estellés en la producció dels cinquanta (en negreta les obres destacades per la seua qualitat per Roda 2011a)¹³

< 1953		1954		1955	
< DA	X	< N (a)	X	IC >	X
< CCO	X	CQTP (a)	X	< PE >	X
PLE (a)	10	PA >	X	N (b) >	6+6
N (a) >	X				
OD >	X				

1956		1957		1958 >	
LMer (a) >	6+6	TH	6+6	< LMer (a)	6+6
PrimS	6+6 [X]	CRom3	6+6	PLE (b)	6+6
< N (b)	6+6	E	tanka [4 6 4 6 6]	FP	proses en vers 6 6 6...
LE	6+6	CRom1	6+6	GFG >	10
HP	6+6	CRom2	6+6	ECon	10
M	6+6	< LMer (a) >	6+6		
IP >	tanka [4 6 4 6 6]	< IP	tanka [4 6 4 6 6]		
MP >	5, 6, 6+6	< MP	5, 6, 6+6		

13. Per claredat i agilitat expositiva, usem xifres aràbigues a l'hora d'informar del nostre recompte sil·làbic. De manera que 4, 5, 6, 10... remetent, seguint la tradició retòrica nostrada, a la posició de la darrera síl·laba mètrica del vers; és a dir, respectivament, referencien el que anomenem vers tetrasil·lab, pentasil·lab, hexasil·lab i decasil·lab. Fem servir el signe + per tal d'assenyalar que ens trobem davant d'un vers cesurat. De manera que 6+6 descriu un vers alexandrí, cesurat i amb dos hemistiquis. A l'hora de donar compte de *Primera soledad* hem aplicat criteris de la mètrica descriptiva catalana, tot i tractar-se d'un volum escrit en castellà, a fi d'obtenir la màxima claredat expositiva.

ANNEX¹⁴

QUADRE I

Obres poètiques de Vicent Andrés Estellés iniciades als anys cinquanta

CCO	<i>Ciutat a cau d'orella. OC, 6</i>
CQOTP	<i>La clau que obri tots els panys. OC, 6</i>
DA	<i>Donzell amarg. OC, 6</i>
E	<i>L'entreacte. OC, 6</i>
ECon	<i>L'engan conech. OC, 2</i>
FP	<i>Els ferros del poema. OC, 7</i>
GFG	<i>El gran foc dels garbons. OC, 1 (1972) - 3i4 (1975)</i>
HP	<i>L'Hotel París. OC, 6</i>
IC	<i>L'inventari clement. OC, 6</i>
IP	<i>L'incert presagi. OC, 2</i>
LE	<i>Llibre d'exilis. OC, 2</i>
LMer	<i>Llibre de meravelles</i>
M	<i>El monòleg. OC, 6</i>
MP	<i>Mort i pam. OC, 2</i>
N	<i>La nit. OC, 1</i>
OD	<i>L'ofici de demà. OC, 9</i>
PA	<i>Primera audició. OC, 3</i>
PE	<i>Poemes esparsos. OC, 10</i>
PLE	<i>El primer llibre de les èglogues. OC, 1</i>
PrimS	<i>Primera soledad</i>
TH	<i>Testimoni d'Horaci. OC, 6</i>

14. Trobareu explicacions completes d'aquests continguts en Roda (2011a, 2011b). Vegeu també la nota 1.

QUADRE II

Obres poètiques de Vicent Andrés Estellés iniciades als anys seixanta

AC	<i>Les acaballes de Catul. OC, 3</i>
Ams	<i>Els amants. OC, 3</i>
An	<i>Antibes. OC, 9</i>
ATV	<i>L'amant de tota la vida. OC, 7</i>
CF	<i>Cercles del Russafi. OC, 4</i>
CGAF	<i>Colguen les gents amb alegria festes. OC, 2</i>
CM	<i>Crònica mallorquina. OC, 8</i>
DC	<i>Divina Comèdia. OC, 7</i>
DT	<i>Després de tot. OC, 2</i>
EAMAJML	<i>Epístola avortada al meu amic Josep Maria Llopart. OC, 8</i>
EO	<i>Exili d'Ovidi. OC, 7</i>
Ep	<i>Epitafis. OC, 2</i>
FV	<i>La fira del vent. OC, 2</i>
HILM	<i>Homenatge il·lícit a Lluís Milà. OC, 2</i>
Ho	<i>Horacianes. OC, 2</i>
LC	<i>Lletres de canvi. OC, 8</i>
MAD	<i>A mi acorda un dictat. OC, 3</i>
OM	<i>Ora marítima. OC, 3</i>
PLO	<i>Primer llibre de les odes. OC, 3</i>
Q1962	<i>Quadern de 1962. OC, 2</i>
QN	<i>Quadern per a ningú. OC, 2</i>
QPN	<i>Quadern públic i notori. OC, 10</i>
Re	<i>Renana. OC, 2</i>
Ri	<i>Ritual. OC, 2</i>
RN	<i>Rosa de nit. OC, 2</i>
SM	<i>Sonets mallorquins. OC, 8</i>
TC	<i>Per terres de Castelló. Notes de butxaca. OC, 9</i>
THRO	<i>Tres històries dels Reis d'Orient. OC, 9</i>
TM	<i>Per a tota la mort. OC, 3</i>

QUADRE III

Obres poètiques de Vicent Andrés Estellés iniciades als anys setanta o posteriors

4P	<i>4 poemes. OC, 4</i>
AD	<i>Àvida dama. OC, 10</i>
ADP	<i>D'açò se'n deia «plafons» en temps de Rubén Darío i Santos Chocano. OC, 9</i>
Am	<i>L'amant. OC, 5</i>
AN	<i>Apartament de novembre. OC, 4</i>
Ar	<i>L'arnat. OC, 4</i>
ATLP	<i>Auca i tenebres de Lluís Pla</i>
BHA	<i>Boix, Heras i Armengol. OC, 9</i>
C	<i>El corb. OC, 9</i>
CAE	<i>Al company assassinat a Elda. OC, 10</i>
CCP	<i>Cantata de Castelló de la Plana. OC, 10 - MPV</i>
CL	<i>Els camins de la llibertat. OC, 8</i>
CMM	<i>La casa de la música vora el mar</i>
CMP	<i>Coral del meu poble. OC, 8</i>
CPV	<i>Cantata del País Valencià. OC, 10</i>
CR	<i>Cançonet de Ripoll</i>
CT	<i>Cant temporal. OC, 5</i>
CV	<i>Cant de Vicent. OC, 4</i>
DG	<i>Dies gastats. OC, 8</i>
EC	<i>Escrips del castell. OC, 5</i>
EE	<i>Elegies europees. OC, 8</i>
Eexc	<i>Estat d'excepció</i>
EG	<i>Homenatge a Vicent Andrés Estellés - Escola Gavina</i>
El	<i>Elegia. OC, 5</i>
EP	<i>Estams de la pols. OC, 7</i>
EPRAQEC	<i>Et porte un record, avui que et cases. OC, 7</i>

'Deixaràs de comptar les síl·labes'. Els alexandrins i els decasil·labs estellesians

<i>EPRV</i>	<i>Elegia al palau dels reis de València. OC, 10 - MPV</i>
<i>FB</i>	<i>Festes bucòliques. OC, 10 - MPV</i>
<i>FDP</i>	<i>Fragments de Dietari del Perelló</i>
<i>FL</i>	<i>Festes llunyanes. OC, 9</i>
<i>GB</i>	<i>Gentil burgesa. OC, 10</i>
<i>Ha</i>	<i>Hamburg. OC, 9</i>
<i>J</i>	<i>Jackeley. OC, 8</i>
<i>MA</i>	<i>Molí de l'any. OC, 5</i>
<i>ME</i>	<i>Mort a Elx. OC, 10</i>
<i>MMP</i>	<i>Manual del malalt perfecte. OC, 9</i>
<i>MPV</i>	<i>Mural del País Valencià</i>
<i>MT</i>	<i>Mare de terra</i>
<i>PF</i>	<i>Pedres de foc. OC, 5</i>
<i>PL</i>	<i>Progrés de la llum. OC, 5</i>
<i>PM</i>	<i>Prat de la Mola. OC, 5</i>
<i>PPz</i>	<i>Poemes preliminars</i>
<i>PuAn</i>	<i>Puig Antich</i>
<i>QJFE</i>	<i>De quan Joan Fuster i l'Estellés. OC, 7</i>
<i>RV</i>	<i>Ram de vent. OC, 4</i>
<i>S</i>	<i>Saló. OC, 8</i>
<i>SI</i>	<i>Sonata d'Isabel. OC, 10 - MPV</i>
<i>SJ</i>	<i>Sonets a Jackeley. OC, 8</i>
<i>SS</i>	<i>Sis sonets. OC, 10</i>
<i>TA</i>	<i>Tancat d'Aleixandre. OC, 10</i>
<i>TD</i>	<i>Temps de dolor. OC, 4</i>
<i>Test</i>	<i>Testar</i>
<i>TP</i>	<i>Taula parada. OC, 4</i>
<i>Vcon</i>	<i>Vida contemplativa</i>
<i>VJ</i>	<i>Versos per a Jackeley. OC, 7</i>
<i>VPAUEz</i>	<i>Versos per acompanyar una esperança</i>
<i>VS</i>	<i>Vida secreta. OC, 5</i>

Referències bibliogràfiques

- ALPERA, Lluís (1992): *Vicent Andrés Estellés. Antologia poètica comentada*, Alacant, Aguaclara, pp. 20-22.
- (2013): «“A Sant Vicent”», poema de Vicent Andrés Estellés», dins *Sobre poetes valencians i altres escrits / 6*, Barcelona, PAM, pp. 11-16.
- ANDRÉS LORENTE, C. (2004): «Introducció», dins V. Andrés Estellés, *Mort i pam. Antologia poètica*, València, Carena, pp. 9-15.
- BARGALLÓ, Josep (2007): *Manual de mètrica i versificació catalanes. Edició ampliada*, Barcelona, Empúries.
- BOU, Enric (1987): «Vicent Andrés Estellés», dins Martí de Riquer, Antoni Comas i Joaquim Molas (ed.), *Història de la literatura catalana*, 11 vols., vol. x, Barcelona, Ariel, pp. 376-381.
- CARBÓ, Ferran (2009): «Com un vers mai no escrit». *La poesia de Vicent Andrés Estellés en els anys cinquanta*, València/Barcelona, IIFV/PAM.
- MARTÍNEZ REVERT, Antoni (1982): «Un poema decisiu per a un llibre important», dins *Lletres de Canvi*, 7, València, pp. 55-71.
- (2010): «Vicent Andrés Estellés. Sobre la pràctica literària», dins Vicent Salvador, Adolf Piquer, Daniel Pérez Grau (ed.), *Opera estellesiana: per a una edició crítica de Vicent Andrés Estellés*, Alacant, IIFV, pp. 173-184.
- OLIVA, Salvador (2008): *Nova introducció a la mètrica*, Barcelona, Quaderns Crema.
- OVIDO, Jordi (2011): «Us diré els noms que duien el canelobre encés... Els noms propis en els documents dels anys 50 i 60 a l'arxiu Vicent Andrés Estellés», dins Lluís Roda (ed.) *Reduccions*, 98-99, pp. 264-273.
- PARCERISAS, Francesc (2011): «La paradoxa del tot. Una lectura de Vicent Andrés Estellés», dins Lluís Roda (ed.), *Reduccions* 98-99, pp. 79-84.
- PÉREZ MONTANER, JAUME (1990): «Epíleg provisional a l'Obra completa de Vicent Andrés Estellés», dins Vicent Andrés Estellés, *Sonata d'Isabel, OC*, 10, València, Eliseu Climent, editor, pp. 189-211. També dins Pérez Montaner (2009), *El Mural com a fons*, Catarroja, Perifèric, pp. 113-133.

- PÉREZ MONTANER, J.; SALVADOR, V. (1982): «Introducció», dins *Antologia poètica de Vicent Andrés Estellés*, València, Eliseu Climent, editor, pp. 7-16.
- RODA, Lluís (2011a): «Vicent Andrés Estellés: un poeta universal», dins Lluís Roda (ed.), *Monogràfic Vicent Andrés Estellés, Reduccions*, 98-99, Vic, Eumo, pp. 85-117.
- (2011b): «Corpus poètic de Vicent Andrés Estellés», *Reduccions*, 98-99, pp. 296-305.
- SALVADOR, Vicent (2004): «L'escriptura estellesiana: claus pragmaestilístiques», dins Ferran Carbó, Enric Balaguer i Lluís Meseguer (ed.), *Vicent Andrés Estellés*, Alacant, IIFV, pp. 109-134.
- (2010): «*El gran foc dels garbons*, un procés d'escriptura complex», dins Vicent Salvador, Adolf Piquer i Daniel Pérez Grau (ed.), *Opera estellesiana: per a una edició crítica de Vicent Andrés Estellés*, Alacant, IIFV, pp. 139-160.

De *L'inventari clement de Gandia* a l'edició crítica de les obres de Vicent Andrés Estellés: el periple d'un poeta contemporani *

Jordi Oviedo i Seguer

Universitat Catòlica de València Sant Vicent Màrtir

D'un temps i un poeta

Parlar de Vicent Andrés Estellés significa parlar del millor poeta valencià des d'Ausiàs March, del més llegit i conegut al País Valencià, de l'amor, del sexe, de la mort, etc. També d'una sèrie de circumstàncies que han afectat la recepció de la seua extensa producció, així com de la construcció de la imatge d'un escriptor hiperproductiu i amb un elevat nombre d'obres, entre les quals una part considerable ha destacat sobre les altres.

No són pocs els textos en què el poeta reflexiona sobre qüestions que incideixen en el fet d'entendre l'escriptura com un acte vital del tot necessari i imprescindible, més enllà de plantejaments que sovint queden al marge, com podria ser la publicació més o menys ordenada dels seus textos o mostrar línies de coherència ben definides. En aquest sentit, trobem el següent poema (Estellés 1990: 49).

Un dia qualsevol
aniran mans estranyes
arrapant-te els papers,
les volgudes paraules,
buscant per les carpetes
més o menys ordenades
la còlera invencible,
les pobres esperances.

* Una versió prèvia d'aquest text ha estat presentada al I Congrés Internacional sobre Crítica Filològica i Ecdòtica. Textos catalans dels segles XIX i XX, que va tenir lloc a la Universitat de Lleida el 4 i 5 d'octubre de 2012, del qual se n'han de publicar les actes.

Serà una operació
domèstica, estimable,
fins i tot higiènica
i molt recomanable.

Tu no podràs fer res,
perquè estaràs corcant-te.

De l'edició de les obres de Vicent Andrés Estellés

Amb tot, passat el temps, convé plantejar-se els motius pels quals ens ha arribat aquesta imatge d'escriptor descarat i observar la possible relació entre la publicació de les seues obres completes¹ i aquesta visió deformada. Però, quins són els motius pels quals aquestes obres completes es publiquen en els anys 70 després d'un cert període de silenci? Per què es publiquen sense tenir en compte, si més no de manera aparent, qüestions estilístiques, temàtiques o cronològiques? O mentre simultàniament publicava alguns llibres al marge de les obres completes? O mentre treballava i publicava altres gèneres com el teatre o la prosa memorialística? O quan dissenyava i escrivia una obra magna com és el *Mural del País Valencià*? (Estellés 1996)

Una resposta possible a aquestes qüestions ens l'ofereix Joan Fuster, que, des de la perspectiva del crític i del qui segurament esperonà Estellés en més d'una ocasió perquè revisés la seua obra, comenta al pròleg del primer volum de l'*Obra completa* (Fuster 1972: 19-20) el següent:

No l'hem pogut seguir, pas a pas, en el descabdellament cronològic de la seva creixença, i, en encarar-nos-hi, ens l'hem trobat parcial i desconcertat.

1. Entenem per obres completes els deu volums editats a València per 3i4: *Recomane tenebres. Obra completa 1* (1972), *Les pedres de l'àmfora. Obra completa 2* (1974), *Manual de conformitats. Obra completa 3* (1975), *Balanç de mar. Obra completa 4* (1978), *Cant temporal. Obra completa 5* (1980), *Les homilies d'Organyà. Obra completa 6* (1981), *Versos per a Jackeley. Obra completa 7* (1983), *Vaixell de vidre. Obra completa 8* (1984), *La lluna de colors. Obra completa 9* (1986), *Sonata d'Isabel. Obra completa 10* (1990).

Mentre l'escriptor domina els seus papers, les «obres completes» no són un panteó: més aviat es converteixen en una operació d'autocrítica i —si puc dir-ho així— d'autosopesar-se a consciència, amb humilitat i amb orgull alhora. Allò que només sembla una «reimpressió», s'ha convertit en un llibre nou: en obra nova.

D'aquesta manera, Fuster constata una determinada anomalia, una *discontinuitat* tal com s'ha dit, i alhora tracta de justificar una operació que pretén refer el fil d'Ariadna que va de les obres dels anys 50, amb què Estellés es féu un lloc en el panorama poètic català, a les dels anys 70, en què es donà lloc a un esplendor literari i social que consolidava la figura d'Estellés de manera plena. Joan Fuster destaca el vessant creatiu que ha de tenir una operació d'ordenació i selecció de les pròpies obres o bé la de tractar d'agrupar-les sota elements comuns que cohesionen un ampli ventall de propostes poètiques. Un procés de selecció i agrupament que no és nou en Vicent Andrés Estellés: posem per cas *lafer* de la sèrie de llibres que hauria de constituir «Els manuscrits de Burjassot», amb *Llibre de meravelles* (Estellés 1976) com a principal referent i que inclou fins i tot el subtítol de *Manuscrits de Burjassot 1*, cicle que no es continua, però que apareix revisitat i refet durant diferents dècades, atesos els paratextos detectats a l'arxiu familiar en què la llista dels possibles llibres que formarien part d'aquesta sèrie s'amplia, o bé presenta possibilitats diferents.

Per altra part, podem entendre com a argument de resposta a aquesta *anòmala* situació editorial el que Estellés planteja en el següent text (Estellés 1990):

EL POEMA

En un petit quadern que tens sobre els genolls
escrius com si les teues paraules,
com si tot el que escrius, amb una lletra breu,
fins i tot acurada,
anàs a necessitar-ho alguna persona, urgentment,
abans de tirar-se el grapat d'aigua matinal a la cara

i sortir al carrer:
com si depengués de tu, d'açò que escrius,
molt lent, amb tant d'amor,
la salvació d'una persona.

Si no escrivisses ara no podries dormir,
i potser la consciència, insomne, t'acusaria.

No saps per a qui escrius, per què escrius.

Una sintaxi elemental, unes paraules clares.

Recolzes el quadern als teus genolls
i tenaçment escrius al teu llit revoltat.

De sobte no podries dormir si no escriguesses,
una darrere l'altra, unes poques paraules.

Paraules per a ningú; és a dir, paraules per a tothom.

Qui sap? Ningú no sap res de res, res.

Després del seu treball diari, un home escriu
amb una lletra lenta, petita, clara, amarga.

L'escriptor insisteix, una vegada més, en la necessitat de posar negre sobre blanc tot allò que observa i sent, des d'una posició que es presenta d'una manera senzilla i sincera: el poeta que escriu «des del poble». El volgut distanciament s'aconsegueix amb l'ús de la segona persona, en el marc d'una reflexió metapoètica que posiciona el poeta respecte a la col·lectivitat, aspecte —i darrers versos— que recorda el poema «Propietats de la pena» de *Llibre de Meravelles* (Estellés 1976): l'autoconsciència com a escriptor i com a part de la col·lectivitat.

Arribats a aquest punt, podem plantejar diferents factors que han condicionat l'edició dels llibres d'Estellés en general i de les obres completes en particular

i que, per tant, també n'han determinat la recepció. D'una banda, trobem un conjunt de circumstàncies històriques i polítiques que dificulten la publicació d'obres en català, ja siga per la censura, amb les nefastes conseqüències que comporta, com per la poca presència de les necessàries infraestructures editorials. Així, la distància entre el moment de l'escriptura de nombrosos textos estellesians i el de la seua publicació n'afecta la recepció, atés que es desdibuixa el caràcter específic que té respecte al context històric en què foren escrites. No serà, però, l'únic cas d'escriptors que escrivien en català que hagueren de deixar guardades als calaixos part de les seues obres per les dificultats editorial i sociopolítica.

D'altra banda, Vicent Andrés Estellés tenia una personalitat literària particular, marcada, entre altres factors, per una autoconsciència que busca la sinceritat i es capbussa en l'experiència d'allò quotidià i vivencial, a més de la pràctica de l'escriptura a raig fet, que amaga un domini considerable de les formes poètiques. Aquesta hiperproducció i una certa falta d'organització dels seus documents acaben afectant la manera en què els poemes es recullen en llibres i es relacionen amb el que ja havia estat publicat i amb el que s'hauria de publicar. En definitiva, tant determinades qüestions de caràcter contextual com altres relacionades amb el tarannà de l'autor esdevenen claus en la posada a l'abast dels poemes d'Estellés als lectors.

Ara bé, una obra de la immensitat i la diversitat de la d'Estellés, tot i que les circumstàncies històriques i polítiques no siguen contràries explícitament, presenta un alt nivell de complexitat a l'hora de ser editada. Encara més quan l'autor ja ha desaparegut.

Un exemple d'aquesta condició seria l'edició pòstuma del *Mural del País Valencià*, ampli conjunt de llibres que Estellés inicià en els anys 70 amb l'objectiu de retre homenatge literari al conjunt de paisatges i persones que conformen els punts de referència per al poeta que viu i escriu «des del poble». Alguns dels llibres que Estellés avançà al que hauria de ser la publicació definitiva, i que després n'han format part són: *Document de Morella* (1979), *Xàtiva* (1980), *Llibre de Dénia* (1981), *Poemes preliminars* (1983), *Cants a València* (1984),

Ram diürn (1986) i *Canals* (1987). Un total de set llibres publicats, als quals cal afegir alguns poemes solts apareguts en publicacions periòdiques i *Lletra al pintor valencià Josep Renau* (1978) i *Ofici permanent a la memòria de Joan B. Peset* (1979), que acabarien sent inclosos.

Si fem una revisió del contingut final d'aquest llibre, observarem algunes de les característiques finals que han acompanyat l'edició de les obres de Vicent Andrés Estellés: el desmembrament, la dispersió i la duplicitat. A més, el fet que el poeta ja no estigués present, juntament amb la magnitud dels documents de l'arxiu personal que tindrien indicacions per ser inclosos al llibre i la necessitat de fer una proposta editorial amb elements cohesionadors del conjunt, feren que l'edició d'aquest text no esdevinguera una empresa fàcil per part dels curadors, com afirma Jaume Pérez Montaner (1996: xxxvii-xxxviii):

Tal com ara apareix, el *Mural del País Valencià* respon, amb la màxima fidelitat possible, a l'esquema i les escasses indicacions que Vicent Andrés Estellés va deixar sobre la seua gran obra. La divisió en tres volums o parts és seua, tal com consta en un full manuscrit [...]. L'estructura i l'ordenació final de l'obra estan basades en l'únic índex que va deixar escrit, confegit probablement d'acord amb les primeres idees que va anar formulant-se sobre el *Mural*. Estava dividit en vint llibres i presentava quaranta-un títols diferents, xifres molt inferiors als vuitanta-tres poemaris de l'edició definitiva, dividits en vint-i-set llibres, nou per cada volum. Alguns dels poemaris mencionats en aquell índex inicial o no han estat trobats entre els seus papers o no van ser mai redactats.

D'aquesta manera, s'observa i s'explica com alguns llibres editats de manera autònoma, és a dir, que no aparegueren en cap dels volums de l'*Obra completa*, quan s'han inclòs en el *Mural del País Valencià* (MPV), han restat desconfigurats respecte a l'edició independent i primigènia. És el cas de l'obra teatral *Oratori del nostre temps* (València, 314, 1978), en què l'«Oratori de Josep Ribera a Nàpols» s'edità en *Llibre dels pintors* dins *Mural del País Valencià*, 1, mentre que la resta d'oratoris no s'incloueren. També de *Poemes preliminars* (Manacor, Casa de la Cultura, 1983). Al *Mural del País Valencià* hi ha poemes d'aquesta edició en diferents llibres com *Declaració de principis* (MPV, 1), *Consideracions*

Murals (MPV, I), *Als Polítics* (MPV, III), *Testament* (MPV, III), *Mural*, *Mural* (MPV, III) i *Valencians que han traït el nostre poble* (MPV, I). Un altre cas de desmembrament seria el del llibre *Odes temporals. La casa de la música vora el mar* (Barcelona, Ed. 62, 1988), del qual trobem una única secció titulada *Odes temporals*, al *Mural del País Valencià*, vol. III. El mateix ocorre amb *Estat d'excepció* (València, Edicions de la Guerra, 1991). A *Mural del País Valencià*, II, només s'edita la secció de la primera edició amb el mateix títol: *Poble*. Pel que fa a *El procés* (Barcelona, Proa, 1978), els poemes d'aquesta edició apareixen en *Un jorn tan clar* i *Episodis personals*, tots dos en *Mural del País Valencià*, I. Un poema emblemàtic de *Llibre de meravelles*, com és «Propietats de la pena», s'edita en *Poble* (MPV, II) per tal de donar coherència, com déiem, a un ampli conjunt bastit sobre la idea del poeta i la col·lectivitat en la qual s'inscriu. Un darrer cas seria el del poema dedicat a la muller del poeta, Isabel («Hem assistit des d'aquesta terrassa»), el qual ja apareix repetit a l'*Obra completa*, al llibre *Cant temporal. Obra completa 5* (Estellés 1980: 33), i al volum que les clou, al llibre *Sonata d'Isabel* (Estellés 1990: 187). Aquest poema, es presenta finalment en *Mural del País Valencià*, III (Estellés 1996: 722). No cal incidir en l'especial importància d'aquest text.

Convé assenyalar, però, que les obres que havien estat publicades prèviament a l'edició del *Mural del País Valencià*, i que acabem desmentar, conformen una cinquena part de la totalitat d'aquest gran projecte que l'autor dissenyà.

En definitiva, els editors del *Mural* van mantenir-se fidels als documents de treball previ establerts per Estellés tant pel que fa al contingut dels poemes —bona part mecanoscrits amb revisions manuscrites d'Estellés— com a la seua ordenació. No obstant això, van haver d'adscriure poemes solts a determinats llibres en funció de la temàtica i el tipus de vers. De nou, una obra de l'autor que s'escriu en un temps històric concret i que s'edita, en part, quasi vint anys després.

D'un cas particular: *L'inventari clement*

Així mateix, un fet semblant el trobem en el particular procés que ha experimentat, o que han experimentat, un llibre o uns llibres d'Estellés.

De la descoberta i l'eclosió del poeta els anys 50 a l'anomenat *boom* estellesià dels anys 70 es produeix un buit intermedi que recorre la dècada dels 60, una etapa en la qual només publicà un llibre, *L'amant de tota la vida* (València, Ed. Torre, 1965), però no deixà d'escriure'n altres com *Horacianes*, *L'ofici de demà* o *Renana*. Aquest *silenci* editorial s'explica en part pels efectes que causà la publicació del llibre de Joan Fuster *El País Valencià*, el 1962, i que fou durament atacat des de la direcció del diari *Las Provincias*, on treballava Estellés (Mansanet 2003). La relació entre ambdós personatges es degué distanciar. Mentre Fuster connectava amb el circuit cultural català, Estellés iniciava un camí marcat per l'aïllament i per les necessitats bàsiques de mantenir la família. En silenci. Un aspecte a destacar és el fet que el llibre *L'amant de tota la vida* fou publicat per l'Editorial Torre, amb Xavier Casp al capdavant, que havia trencat la seua relació amb Fuster ja a finals dels anys 50 i que en els anys 70 abraçaria el secessionisme lingüístic i abdicaria en part de l'obra anterior. El llibre *Horacianes* serveix a Estellés per assenyalar literàriament els responsables del linxament mediàtic i social que hagué de sofrir Joan Fuster per aquesta campanya.

En aquest context, Estellés es presenta l'any 1966 al Premi Ausiàs March de Gandia i el guanya però el llibre no es publicarà fins al 1971. Un cas semblant s'esdevé amb *La clau que obri tots els panys*, llibre amb el qual rebé el Premi València de la Diputació de València el 1958 i que s'editarà finalment el 1971.

Ara bé, *L'inventari clement* guanyador del premi el 1966 no és el que es publicà el 1971, tal com detectaren els investigadors Maria Josep Escrivà i Josep Lluís Roig en preparar un volum sobre els cinquanta anys del premi i revisar-ne els originals premiats a Gandia.

Durant el nostre treball a l'arxiu personal de Vicent Andrés Estellés, com a fase prèvia a l'edició crítica de les seues obres, s'hi va detectar un document que complementava l'enviat al Premi i que resultà guanyador. En concret, el

document a què fem referència aporta una dedicatòria manuscrita a la coberta a Vicent Ventura i la seua muller, Marina, amb referències a Francesc Lozano, Bernat Artola i Andreu Alfaro, un text que remet als últims anys de la dècada dels cinquanta i a les amistats del poeta mentre vivia a la ciutat de València, concretament al carrer Misser Mascó 17, tal com apareix a un dels poemes del recull guanyador.

Els motius pels quals aquest no s'edità poden ser diversos però apunten al període de temps transcorregut abans de publicar-lo. Possiblement, a l'hora d'editar-lo, l'autor no trobà el recull original enviat o si el trobà va optar per un altre recull que es publicà definitivament.

Amb tot, a *L'inventari clement de Gandia*, títol amb què ha aparegut recentment,² trobem un conjunt de poemes en diferents seccions alguns dels quals s'editaren després en diversos llibres, mentre que altres, com a parts d'altres aplecs anteriors, romangueren inèdits. Així doncs, cap d'aquests poemes premiats el 1966 no s'editaren a *L'inventari clement* el 1971, però sí en altres llibres posteriors del poeta. Destriats per a la publicació o, com apuntem, no trobats, passaren a formar part d'un corpus de poemes publicables. Així, apareixeran en *Poemes Esparsos*, OC, 10 (1 poema), *Estams de la pols*, OC, 7 (1 poema), *Sis sonets*, OC, 10 (6 poemes), *Primer llibre de les èglogues*, OC, 1 (1 poema). Per altra part, els poemes inèdits conformen un total de 8 textos: la meitat del poemari, doncs.

Quant al tema i la periodització, la major part dels poemes inèdits s'escriurien durant els darrers anys de la dècada dels 50, sobretot per la referència a l'habitatge del carrer Misser Mascó, en què Estellés hi va viure i on també s'escrigueren altres poemaris, com una part dels del *Llibre de meravelles*: si comparem els documents originals de *Llibre de meravelles* amb els del poema inèdit «Misser Mascó, 17», que acabem de referenciar, s'observa que són del mateix tipus de paper i tipografia.

2. *L'inventari clement de Gandia* (2012), Carcaixent, Edicions 96. A cura de Maria Josep Escrivà i Josep Lluís Roig.

Per altra part, el recull inèdit dins el poemari, *Fragments del moliner*, del qual es conserven els originals, també es degué escriure durant els anys 50 però a principis de la dècada, potser mentre escrivia *La nit*; remet al Burjassot rural que s'associa als referents de la infantesa de l'autor, com són el pa, el forn, la séquia.

Així doncs, *L'inventari clement* presentat al premi es configura com un recull divers pel que fa a la procedència dels poemes i també a la seua destinació final. Atesa la situació, en una edició crítica de les obres d'Estellés caldria relacionar ambdues obres, fruit d'un cas particular però que caracteritza ben a les clares el procés de creació, edició i recepció habitual en Vicent Andrés Estellés. Es mostra com el poeta recollia textos previs que s'afegien a uns altres i es presentaven a partir de determinades línies de coherència temàtica i estilística que, en aquest cas, es fonamenten en la visió del record, de la infantesa, dels referents rurals que es compaginen amb la vida a la ciutat, com un passat i un present que es reflecteixen vora les baranes del riu, tot refent un inventari del que ha estat una vida amb alegries però també amb dolors.

L'edició crítica de les obres de Vicent Andrés Estellés

Comptat i debatut, arribem a la qüestió clau, que és si la situació editorial de les obres d'Estellés ens permet una lectura adequada. La resposta és evident i demana una revisió de les obres publicades, la qual ha estat dissenyada atenent criteris per organitzar el corpus textual present a les obres completes juntament amb altres textos (dramàtics, memorialístics i poètics) publicats de manera autònoma i que no es troben inclosos al *Mural del País Valencià* (Salvador *et alii* 2010).

Els coordinadors del projecte actual, els investigadors Vicent Salvador i Josep Murgades, han observat com el criteri d'organització temporal presenta no poques dificultats, atés el particular procés que hem tractat d'exposar, marcat per la discontinuïtat entre creació i publicació, juntament amb altres factors. Ara bé, hi ha un cert consens, fruit de la investigació detinguda, a l'hora d'establir quines obres han estat escrites o pertanyen a les etapes més conflictives, com

ara els anys 50 (Carbó 2009). A més, es pot fer servir el criteri temàtic o estilístic per agrupar diferents obres, com puga ser el cicle de les basades en els clàssics grecolatins: *Horacianes* (1974, OC, 2), *Les acaballes de Catul* (1977, OC, 3), *Ora marítima* (1977, OC, 3) o *Exili d'Ovidi* (1982, OC, 7).

A grans trets, s'ha assenyalat que l'edició crítica de les obres d'Estellés hauria de contenir notes sobre les variants i altres que feren referència a qüestions que explicaren el context cultural; a més, cada volum s'acompanyaria dels corresponents estudis introductoris realitzats pels especialistes encarregats de tenir cura de les obres de cada període assignades.

Bases per a una nova proposta?

Ara mateix, però, les circumstàncies econòmiques dificulten en gran manera el procés d'edició crítica de les obres completes de VAE tal com havia estat plantejat. La dependència econòmica de les institucions públiques, així com les dificultats de les empreses editorials, no beneficia l'edició d'obres crítiques d'autors contemporanis, més encara en el cas que ens ocupa, amb una obra d'una magnitud considerable. Tot i l'aparentment escassa rendibilitat social i econòmica d'aquest tipus de projectes, convé recordar que esdevenen del tot necessaris per continuar aportant models textuais i literaris propis amb la qualitat que els correspon de cara a un present i a un futur que els demana.

Per altra part, caldria veure si, rere aquesta situació, també hi ha un canvi cultural en marxa que pot afectar l'edició crítica de textos tal com s'havia entés fins ara, és a dir, com afecta en aquest àmbit el canvi de les coordenades de la Galàxia Gutenberg a les noves posicions que marca l'Aldea Global. Les noves tecnologies permeten la incorporació de nous formats que poden acompanyar el paper, tot adaptant-se als diferents tipus de lector que podrien acostar-se a una edició crítica segons l'ús. Aquestes possibilitats tècniques podrien servir per adaptar la proposta d'edició crítica tal com s'havia dissenyat i poder dur-la a terme.

Una altra opció, més vinculada a les actuals condicions i a les possibilitats reals per ser duta a terme, seria seleccionar les obres més representatives de Vicent

Andrés Estellés per fer-ne una edició crítica capaç d'oferir un conjunt textual ampli, representatiu i de qualitat per als diferents tipus de lector que demana un autor com el que ens hi estem referint: un poeta reconegut socialment, encara per descobrir més enllà dels llibres o dels poemes més emblemàtics.³

Lluís Roda (2011) ha elaborat una proposta personal en el sentit de mostrar quines són les obres que millor caracteritzen la totalitat de la producció. Sens dubte, els anys 50 conformen un dels principals nuclis d'aquesta selecció que s'amplia amb una tria de part de les obres ja publicades o bé a les obres completes o bé de manera autònoma, ja durant els anys 70 i 80. Roda, dels llibres que no selecciona en la seua totalitat, destaca, a través d'una lectura detallada, poemes que considera bàsics. Respecte a l'obra estellesiana, fa servir la metàfora d'un altiplà literari en què destacarien alguns cims, que corresponen en major part a les obres escrites durant els anys 50. Ara bé, insisteix en el fet que tota la producció poètica d'Estellés té valor en el sentit que s'hi poden observar les línies generals que la travessen així com un estil particular que acaba convertint-lo en un poeta de caràcter *universal*.

A més a més, convé assenyalar com trobem autors catalans consagrats com Joan Maragall, Sagarra o Joan Fuster dels quals encara no disposem d'una edició crítica amb aspiracions de ser definitiva, una mostra més de les dificultats que suposen projectes d'aquestes dimensions. Encara, si mirem més enllà de les nostres fronteres lingüístiques, no resulta fàcil trobar edicions crítiques de les obres completes d'autors com Federico García Lorca que no siguen d'èpoques molt allunyades de l'actual.⁴ Un cas semblant al d'Estellés seria el de l'escriptor Rafael Alberti, del qual es començà a publicar el 2003 part de la seua obra completa en edició crítica i a hores d'ara es troba inacabada, atés que cal encara publicar dos volums sobre la prosa, un sobre la poesia i un altre sobre el teatre de l'escriptor gadità.

3. Víctor Martínez-Gil, en el marc del I Congrés Internacional sobre Crítica Filològica i Ecdòtica. Textos catalans dels segles XIX i XX, celebrat a la Universitat de Lleida els dies 4 i 5 d'octubre de 2012, em va suggerir aquesta possibilitat que caldria matisar i ampliar. Des d'ací li ho agraiïc públicament.

4. És el que trobem, per exemple, en *Obras completas*, edició de Miguel García-Posada, 4 vols., Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores, 1998.

En conseqüència, es podria partir de propostes com la que planteja Lluís Roda per establir una selecció de les obres estellesianes de gènere poètic, ja que són les més abundants, per tal de superar l'actual marc de crisi quant als recursos i possibilitar una edició crítica digna de la qualitat de l'autor. L'edició de les obres de la resta de gèneres treballats per l'autor no comportaria, per la seua extensió limitada, un problema excessiu.

Un objectiu més ambiciós hauria d'apuntar en la direcció que assenyalen les teories i les pràctiques que demana l'edició crítica hipertextual (Lucía Mejías 2009), per a les quals caldria desenvolupar una plataforma de coneixement, un *knowledge site* sobre l'obra del poeta, on poder consultar-ne els detalls d'aquesta mena i així mateix la interacció dels especialistes amb l'obra original que roman a l'arxiu personal i la que pugua considerar-se la versió —o les versions— textual més apropada a la definitiva. Aquest nucli d'informació es podria complementar amb una quantitat considerable de documents textuais i audiovisuals que ha generat la recepció de les obres del poeta, a més es podrien assenyalar des d'aquest espai les possibles relacions intertextuals d'una determinada obra juntament amb la presència d'estudis preliminars, notes textuais, bibliografia, cercadors informàtics i altres eines informàtiques. Les dificultats, però, no són poques i se centrarien —també— en la necessitat de fons econòmics que feren possible la consolidació d'un equip ampli en el qual hauria d'haver-hi necessàriament filòlegs però també informàtics i arxivers. La necessària i constant actualització, la cerca de la interactivitat, així com la solució de diverses qüestions tècniques, són altres elements amb els quals s'enfronten les noves propostes basades en l'edició crítica hipertextual, en l'anomenada *Filologia 2.0*.

De reconstruccions

Es tractaria en definitiva, en la mesura de les possibilitats, de reconstruir la imatge d'un escriptor hiperproductiu i caòtic, amb un estil dispers, per mostrar les línies de coherència de la seua creació literària a través del temps i de com aquesta es relaciona no només amb els clàssics més propers i els més allunyats, sinó també amb els autors contemporanis que s'han consolidat i han estat

acceptats com a part fonamental de la nostra cultura i que plantegen, a més, una posició particular i única dins el panorama de la *literatura universal* —amb tots els problemes que planteja el terme.

Amb tot, es necessita fixar una base textual estellesiana el més definitiva possible a fi d'establir unes bases sòlides per als futurs estudis i lectures que se'n puguen derivar. Hem volgut plantejar algunes possibilitats atesa la situació actual respecte a l'edició crítica de les obres d'Estellés. Algunes són més factibles i properes, altres es poden desenvolupar a mitjà termini.

A partir de l'anàlisi més general en el procés de creació, edició i recepció tant de les obres completes com del *Mural del País Valencià* i del que ocorre en un cas particular com és *L'inventari clement* que coneixíem fins ara, arribem a la conclusió que Estellés era un escriptor amb una gran capacitat creadora, una característica que determina la imatge que ens ha arribat i que dona lloc a una àmplia diversitat en la procedència i el domini de les formes poètiques, tot dibuixant una línia estilística i temàtica cohesionadora que queda explicada en uns versos de l'última secció del que s'anomenarà *L'inventari clement de Gandia*, a un poema titulat «Ars poètica», amb dedicatòria a Teodor Llorente, un referent per a Estellés (Carbó 2011):

Escric els meus fragments. No puc fer un poema.

Reconstruisc un poble, o bé un mosaic.

Amb un grapat de tests que he trobat, vaig refent
un poble com un cànter.

En definitiva, una reconstrucció a tall d'inventari líric d'alguns fets vitals que hem conformat el poeta i la seua obra tal com és dins un *poble* concret.

Referències bibliogràfiques

- CARBÓ, Ferran (2009): '*Com un vers mai no escrit*'. *La poesia de Vicent Andrés Estellés en els anys cinquanta*, València/Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana / Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- (2011): «Teodor Llorente i Carles Riba en la poesia de Vicent Andrés Estellés», dins *La literatura davant el mirall. Ironia i metaliteratura en l'època contemporània*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 13-46.
- ANDRÉS ESTELLÉS, Vicent (1972): *Recomane tenebres. Obra completa 1*, València, Edicions 3i4.
- (1976): *Llibre de meravelles*, València, Edicions 3i4, p. 106.
- (1980): *Cant temporal. Obra completa 5*, València, Edicions 3i4.
- (1990): *Sonata d'Isabel. Obra completa 10*, València, Edicions 3i4, p. 147.
- (1996): *Mural del País Valencià*, València, Edicions 3i4.
- FUSTER, Joan (1972): «Nota —provisional i improvisada— sobre la poesia de Vicent Andrés Estellés», a Vicent Andrés Estellés, *Recomane tenebres. Obra completa 1*, València, Edicions 3i4, pp. 19-20.
- LUCÍA MEJÍAS, José Manuel (2009): «La edición crítica hipertextual: hacia la superación del incunable del hipertexto», *Lecturas y textos en el siglo XXI*, coord. per Cristina Castillo Martínez i José Luis Ramírez Luengo, pp. 11-74.
- MANSANET, Víctor (2003): *Vicent Andrés Estellés. Obra periodística*, València, Denes.
- PÉREZ MONTANER, Jaume (1996): «El Cant general dels pobles valencians», dins Vicent Andrés Estellés, *Mural del País Valencià*, 1, València, Edicions 3i4.
- RODA, Lluís (2011): «Vicent Andrés Estellés: un poeta universal», *Reduccions*, 98-99, pp. 85-117.
- SALVADOR, Vicent; PIQUER, Adolf; PÉREZ GRAU, Daniel (eds.) (2010) *Opera estellesiana. Per una edició crítica de Vicent Andrés Estellés*, València, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana.

Més alta vida s'endevina. La poesia religiosa de Vicent Andrés Estellés

Enric Ferrer Solivares

Lesclletxa del Misteri: la poesia, memòria i profecia

La difícil relació de l'art amb la religió en la modernitat ha deixat en la penombra alguns elements importants de la condició humana. Una problemàtica relació agreujada entre nosaltres per la manca d'un referent teòric del tipus de la filosofia i fenomenologia de la religió, una planta gairebé exòtica en la nostra latitud cultural. Les successives crítiques de la religió han semblat d'equívocs i tòpics l'esmentada relació. Deixar de banda, en qualsevol descripció antropològica, el sentit transcendent, ha fet perdre una valuosa aproximació al conjunt de la condició humana que es vol explicar de forma raonada.

L'home dèbil, contingent, a més d'ambigu, no té les claus definitives de la seua existència. Com un mur se li apareix la vida, com un enigma que posa en relleu l'absència de resposta a les preguntes que la mateixa existència va suscitant. Un pas avant, o també tota una altra visió, és el misteri, és a dir, la possibilitat d'anar més enllà del mur, perquè s'hi ha trobat una esclletxa que permet l'accés a una altra realitat, a la transcendència. El símbol, entre altres accessos, possibilita aquest recorregut de la visibilitat del mur a allò que és invisible, però que porta una càrrega de sentit i finalitat.

La poesia parteix d'allò que és concret o particular i ho trasllada en un pla més general, sense caure en els braços de l'abstracció. És per això que colpeix personalment i invita a anar més enllà: cadascú hi pot pouar la seua veritat, tot sabent que la mateixa deu serà compartida per molts altres, sense exhaurir-ne totalment l'aigua verge de tot allò que és vertaderament humà.

En aquest context, l'obra poètica de Vicent Andrés Estellés (1924-1993) té suficient gruix per a poder trobar, quan s'hi cerca adequadament, valuosos

elements de la condició humana que, des de la seua singularitat, ens obrin a unes perspectives que contemplen també una Presència misteriosa, però ben real, alhora immanent i transcendent. En un altre lloc, de forma que pensem suficientment justificada, hem parlat d'aquesta perspectiva religiosa estellesiana, sovint amagada o poc visible en l'esponerós bosc de la seua poesia (Andrés Estellés 2009).

Vicent Andrés Estellés es va iniciar poèticament en els rengles de la poesia espanyola de la postguerra. En el període 1942-1945 va residir a Madrid, on estudià periodisme i començà a publicar en revistes tan conegudes com *Garcilaso*. Aquesta etapa, ben estudiada per F. Carbó (2009), no es pot deslligar d'alguns elements característics d'aquella època. En primer lloc, com ha passat en circumstàncies semblants, la societat de la postguerra va experimentar un autèntic *revival* religiós. En temps de crisi, de por, de confrontació, sense a penes referents, hom intenta trobar alguna taula de salvació on poder salvar-se del general naufragi. Que en la poesia d'aquells moments hi ha mostres del que diem, no ha d'estranyar ningú.

En segon lloc, val a dir que l'artefacte ideològic inventat pel Nou Estat, no va ser tan innocu com alguns han fet creure, tot basant-se en la diversa procedència dels seus materials (conservadorisme, catolicisme, tradicionalisme, feixisme) i en la seua escassa articulació. La ideologia, amb el suport dels recursos de l'Estat, no sols va existir, sinó que va articular una xarxa oficial de notable incidència, amb una interpretació ahistòrica del passat imperial, dotat de valors eterns. En aquest context, el paper de revistes com *Escorial*, tan interessada per la literatura, van ser inspiradores d'un pensament i una praxi ben determinats al servei del Nou Estat, tal com fa temps va observar M. Ramírez (1978). Aquesta visió totalitària del nou règim aspirava a crear una nova cultura, produïda per un arquetípic home nou, modern reflex del microcosmos humà dels segles XVI-XVII, tan documentadament descrit per F. Rico (1970), els components del qual haurien de ser semblants als que van fer possible l'idealitzat passat imperial, sense picaresca ni fam. En aquest arquetip tenia un lloc decisiu la religió, com un element fonamental de la ideologia oficial, amb la fixació d'un model que

reinterpretava la religiositat principalment del Barroc: *dolorisme*, sentit tràgic de la vida, missió religiosa universal, esperit combatiu, etc. Un crític de l'època, L. López Santos (1944: 11), ho descrivia així: «Lo barroco ya no es sólo una escuela, ni un período, ni un concepto. Es lo nacional; es España. Más aún, es la Contrarreforma, es lo católico». Sempre contra la modernitat, perquè les produccions, sobretot dels segles XVIII i XIX, estarien contaminades pel racionalisme i el subjectivisme.

La versió cultural i literària oficial va ser difosa per revistes directament o indirecta vinculades al poder. *Escorial. Revista de cultura y letras*, a més dels obligats estudis sobre l'època imperial, volia eixamplar la recerca religiosa amb articles sobre poetes estrangers (Alonso Gamo 1949). El braç estrictament poètic, però, va ser *Garcilaso. Juventud creadora*. Respecte de la presència de la poesia de matriu religiosa, tal com ha escrit V. García de la Concha (1973), hi havia poca poesia *sacra* (Crist crucificat, Verge Maria, Nadal) i abundaven més els poemes de caire neoromàntic, sovint encastats en la fèrria estructura del sonet clàssic. En el número 12, extraordinari amb motiu del primer any de *Garcilaso*, J. Revuelta (1944), deixava ben clar els fonaments intel·lectuals i estètics de la revista (Nietzsche, Scheler, D'Annunzio, Marinetti, entre d'altres).

És que no hi havia poesia religiosa autèntica entre tanta fullaraca i sospitosa càrrega ideològica? Des de ben enjorn els lectors i la crítica van copsar que poetes com José María Valverde, per exemple, tenien alguna cosa diferent. Des d'alguns àmbits eclesiàstics va ser acollida tal proliferació de poesia religiosa amb prevencions i matisos. Així, el jesuïta Jorge Blajot (1951: 70-75) saludava, en una primera aproximació, l'allau de fervor amb la necessitat de «descubrir una ley y formularla en una sentencia grávida y definitiva. Tal fue la de Dámaso Alonso, en un prólogo maravilloso a un maravilloso libro. «Toda poesía es religiosa», escribía nuestro gran crítico al frente de los primeros poemas de José María Valverde». A Blajot li semblava excessiva tal formulació, per incloure fins i tot la «poesía blasfema», justificada per D. Alonso perquè d'alguna manera reconeixia la poderosa presència divina. És per això que el crític jesuïta hi afegia: «Por ello, para evitar confusionismo y no andar jugando con religio-

antirreligiosidades, me resisto a recibir, pese a su atractiva rotundidad, la frase «toda poesía es religiosa». Como, paralelamente, creo que conviene diferenciar crudamente entre amor y odio. No venga algún guapo a justificar ciertas aventuras bajo el título piadoso de un *indirectísimo* amor a Dios», en irònica al·lusió a l'expressió de D. Alonso que recorda la relació «directíssima o indirectíssima» de l'home amb Déu, fonament de tota poesia. Blajot estableix una base teòrica («¿Qué determina que un poema sea o no religioso? ¿En qué consiste la poesía religiosa?»). Distingeix, en primer lloc, entre poesia religiosa i poesia de tema religiós. En realitat el tema elegit és indiferent. Després d'una interessant referència a la «imantación poética» de Vicente Aleixandre, Blajot ho aplica a la poesia religiosa: «La religiosidad de un poema no reside, lo hemos dicho ya, en el asunto, como ni en la honestidad y dulzura de sus palabras, sino que se cifra en el sentido, la imantación, el temblor religioso que el poeta logra inyectar en su obra». És per això que escriurà: «no hay verdadera religiosidad en toda esa comunión panteística al uso ni en tanta salmodia tremendista», per acabar recordant la missió del poeta: «responsabilidad artística; debe darnos poesía, es decir, ha de ser poeta. Responsabilidad religiosa, ha de saber tender una mirada divina sobre la vida, el hombre, la luz, todo lo que pretenda imantar de atracción celeste. Y sólo una pupila limpia y emocionada podrá captar el secreto matiz, delicadísimo, que colorea divinamente la intimidad de todo ser».

Era evident, a l'altura de 1951, que l'eclosió tan unànime, en part forçada, de tal abundància de poesia religiosa, o millor, de temàtica religiosa, s'esquerdava ràpidament. En ben pocs anys la dita de D. Alonso ja no era més que una mena de *boutade*. Heus ací algunes mostres d'aquest trencament amb la visió ahistòrica del microcosmos humà. En 1944 apareixia la revista *Espadaña*, inspirada pel sacerdot i crític literari Antonio G. de Lama i el poeta Victoriano Crémer, la qual obria una altra línia literària en contrast amb *Garcilaso*. V. Crémer (1944) ho expressava així, a propòsit d'un manifestat d'alguns poetes portuguesos, que aplicava a la poesia espanyola: «Va a ser necesario gritar nuestro verso actual contra las cuatro paredes o contra los catorce barrotes soneteriles con que jóvenes tan viejos como el mundo pretendent cerrarle,

estrangularle. Pero nuestro verso, desnudo y luminoso. Sin consignas. Y sin necesidad de colocarnos bajo la advocación de ningún santón literario: aunque se llamen Góngora o Garcilaso».

Després de l'obsessiva exploració de la interioritat amb la baixada a les galeries, o als abismes de l'ànima, des d'on es pretenia el diàleg amb Déu, ara apareixia un nou paradigma centrat en l'home per tal d'intentar pujar a Déu i no a l'inrevés. Poetes com Blas de Otero exemplifiquen aquest canvi, com ha recordat Emilio Alarcos Llorach (1973), en el sentit que el poeta ha descobert la fe en l'home i ha baixat al carrer com un de tants. Semblava, en alguns casos, que Déu només havia estat un embolcall per a expressar l'únic tema que els interessava, l'home. La fe en la solidaritat humana substituïa aquella recerca que mai no acabava o tan sols feia encara més evident el silenci de Déu. Potser no era altra cosa que fer visible l'agnosticisme ocult entre les aures religioses, sinceres o no, de la postguerra. Més encara, en baixar al carrer, el poeta atemptava contra l'art sublim, el que tradicionalment s'havia considerat el més apte per a expressar la religiositat. Ara s'introdueix la lletjor de la vida, que deixa al descobert la real misèria social. En aquest camí de baixada ens trobem a Vicent Andrés Estellés, el poeta que opta per acollir la humanitat, sempre ambigua, però que mereix de ser salvada.

Calia, doncs, una clarificació per a destriar allò que era religiositat del que no era altra cosa que el malestar pel xoc amb la realitat quotidiana. També amb el perill de no encertar el rumb entre la vacuïtat de tanta poesia pretesament religiosa, però neta del fang del carrer, és a dir, de la vertadera humanitat, i de l'autoconsciència de superioritat unida a la desesperació existencial, com tancant camins i semblant la sospita sobre tot allò que sonara a transcendència.

En tornar Estellés a València, què hi troba de poesia? Als anys quaranta el domini del castellà ja era considerable. El grup de poetes d'expressió espanyola era important i influent, amb personatges tan notoris com el jesuïta català Joan B. Bertran, omnipresent en moltes publicacions i vinculat a organismes de la cultura oficial. Al voltant d'un article sobre un llibre d'Alejandro Gaos, publicat a València en 1947, Bertran hi exposava el desig de rehumanitzar la

literatura (1949: 283 i 292): «la poesía es hondo sentir humano o no es nada. Lo demás, decadencia y esterilidad de páramo». Tot refusant l'existencialisme de J. P. Sartre, considerava que la seua *angoixa* era estèril, perquè més enllà, «la idea de que todo lo vivo, Dios sobre todo, como en ráfagas, sopla en este coto helado y sombrío que es la angustia de lo existencial con miras a disiparla». Un altre personatge de certa influència va ser Pedro Caba, el qual havia fundat a València, en 1950, la revista *Humano. Cuadernos de Literatura, Arte y Pensamiento*. En les seues pàgines va acollir poemes en castellà de J. B. Bertran, Matilde Llòria, Maria Mulet, Àngels Escrivà i Maria Beneyto. D'altra banda, els poetes valencians, en pocs anys, havien crescut en nombre i en qualitat, tant els de les generacions anteriors, com Carles Salvador, com els nous, dirigits per Xavier Casp. Aquest període de la postguerra, ben estudiat per la crítica, té unes relacions ben estretes amb la poesia religiosa. Al costat, però, de la influència castellana, apareixia una presència catalana, gràcies a l'eficaç ofici de pont de X. Casp. Així, en l'*Almanaque de Las Provincias*, van publicar els seus poemes J. M. López- Picó, M. Bertran i Oriola, Mn. Pere Ribot i Mn. Miquel Melendres, tots ells ben coneguts per la seua poesia religiosa. El mateix X. Casp va comentar-los en diversos articles apareguts en l'esmentada publicació. La producció de poesia valenciana religiosa va ser abundant, amb aportacions a la poesia sacra i litúrgica, a la religiositat popular i a la més centrada en els problemes existencials de l'home. Oblidada durant molt de temps, recentment ha sorgit un notable interès per aquesta orientació religiosa de la nostra poesia, conreada en les dues dècades posteriors a 1939: Portolés (1991), Saó (1993), *Qüestions de vida cristiana* (1994), López i Quiles (2007).

La polèmica, però, sobre el caràcter religiós o no de molta d'aquesta poesia no ha cessat, tot i que alguns crítics la van considerar periclitada en ultrapassar els anys cinquanta del passat segle. Tot amb tot, val a dir que, encara que continua d'alguna manera la confusió entre poesia religiosa i poesia de tema religiós, sembla ja excessiu la necessitat de justificar una i altra vegada l'estatut i realitat de la poesia religiosa. A hores d'ara, s'ha d'admetre que ni és una moda ni un anacronisme estètic, incapaç de respondre als dubtes de l'home

postmodern. No és irrellevant, finalment, la constatació que hom pot fer en alguns poetes que, en algun moment, han fet poesia religiosa amb sinceritat i que van canviar el seu rumb, però que han conservat l'obertura a l'altre, nafrat per tantes envestides socials i històriques, com una empremta inesborrable. Potser aquell sentit de la transcendència, ara secularitzat, continua assenyalant-los el més solidari dels camins.

La recepció crítica de la poesia religiosa, sobretot del període de la postguerra, sembla haver passat per tres etapes, que tot seguit descriurem. En l'època coetània, l'extensió de l'equívoc sobre la identificació de la poesia amb la religiositat, ja va ser contestat, tal com hem dit al seu lloc, amb la distinció entre poesia religiosa i poesia de tema religiós. Fins i tot, hom intentà descriure la poesia religiosa des de l'actitud del jo que cerca el diàleg amb Déu. Als anys seixanta i setanta del segle xx, hom entrà en una etapa de discerniment. Els ja esmentats V. García de la Concha i E. Alarcos Llorach van avançar en una crítica ponderada. En aquest sentit, des de l'angle confessional, autors com Florencio Martínez Ruiz ho han expressat així (*Nuevo mester de clerecía* 1978: 333): «Obvio era que no todo el que decía "Señor, Señor" entraría en el reino de los cielos poéticos. Esa poesía, en muchos momentos, era en realidad una alternativa a los estrechos cauces expresivos ambientales. Y, si no totalmente insincera, caía en la pseudoreligiosidad en buena parte». La perspectiva del temps, els canvis de sensibilitat poètica i religiosa, justificaven un judici tan sever, entre altres raons, perquè, encara que havia minvat la poesia devocional, una notable creació inequívocament religiosa, sense massa soroll, havia fet el seu camí amb uns pressupòsits estètics plenament actuals, com va palesar, per exemple, una *Antologia de sacerdotes poetas*, publicada en 1975, a cura de Josep Grau i Colell, amb poemes d'una seixantena d'autors procedents de tot el domini lingüístic.

Una tercera etapa, la més recent, ha insistit en la necessària matisació de la poesia religiosa, tot començant per plantejar una revisió de la poesia de la postguerra, amb una positiva valoració del conreu de la llengua en temps adversos, com també la clarificació teòrica i pràctica del concepte de poesia

religiosa des d'una visió humanista, oberta a la transcendència (Angelats i Morató 2008). Una tan llarga clarificació ha deixat ben patent que la paraula nascuda del menyspreu de la humanitat ofén l'home, com a tal, i s'aparta del missatge cristià.

En continuïtat amb les precedents consideracions, ara ja sembla possible decantar, encara que siga breument, allò que des de la postguerra ha anat dissenyant una poesia oberta al misteri, al misteri de l'home, que va més enllà d'ell mateix, que l'ultrapassa. És l'home mateix, des de la seua pregonesa, l'accés més segur per a trobar l'escletxa del misteri, és a dir, del possible sentit global de l'existència. Encara no cal fer present cap invocació o presència de Déu. Si hi cal, fins i tot en el silenci, Déu serà percebut com un company de camí que suggereix una dimensió desconeguda.

Al poeta li correspon servir la *memòria* del misteri, recordar des de l'*experiència* tot allò que l'aparença sensible nega o obscureix. Destriar la paraula justa entre el soroll atabalador de tantes propostes buides de sentit. Baixar al fons de l'home de carn i ossos, auscultar-hi tot allò que ha de ser salvat de la destrucció, de la voracitat del temps, de la mort. Tot allò que és humà pot ser poesia. El poeta, en una adaptació de 2 Corintis 4,13, ha cregut en l'home i el seu misteri, i és per això que ha parlat. És el moment de dir-ho com a vertadera *profecia*, és a dir, d'anunciar que allò que sembla feble i limitat, subjecte al temps, no es dissoldrà en l'aire com un núvol fugisser. El poeta, poruc per l'encàrrec rebut, dirà a tothom que cal anar més enllà de la lletra, que hi ha un món espiritual, siga o no l'atri de la terra promesa. Sempre, però, com una crida a l'encontre amb l'altre. I tot això ho ha d'aconseguir amb la paraula capaç d'obrir portes en el cor humà i albirar horitzons que mai no s'havien ni entrellucat.

Amb les categories antropològiques de l'experiència, la memòria i la profecia, la poesia d'autors com Vicent Andrés Estellés, sobretot la del període 1953-1970, pot rebre una nova llum i permetre d'acostar-nos-hi amb uns ulls verges, que descobreixen, cada dia, l'encontre amb l'altre, amb el company de camí, com una albada mai no repetida.

L'experiència fundant de la poesia de Vicent Andrés Estellés

Cada home, cada poeta, construeix la seua vida o la seua obra des de l'experiència. Sense consciència de la realitat, l'accés al món real fóra il·lusori. És per això que el subjecte despullat, com més millor, d'ideologies i prejudicis, pot fer seua la realitat, és a dir, ell mateix, els altres, el món, la transcendència. És així com l'experiència es converteix en coneixement, en referent. Ara bé, l'experiència sense paraula és inexistent. La paraula és comunicació, obertura als altres i també universalitat, és a dir, des de l'experiència quotidiana es pot arribar a una visió general, sense ser ofegada per l'abstracció. L'experiència és sempre particular: és el subjecte el qui resta afectat per la realitat. També el poeta viu al límit i l'experiència feta paraula esdevé testimoni de la universal condició humana.

Hi ha poetes que, amb tota legitimitat, han fet de la seua poesia una continuació de les seues indagacions sobre l'home; d'altres han narrat històries; alguns més han confessat lluites, temors i amors. En cada cas, però, l'experiència particular ha estat la font de la seua obra. Vicent Andrés Estellés, com altres poetes, ha obert els ulls, s'ha deixat envair per la realitat, sense defugir-la, i ha tractat de conjurar-la per la paraula, com un potent antídoto contra l'agressió del món i la història. Els seus van ser uns temps difícils, temps envaïts per la guerra i la postguerra, amb tantes portes tancades a les il·lusions de la joventut, amb la immediatesa de la mort, violenta o no, amb la grisa misèria quotidiana, tan cruament expressada pel soroll cridaner dels tramvies amb la seua càrrega humana, com un viatge sense rumb (*OC*, 6: 127). Un temps viscut en present, perquè en té consciència, ple de sentiments, unes vegades, joiosos; d'altres, tan sols efímers, en un present limitat. Un temps, en definitiva, on l'experiència d'haver perdut qualsevol referent o ancoratge fa sentir-se descentrat, com exiliat del propi jo i del món.

Un temps, a més, que s'acaba. Estellés és conscient d'aquest moment fugisser que és la vida: «ja no em queda temps d'escoltar las paraules» (*OC*, 1: 84) per a poder expressar la vastitud de l'existència. Una experiència que té arrels pregones ja en la mateixa infantesa (*OC*, 78), en aparéixer el misteri de la vida

i de la mort al cor del nen, com un trencament del jo amb el món. En Estellés, aquest descobriment ocorre en la més pura quotidianitat, siga a l'hora del berenar del xiquet siga tot jugant amb una pedra (*OC*, 1: 77 i 78). La por, la mort, el límit, s'han instal·lat definitivament en la pròpia casa. Quan hom viu a la intempèrie, cal tornar a casa (*OC*, 1: 102-108). L'espai recuperat, alhora real i simbòlic de la casa, és tot allò que configura la condició humana: l'amor i la mort, Eros i Thànatos. La casa, des dels seus fonaments, és l'espai de l'obligada convivència amb el dolor, la mort, però també amb l'exaltació de la vida en l'amor i l'esperança. Sobre aquesta experiència fundacional es bastirà una nova relació amb el jo, els altres, l'Altre.

Amb quins referents llegirà el poeta la seua experiència? ¿De quina manera els bocins de vida assoliran un conjunt intel·ligible, una plenitud anticipada, una visió general? Respecte del context religiós, calia un primer trencament amb la poesia de temàtica religiosa. Estellés va capgirar aquest subgènere amb un dels seus poemes més coneguts («Epístola amb segell d'urgència. A boqueta nit» *OC*, 1: 88-91), nascut en un context devocional i dedicat a sant Vicent Ferrer, l'evocació del qual era el pretext per a parlar dels problemes actuals del poble valencià. En una segona línia de distanciament, també calia allunyar-se de la poesia existencial o pretesament existencial del «*Senyor, Senyor*», tan estesa i prestigiada en els ambients oficials espanyols o en la poesia valenciana del mateix Xavier Casp. Aquest *Senyor* per a Estellés era, sobretot, un amic a qui confiar penes i treballs: «D'amic a amic, sempre és parla més clar» (*OC*, 1: 61), sense falses etiquetes ni retòriques, sinó amb la sinceritat del cor en la mà. Hi calia, en aquest trencament, també una relectura del substrat religiós, tot començant per l'implícit, és a dir, la religiositat popular de procedència tradicional i familiar, pròpia de la infantesa. Aquesta religiositat, tan humil i respectada, transformada en vida pròpia, serà com un humus espiritual on podrà créixer amb virior l'expressió transcendent. La religiositat explícita, és a dir, aquella que hom ha après en la catequesi i en la pràctica sacramental, constituïda per elements bíblics, dogmàtics, litúrgics i místics, arribaria a integrar-se en la seua poesia amb un aire nou, tot cercant una especial relació

de l'home amb Déu. Deslliurat així el poeta i l'home de la cuirassa de la tradició, per un interessant procés de reabsorció, assumirà plenament la complexa experiència humana i baixarà al «goig del carrer», però també espai de la brutícia i de la finitud.

El mirall infinit de Déu

L'experiència, ara ja paraula en el poeta, s'explicita amb l'ajut magnífic del símbol. Dels sentits saltem a un nivell espiritual, sense cap raonament, com una revelació que anuncia un sentit ocult, immaterial. Tot és lluminós, intel·ligible, a condició de no eixir de l'univers simbòlic. El nostre poeta així ho fa. Més enllà de l'aparent immediatesa del sentit literal, s'hi adverteix la potència d'alguns símbols o imatges. Hi ha, com en l'experiència viscuda, un antagonisme profund entre la Vida i la Mort, cadascuna amb el seu seguici. Així l'afirmació de la vida és sempre present: «I és / —¡ara sí!— / la Vida» (OC, 6: 41), en permanent confrontació amb la mort, de tal manera que «De vegades, la Mort venç a la Vida», per a descobrir, finalment, que «més alta la Vida s'endevina» (OC, 6: 67). Estellés és un poeta que estima i creu en la vida, com un aigua joiosa on poder «cabussar-se en Déu» (OC, 6: 225). És per això que també té molt present la mort, com un avís de la precarietat humana, subratllada amb la simbologia de la terra eixuta, del bancal on tan sols creix el dubte (OC, 6: 65-66); del laberint que no condueix enlloc (OC, 4: 223); del naufragi que ha fet perdre la mateixa identitat, la més total de les pèrdues (OC, 2: 289). Potser és el símbol de l'exili un dels que millor expressen la solitud, l'anorreament personal, el desarrelament, la radical feblesa (OC, 2: 266-308), fins arribar a una valenta decisió: «Em quede. Per sempre / seré exiliat / a la meua terra, / el més trist i amarg / dels exilis» (OC, 4: 176).

Els dos vessants de la vida i el límit no s'anul·len entre ells, sinó que permeten fer un arriscat camí, pel tallant de la carena, cap a Déu, «com qui busca l'abisme / per arribar el més alt de la vida, / just on roman el més profund de l'ésser, / i em vaig sentir forestalment confós / amb tot el que és, sota l'aire de Déu» (OC, 1: 58). És una vertadera paradoxa de la mística: cercar l'abisme, la plena

desposseïció, per tal d'assolir la vida més plena, és a dir, el misteri de Déu, encara que tan sols siga contemplat en la penombra de l'existència. Com, però, anomenar aquell que és inefable, que no pot ser dit? Cal intentar-ho, sense destruir el misteri, amb aquells esglaons que són totalment humans, sense perdre's en les boires metafísiques, tot començant per allò que és més humà, l'amor, dotat d'una consistència definitiva: «Oh amor, oh riu, oh Déu de bat a bat» (*OC*, 6: 35), com un eco d'aquell cant de sant Pau: «L'amor no passarà mai» (1 Corintis 13, 8).

Déu de la vida i de l'amor, però també Déu dels pobres i humiliats, és a dir, de les víctimes de la creu de la història, dels qui no l'han feta, però l'han soferta, de la insolència del poder, de la injustícia més sagnant. Així en el «Cant de Vicent» (*OC*, 4: 139-147), el poeta donarà la seua veu als humils i humiliats de la terra.

L'home viu en la història —és història— i carrega amb el pes del temps i la memòria de tot allò que el va configurant en la seua identitat, sempre oberta a la multiplicitat de l'experiència, en el seu ampli ventall d'acció i reflexió. Una experiència que sempre és epocal, en tota la seua totalitat, a la qual s'accedeix des del jo que mira cap al passat, i tot contemplant el camí recorregut, mostra la identitat com una mena de descripció autobiogràfica. Estellés és un poeta que ha sabut aprofitar les deixalles del naufragi per a bastir una evocació i revisió del passat en una indestriable trama, sense a penes concessions al sentimentalisme epidèrmic, amb una especial incidència en la infantesa, l'inesgotable planter del jo. La infantesa és, entre altres coses, l'escenari de la vida, el poble humil, d'horta, amb el tren com un signe de progrés, compatible amb una fe senzilla (*OC*, 6: 122); la família, feta d'afecte i treball (*OC*, 4: 139-147); la vinculació a la mare (*OC*, 1: 187) i a la seua religiositat (*OC*, 5: 89)... En aquest ambient també apareixeran les pors infantils, el dur tribut al creixement de la consciència (*OC*, 1: 23); la pobresa trista i silenciosa (*OC*, 1: 229). De tal manera que la vida, de la qual fa memòria, serà percebuda com a contingent, sotmesa a l'atzar, sempre buscant el seu fonament: «La vida és una pedra rasposa» (*OC*, 1: 68), que ens esmola, que deixa un rastre profund.

Fer memòria, recordar, ens fa més conscients de la fugacitat de la vida: «Tu devalles amb l'aigua / de la pluja a la pedra; la forades, i en clots / mínims, dies

i dies, van a beure els ocells» (OC, 6: 27). La fugacitat ens avisa que mai no som plenament nosaltres mateixos. L'eternitat, en canvi, és plenitud, unitat, on se supera tota inestabilitat, inquietud: «Senyor, tinc l'esperança alerta de la pedra / que us va veure, el Dissabte... Des de llavors, la pedra...» (OC, 6: 27). El poeta, sobre el fonament de la pedra, també espera la plenitud de la Resurrecció. En aquesta espera, en la vida, aniran apareixent els grans descobriments com el dolor, company de camí: «Et moriràs, i encara seguirà el teu dolor / debatent-se, en un lloc molt precís, entre uns éssers» (OC, 2: 212). El dolor és com una porta tenebrosa que condueix a la mort —«àngel del Senyor»— en la coneguda «Elegia» (OC, 1: 38), seguida de la corprenedora «Cançó de bressol» (OC, 1: 39), amb l'evocació de la filleta morta. La consideració de la mort, d'altra banda, fa estimar la vida: «He amat la Mort perquè ella m'ha fet amar molt més» (OC, 2: 307). La mort, però, no té la darrera paraula. En la contesa vencerà l'amor, la vida. El poema «Goig del carrer» (OC, 6: 44-45) expressa com cal cercar l'amor al carrer, és a dir, en l'espai de la quotidianitat, no en les nobles estances o en un paisatge idíl·lic, amerat d'un romanticisme estantís. L'alegria de viure —la jove mare, els infants, els seus jocs— és un regal d'Algú; el temps, inexistent per a l'amor, ja és només present, eternitat.

L'experiència, des del fonament de la realitat, la memòria, eixampla el cor de l'home, amb els seus sofriments i silencis, i també amb la joia de viure i l'amor en plenitud, com una invitació misteriosa a obrir portes a l'esperança.

«A la frontera hi ha prades»

La poesia com a memòria aspira a salvar de la destrucció el passat, el fil conductor de la identitat, construït pacientment des de l'experiència. La poesia com a profecia fa un pas endavant i obri noves perspectives en el present habitat per la memòria, en convergència amb el passat, les preguntes del present i l'obertura cap a l'esdevenidor.

L'accepció habitual descriu la profecia com una predicció sobre el futur. En sentit ampli, profecia és un concepte amb diversos aspectes o funcions. Tot seguit en farem la descripció, tot aplicant-la al nostre Vicent Andrés Estellés.

En una primera aproximació, la profecia és paraula que interpel·la en la història, és a dir, no sols és coneixement, sinó una directa invitació a prendre partit, a decidir-se en relació a allò que ha estat anunciat pel profeta. En Estellés ja ha arribat «l'hora de parlar clar i ras» o «de callar ja del tot» (OC, 1: 91). Ja no hi caben excuses per tal d'ajornar la resposta a l'anunci: «dec aprofitar els dies, / car són tantes les coses que he dir / encara, encara, i resten tan pocs dies...!» (OC, 1: 73), perquè «ja no en queda temps d'escollir les paraules» (OC, 1: 84). És el moment de canviar de vida, de la urgència de parlar amb Déu, amb els altres.

En segon lloc, la profecia pot ser una lectura diferent de la visió usual de la realitat. Una lectura quotidiana no cau en la fantasia dels somnis heroics, sinó que defensa la humilitat del significant, que no vol ser cap entrebanc per al significat, el que de veritat interessa. En el nostre poeta la senzillesa de l'expressió, el to col·loquial faciliten el camí cap al sentit profund del missatge. El paper del profeta o poeta és de precursor o d'assenyalar el que és important per a l'oient. Així el nen que juga amb la pedra, amb la paraula, és exhortat a viure feliç i content. Ja arribarà «el temps de la pregunta» (OC, 6: 62), que li obrirà els ulls i entendreà que, ja adult, la por envairà la seua vida perquè «com un terror et pujarà al cervell» (OC, 1: 66). La vida, però, també és «criatura en dissabte» (OC, 1: 42-43), anunci de la plenitud del diumenge. De moment, cal trobar «els itineraris de la Gràcia» en la brutícia de cada dia perquè Déu és present «entre les coses» i l'home —projecte inacabat— va fent-se «entre les coses», ungit per la gràcia divina, mentre camina cap a la plenitud. En aquest llarg camí, el poeta confessarà que «m'he estimat molt la vida» (OC, 2: 82), assaborida a poc a poc. Anys a venir la vida serà objecte de reflexió, de relectura, en un extens poema («Epístola farcida»), com si tot allò que ja és passat haguera de ser novament un renascut nadó (OC, 3: 197-209). Mentre la nit, l'existència del poeta, podia ser la nit de tots aquells que van viure la punyent realitat de la postguerra, soferta sense tenir-ne consciència, sense una visió més profunda de la societat establerta que amagava tanta lluita i misèria.

En una tercera consideració, el profeta té una missió en el poble. Ell és «un entre tants» i camina amb el poble en el seu èxode, des de la seua «casa», la

realitat històrica i social, cap a la terra promesa, encara que ell no hi arribe, el poble sí que ho aconseguirà. El camí del desert existencial està marcat per la pèrdua de la identitat i de la paraula o consciència, l'abolició del passat i el futur, la persistència d'una vida nòmada i provisional, tot com una paràbola esfereidora de l'home del segle xx.

L'experiència de la fraternitat en el camí farà créixer la solidaritat amb tots, sense cap exclusió. Així el poeta identifica la vida que passa amb la humanitat (OC, 6: 127), com volent combregar amb tots. Una solidaritat que es basa en l'amor universal: «he amat les gents anònimes, he amat totes les coses» (OC, 2: 307). La identificació amb el dolor dels altres produeix una intensa compassió: «He vist coses, i éssers. M'han vingut aleshores, / la llàstima i un pobre i solidari amor» (OC, 2: 304). Fins i tot dirà que «sent una gran llàstima per tot allò que odie» (OC, 2: 297). La compassió, la misericòrdia, el portarà a la pregària pels altres, sobretot pels més humils, als quals ja només els queda la lleu felicitat del diumenge (OC, 7: 74); «pels que dormen» (OC, 2: 274), perduda la consciència i la mateixa esperança. Agenollat, prega: «calle per tots. Senyor, Senyor! Plora per tots» (OC, 2: 291). Aquest camí no duu a l'anihilament total: la mort no serà altra cosa que un trànsit cap al recobriment de tot allò que ens ha fet humans (OC, 2: 278).

En un darrer lloc, el missatge no és propietat del profeta, sinó d'aquell que l'ha enviat. El missatger no se sent plaent amb l'encàrrec rebut, entre altres raons, perquè massa sovint ha de denunciar el desordre establert, l'absolutització del poder. Un poder que és capaç de legitimar qualsevol ètica o llei, per considerar-se l'absolut de qualsevol escala de valors. En el poema «Amb un fons subversió» (OC, 6: 237-238) els morts ho dominen tot. Aquesta sinistra simbolització del poder determina la distinció entre el bé i el mal, el judici definitiu sobre qualsevol comportament i la mateixa instauració d'un ordre nou. El món a l'inrevés: els vius sotmesos als morts. Un nou ordre fet de «genuflexions, i papers, i prestigis / ben sòlids, i escalons, i una suor pel front» (OC, 2: 279). El resultat de tot això és un estat ideologitzat «marcat a foc per la injustícia» (OC, 2: 108), que difon una vida grisa, sense perspectiva, emmarcada pel naixement i la mort,

amb la rutina del treball empobridor, amb una discreta, però eficaç, direcció que planifica «missions ocultes» i «consignes» (OC, 2: 294). Cal desvetlar la consciència, sorda per l'excés de soroll que atordeix, per tants dogals de ferro que minven la llibertat (OC, 6: 229). Cal també recordar que les riqueses, la mateixa realitat, no són eternes, que tot està tacat per la mort: «I ací estic, / ordenant les paraules / com si res, mort, com si / fóra açò perdurable» (OC, 7: 22). Relativitzar, en definitiva, els valors en els quals hom creu, potser per cridaners, els més útils i benèfics. Al profeta, a més, no li faltará mai el contrast, la reacció, el refús, perquè ¿què ens pot ensenyar «el fill del forner que feia versos»? (OC, 1: 275). Els falsos profetes hi diran la seua, sempre disposats a legitimar tot allò que el poder decideix, ja que sempre «hi ha encàrrecs, hi ha consignes, hi ha flames a trametre» (OC, 6: 115). La situació del profeta o poeta sempre serà precària, entre focs creuats.

El profeta, però, també és portador d'un missatge d'esperança: «i ens trobarem al bell mig de la vida, / que cau enllà de tot açò i allò, vers on anem fatalment i feliç» (OC, 1: 59), perquè «a la frontera hi ha prades, hi ha rierols, i hi ha infants: ho sé bé», i encara que no hi arribe, de moment, ja apareixen «els arbres de la Pàtria» (OC, 2: 308). El cor fort del poeta, del profeta, ha entrellucat, encara que només siga un instant, allò que dóna sentit al camí, aquella plenitud on tot acaba, fins i tot la mort.

«Em feres solidari de l'amor i de l'espant»

Sotmesa la poesia de Vicent Andrés Estellés, sobretot la del període 1953-1970, a les categories de l'experiència, la memòria i la profecia, hi hem trobat una poesia oberta a la condició humana, pastada en l'experiència i el temps, amb una forta aproximació crítica a la realitat, amb una eficaç prospectiva profètica. Poesia nascuda en temps d'incertesa, on «la salvació dels mots», les ganes de vida i futur, semblaven carrers sense eixida. Poesia complexa, amb molts aspectes, fins i tot contradictoris, com la mateixa condició humana. Amb un deix religiós, com hem intentat de provar, que se situa en els preàmbuls de la fe, perquè el que és diví sempre es revela en el que és humà, de tal manera

que hi ha una certa continuïtat entre l'experiència humana i l'acceptació del que és revelat. El nostre poeta, amb humilitat, és dels que preparen el camí per a l'obertura al totalment Altre, perquè ha pouat la seua poesia en la humanitat, en tot allò que és verament humà. La seua poesia té abundants marques del que és l'alliberament humà com a camí de salvació plena: lluita, denúncia, compassió, solidaritat, pregària, diàleg amb Déu... També amb evident orientació profètica: desvetlar els qui dormen, denunciar l'absolutització del poder i del món, és a dir, de tot allò que és efímer davant el límit, la mort, la transcendència. El fuet profètic estellesià mostra la ridícula pretensió dels poderosos, perquè els descobreix en la seua nuditat.

La poesia de Vicent Andrés Estellés encara és molt més. La seua evolució des del *Llibre de meravelles* (1971) ha fressat camins ben diversos. Cada lector tindrà les seues preferències. Sense arribar a la invenció d'heterònims, hi ha múltiples *Estellés* per a cada receptor de la seua immensa obra: el de «carrer», portaveu del poble, el creador de personatges i mons insòlits, l'irònic debel·lador de falsos prestigis, el memorialista de la sofrida condició humana... Sempre, però, amb una marca pròpia, la de la fraternitat, la de la poesia per als altres, la de la senzillesa, més o menys estudiada, la sorpresa davant del misteri...

Referències bibliogràfiques

- ALARCOS LLORACH, Emilio (1973): *La poesía de Blas de Otero*, Salamanca, Anaya.
- ALONSO GAMO, José María (1949): «Religiosidad en la poesía “hermética” italiana: Quasimodo», *Escorial*, 59, pp. 843-886; 60, pp. 1127-1146.
- ANDRÉS ESTELLÉS, Vicent (2009): «Déu entre les coses». *Antologia de poesia religiosa*. Selecció i introducció d'Enric Ferrer Solivares, Paiporta, Denes.
- ANGELATS I MORATÓ, Jaume (2008): «Dés des de la literatura», *Qüestions de vida cristiana*, 229, pp. 124-132.

- BERTRÁN, Juan Bautista (1949): «Tras la poesía eterna (un lírico existencialista)», *Razón y Fe*, 622, pp. 283-293.
- BLAJOT, Jorge (1951): «Poesía y religiosidad», *Razón y Fe*, 636-641, pp. 70-75.
- CARBÓ, Ferran (2009): «Com un vers mai no escrit». *La poesia de Vicent Andrés Estellés en els anys cinquanta*. València/Barcelona. Institut de Filologia Valenciana / Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- CRÉMER ALONSO, Victoriano (1944): «España limita al este...», *Españaña*, 1, p. 8.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (1973): *La poesía española de postguerra. Teoría e historia de los movimientos*, Madrid, Prensa Española.
- LÓPEZ I QUILES, Antoni (2007): *Trama i ordit. Sobre l'aportació de la fe a la literatura valenciana contemporània*, Paiporta, Denes.
- LÓPEZ SANTOS, Luis (1944): «Barroquismo», *Españaña*, 1, pp. 11-12.
- Nuevo mester de clerecía* (1978), edició preparada por Florencio Martínez Ruiz. Madrid. Editora Nacional.
- PORTOLÉS, Àngel (1991): «Fe i poesia en la recuperació de la postguerra», *Saó*, 143, pp. 31-33.
- Qüestions de vida cristiana* (1994), 171, dossier *L'Església en la cultura valenciana*, pp. 5-93.
- RAMÍREZ, Manuel (1978): *España 1939-1975. Régimen político e ideologia*, Barcelona, Labor.
- REVUELTA, Jesús (1944): «Prehistoria», *Garcilaso*, 12, p. 20.
- RICO, Francisco (1970): *El pequeño mundo del hombre. Varia fortuna de una idea en las letras españolas*, Madrid, Castalia.
- Saó* (1993) 159, dossier *Literatura religiosa en la postguerra*, pp. 31-43.

La interrelació pintura i literatura en l'obra poètica de Vicent Andrés Estellés

Carles Cortés i Miquel Cruz
Universitat d'Alacant

Introducció

L'extensa producció de Vicent Andrés Estellés, amb més d'un centenar de títols, començà a publicar-se en català a partir del 1953. A hores d'ara desconeixem tot el gruix de la totalitat de la seua obra, ja que una part d'aquesta roman inèdita. En la nostra investigació pretenem aprofundir en el coneixement d'una obra poètica que va tenir les arts plàstiques com a font d'inspiració. La pintura de diversos artistes coetanis o anteriors a la seua producció és bàsica per a entendre alguna de les seues referències. De la mateixa manera, l'empremta que el poeta va deixar en l'obra gràfica d'alguns d'aquests artistes és un objectiu preferent, en tant que ens permetrà ampliar el coneixement de la seua literatura i de la recepció que va tenir.

Per tot això, la primera línia d'anàlisi en la nostra recerca serà la dedicada a les referències a pintors en la seua obra, això és, l'eix creatiu que naix de l'escriptor en referència als artistes que li interessen. Som conscients de la difícil delimitació del nostre camp d'estudi; tenim en compte en tot moment el fet que la interacció dels dos llenguatges, el de la pintura i el de la poesia, serveix al nostre escriptor per ampliar l'abast de la seua obra. Així, si seguim les explicacions del teòric Daniel Bergez en *Littérature et peinture*, «C'est que l'artiste, ne pouvant représenter qu'un instant, doit s'imposer des choix, alors que le poète peut développer successivement plusieurs évocations» (Bergez 2004: 56), a partir de les referències a l'art plàstic de l'obra estellesiana podem concebre un desenvolupament màxim de les percepcions que es volen manifestar.

En una segona línia interpretativa, de manera paral·lela a l'anterior, tindrem en compte les manifestacions artístiques de diversos creadors valencians que van tenir la poesia d'Estellés com a punt de partida de la construcció dels seus treballs. Sovint es tractarà d'il·lustracions que acompanyen textos de l'autor, encara que ens interessarà observar el grau d'interacció en el procés creatiu dels dos llenguatges.

Els pintors i el poeta

Dins del conjunt de referències plàstiques en l'obra d'Estellés, cal destacar el llibre de poesia *Lletra al pintor valencià Josep Renau*, inclòs en el segon volum del *Mural del País Valencià*, que ret homenatge al compromís cívic i cultural de l'artista nascut a València el 1907. Estellés inicia el llibre XIII d'aquest volum amb *Ací han ocorregut coses*, amb els poemes «Vicent Peris. Germania», «Heu desertat del vostre lloc», «La notícia va pel País», «La partida estava jugada» o «País silenciós de perduda batalla». A continuació veiem diversos textos dedicats al compositor romàntic d'Ontinyent Melcior Gomis, al rector de la Universitat de València afusellat durant la Guerra Civil, Joan Baptista Peset, i, finalment, l'endrega a Josep Renau. Una mostra del reconeixement que en aquest llibre vol fer a diversos personatges que el motiven, davant del seu compromís cívic en la defensa de les llibertats i en el desenvolupament de la idiosincràsia valenciana.

«Lletra al pintor valencià Josep Renau», escrita entre el 1973 i el 1976, presenta una petita explicació prèvia del mateix poeta: «Lletra al pintor valencià Josep Renau, pensant els murals mexicans de Diego Rivera, amic seu i orientació meua». La referència a la relació del pintor valencià i el pintor mexicà és òbvia, durant les dues dècades que el primer va viure l'exili a Mèxic. Allà va participar del moviment artístic d'aquell país que tenia una finalitat educativa, el muralisme, al temps que dissenyava revistes i participava en diverses activitats comercials. Així, va concretar a Cuernavaca el mural *Espanya cap a Amèrica*, amb més de trenta metres de llargària per quatre d'alçària. Una referència necessària per entendre el primer poema sense títol que enceta el

conjunt de textos: «Ah ritual de pedres i pedra numerada». A continuació, amb l'encapçalament «Escrits per a Josep Renau», trobem onze composicions que estan tancades per un darrer poema que situa el protagonista en el seu entorn natural «Josep Renau al seu País». En l'edició del 1978 s'inclouïa un epíleg elaborat per Joan Fuster que esdevenia un testimoni de la recepció immediata de la poesia estellesiana en el moment de la seua producció: «el teu art atacava les seues presumpcions, els seus principis, la seua entrega a la Dictadura» (Fuster 1978: 54).

Els onze poemes són un intent de sintetitzar, mitjançant el llenguatge poètic, l'explicació de l'atmosfera de la guerra, la dictadura i el recobriment d'una enyorada llibertat defensada per Estellés. Una interrelació realitzada voluntàriament pel poeta de Burjassot amb dos artistes, Diego Rivera i Josep Renau, que tenen en comú l'interès creatiu pel muralisme i un objectiu vital de defensa de les llibertats. El poema número IV és clau per entendre aquest binomi artístic entre Rivera i Renau, després del seu retorn des de l'exili mexicà:

Ordenaràs el mural del teu poble,
aquest mural de sofriment i sofre,
aquest mural, pupil·les dilatades,
sang i més sang.

(Estellés 1978a: 27)

En la mateixa línia interpretativa, podem destriar els versos corresponents al poema VII dels escrits a Josep Renau:

Al seu moment hauràs de dir
un mot precís d'aclariment.

mastegaràs la pols. Només
diràs: Germans.

(Estellés 1978a: 33)

Una eterna il·lusió de retrobar-se amb la terra d'origen després de la fugida per motius polítics. El poemari s'entén, doncs, com una mena d'homenatge

de l'escriptor al pintor, instal·lat des del 1958 fins a la seua mort el 1982 a la ciutat de Berlín, principal focus artístic de les seues darreres creacions on també hi va exposar Diego Rivera. Un desig que simultaniegen les paraules de Joan Fuster a l'epíleg del llibre: «Si tornes a València, al País Valencià, sense “jubilar-te”, hi podries fer una feina insòlita, gloriosa, emergent» (Fuster 1978: 55). L'assagista de Sueca s'afegeix al reconeixement envers Renau que ha fet Estellés amb el poemari, tot reconeixent l'oblit que el règim franquista havia provocat entorn la seua obra: «T'havien silenciats sistemàticament la merda-seca dels autoanomenats crítics d'art i dels acadèmics que han dominat la premsa indígena sota l'ègida de Franco» (Fuster 1978: 54). Un oblit que el poeta intenta subratllar en els seus versos, tot fent-se ressò del retorn de l'artista l'any 1976, encara que siga de manera provisional, a València després de la mort del dictador:

Has retornat amb senzillesa.

Aixafaves el taulell solt

Que hi ha a l'entrada de la cambra.

Passejant de la nit insomne,

I escoltàvem tota la nit.

(Estellés 1978a: 49)

Lletra al pintor valencià Josep Renau, escrit entre el 1973 i 1976, se situa, doncs, enmig d'una època de plena activitat literària del poeta de Burjassot. Així ho entenen els crítics Jaume Pérez Montaner i Vicent Salvador en el volum *Una aproximació a Vicent Andrés Estellés*:

es pot dir que comença amb la dècada dels setanta la irrupció del fenomen Estellés, un poeta que fins aquell moment portava quatre llibres publicats i que tan sols deu anys després compta ja amb una copiosa bibliografia de més de cinquanta poemaris. Lògicament una part considerable d'aquesta darrera obra fou escrita molt abans, durant l'època de silenci del poeta, l'època del silenci imposat pel franquisme i la seua censura, agreujada per la manca d'una infraestructura cultural adequada al País Valencià. (Pérez Montaner-Salvador 1993: 10)

A les darreries del franquisme, trobem un Estellés plenament connectat amb els artistes plàstics de la seua generació, com també dels més joves. Així, cal destacar el contacte amb pintors com Artur Heras, Rafa Armengol, Manuel Boix o Antoni Miró, entre altres. Una coneixença realitzada a través de Joan Fuster, d'una banda, el grup format pels tres primers, de l'altra, el pintor alcoià:

Fuster me'ls envia. «Són uns bons amics». Vénen de Sueca cansats i rendits. Els diu la portera «Són tres i repic». Truquen a la porta les deu de la nit. Barbes de vint segles la pols del camí. Es moquen correctes amb pells de conill. «Passeu bons germans». «Gràcies», m'han dit. Asseguts a terra parlem discutim recitem els versos i ens mamem el vi. (Estellés 1973)

El mateix any va visitar la casa estudi d'Antoni Miró a Altea:

Vaig anar amb Antoni Miró a Altea, on té la seua casa. [...] Vaig veure l'obra de Miró, una obra admirable, combativa i fera, rica de còlera i tendresa, crònica penosíssima i esquema d'acció, de poblacions murals. L'obra, en cicles d'una claredat argumental i d'una cohesió mental extraordinàries, se m'oferia, així, compacta. Vaig quedar literalment fascinat. [...] No ho he dit tot. L'obra de Toni Miró arriba a extrems deliciosos. Em referesc, ara, a l'altra obra seua: la seua casa. Obeeix, en tot, les línies senzilles i pures, tradicionals, d'Altea, i trau un partit insòlit a l'espai, en un joc feliç de plans, de teulades, d'escaletes. És una delícia [...] fidel a l'arquitectura tradicional, amb aquelles al·lusions, de vegades, als més remots riu-rau. (*Las Provincias*, 25-07-1973)

El poeta se sent atret pels llenguatges d'aquests joves artistes i per la interacció que poden mostrar les seues creacions. En l'estudi de Marín Viadel *El realisme social en la plàstica valenciana contemporània (1964-1975)* podem entendre el caliu en el qual Estellés entrà en contacte amb alguns d'aquests artistes:

Durant l'estiu de 1964 se reuniren a València un nombrós grup de joves artistes. No hi ha cap escrit en el qual se detallen els participants en aquestes reunions i, segons les entrevistes amb alguns d'ells, no tots han coincidit en aquest punt. Les trobades no tenien un caràcter formal, una programació estricta, ni un desenvolupament establert, no eren reunions fetes explícitament per a formar grup. [...] Boix, Heras i Armengol ràpidament descartaren les possibilitats d'un treball conjunt, a causa del tipus de propostes que s'hi discutien, i abandonaren aquestes reunions. (Marín 1981: 83)¹

Era el moment en què un «Nou Realisme», en paraules de Román de la Calle (1989: 5), es concretava en aquest grup de pintors, com també en l'obra de Vicent Andrés Estellés. Els tres pintors coincidiren en diverses mostres que evidenciaven l'interès comú per a reinterpretar la realitat a través del llenguatge pop, un fet que mereixia els comentaris de Román de la Calle: «Boix, Heras i Armengol han depurat també el llenguatge fins arribar a una destresa desconcertant. [...] Quan Boix satiritza la televisió, incorpora la dicció acadèmica més llepada, amb irònica superioritat, i quan Heras combat l'alienació dels seus entorns reprèn com el més típic publicitari valencià la temàtica tòpica del regionalisme cultural i econòmic» (Jardí 1972: 235).² Els objectius comuns provocaren la concreció de diverses mostres on s'incorporaven textos literaris d'escriptors com ara Vicent Andrés Estellés; així, podem destacar l'exposició «Escrit i gravat. Valls, Estellés, Palàcios i Michavila, Verdú, Boix» formada per diferents gravats que havien estat el resultat de la col·laboració plasticoliterària entre els escriptors Joan Valls, Vicent Andrés Estellés i Josep Palàcios i els artistes plàstics Joaquim Michavila, Joan Verdú i Manuel Boix.

Un altre exemple d'aquesta participació entre pintors i escriptors és l'estoig d'onze llibres il·lustrats amb el títol de *Druida* on participaren les parelles de creadors següents: Manuel Boix i Vicent Andrés Estellés, Josep Guinovart i Blai

1. Un text que també podeu consultar en el pròleg de Román de la Calle en *Boix, Heras i Armengol* (1989: 6).

2. Román de la Calle, «Releer la Historia», dins Enric Jardí (coord.), *L'art català contemporani*, edit. Proa/Aymà, Barcelona, 1972.

Bonet, Antoni Tàpies i Joan Brossa, Josep M. Subirachs i Salvador Espriu, Ricard Pla Boada i J. V. Foix, Albert Ràfols Casamada i Josep M. Llompart, Andreu Alfaro i Miquel Martí i Pol, Josep Vives Campomar i Jaume Vidal Alcover, Guillem Viladot, Vicenç Calbet i Marià Villangómez Llobet, i Joan Hernández Pijoan i Joan Vinyoli. D'aquesta manera, establida una separació estilística dels seus respectius llenguatges, trobarem amb el temps que Estellés ofereix els seus textos als artistes plàstics, de manera que en diverses ocasions són inclosos en carpetes de serigrafia o en sèries pictòriques durant les dècades dels seixanta, setanta i vuitanta. Un exemple d'aquestes col·laboracions són el catàleg de la mostra de Boix, Heras i Armengol a la Sala Peraires de Mallorca el 1973, l'obra gràfica dels tres artistes amb títol *El collar de la Coloma* (1981), la sèrie *Escrit i gravat* (1981) de Manuel Boix. En el cas de Boix i Estellés, la col·laboració representà la il·lustració del primer del Cançoner de Duc de Calàbria del poeta amb set dibuixos a aquarel·la, tinta i *collage*, un dels quals servirà per il·lustrar el 1992 la traducció a l'anglès d'una obra d'Estellés.³

Antoni Miró també s'afegirà a la nòmina d'autors valencians que reten homenatge al poeta de Burjassot. Així, tan bon punt mor⁴ aquest organitzarà al Museu Art Contemporani d'Elx la mostra «A Vicent Andrés Estellés» (1993), una exposició que ampliarà a altres autors com Armengol, Boix, Castejón, Heras o Ramos a la Casa de la Cultura de Xàtiva el mateix any. De la mateixa manera, Miró va incloure dos poemes d'Estellés per tal d'il·lustrar la seua pintura: «El roder» i «Lloc on va ésser mort Al-Azrak». Aquest darrer poema esdevé un text dedicat al pintor, després d'ensenyar-li els entorns de la seua població: «Ací Al-Azrak va perdre la batalla. / Això ens va dir Toni Miró, sol·lícit. / Oh aquella nit des d'Alcoi a Alacant!». En un altre poema posterior, inclòs en el volum *Trenta al cercle vers Antoni Miró*, glossa l'amistat entre tots dos amb l'endrega següent: «En recobrar-me de la crisi de maig, escric el primer poema a l'amic Antoni

3. Ens referim al llibre *Nights that make the night*, Nova York, Persea Books, 1992.

4. En un estudi anterior nostre recollíem la conversa entre Ovidi Montllor i Antoni Miró la mateixa nit que conegueren tots dos la mort del poeta, que expressa la importància que aquest va tenir per a la generació dels dos artistes alcoians: «després de l'Ausiàs March, Toni, ve l'Estellés» (Cortés 2005: 224).

Miró» (1987: 8). El poema, datat al juny del 1986, s'entén com una endreça al pintor alcoià i un reconeixement a les atencions que la seua família hi té, tot destacant l'afecte i la consideració per la seua pintura:

jo l'admire i és molt
el que l'estime com a persona,
i més
com a pintor.

sé quanta i quina és la seva honestedat,
crec saber quant és el seu amor,
pel que fa

De manera paral·lela, Estellés es mostra atret per altres pintors de renom internacional. Aquest és el cas de Picasso; així es va sumar al conjunt de poemes dedicats al pintor malagueny sota l'auspici de Joan Fuster, que destacava en el pròleg de la publicació *Homenatge a Picasso*: «a l'ombra de Picasso, home de llibertats, d'invençions i de tradicions» (Fuster 1984: 7). Al voltant de la defensa dels valors cívics i humans del pintor, diversos poetes i artistes valencians oferiran les seues composicions líriques i gràfiques. Per la seua part, Vicent Andrés Estellés construeix cinc estrofes que destaquen el valor simbòlic d'una de les composicions més conegudes de l'artista, el *Guernica* (1937):

Tenebres estellades de guernika de sang
Banyes de braus funestos banyes de braus de l'alba
Controvertida llum miserable bombeta
Puny irat a la mar contra el brut nocturn
Ah cavalls d'estupor mà que branda la falç
Una sang innocent davallava els graons
El poder arbitrari apagant les ninetes
Foscor foscor dels dies els boscos amarats.

(Estellés 1984: 25)

Homenatge a Picasso és una publicació que comprén vint-i-un poemes escrits per a l'ocasió per escriptors valencians diversos com Lluís Alpera, Gaspar Jaén, Jaume Pérez Montaner, Josep Piera, Emili Rodríguez Bernabeu o Vicent Salvador, entre altres. També són presents vint gravats d'artistes plàstics com Andreu Alfaro, Rafa Armengol, Pilar Dolz, Artur Heras, Enric Solbes o Salvador Soria. En el volum s'intenta plasmar la recepció de Picasso en l'art i en la poesia valenciana contemporània, al mateix temps que s'apunta, des de l'estudi introductori d'Alfons Roig⁵ l'inici del contacte de Picasso amb el cubisme arran de l'empremta de l'escriptor català Eugeni d'Ors, un bon precedent en la interrelació entre pintors i escriptors en la Catalunya de la primera meitat de segle. Així podem concebre l'empremta que el pintor deixà en Vicent Andrés Estellés, com ell mateix reconeix en el poema inclòs en el volum d'homenatge:

El testament del segle escrit amb un sarment
Els poemes que has vist néixer i fulgar
Pèls de l'aurora pèls dolços llavis ocults
El testament del segle ah totes les catàstrofes
L'has guardat a l'andana l'alliberaves púdic
El testament del segle i la més franca fúria
Temptaves unes natges i prenies la fruita
El testament que cerquen sense saber-ho enlloc

(Estellés 1984: 25)

Poesia des de la pintura: el *Mural del País Valencià*

Amb tot, l'obra d'Estellés més destacada en el marc d'interrelació entre la seua literatura i les arts plàstiques és el *Mural del País Valencià*, una relació extensa de poemes dedicats a diferents indrets i personatges del poble valencià que podien tenir el seu referent en les obres muralístiques dels pintors de la revolució mexicana abans esmentats com ara Diego Rivera. Un marc discursiu

5. Un article inclòs en *Homenatge a Picasso* (1984: 12).

de les arts plàstiques que serveix a Estellés per a bastir una obra magna escrita entre 1974 i 1978 però arrelada en la seua producció anterior amb quasi dues mil pàgines. Des del 1978 va publicar diversos fragments que pretenien mantenir la joia general després de la mort del dictador, amb la voluntat d'enaltir tots els pobles valencians i els seus protagonistes, com ens recorda Jaume Pérez Montaner: «El poema naix, evidentment, sota el signe polític, propiciat per la mort del dictador, com una contribució, en tant que poeta, a refer un país que es trobava socialment i culturalment enfonsat» (Pérez Montaner 1990: 20). En la *Declaració de principis*, el poeta marca els seus objectius:

tot el que he fet al llarg dels anys
no ha estat altra cosa
que una lenta, amorosa, minuciosa preparació
per aquest moment,
per aquest llibre,
per aquest cant.

(Estellés 1996, i: 17)

La planificació de l'escriptor envers la seua obra és completa; així ens sintetitza Pérez Montaner els objectius que marcaren el seu desenvolupament: «el *Mural* és un poema alhora èpic i líric, tràgic i alegre, crònica de tot un poble i confessió personal; expressa indistintament els sentiments íntims i els col·lectius i crea un món literari amb imatges i símbols, o amb narració crua i directa, que tenen com a principal referent l'obra de l'autor» (Pérez Montaner 1990: 31). El *Mural* està dividit en tres volums; el primer d'aquests porta com a títol *Naixement d'un poble*, com una mena de plantejament de l'epopeia del desenvolupament del poble valencià i on s'hi insereix una imatge de pintura i llapis sobre cartró d'Antoni Tàpies amb la dedicatòria del 1996: «Recordant Vicent Andrés Estellés». La mirada del poeta traspasa segles i distàncies i conjumina en la seua evocació tot allò que fou i constitueix la seua terra. És, com en la major part de la seua poesia una lluita obstinada i constant contra l'oblit i la necessitat d'informar, cantar i evocar aquestes terres, com en els murals multitudinaris

de Diego Rivera i David Alfaro Siqueiros. Una voluntat de mantenir-se fidel al passat però albirant una esperança de futur com sintetitzen els dos versos següents posats en boca del poeta Prudenci en *Cants a València*: «No oblidés mai el compromís / Que et retornarà dies de glòria» (Estellés 1996, 1: 56). Podem entendre la tècnica d'Estellés en el *Mural* com la d'un cronista que, en paraules de Pérez Montaner, «conta i canta allò que ha vist i viscut de manera real o imaginària» (Pérez Montaner 1990: 29).

Aquests versos esdevenen el preludi de la dedicatòria personal que fa als principals referents de la pintura i de l'escultura al País Valencià i que va incloure en el llibre VIII del primer volum, que es troba dividit al seu temps entre el *Llibre del pintors* i *Ram de Vidres*. En aquesta primera part, trobarem versos dedicats als artistes que reben la seua atenció amb una voluntat de revisió històrica de la seua evolució i la seua aportació a la cultura valenciana: Jacomart, Andreu Marçal de Sax, Pere Nicolau, Francesc Ribalta, Josep de Ribera, Joan de Joanes, Jeroni Jacint Espinosa, Damià Forment, Ignasi Pinazo, Joaquim Sorolla, Muñoz Degrain, Cecilio Pla, Josep Benlliure, Llorenç Casanova, Marià Benlliure, Adsuara, Joan B. Porcar i Manolo Gil. La primera estrofa que ens presenta la introducció demostra l'exaltació vitalista d'aquests artistes:

Sols diré uns noms de cremada memòria,

Sols diré uns noms del combatiu treball.

Per a ells, per a ells il·luminen els dies!

Cremen els murs d'impaciència i fúria.

(Estellés 1996: 461)

Artistes de totes les èpoques i corrents, des de Francesc Ribalta, pintor català establert a València i influït pel tenebrisme, que arribaria a ser el senyal d'identitat de l'escola valenciana del segle XVII, fins a l'escultor castellanenc Joan Adsuara, que influït per l'escultor Victorio Macho, presentà una escultura de gran expressivitat i preocupada per les formes i volums. El *Llibre dels pintors* tanca la seua primera part amb un cant general a la pintura dins de la seua

recerca territorial, «La pintura», dirigida als participants en aquest retrat artístic del poble valencià i que reben el reconeixement del poeta:

I canta el jorn el mural del país
que anàveu fent en pintar els treballs
del llaurador o el pescador, la gràcia
del gran gesmil lluminós, la bellesa,
el cast encant d'una clavariessa,
el nu fluïnt com un riu permanent.

(Estellés 1996, i: 490)

En la segona part del llibre VIII ret un nou homenatge a pintors que ja havien estat objecte de les seues atencions literàries: Picasso, Lozano o Renau. Així, podem observar els versos dedicats al pintor valencià Francisco Lozano en «A Lozano». Estellés ens ofereix la visió del pintor nascut a la població valenciana d'Antella (València) a través de la seua mirada pels carrers de València i el retrat que en fa amb els seus dibuixos i pintures. La senzillesa en el tractament de la realitat és un dels elements que atrau el poeta i que li ofereix una nova manera de descriure els espais que comparteixen:

Senzillament carros, bocois,
Que duen oli i vi novell.

Sabeu llegir el fosc cartell.

Arribarien fins a l'ois.

Oh aquest món espantosament vell!

[...]

Senzillament vós sou pintor
i us agrada molt la remor
de les gents que van al mercat.

Senzillament la vivacitat
que omple el dia, aquella esplendor.

(Estellés 1996, i: 491)

Després de l'«Homenatge a Picasso» que abans hem esmentat, Estellés inclou en aquesta ocasió el «Clam o Necessitat de Picasso» on pren la forma cubista del cal·ligrama per a construir un poema que combina les paraules majúscules i minúscules en un ordre descendent i amb elements propis de l'estil estellesià: el castell, els camins, les estrelles, la lluna, els horts, el desfici o l'amor. De la mateixa manera, fusiona finalment una imatge del quadre abans citat, el *Guernica*:

mentre brame nit endins, amb les banyes enlairades,
coronades de llorers,
el
brau
negre
de
Guernica.

(Estellés 1996, i: 496)

Un altre artista que reprén en la nòmina de pintors que han estat motiu d'inspiració poètica és Josep Renau a qui dedica «Estrofa a Josep Renau», on recorda l'interès compartit pels murals de Siqueiros i Rivera i l'atracció pels espais artístics marcats per la foscor i la destrucció, elements pertinents en la revisió crítica de la realitat dels dos muralistes.

Finalment, aquesta tercera part del *Llibre dels pintors* acaba amb l'«Oratori de Josep Ribera a Nàpols». Una peça teatral en vers que, a través de diàlegs entre personatges que són testimoni de la vida del pintor valencià, ofereix una imatge mítica d'aquest. El poeta estructura en cinc parts corresponents al desenvolupament de la seua vida: «Xàtiva, la pàtria», relativa al naixement i els orígens; «Avançant vers l'ara», corresponent al primer temps viscut a la cort de

Nàpols; «El moment central», tot destacant l'episodi clau en la seua trajectòria, la visita a la capital de Velázquez i de don Juan de Austria; «Les acaballes», la reclusió del pintor després de la fugida de la filla, i «Possible glòria», el record i la continuïtat del pintor a través de l'obra de Goya. Els protagonistes —un narrador, una donzella, un home i un jove— esdevenen espectadors anònims de les seues vivències: el naixement a Xàtiva, tot passant pels amors i les passions que el van conduir a pintar frenèticament la bella fugissera, amb jocs de llums i formes. Així ho explica el narrador del pròleg: «Lluitava feroçment amb la llum, com el seu mestre aplicat al dibuix. La llum llunyana de Caravaggio revolucionava aquell moment europeu» (Estellés 1996, I: 499). El personatge femení explica com el tenebrisme de la seua pintura va concretar-se després d'un desamor:

S'esdevé el gran misteriós de la pintura catalana, el formidable enigma. Arriba un moment que hom pensa que ell es complau, així, a enfosquir, a entenebrir la seua existència, la seua fosca voluntat d'anihilació. Se sap que un dia, a Nàpols es casa, perquè li ha nascut una filla. Aquesta filla serà el seu darrer goig (Estellés 1996, I: 504)

El moment central d'aquesta dialèctica del deixeble de Ribalta —també referenciat i reconegut per Estellés— arriba amb la visita de Velázquez i, amb aquesta visita una reial, la del fill bord del rei Felip IV don Juan de Austria, que s'emportà la seua filla, cosa que el va enfonsar en un silenci profund: «Definitivament, Ribera pujava els darrers graons de la seua amargura, del seu silenci, de les seues tenebres» (Estellés 1996, I: 507). Va morir el 3 de setembre de 1652 en el barri de Mergelina, en un extrem del golf de Nàpols on s'havia retirat. Les dues darreres parts, «Les acaballes» i «Possible glòria», són els títols que concreten l'originalitat del poeta valencià en l'homenatge que ha volgut retre a partir de la inspiració que la seua obra ha construït en els seus versos.

La segona part del llibre VIII del primer volum del *Mural del País Valencià, Ram de Vidres*, esdevé heterogènia en formes i continguts. Sobre el símil del vidre, el poeta pretén oferir la fragilitat de la memòria a través dels records o de les impressions que ha tingut i l'evidència del no retorn d'aquest passat:

mai no retorna.

Inútil, la finestra
des d'on ho véiem,
aquest amor, aquestes
coses que en va estimàvem.

(Estellés 1996, i: 516)

Una acció agressora del temps que fomenta la caducitat dels elements de la quotidianitat, com expressa en «El temps»:

Vides corcades
a poc a poc. Cadires
o bé matèria
de soledat, objecte
d'alguna pols mesquina.

(Estellés 1996; i: 531)

El poeta escriu per aturar l'acció del temps; així fa renàixer escenes i imatges que li han estat d'interés al llarg de la seua existència. D'aquesta manera, enmig de la seua memòria, hi ha lloc de nou per a les arts plàstiques i els seus protagonistes. Podem destriar «Quatre intents d'un únic bodegó» on, tot fent servir el llenguatge de la poesia, ofereix quatre imatges aïllades que descriuen sensacions domèstiques, la quotidianitat que pot oferir una natura morta o bodegó a partir de les sensacions que s'extrauen de la contemplació de fruites i altres àpats:

Ol a cireres,
a bresquilles, a prunes,
dolçors invictes.

Per damunt el salobre,
una aroma castíssima.

(Estellés 1996, i: 524)

Les impressions que el poeta té sobre les obres del pintor neerlandés marquen el «Record de Vincent Van Gogh»:

La pau difícil.
Un ull, central, ens mira,
Caut, des del nucli,
De la gran flor absorta,
Que és, més que flor —l'enigma.

(Estellés 1996, I: 532)

El segon volum del *Mural* obri les seues pàgines amb *Collage de papiers* (1996) d'Andreu Alfaro, una pintura amb els colors de la senyera. Aquestes pàgines abracen des del llibre X, amb els reculls dels poemes «Poble», «La veu d'un poble» i «Poble en marxa», fins al llibre XVII que comença amb «Canta el País», «Les remoroses soledats» i «Sagunt». La referència del sentit nacional del quadre d'Alfaro al sentit cívic i de concreció del poble valencià dels poemes d'aquest volum és ben clara: «un poble és la seua veu, / un poble és una dignitat» (Estellés 1996, II: 31). Un repàs ràpid a la resta de continguts del *Mural del País Valencià* continua acostant el lector als elements bàsics de la defensa identitària d'Estellés i a la recreació de les impressions que diversos elements culturals i cívics han tingut en la seua experiència vital i la seua trajectòria artística. La insistència en l'entitat i carisma de cadascun dels pobles valencians (en el llibre XVI i en «València. Canten els pobles», cinquanta-sis pobles reben homenatge poètic; en el llibre XVIII i en «Els pobles. L'amor nocturn», cada estrofa de les extenses composicions rep el nom d'un poble valencià). L'existència d'una sèrie de ciutats aglutinadores de les essències i la història valenciana, des de les referències col·lectives a les anònimes, a partir de la recreació poètica de ciutadans individuals com els del llibre XV «Llibre dels amics anònims».

El tercer volum de *Mural del País Valencià* obri les seues pàgines amb una pintura sobre paper de Miquel Barceló del 1994. L'escriptor ofereix un

homenatge personal als escriptors que li han interessat dins de la tradició del Segle d'Or valencià. El *Llibre dels poetes* presenta, doncs, les seues composicions sobre diversos autors catalans clàssics com Ramon Llull, Jordi de Sant Jordi, Jaume Roig o Roís de Corella. De la mateixa manera, destria la vàlua literària de Tomàs de Villarroya o de Miguel Hernández, entre altres. En els tres volums l'escriptor alternava el tractament dels artistes i dels escriptors que li interessaven, la descripció dels pobles valencians amb la seua peculiar reflexió sobre el seu país a partir de les experiències personals que assumeixen un abast col·lectiu. Així, en el poema dedicat a la ciutat de Xàtiva, Estellés descriu proverbialment allò que va significar per a ell la dictadura franquista:

Quaranta anys de cul i d'ignomínia;
quaranta anys de cabotada indigna;
quaranta anys amb faixí i amb medalles;
quaranta anys de les penes de mort,
quaranta anys mamant de la mamella
municipal, municipal i espessa;
quaranta anys de detencions i mut;
quaranta anys amb els «vins de honor»;
quaranta anys de l'índex de la vida;
quaranta anys d'emigració i folklore;
quaranta anys de fam i vexació;
quaranta anys de ciri i secretaris,
de cul llepat i sintaxi nefasta:
quaranta anys de sang continuada

(Estellés 1996, III: 519)

Lèndreça a Dénia està formada per un recull de poemes que el poeta va iniciar el 1975 i que esdevé un fragment inèdit del *Mural del País Valencià*.⁶ Aquestes composicions estaven acompanyades amb quinze il·lustracions del pintor Castejón,⁷ amb algunes al·lusions als *riurais* —la construcció rural més

6. Consulteu l'article d'Antoni Prats «La Dénia mítica de Vicent Andrés Estellés» (1987).

7. Podeu consultar alguna d'aquestes il·lustracions en l'article de Vicent Salvador (1989).

pròpia de la comarca— i a diversos aspectes que el pintor destaca davant del poemari d'Estellés. «El tancat» o «El temps» són exemples dels capítols que compaginen les il·lustracions del pintor d'Elx i els poemes dedicats a la capital de la Marina Alta.

Castejón formava part de l'anomenat *Grup d'Elx*, format per Coll i Sixto Marco; el crític Ernest Contreras esdevenia l'*alma mater* del col·lectiu. La interacció entre els dos llenguatges, el pictòric i el literari, és present en diverses obres dels tres artistes. Estellés coneix bé l'obra de Castejón, com també el seu interès per transcriure la realitat a través de les seues composicions; així, li dedica «Estrofes per al meu bon amic el pintor Castejón» (1984)⁸ on cerca el seu paral·lel amb l'obra del pintor holandés Rembrandt a partir de la lluminositat de les seues il·lustracions:

Tu, Castejón, de la lliçó més clara,
fill de Rembrandt, per on la llum penetra
i obre, al teu llenç, l'esclatxa de més festa;
per tu, el dibuix, de recreada línia,
per tu, les nits, la rosada del dia.

Per tu, camins clars de perseverança;
per tu, treballs que ens omplen les parets
irradiant tot el secret més fondo,
el crim, la sang, feroç, dels fratricidis!

Jo enlaire el got sols per tu i pels teus llenços!

Una lliçó de claredat, serena
puja als balcons i ens enrama la vida.

Oh tu, pintor de cintures florides!

A tall de cloenda exposarem les paraules del mateix Estellés sobre la seua extensa dedicació al *Mural del País Valencià*:

8. Hem conegut aquest poema a través de la publicació *Fragments de textos alrededor de la obra de Joan Castejón* (2011: 14).

Seia a la taula de la casa del Perelló, davant del mar, i no sabia per endavant el que anava a sortir. Agafava les quartilles; si sortia el llibre de Morella, doncs escrivia això. La meua muller, Isabel, hi ha tingut molta participació. Alguna vegada li havia comentat com recordava la lluminositat dels murals de Siqueiros o de Diego Rivera; els tenia com a font d'imaginació. I ella es va presentar un dia amb llibres de reproduccions de Siqueiros i de Rivera... Un altre dia em va portar el *Guernica* de Picasso; el vaig plantar amb xinxetes al menjador i va presidir la redacció del Mural, conjuntament amb un cartell de Joan Miró sobre el Congrés de Cultura Catalana, un retall d'un periòdic amb la foto de Baudelaire i un altre amb Pablo Neruda i Matilde Urrutia. (*Apud* Pérez Montaner–Salvador 1993)

Més enllà del *Mural*, les figures de Joan Miró i Antoni Tàpies també mereixen l'atenció del poeta. Com apunta Espinós en l'article «La construcció de l'imaginari nacional en la poesia d'Estellés», el poeta dedica les seues atencions a uns pintors que «en aquell moment eren emblemàtics dels moviments catalanistes» (Espinós 2004: 185). Així, en el tercer volum de l'*Obra completa* podem trobar les composicions l'«Oda mural a Joan Miró» i l'«Oda pública a Antoni Tàpies». Les dues odes, a més d'emmarcar l'interés que la seua obra provoca en l'escriptor, ofereixen una reivindicació de la simbologia compartida pels territoris de la llengua catalana.

Esguits de sang que mai ningú no toca!
Diuen qui sóc, i és sols per cortesia.
Em posen vi que hi havia a la dorca.
Dos anys i mig mamant esperaria!

(«Oda mural a Joan Miró», Estellés 1977: 23)

El poeta de Burjassot reivindica l'empremta i la figura de Miró, al mateix temps que defensa la recepció de la seua obra malgrat les dificultats de la seua lectura des de perspectives realistes: «Si és que el trobàveu enigmàtic / és que no sentíeu uns crits» («Oda mural a Joan Miró», Estellés 1977: 23). Una reivindicació que també aplica a la producció artística de Tàpies, tot destacant el valor cívic i reflexiu de la seua obra:

Amb quins mots grues que us facen companyia,
Ara us diré un brusc enteniment?

Barres o rius de la fèrtil corrent,
Des de la nit preparen el migdia!

(«Oda pública a Antoni Tàpies», Estellés 1977: 26)

La pervivència de la poesia d'Estellés en la pintura valenciana contemporània

Fruit de l'interés pel llenguatge artístic, Estellés va publicar un seguit de poemes amb el títol *Festes llunyanes* el mateix any de la *Lletra al pintor Josep Renau*. En aquesta ocasió l'edició anava acompanyada de diversos dibuixos de Jordi Sarrate que transcriuen el to joiós i festiu d'aquestes composicions arrelades en espais rurals pròxims a l'Albufera de València. Com una mena de joc entre la paraula escrita del poeta i les il·lustracions del dibuixant, les imatges senzilles s'entrecreuen amb els versos curts que intenten atraure l'atenció del lector davant de discursos recurrents del poeta, com són el pas del temps («Jo sóc qui res no espera / si no és una mort pobra»; Estellés 1978b: 26) o la consecució del poble valencià davant dels entrebancs històrics i socials d'aquell període:

Cantes, llunyana
veu del meu poble. Deies,
fores, la lluna,
calç insomne de coves,
una vara de carro.

Tant com esperes,
veu del meu poble. Cantes

la pena fonda
dels fanalets encesos
i el gos, lligat, darrere.

Rodes cansades,
veu del meu poble. Llenya,
herba d'olives, els bocois on ressonen
futurs herois incògnits.

Roda la roda,
veu del meu poble. Passen,
d'ales, de dies,
cels successius. No esperes
que se faça de dia.

(Estellés 1978b: 5)

El cas de Jordi Sarrate no és únic.⁹ Així, un seguit d'artistes plàstics han il·lustrat l'obra d'Estellés. És el cas dels onze gravats de Pilar Dolz, amb lletra i puny del poeta, dins d'un ambient harmoniós i perfecte que recrea un altre cant èpic del *Mural del País Valencià*: el poble de Morella. Pilar Dolz, nadiua d'aquella població, va poder concretar amb la col·laboració del poeta el volum titulat *Document de Morella*. Segons escriu Joan Francesc Mira en el pròleg de la publicació «Morella apareix com l'arrel mineral, la memòria més fonda, el fonament i la serenor de la pedra, la soledat més alta, el fred, i alhora el fonament segur partint del qual es va fundar tot un regne» (Mira 1994: 7). La simultaneïtat dels dos discursos és evident, un fet que porta el novel·lista a exemplificar amb els mots següents: «Quan Estellés escriu “cos cereal, intacte, d'una brisa”, jo tinc davant dels ulls de sobte tants gravats de Pilar on sembla que la pintora tenia, en efecte, els ulls i el cos fets tija i espiga quan passava la brisa» (Mira 1994: 7). No és tracta, doncs, d'un volum de poemes il·lustrats sense

9. Un altre exemple d'interacció entre el discurs literari i l'artístic és el d'*El gran foc dels garbons* (1975), un volum il·lustrat pel pintor valencià Francisco Lozano, sobre el qual Estellés ja havia escrit el poema «A Lozano», inclòs en el *Llibre dels pintors del Mural del País Valencià*.

cap altra connexió; com afirma el prologuista, els gravats de Dolz esdevenen «creacions, és a dir, poemes també per dret propi» (Mira 1994: 8). És com si una part del *Mural del País Valencià* haguera estat dissenyat prèviament per la il·lustradora, amb els colors de la terra de la població descrita, on els versos no fan sinó aprofundir en aquesta descripció de la realitat copsada. Així, podem destacar la perfecta simbiosi entre poemes com: «Un pectoral quotidià de pedra», «Seguretats de validesa exempta», «Altiu sonet de les catorze torres» o «De vós aprenc i desaprenc altern», títols que expressen d'una forma sintetitzada aquesta combinació de poesia i pintura.

Pilar Dolz construeix amb imatges elementals un món èpic construït amb els signes més abundants que es deriven dels versos d'Estellés. Quan llegim els poemes podem concebre l'ús intencionat d'aquestes formes i composicions que recorden la natura que envolta la població dels Ports; podem destriar, a tall d'exemple, l'estrofa iv de la primera composició «Un pectoral quotidià de pedra»:

Proporcions del blat i la rosella,
graons de llum i reglament de marges,
la falç, el puny, un univers d'espígol,
el dia creix com un preny, com un pa,
desencolat prestigi de telers

(Estellés 1994: 15)

El poeta i l'artista semblen coincidir en el procés d'aprenentatge que representa *Document de Morella*, de manera que semblen fer seues les paraules del darrer poema:

De vós aprenc i desaprenc altern,
dels vostres fulls, de les vostres paraules,
del vostre vers d'adelerada ametla
que crema més que no el vent de ponent.

(Estellés 1994: 77)

L'obra poètica de Vicent Andrés Estellés ha estat motiu d'inspiració per a diversos artistes gràfics; aquest és el cas del pintor d'Albaida Rafael Amorós. El poeta de Bèlgida Antoni Espí Cardona ho analitza en «Amorós Estellés Amorós»:

Ací teniu els gravats. Jo ni pense emmarcar-los ni tapar-los amb un vidre. Els deixaré dins del cartó lligats amb fil, al costat dels llibres d'Estellés, i quan em vinga de gust, fullejaré els llibres i llegiré uns versos i miraré els gravats d'Amorós. O miraré uns versos i llegiré i tocaré els gravats que Rafael Amorós ha fet per recordar el poeta Vicent Andrés Estellés. I no me'ls menjaré com si foren pa, perquè si me'ls menjara, ja no els tindria.¹⁰

Aquesta és l'empremta del poeta de Burjassot en els artistes plàstics valencians contemporanis. Recordem d'altres exemples vistos amb anterioritat com el de Castejón que il·lustrava el *Llibre de Dénia* a partir d'imatges de contingut eròtic i mitològic que aprofundeixen en la crònica de la realitat que Estellés fa del poble descrit. La seua poesia, tot i les pretensions d'interpretació real de la quotidianitat, es veu sotmesa al subjectivisme de l'escriptor; amb la interacció amb els artistes plàstics, el resultat és encara més personal i allunyat de la mera crònica. Així ho entenia Jaume Pérez Montaner en referir-se a l'obra coral abans analitzada: «*Mural del País Valencià*, tot i ser una crònica de les seues terres, a pesar de la seua bàsica entonació èpica, es converteix també en un poema profundament personal i la vena lírica i subjectiva espurneja constantment en tots els seus llibres. Un bon exemple, fortament carregat d'eroticisme, nés el sonet següent del *Llibre de Dénia*» (Pérez Montaner 1990: 31). Una idea sobre la qual aprofundeix també Vicent Salvador: «Estellés, en tot cas, fa de l'eros un dels centres neuràlgics de la seua escriptura. I ho fa generalment amb delectança plena de descriptivisme i de narrativitat. Perquè, si el sentit de la intensitat mena tantes voltes els poetes amorosos a la condensació lírica, a la pura exclamació o a la reflexió sentenciosa. Estellés sembla preferir sovint el relat i la descripció de les situacions que evoca des de la intimitat creadora» (Salvador 1989: 39). Una reescriptura de la seua poesia a partir d'uns codis

10. Un text extret de la pàgina web <http://www.amorosweb.com/gravats.swf>.

distints, els de la pintura o el dibuix, que aprofundeixen en els interessos i els objectius inicials de l'escriptor, tot afegint la visió personal dels artistes plàstics que els han abordat. Una pervivència de la seua obra que es fa possible a través de la personal recepció de cadascun d'aquests artistes.

Referències bibliogràfiques

- ANDRÉS ESTELLÉS, Vicent (1973): *Boix, Heras, Armengol*, Palma de Mallorca, Sala Pelaires.
- (1975): *El gran foc dels garbons*, València, Eliseu Climent, editor [amb il·lustracions de Francisco Lozano].
- (1978a): *Lletra al pintor valencià Josep Renau*, València, Eliseu Climent, editor.
- (1978b): *Festes llunyanes*, Vic, Ed. El Bordiòl. [Dibuixos de Jordi Sarrate.]
- (1984): «Homenatge a Picasso», dins DDAA, *Homenatge a Picasso*, València, Fundació Renau, pp. 25-26.
- (1993): *Antologia poètica*, València, Consell Valencià de Cultura.
- (1994): *Document de Morella*, Sueca, Imp. Palacios i Fundació 50 Sexenni de Morella. [Gravats de Pilar Dolz.]
- (1996): *Mural del País Valencià*, València, Tres i Quatre.
- (2011): «Estrofes per al meu bon amic el pintor Castejón», dins *Fragments de textos al·rededor de la obra de Joan Castejón*, Ed. Joan Castejón, p. 14.
- CORTÉS, Carles (2005): *Vull ser pintor... Antoni Miró*, València, Tres i Quatre.
- DDAA (1984): *Homenatge a Picasso*, València, Fundació Renau.
- DDAA (1987): *Trenta al cercle Vers Antoni Miró*, València, Edicions de la Guerra.
- DE LA CALLE, Román (1989): «Rellegir la història», dins *Boix, Heras i Armengol. Obra dels anys 70*, València, Galeria Arte-Xerea, pp. 3-8.
- ESPINÓS, Joaquim (2004): «La construcció de l'imaginari nacional en la poesia de Vicent Andrés Estellés», dins Carbó, Ferran, Balaguer, Enric i Meseguer,

- Lluís (ed.): *Vicent Andrés Estellés*, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, pp. 181-205.
- JARDÍ, Enric (1972): *L'art català contemporani*, Barcelona, Proa-Aymà.
- MARÍN VIADEL, Ricardo (1981): *El realisme social en la plàstica valenciana contemporània (1964-1975)*, València, Universitat de València, Nau Llibres.
- MIRA, Joan F. (1994): «Sobre la vida secreta de la pedra», dins Vicent Andrés Estellés, *Document de Morella*, Sueca, Imp. Palacios i Fundació 50 Sexenni de Morella, pp. 7-8.
- PÉREZ MONTANER, Jaume (1990): «Notes sobre el Mural del País Valencià», *Subversions*, València, Tres i Quatre.
- (1996): «El Cant general dels pobles valencians» dins Vicent Andrés Estellés, *Mural del País Valencià*, vol. I, València. Tres i Quatre, pp. IX-XLV.
- PÉREZ MONTANER, Jaume; SALVADOR, Vicent (1993): *Una aproximació a Vicent Andrés Estellés*, València, Tres i Quatre, pp. 109-127.
- PRATS, Antoni (1987): «La Dénia mítica de Vicent Andrés Estellés», *Canelobre*, 9, pp. 117-121.
- SALVADOR, Vicent (1989): «Eros i retòrica en la poesia d'Estellés», *L'Aiguadolç*, 8, pp. 35-44.

Res no val tant com vers d'una cançó. Estellés dit i cantat, una profunda interacció

Josep Vicent Frechina

El poeta popular

L'anòmala estratificació cultural valenciana, articulada sobre capes superposades d'escassa porositat, ha impedit fins ara que l'extraordinària figura de Vicent Andrés Estellés ocupe el lloc preeminent que en justícia li hauria de pertocar en l'imaginari col·lectiu valencià. Ningú no gosarà discutir, però, que dins del sector minoritari que viu la cultura totalment o parcialment en la llengua autòctona, Estellés ha sigut, des de la seua arrabassadora epifania de la dècada de 1970, l'escriptor més popular i admirat. Una popularitat i admiració ara corregides a l'alça, quan l'aproximació a la seua obra ha començat a realitzar-se sense les ofuscacions pròpies de l'enlluernament inicial i amb la perspectiva suficient per haver paït la fecunditat aclaparant de l'autor i l'anarquia editorial de què vingué acompanyada.

Una prova incontrovertible d'aquesta popularitat és la gran quantitat de poemes seus que s'han transformat directament en cançó o per al recitat dels quals s'han escrit músiques d'acompanyament *ex professo*: a l'annex que apareix al final d'aquest text en recollim vora dos centenars —superats de llarg si hi afegim les musicacions inèdites. Això el situa en la primera línia dels poetes més musicats de tot l'àmbit lingüístic, al costat de Joan Salvat Papasseit, Miquel Martí i Pol i Salvador Espriu, com podem constatar en la base de dades que manté la UOC dins del portal web Música de Poetes¹ (cf. Pujadó 2007). Estellés comparteix amb tots ells l'atractiu d'un poderós posicionament ètic i,

1. www.musicadepoetes.cat.

amb els dos primers, una dicció acostada a les formes del llenguatge popular que li permeten transcendir llargament l'àmbit del *lied* i la cançó d'autor —al qual semblen restringits altres poetes més *solemnes*— i penetrar en geografies musicals menys freqüentades pel verb poètic com les músiques d'arrel tradicional, el *pop*, el *rock*, el *ska*, el *reggae* o, fins i tot, el *blues* i el *soul*.

Certament, la fluïdesa i la força expressiva de la dicció poètica d'Estellés és una de les claus de la seua incidència pública. Els seus versos exhibeixen una insòlita autenticitat idiomàtica, com tan lúcidament remarcava Fuster (1972: 28) en el seu cèlebre pròleg al primer volum de l'*Obra completa*:

[els seus versos eren] glopades de mots directes que ens reconciliaven amb la veritat. Que ens reconciliaven amb la «veritat», amb minúscula, de la nostra vida «en valencià».

L'estil estellesià, independentment de la seua darrera materialització formal —pocs poetes coetanis han assajat tan nombrosos i diversos motlles expressius, ni han mostrat la versatilitat mètrica i estròfica del burjassoter—, és absolutament inconfusible: sempre àgil, vivaç, natural i inapel·lablement *valencià*. Si, com assenyalava Vicent Salvador (2004: 110), «l'estil és una manera d'*imposar* un punt de vista al lector, d'obligar-lo amistosament —per via de la seducció— a veure les coses des d'un angle determinat», és evident que l'estil d'Estellés ens imposa la particular reconstrucció de la realitat que constitueix els seus versos. Així, com apunta Salvador (2004: 114), després de llegir els textos estellesians «esdevenim uns altres, tenim una nova percepció del sexe, de l'amor, de la lluita cívica, de la mort». I segurament, darrere de la musicació de molts poemes d'Estellés, hi ha la voluntat d'apropriar-se artísticament d'aquella imposició.

Un segon factor que explica la seua recurrència en l'àmbit musical és l'admiració que susciten els preceptes ètics des dels quals construeix la seua obra. Estellés s'autoergeix com a portaveu col·lectiu amb una credibilitat incontestable perquè parla des d'una quotidianitat que es percep genuïna, amb un llenguatge que apel·la a la veu popular i, per damunt de tot, perquè el seu jo poètic convida a la identificació col·lectiva —«El poeta no baixa al poble: / el

‘Res no val tant com vers d’una cançó. Estellés dit i cantat, una profunda interacció

poeta és poble ell mateix / el poeta és el mateix poble», escriurà en el *Mural del País Valencià*. I aquesta identificació no seria possible sense el seu posicionament ètic configurat a partir d’una estima visceral a la terra i a les seues gents —d’on emana el compromís cívic que enarbora—, un vitalisme abrandat i encomanadís i, en contraposició, un neguit punyent fruit de la consciència que el món d’on prové desapareix irremissiblement amb les transformacions socioeconòmiques que s’esdevenen en la segona meitat del segle xx. Una consciència que, com bé ha observat Ballart (2011: 127) tot confrontant el seu capteniment amb el d’alguns poetes coetanis com Eugenio Montale, justifica en darrera instància el caràcter inclusiu de l’obra estellesiana: el poeta sentia «que hi havia d’abocar, i d’evocar, doncs, un món sencer en vies de la seua desaparició». Ell mateix ho confessava en uns versos inoblidables:

Però jo sé que tinc el cor tot ple de grills,
i també les butxaques, i si escric és per ells,
per aquesta nostàlgia que tinc d’un món verdíssim
de xiquets agafant les móres d’albarser

«Coral romput», *OC*, 6

Aquesta nostàlgia se’ns presenta potser amb una major intensitat —ho aventurem a tall d’hipòtesi— pel persistent decalatge temporal que hi ha entre l’escriptura i la publicació dels poemes. Percebem Estellés com a estrictament contemporani, però existeixen hiatus de fins a dues i tres dècades entre la creació i la recepció de la seua obra, interval de temps de suficient magnitud perquè els canvis hagen accelerat els seus efectes i l’enyor sobrevinga més profund i irreversible.

Molt directament connectat al factor ètic hi ha, en la poesia d’Estellés, un tercer element d’atracció indefugible: els seus versos formulen una proposta d’identitat nacional que complementa per la via de la sensualitat i la sentimentalitat el programa intel·lectual, *il·lustrat*, de Joan Fuster. Espinós (2004) i Mascarell (2011) han analitzat amb deteniment els mecanismes articuladors i les estratègies discursives del relat identitari estellesià i no caldrà insistir-hi

més. Només posar un mica d'èmfasi en aquesta qualitat complementària que matisa la ideologia fusteriana amb un imaginari nacional d'elaborat contingut simbòlic, amalgama d'elements cultes i populars, i multiplica el seu poder de seducció per la consistència formal i la visceralitat expressiva amb què es presenta.

Estellés i la Cançó

La irrupció pública d'Estellés coincideix ben bé en el temps —i no casualment— amb un moment de creixent eferescència cultural, social i política que anuncia el final del franquisme, la represa de les llibertats i la rehabilitació identitària del país.

Un dels vehicles més eficaços per canalitzar aquests afans esdevindrà el moviment de la Cançó, iniciat per Raimon i els Setze Jutges uns pocs anys abans i que ara protagonitzarà un notable esplet creatiu. El mateix Estellés s'adona del potencial d'aquest moviment com a element d'agitació i propaganda i l'invoca ocasionalment en els seus versos:

Ara el poble canta i altera
músiques i societat.

Ara arriba l'hora del poble,
les guitarres han despertat,
pugen com parres dia amunt

MPV, II, llibre X, part II

Noteu l'ús metonímic de «les guitarres», un recurs molt habitual en la seua poesia, com ara de seguida comentarem:

És el moment que les guitarres tornen:
van riu amunt, com un crit salvador

[...]

‘Res no val tant com vers d’una cançó. Estellés dit i cantat, una profunda interacció

Hem rescatat la cançó i el coratge,
i es va agrupant el poble abans despert.

MPV, III, XXVII

En algunes ocasions, associarà la guitarra a un nom concret: el de Raimon o Ovidi Montllor, en qui personifica la representativitat del moviment:

Vine, Raimon, amb la teua guitarra,
Vine, Raimon, amb la teua veu de fusta encesa.

MPV, III, XXVI

vine volant amb la teua guitarra creuada a l’esquena, vine volant
com un àngel d’una ala de música amarga i celest, ovidi montllor

Sonets a Jackeley, OC, 8

Les apel·lacions a tots dos es repeteixen amb una certa freqüència: «Raimon», «A Raimon», (*MPV, II, X*), «ha vingut la meua cosina» (Horacianes, *LIV, OC, 2*); i «Ovidi», «Admonicions» (*MPV, II, X*), «Homenatge, indignament precipitat, fet en vers i en prosa, a un germà, a un amic, a un company: Ovidi Montllor» (*MPV, III, XXI*), «Era la nit de la pirateria», «Barranc del Cinc. Canta Ovidi Montllor», «Amb aquest llibre cobrireu el calze», «El tio Pep se’n va a Muro. Camins» (*MPV, III, XXII*)...

També sovintegen en el *Mural* les anècdotes referides a recitals compartits, cròniques de censura i prohibicions, etc., —«Catarroja», «Uns joves», «Agraïment», «Em prohibeixen a Carlet» (*MPV, II, XV*)...— que evidencien l’estreta convivència del poeta amb els grups i els intèrprets de l’època i la idèntica funcionalitat que despleguen en alguns moments les seues respectives produccions artístiques.

La Cançó, en contrapartida, contribuirà notablement a la difusió de l’obra del poeta mitjançant el recitat i la musicació de diversos poemes, operació que es resoldrà, com no podia ser d’altra manera, amb fortuna desigual però amb una persistència en el temps que arriba fins als nostres dies. Una excepció ben notòria l’encarnarà, curiosament, Raimon que, tot i l’estima que sempre

ha demostrat pel poeta de Burjassot i la seua intensa dedicació a la musicació de poesia —amb resultats extraordinaris per als versos d'Ausiàs March o d'Espriu—, no ha estat capaç de cenyir-lo a una melodia: «ha estat més fort que jo», ens va arribar a confessar durant una entrevista fa uns pocs mesos.

De fet, existeix encara avui una certa polèmica sobre la major o menor dificultat de musicar els versos d'Estellés i sobre l'impacte que aquesta musicació té en la seua expressivitat, qüestió que abraça en realitat un debat més genèric al voltant de l'escaiença de qualsevol intervenció musical sobre un text poètic que no ha estat concebut amb aquesta finalitat —debat apòcrifament inaugurat per Víctor Hugo a qui s'atribueix el conegut estirabot «Défense de déposer de la musique au pied de mes vers!».

Molas (1971) i Meseguer (1997, 1999, 2003) han reflexionat molt encertadament sobre les complexes relacions establertes entre poesia i cançó i les implicacions que la transformació d'una en l'altra comporta —com a retorn a l'oralitat, transvasament cap a la cultura de masses, etc. En el cas concret d'Estellés, però, és indubtable que la interacció entre els dos àmbits expressius ha estat fecunda i afortunada malgrat haja tingut algun resultat paradoxal: les musicacions de major transcendència pública han estat les realitzades sobre poemes aparentment menors —els casos paradigmàtics serien «M'acleme a tu» d'Ovidi Montllor o «Plens de sol de bon matí» de Remigi Palmero— i, en canvi, la posada en solfa d'alguns dels seus poemes més icònics —«Assumiràs la veu d'un poble», per exemple— no ha tingut massa repercussió.

En qualsevol cas, la poesia estellesiana té una qualitat particular que la fa especialment atractiva a l'hora de ser musicada: el peculiar ús de la metonímia a què al·ludíem adés. De cap a cap de la seua obra, Estellés alimenta connotativament determinats vocables que acaben esdevenint com un rebost d'idees força, d'on se serveix després per a disparar els seus ressorts metonímics i convocar amb una sola paraula o expressió tot un imaginari poètic. Vicent Salvador (1989: 39) ho exposava amb major precisió:

El discurs estellesià captura objectes, personatges, situacions, i els dota d'un poder connotatiu que n'ergeix com un significat coral. Hi són convocades sensacions

‘Res no val tant com vers d’una cançó. Estellés dit i cantat, una profunda interacció

de tota mena que, amb el seu caràcter fragmentari, configuren en conjunt un halo d’evocació poètica.

Potser aquest halo d’evocació poètica és el que dota «M’aclame a tu» o «Plens de sol de bon matí» del seu commovedor acabat.

Estellés en la veu d’Ovidi Montllor

Si hi ha alguna veu ineludiblement associada a la poesia d’Estellés, aquesta no és altra que la del cantautor alcoià Ovidi Montllor. Ovidi fou el primer en cantar al poeta —si més no en enregistrament discogràfic— amb una severa interpretació d’«El vi» encavallada sobre estructures de *rock* progressiu, obra de Xavier Batllès, i de «Prediccions i conformitats», un experiment que evoluciona de la contenció a l’histrionisme. Era el seu segon disc de llarga durada —*Crònica d’un temps* (1973)—, però ja havia titulat el primer utilitzant una coneguda fórmula estellesiana —*Un entre tants* (1972)— i des d’aleshores el poeta el proveirà amb alguns dels millors moments de la seua discografia: «Els amants» (*A Alcoi*, 1974), de la qual ens ocuparem més endavant; «Una escala qualsevol», darrer poema de *L’Hotel París*, investit per Ovidi d’un recitat definitiu (*De manars i garrotades*, 1977); la sofisticada «El ball» (*Bon vent i barca nova*, 1978); el doble disc dedicat al *Coral romput* (1979); i, com a colofó, «M’aclame a tu» (4.02.42, 1980), el més clar exemple de cançó que supera el poema de què parteix: sobre la inesperada armadura d’un pasdoble, la melodia i la interpretació d’Ovidi afigen una estranya sensibilitat al seu posat solemne, realcen la seua transcendència i, aprofitant la naturalesa anafòrica del segon sonet que la conforma, hi construeixen una tornada esplendorosa que atorga als versos encesos d’Estellés la seua definitiva condició de clam d’esperança en l’esdevenidor. Encara Paco Muñoz, exhumaria un enregistrament inèdit on Ovidi interpreta en directe «Sonata d’Isabel» (*Qualsevol dia impensat us tornaré a empenyar. En directe*, 2008).

Pel camí va quedar el macrospectacle que preparava a finals de la dècada de 1970 dedicat a la poesia d’Estellés i que hauria d’haver-se celebrat en un pavelló d’esports. Volia estructurar-lo al voltant de

tres escenarios paralelos y un gran espacio para desarrollar todas las actividades que deben conjugarse: participación de cineastas del País que pasen películas seleccionadas sobre problemas nuestros; de pintores, para hacer un gran mural [...]; incorporación de bandas de música, danzas autóctonas, instrumentistas... e incluso pequeñas representaciones teatrales de grupos valencianos. Todo ello ligado entre si y tras el hilo conductor de unos cuarenta poemas de Estellés, recitados y musicados.²

Ovidi havia conegut Estellés per mitjà d'Alfons Cucó, segons li explicava en una entrevista a Jordi Sebastià (1994):

Era l'any 72. Em va dir: mira, aquest llibre és d'un poeta valencià. Aquella mateixa nit em vaig llegir el llibre, que era el *Llibre de meravelles*, i dues o tres setmanes després, amb tota la patilla, perquè no vaig tenir temps ni de fer una música *ad hoc*, de les ganes que tenia d'interpretar-ne alguna cosa, vaig recitar *Els amants*. Ho vaig fer amb una cançó que li venia molt bé i que des d'aleshores he mantingut, una albada.

«Els amants» constitueix un magnífic exemple del talent declamatiu d'Ovidi i de la seua esmolada intuïció musical: obri Toti Soler —el guitarrista amb qui formà una parella artística memorable— amb la melodia d'introducció de les albaes i Ovidi inicia el recitat sobre la melodia *afandangada* que preludia les interpretacions del cant d'estil per la de l'u. A mesura que avança el poema, les dos melodies es van alternant al dictat de l'argument poètic per generar, en paraules de Lluís Meseguer (1997), una «polifonia vocal de la memòria»:

poques vegades un poema ateny un tractament melòdic i harmònic amb la rònega expressió del tipus de discurs de cada part del poema: una seqüència que successivament esdevé confessió afectiva, rampell argumentatiu, mostració del jo, brusca resposta del nosaltres compartit, pausa d'al·lusió irònica al discurs culte i els seus poetes, i nova allau declarativa. El vers final que nega i demostra, després de tan rica varietat de veus de la realitat viscuda, esclata sense excessos, definitiu. Com sempre, amb senzillesa, fa la melodia de la cançó tradicional.

2. Goytre, A. i Ortega, M. (1977): «Ovidi Montllor. L'emprenyador de la Cançó», *Dos y dos*, 37-38, 6 d'abril, p. 32.

‘Res no val tant com vers d’una cançó. Estellés dit i cantat, una profunda interacció

En escoltar el resultat, el mateix Estellés reaccionava amb una barreja d’estupor i entusiasme:

Avui m’ha telefonat l’Ovidi [...]. Em pregunta, tímidament, si m’ha agradat la versió que ha fet d’«Els amants». Estic a punt de qualificar-lo de lladre. Se m’ha apropiat, se m’ha engolit, literalment, el poema: se l’ha endut per sempre.³

Quan, després d’una llarga i feixuga negociació amb Ariola, la seua casa discogràfica d’aleshores, Ovidi aborda l’enregistrament del *Coral romput*, sembla prendre com a punt de partida i esborrany de treball tot allò aconseguit amb «Els amants».

El fet de no disposar més que d’unes poques hores d’estudi —un groller estratagema de la discogràfica per dissuadir-lo—, l’obliga a realitzar el disc d’una manera que podem imaginar paral·lela a la de la gestació del poema: un devessall creatiu nocturn, un enardiment febril que aconsegueix novament despertar els versos d’Estellés de la letargia impresa perquè recobren una vivacitat violentíssima. El recitat d’Ovidi —sobre el marc escènic que basteixen les guitarres de Toti Soler i Toni Xuclà— sembla retornar a la paraula escrita la veu primigènica amb què va ser concebuda. Ja ho escrivia Salvador Espriu en el text del llibret que acompanyava el disc: «recita síl·laba per síl·laba, mot per mot, els versos patètics, genials, de l’autor il·lustre. Els «serveix» d’una manera que entenc que és insuperable. No cau en cap groller parany de lluïment propi. [...] Ovidi comunica a l’oient la convicció que allò que escolta va ser concebut per la necessitat i la veritat».

El disc contribuï notablement a revaloritzar el «Coral romput», no massa conegut fins llavors perquè encara no s’havia publicat el volum de l’obra completa que el conté —*Les Homilies d’Organyà* (1981). Tot i això, i malgrat la seua bona rebuda pública, accelerà l’eixida d’Ariola del seu artífex (Sebastià 1994):

Jo volia fer una antologia d’Estellés i vaig trobar que *Coral Romput* era, de fet, una antologia dels seus temes i situacions més tractats. Vaig embolicar-hi la companyia

3. «Els dies que fan camí: Unes lectures, uns desfici», *Las Provincias*, 21 de gener de 1975 (recollit a *Obra periodística*, Paiporta, Denes, 203, p. 237).

Ariola, i, per cert, això em va costar que me'n foteren fora i ja no hi vaig gravar més discos. *Coral Romput* dura una hora i vin-i-cinc minuts, sense parar, i quan el recite, la gent s'emociona. No és un poema, és una història d'una hora i vint-i-cinc minuts! Quan la vaig estrenar ací a Barcelona, al Tinell, jo esperava que alguna gent se'n aniria a poc a poc, però no. No se'n va anar ningú mai. Vicent s'ho emporta tot amb la seua harmonia...

Recentment, Joan Ollé ha realitzat un muntatge teatral basat en el disc —es va estrenar a Girona el 5 de desembre de 2007— que ha sigut rebut amb diversitat d'opinions.

Altres assidus al poeta: Celdoni Fonoll, Paco Muñoz

Si Ovidi Montllor inaugurava amb *Crònica d'un temps* les musicacions d'Estellés, el multifacètic Celdoni Fonoll (Calaf, 1944) seria el primer a dedicar-li un espai protagonista en un disc de llarga durada. Ho féu en la seua estrena discogràfica, *He heretat l'esperança* (1978), i, al costat d'Estellés, hi concorrien altres noms emblemàtics de la poesia catalana contemporània: Sagarra, Salvat-Papasseit, Espriu, Martí i Pol, Pere Quart, etc. En aquest primer disc, la seua intervenció sobre els poemes es mínima: Fonoll recita, amb sòbria eloquència i acompanyat del duo de guitarra clàssica Cherubito-Dávalos, «No puc dir el teu nom», «No es millor ni pitjor el temps», «Aquella olor que tenia el teu cos» —tots tres sobre estudis per a guitarra de F. Sors—, «Crònica especial», «Havem escrit papers» i «Assumiràs la veu d'un poble» —sobre el preludi de la *Sonata n. 8* de Vivaldi. I combina el recitat de «Papers inèdits de xxx» amb l'únic poema d'Estellés fet cançó en el disc: «Cançó de bressol» bastida sobre una senzilla melodia que captura el seu batec d'amarga torbació. Amb el temps, aquesta peça esdevindria una de les més conegudes del seu repertori i la inclouria novament en l'àlbum enregistrat en directe *Recital 1000* (1984) i en el disc *Per un petó* (1998). En *Recital 1000*, a més, podem escoltar el mateix Estellés recitant «Assumiràs la veu d'un poble» i un nou text del poeta de Burjassot interpretat per Fonoll, el sensual «Cos d'amor». Fonoll tornaria altra vegada a Estellés en el seu disc *Nit de foc* (1985) —«Vora el barranc de Carraixet»— i en

‘Res no val tant com vers d’una cançó. Estellés dit i cantat, una profunda interacció

Aigua secreta (1992), amb una magnífica musicació del poema que dona títol al disc i d’«Amor i amor».

Fonoll, per la tria de poemes i la seua forma de declamar-los, suscita una visió d’Estellés bastant diferent de la de Montllor: menys escairada, més continguda i greu.

Estellés, agraït per la seua tasca divulgadora de la poesia catalana —Fonoll feia llavors un esplèndid treball en l’àmbit escolar—, li va dedicar un bonic poema que es va incloure a la carpeta del primer disc:

reparteixes els mots entre la boca del poble
com repartiries les lloses de les homilies d’organyà
beus vi després i raones amb tot déu
et lleves matiner i continues el camí
que és el teu però que és el de tothom

També Paco Muñoz ha realitzat una magnífica feina de difusió de l’obra estellesiana a la qual ja va acudir en el seu tercer disc *Anem anant* (1980): allí inclouia la festiva musicació del poema homònim i una altra, més contemplativa, de «Deixa’m» —aquesta signada per Enric Murillo. Sis anys més tard, i després de diverses vicissituds que modificaren substancialment la naturalesa del projecte —primer es va concebre com a una antologia de musicacions d’Estellés ja realitzades, després com a un doble àlbum titulat *Amor i mort*, amb un disc per a cada motiu temàtic—, Muñoz publica el monogràfic *Amor i amor* (1986). El disc, consagrat en bona part a l’Estellés més líric, sintetitza de forma bastant ajustada les seues constants argumentals —l’amor, la mort, el país— i inclou musicacions novament d’Enric Murillo —«Em posareu», «Amor i amor», «El mort», «Post mortem»—, el seu germà Josep Àngel —«La mort contada al nen del veïnat»—, Arcadi Valiente —«Aquest amor»—, Nacho Mañó —«No es sap ben bé», «Sabia que vindries», «Un sonet»— i el mateix Paco Muñoz —«Cançó de l’home parat», «Cançó de perdona aquell que no duu», «Assumiràs». Del treball se’n féu una edició adreçada a les escoles per a la qual Vicent Escrivà i Vicent Salvador elaboraren una guia didàctica.

Paco Muñoz conreà, com Montllor i Fonoll, una estreta amistat amb Estellés —«ja no sabia fins a quin punt, en lloc d'admirar la seua poesia, em podia la seua persona», li confessà a Maria José Muñoz-Peirats en una entrevista—⁴ i continuà incloent algunes musicacions dels seus poemes en discos posteriors: «Cançó de la lluna de la muntanya» (*Cançons de la mar en calma*, 1994), amb una música d'Enric Murillo que subratlla el seu aire de peça popular; la també festiva i popular, «No hi havia a València», obra igualment d'Enric, i l'agosarada «La nit de Sant Josep», amb acompanyament de banda i escrita com un pasdoble per J.A. Murillo (*Mirades*, 1999).

Les interpretacions de Paco Muñoz —ungides sempre amb la seua distintiva sentimentalitat— destapen en els versos d'Estellés un component de tendresa que habitualment hi compareix de forma poc explícita, desplaçat pels estereotips de visceralitat i aspror que semblen dominar la recepció pública de la producció poètica estellesiana. Un Estellés que, atés el caràcter proteic, polièdric i tremendament versàtil de la seua poesia, sembla poder adaptar-se a qualsevol matriu musical i, en funció d'aquesta, mostrar-nos amb major o menor subratllat cadascun dels seus diversos perfils. En aquest sentit, podríem dir que la seua és una poesia «líquida», tal i com observava recentment Francesc Parcerisas (2011: 81-83), que utilitzava el concepte *líquid*, manllevat del sociòleg Zygmunt Bauman, d'una forma més genèrica però perfectament traslladable a les conseqüències de la seua musicació: «La poesia ha esdevingut or fos que cerca el nostre motlle i adopta la forma que li volem —que li podem— donar». Or fos que, en les veus de Montllor, Fonoll, Muñoz i tants altres —Araceli Banyuls, Lluís el Sifoner, Els Pavesos, Al Tall i Maria del Mar Bonet, Nelo Sorribes, Remigi Palmero, Carles Barranco, Carme Torrelles, Mariona Segarra, Santi Arisa...—, lluu amb besllums múltiples i, molt sovint, insospitades.

Un poeta en plena vigència

Vint anys després del traspàs del seu autor, l'obra d'Estellés sembla revaloritzar-se cada dia a mesura que el temps ens concedeix la distància

4. *Levante*, 9 de desembre de 2007.

necessària per a ponderar les seues monumentals dimensions i la força atemporal de la seua singular veu poètica. Aquest procés s'ha accentuat darrerament amb una més que notable proliferació d'iniciatives encaminades a aprofundir en el coneixement i la difusió de la seua obra. Ja fa tres anys que, a proposta de Josep Lozano, se celebra el Sopar Estellés on diverses associacions, entitats, institucions i colles d'amics li reten homenatge recitant els seus versos; abans, però, que aquests sopars Estellés feren créixer en progressió geomètrica la presència pública del poeta, ja se'n percebia un clar i gradual increment: s'havien estrenat obres de teatre inspirades en la seua persona —*Poseu-me les ulleres* (2010)— o en algun dels seus treballs —*Coral romput* (2007)—; s'havien multiplicat els recitals i els espectacles poètics basats en la seua obra, com ara *Estellés per les teulades* —espectacle dirigit per Josep Manuel Gil Baquero, amb Vicent Genovés i Cristina Plazas, estrenat a Burjassot en març de 2004—, els muntatges de la companyia tarragonina Zona Zàlata —*Recomana Estellés* (1996), *Potser... demà* (1998)⁵ i *Seguim recomanant Estellés* (2012)—, les nombroses iniciatives de l'associació benicarlanda Rodonors Invictes —per exemple, *criatura febril (poemes i cançons de sexe i tendresa d'Estellés)* (2011) amb recitat d'Olga Suárez i cançons de Miquel Pujadó o *Xiulen sinistres avions de dol* (2012)—, l'espectacle musicopoètic de la formació penedesenca AraÉsDemà *Ací em pariren i ací estic* (2010) o *l'Especial Estellés* (2009) realitzat per Ramat de Pedres; s'havien publicat diversos volums monogràfics dedicats a analitzar des de diferents perspectives el llegat literari estellesià; i, en el cas que ens ocupa, s'havien intensificat notòriament les musicacions de la seua poesia: Tomàs de los Santos —guanyador amb la musicació de «Homenatge Anònim xv» de la quarta edició (2011) del Premi Miquel Martí i Pol dins del certamen Terra i Cultura que organitza el Celler Vall Llach— Òscar Briz, Soul Atac, Mirna, Xaloc Música, Néstor Mont, Naia, Carraixet, Miquel Gil, Ximo Caffarena o Jaume Arnella entre d'altres, s'han afegit a la llarga llista de músics seduïts per la veu del poeta burjassoter. Els dos darrers, a més, li han dedicat sengles volums monogràfics.

5. Amb músiques inspirades en l'obra estellesiana a càrrec de The Maybe Tomorrow Band.

Ximo Caffarena, vell conegut de l'escena musical valenciana (Al Tall, Urbàlia Rurana, Vents de la Vall...), presenta el que podríem considerar el seu primer disc en solitari —*Ara Estellés* (2011)— encartat en un volum adreçat a les escoles i on estudiosos del poeta de Burjassot, músics, escriptors i mestres fan diverses aportacions sobre la seua poesia i la seua figura pública. El disc reuneix dotze poemes musicats seguint patrons de la música popular —en la seua majoria, procedents de la tradició oral valenciana. Una operació que, fonamentada en el poderós sabor popular dels versos estellesians, excel·leix quan troba l'encaix perfecte entre l'expressivitat del text i la de la música —l'inici amb el pasdoble «He aixecat, mentre escrivia, el cap» és d'una emotivitat tremenda— o quan aquesta música realça la sensualitat dels versos —l'experiment tan ben enllestit de «No he desitjat mai cap cos com el teu», un bolero cubà amb la melodia constituïda per una sola nota i un acompanyament que explora les diferents combinacions harmòniques que la nota permet. Aquest esperit juganer i una mica experimental es fa patent en molts altres moments del disc i atorga a tot plegat un atractiu persistent.

La mirada de Jaume Arnella i Rafel Sala, per la seua banda, adopta un to més sobri i introspectiu. Musiquen completament el breu poemari *Llibre de la saviesa*, inclòs al *Mural del País Valencià* i escrit des del cansament suscitat per la batalla identitària que corrou la València de la Transició i que el poeta viu en primera persona —serà acomiadat del diari *Las Provincias* on treballa i esdevindrà un dels blancs predilectes del reaccionarisme capitalí. Es tracta d'una obra de desencant i ràbia, però també de lucidesa i de tenacitat. Arnella, que ja havia demostrat abans la seua capacitat per adoptar la veu d'altres poetes —com els que conformaven l'esplèndid florilegi *La raó al desig* (Tram, 1997), Jacint Verdaguer (*Cançons i balades*, Discmedi, 2002) o François Villon (*Balades i testament*, GMI Records, 2007)— interpreta el *Llibre de la saviesa* amb una altíssima compenetració amb l'ideari i la sentimentalitat que li va imprimir Estellés fins a tal punt que, en alguns moments, no sabem si el plany o l'ombra del desencís pertanyen a l'un o a l'altre.

La influència d'Estellés en l'escena musical autòctona contemporània va més enllà, però, de les musicacions de la seua poesia. L'esperit d'aquesta —la

‘Res no val tant com vers d’una cançó. Estellés dit i cantat, una profunda interacció

manera de veure el món i de reconstruir-lo poèticament— impregna molts textos de les noves fornades de grups i intèrprets que, adés incorporant formes marcadament estellesianes, adés invocant el nom del mateix poeta, intenten reflectir-se en el seu espill i transferir deixos de la seua veu a les cançons.

Obrint Pas, per exemple, inicien una de les seues cançons més conegudes, «La flama», amb el recitat d’un fragment del *Mural del País Valencià*; un recurs que repeteixen a «València sense tu», precedida del recitat del «Cant de Vicent» a càrrec de Vicent Camps; Feliu Ventura, encapçala amb una cita d’Estellés alguna de les seues cançons i també al·ludeix eventualment al poeta:

Poesia que bressole amb els llavis
i que em fa devot de Santa Veritat.

La ferida que em va fer aquell dia
Em desperta com un vers de l’Estellés.

«Dessota dels àlbers», *Barricades de paper* (2003)

Un altre habitual d’aquesta mena d’apel·lacions és el cantautor torrentí Pau Alabajos que celebrà el desé aniversari de la seua carrera musical amb un concert al Palau de la Música on, a més de fer un repàs complet de la seua producció acompanyat d’una orquestra simfònica, confrontava els seus textos amb diversos poemes d’Estellés que anaven recitant una significativa llista de convidats: Rodonors Invictes, Amàlia Garrigós, Vicent Partal, Miquel Gil, Feliu Ventura, Cesk Freixas...

Busque una resposta
en els murs de la ciutat
[...] en anuncis per paraules
en els versos d’Estellés...

«La clau», *Futur en venda* (2004)

El grup La Gossa Sorda, per la seua banda, utilitza Estellés per invocar una València molt particular en la que és, segurament, la seua millor cançó:

Poetes de la nit que fan que parlen les parets
a la València de Blanquita i Estellés.

«Camals mullats», *Saó* (2008)

I, en fi, el poderós tornaveu del poeta arriba fins i tot a territoris tan inesperats com el *hip-hop*. Així en recorren els rapers Atupa, seduïts pel seu coratge expressiu i la seua autenticitat:

Horitzontal passió sense tabús com Estellés.

«Ser o no ser», *Quatribarrap* (2012)

Una *passió estellesiana* que sembla ben lluny d'haver tocat sostre. En el moment d'enllestir aquestes línies està a punt de veure la llum el llibre disc *7 d'Estellés*, amb musicacions d'Albert Ortega, *Bertomeu*; Marc Sempere, *Marquet*, i Marc Egea es troben mesclant l'enregistrament del seu muntatge *Plantar cara a la vida* que explora, amb notable intuïció artística, el nerví líric dels primers versos del poeta; Pau Miquel Soler passeja l'espectacle *L'amor o la guerra. Mural del País Valencià*, on la poesia d'Estellés és sotmesa al *pop-rock* neguitós i brillant del líder dels Arthur Caravan; el cantautor alacantí Natxo Gironés publica el disc monogràfic *La veu d'un poble*; Salvador Bolufer anuncia un disc de recitats estellesians, i l'Acadèmia Valenciana de la Llengua, amb motiu de l'any Estellés, ha preparat una antologia de musicacions del poeta que mostra, de forma febaent, les bondats de la interacció entre música i poesia que la seua obra colossal encara avui propicia.

ANNEX 1

Musicacions de poemes d’Estellés enregistrades en disc

Recollim totes les musicacions d’Estellés de què tenim notícia que han gaudit d’enregistrament discogràfic.⁶ A banda d’aquesta relació hauríem de tenir en compte els enregistraments de recitats sense acompanyament musical —*Antologia*, EGT - Consell Valencià de Cultura, 1992; Vicent Camps, *Veü nua*, Gadgad Music, 2011 (amb els poemes «Cant de Vicent», «Cançó de l’home parat», «Res no m’agrada tant») — i les musicacions realitzades per compositors de música *culta* de les quals no hi ha enregistrament, però se’n coneixen les partitures: Manuel Palau va escriure la cançó per a veu i piano «Non non noneta» sobre textos poètics d’Estellés; Matilde Salvador féu el mateix amb la «Nadala

6. I en resten un bon grapat de musicacions inèdites: Conrad Sala va musicar, a principis de la dècada de 1990, diversos poemes d’Estellés entre els quals hi havia «No és millor ni pitjor el temps», «La collita», «Assumiràs la veu d’un poble», «Els amants», «Les paraules inconscients» i «Vítol». No en restà, que sapiem, testimoni discogràfic però en YouTube es poden veure els vídeos de les seues interpretacions durant un concert a Girona el 1994; Marc Sempere i Marc Egea han musicat per al seu espectacle *Plantar cara a la vida*, «Per a tot la mort», «La casa, ara sí», «M’he estimat molt la vida», «He perdut mitja vida aprenent», «El vi» i l’horaciana xxxv, entre d’altres; en el moment de tancar aquestes ratlles, entraven a l’estudi per a començar el seu enregistrament; Pau Miquel Soler està fent rodar un espectacle basat en el *Mural del País Valencià* on interpreta «Aitana-Scherzo», «Em dus a tu», «Cau la nit (Alcoi)», «Benvinguda», etc. Dani Miquel interpreta ocasionalment una versió seua de «L’home parat»; Josep Igual ha musicat set poemes de «Versos per a Jackeley» (2010); en la Festa Estellés de 2011 el Grup de Danses de Quart de Poblet cantà «Els amants» per riberenca, «No em moriré d’amor» per la de l’u i dos, «T’imagine tèbia i nua», «Tinc un record vermell a les pupil·les» per la de l’u, «Potser d’iràs un dia decebut» per la de l’u i dotze; Miquel Gil, per al seu paper en l’espectacle teatral *Poseu-me les ulleres*, posà música a la «Cançó de bressol», el poema xxii de L’Hotel París («Com hi ha el fill sense els pares») en clau rumbera, o «La rosa de paper» —poema musicat també per Trencaclosques i Skatimat—; el Cor de l’Eliana ha presentat un espectacle dramatitzat —amb els actors Reis Juan i Pep Ricart— on interpreten poemes estellesians musicats per Vicent Rozalen, José V. Vivó, M. Pérez Gil i Adrià Gràcia: «Amor i amor», «Cançó de les telles», «Primera audició», «Tot esperant Ulisses», «S’ho emportaren tot», «Ací em pariren, ací estic», «Cançó de tardor», «Propietat de la pena», «Els amants»; Jordi Montañez ha musicat els poemes «Poble», «No són hores de dormir» i «Assatges» en la cançó «Banderes de la llibertat»; i, per fi, Salvador Bolufer prepara un disc de recitats d’Estellés, amb la direcció musical d’Enric Murillo, del qual s’ha avançat a la xarxa la «Cançó de bressol».

de la nit-dia» (1972) per a veus mixtes; el sabadellenc Benet Casablanca ha escrit «Tres poemes eròtics» (1981) per a soprano i orquestra de cambra, sobre textos d'Estellés —«Cos d'amor»—, Miquel Martí i Pol i Francesc Parcerisas; la compositora barcelonina Mariola Vila ha compost el «Divertiment per a soprà i piano» (1988) —sobre el poema «Matinet matí de colomes i papallones»—; el *lied* «Epitafi» (1994); «Episodi» (1996), per a soprano i orquestra de cordes; les «Estellesianes» (1996), per a cor mixt, encàrrec del cor Madrigal —sobre els poemes «M'agraden molt les albergínies», «Professió de vell roder», «Amagatalls florits», «Diàleg domèstic», «Per un forat», «Canta l'assassí» i «Si estic mort no em despertes», «Anem anant»— i, darrerament, el *lied* «Cançó de bressol per al darrer son» (2011); del músic contestà Josep Vicent Egea Insa és el «Lied eròtic» (1988) per a tenor i orquestra i l'obra per a cor mixt «Mai no he de dir el teu nom» (1995); i, finalment, l'ontinyentí Josep Sanz Biosca ha compost «Un grapat de pols» (2007), del llibre de Xàtiva, per a clarinet, piano, tauleta, bombo i cor.

1. «El vi», Ovidi Montllor, 1973, *Crònica d'un temps*, Discophon.
2. «Prediccions i conformitats», Ovidi Montllor, 1973, *Crònica d'un temps*, Discophon.
3. «Els amants»,⁷ Ovidi Montllor, 1974, *A Alcoi*, Edigsa.
4. «Tots em tiren pedraetes», Al Tall, 1975, *Cançó popular del País Valencià*, Edigsa.
5. «Les illes», Maria del Mar Bonet, 1977, *Alenar*, BMG/Ariola.
6. «Una escala qualsevol», Ovidi Montllor, 1977, *De manars i garrotades*, Edigsa.
7. «No tinc», Ximo, Pere & Cia, 1977, *Estic ple de tot*, Movieplay.
8. «Aquell, aquell», Ximo, Pere & Cia, 1977, *Estic ple de tot*, Movieplay.
9. «Cançó de bressol», Araceli Banyuls, 1978, *Adés i ara*.
10. «Jorns de festeig», Carles Barranco, 1978, *Miralls*, Pu-put!

7. Hi ha dos enregistraments més en directe del poema recollits al disc *Ovidi en directe* (PM produccions 2004): una enregistrada a Llíria el 1984 i una altra al Teatre Principal de València el 1993.

‘Res no val tant com vers d’una cançó. Estellés dit i cantat, una profunda interacció

11. «Crònica especial», Celdoni Fonoll, 1978, *He heretat l’esperança*, Pu-put.
12. «No és millor ni pitjor el temps», Celdoni Fonoll, 1978, *He heretat l’esperança*, Pu-put.
13. «Aquella olor que tenia el teu cos», Celdoni Fonoll, 1978, *He heretat l’esperança*, Pu-put.
14. «No puc dir el teu nom», Celdoni Fonoll, 1978, *He heretat l’esperança*, Pu-put.
15. «Havem escrit papers», Celdoni Fonoll, 1978, *He heretat l’esperança*, Pu-put.
16. «Assumiràs la veu d’un poble», Celdoni Fonoll, 1978, *He heretat l’esperança*, Pu-put.
17. «Papers inèdits / Cançó de bressol», Celdoni Fonoll, 1978, *He heretat l’esperança*, Pu-put.
18. «El ball», Ovidi Montllor, 1978, *Bon vent i barca nova*, Ariola.
19. «Nadala de la nit-dia», Coral Polifònica Castellonenca, 1979, *Navidad 79: Bons Nadals*, Phonic.
20. «Coral romput», Ovidi Montllor, 1979, *Coral romput*, Ariola.
21. «Plens de sol de bon matí», Remigi Palmero, 1979, *Humitat relativa*, Pu-put!
22. «Anem anant», Paco Muñoz, 1980, *Anem anant*, Dial Discos.
23. «Deixa’m», Paco Muñoz, 1980, *Anem anant*, Dial Discos.
24. «M’aclame a tu»,⁸ Ovidi Montllor, 1980, 4.02.42, Ariola.
25. «El mariner», Lluís el Sifoner, 1980, *Lluís el Sifoner*, Movieplay.
26. «Primavera popular», Pavesos, 1981, *Borrumballes falleres*, Movieplay.
27. «Tenen por», Lluís el Sifoner, 1981, *Som*, Valdisc.
28. «Bolero de l’Alcúdia», Al Tall i Maria del Mar Bonet, 1982, *Cançons de la nostra Mediterrània*, BMG/Ariola.
29. «Cançó de la rosa de paper», Carme Torrelles, 1982, *La rosa de paper*, Valdisc.

8. Enregistrat també en directe al Teatre Principal de València el 1993 i recollit en *Ovidi en directe* (PM produccions 2004).

30. «Papers inèdits / Cançó de bressol», Celdoni Fonoll, 1984, *Recital 1000*, Promos.
31. «Cos d'amor», Celdoni Fonoll, 1984, *Recital 1000*, Promos.
32. «Vora el barranc del Carraixet», Celdoni Fonoll, 1985, *Nit de foc*, Audiovisuals de Sarrià.
33. «M'estime molt el meu país», Lluís Miquel, 1986, *Silenci, gravem*, Difusió Mediterrània.
34. «Em posareu»,⁹ Paco Muñoz, 1986, *Amor i amor*, Valdisc.
35. «Amor i amor»,¹⁰ Paco Muñoz, 1986, *Amor i amor*, Valdisc.
36. «No es sap ben bé», Paco Muñoz, 1986, *Amor i amor*, Valdisc.
37. «Cançó de l'home parat», Paco Muñoz, 1986, *Amor i amor*, Valdisc.
38. «Aquest amor», Paco Muñoz, 1986, *Amor i amor*, Valdisc.
39. «Cançó de perdona aquell que no duu», Paco Muñoz, 1986, *Amor i amor*, Valdisc.
40. «Sabia que vindries», Paco Muñoz, 1986, *Amor i amor*, Valdisc.
41. «La mort contada al nen del veïnat», Paco Muñoz, 1986, *Amor i amor*, Valdisc.
42. «El món», Paco Muñoz, 1986, *Amor i amor*, Valdisc.
43. «Un sonet», Paco Muñoz, 1986, *Amor i amor*, Valdisc.
44. «Assumiràs», Paco Muñoz, 1986, *Amor i amor*, Valdisc.
45. «Post mortem»,¹¹ Paco Muñoz, 1986, *Amor i amor*, Valdisc.
46. «Bon matí», Terminal Sur, 1988, *Viajero*, Plataforma Discos.
47. «Aigua secreta», Celdoni Fonoll, 1992, *Aigua secreta*, Audiovisuals de Sarrià.
48. «Amor i amor», Celdoni Fonoll, 1992, *Aigua secreta*, Audiovisuals de Sarrià.
49. «Un entre tants», Taxi Tat?, 1992, *Taxi Tat?*, Salseta Discos.
50. «La sobressada»,¹² Vicent Torrent, 1992, *Rosa perduda*, Difusió Mediterrània.
51. «Cançó de la lluna de la muntanya», Paco Muñoz, 1994, *Cançons de la mar en calma*, PM Produccions.

9. Enregistrat també en directe en *Com un suau adéu* (PM produccions, 2008).

10. Enregistrat amb nous arranjaments per a *Cançons de la cançó* (EGT, 2003)

11. Paco Muñoz enregistrarà de nou «Post mortem» per al disc *Els nostres poetes* (Picap 1998).

12. Ovidi Montllor recita «No he desitjat mai cap cos com el teu» de *L'enganxat*.

‘Res no val tant com vers d’una cançó. Estellés dit i cantat, una profunda interacció

52. «Mamonet», Santi Arisa, 1997, *Taverna de poetes*, Columna Música.
53. «No veig ningú», Santi Arisa, 1997, *Taverna de poetes*, Columna Música.
54. «M’aclame a tu», Ester Formosa & Toti Soler, 1997, *M’aclame a tu*, Pequeñas Cosas.
55. «Els amants», La Fosca, 1997, *Domini fosc*, Swingmedia.
56. «M’aclame a tu», Toti Soler i Ester Formosa, 1997, *M’aclame a tu*, Zanfonia.
57. «Tu no ho volies per darrere», Dropo, 1998, *La velleta centenària*, La Destileria.
58. «La veu d’un poble», Dropo, 1998, *La velleta centenària*, La Destileria.
59. «Papers inèdits / Cançó de bressol», Celdoni Fonoll, 1998, *Per un petó*, Discmedi.
60. «Ací», Juli Mira, *Els nostres poetes*, 1998, Picap.
61. «No hi havia a València dos cames com les teues», Juli Mira, 1998, Picap.
62. Vicent Camps, *Poetes per a tots*, 1999, Alameda.
63. «La nit de Sant Josep», Paco Muñoz, 1999, *Mirades*, PM Produccions.
64. «No hi havia a València», Paco Muñoz, 1999, *Mirades*, PM Produccions.
65. «Cançó de la lluna», Joan Amèric, 2000, *Obert*, Discmedi.
66. «Un amor, uns carrers», Espiral d’embulls, 2000, *No tot és desar somnis*, Blau/Discmedi.
67. «Verona», Mariona Segarra, 2000, *Frec a frec*, Discmedi/Blau.
68. «El record», Mariona Segarra, 2000, *Frec a frec*, Discmedi/Blau.
69. «Testament mural», Pedrotxe, 2001, *Ningú no vol ser poeta*, Autoedició.
70. «Amor t’espere sempre, mai no véns», Pedrotxe, 2001, *Ningú no vol ser poeta*, Autoedició.
71. «Quadern per a ningú», Pedrotxe, 2001, *Ningú no vol ser poeta*, Autoedició.
72. «Un entre tants», La Carrau, 2002, *Una dotzena*, Propaganda pel Fet.
73. «M’aclame a tu», Magda Roig, 2003, *Cançons de la cançó*, EGT.
74. «Plens de sol de bon matí», Magda Roig, 2003, *Cançons de la cançó*, EGT.
75. «Professió de vell roder», Josep Vicent Tallada, 2003, *Alhambra*, Autoedició.
76. «Cançó de la rosa de paper», Josep Vicent Tallada, 2003, *Alhambra*, Autoedició.

77. «Matinet matí», Josep Vicent Tallada, 2003, *Alhambra*, Autoedició.
78. «Divertiment per a soprano i piano»,¹³ Mariona Vidal, 2003, *5 compositores contemporànies*, Ona Digital.
79. «Un bolero (a l'Alcúdia)», Miquel Gil, 2004, *Katà*, Galileo.
80. «Festes de novençana», Nelo Sorribes, 2004, *Somnis insomnis*, PM Produccions.
81. «El primer pis venint del cel era el nostre», Nelo Sorribes, 2004, *Somnis insomnis*, PM Produccions.
82. «El primer pis venint del cel era el nostre», Xaloc Música, 2004, *Airecel*, Blau-Discmedi.
83. «Sabia que vindries», Xaloc Música, 2004, *Airecel*, Blau-Discmedi.
84. «La flama»,¹⁴ Obrint Pas, 2004, *La flama*, Propaganda pel fet.
85. «Sonata per a Isabel», Ovidi Montllor, 2005, *L'Ovidi*, PM Produccions.
86. «Una escala qualsevol», Toti Soler, Ester Formosa i Carles Rebassa, 2005, *Deu catalans i un rus*, TO/K Indústria Cultural.
87. «M'acleme a tu», Toti Soler, Ester Formosa i Carles Rebassa, 2005, *Deu catalans i un rus*, TO/K Indústria Cultural.
88. «La plaça del Rei», Marcel Casellas i la Principal de la Nit, 2006, *2. El cremallera de Núria*, Discmedi-Blau.
89. «M'acleme a tu», Roger Mas, 2006, *Ovidi Montllor Tribut. Alcoi-Barcelona-València*, Stress Music.
90. «M'acleme a tu», Lèsmolet, 2007, *Que rodi la roda*, PAE.
91. «És com un ball», Xavier Mo, 2007, *Pròxim*, Operatua.
92. «M'acleme a tu», Toti Soler i Llàcia Vives, 2007, *L'Ovidi se'n va a Palau*, Propaganda pel fet!.
93. «El mussol xic», A Manta, 2008, *Deixeu parlar la terra*, CK Music.
94. «Les marjades», A Manta, 2008, *Deixeu parlar la terra*, CK Music.

13. Interpretada per la soprano Joana Llabrés i la pianista Victòria Cortés.

14. Feliu Ventura recita al principi de la cançó el poema que comença «No et pares a contemplar» del *MPV*.

‘Res no val tant com vers d’una cançó. Estellés dit i cantat, una profunda interacció

95. «Els amants», Xavier Panades and the C.A.T., 2008, *Per què no li dius?*, Autoedició.
96. «Estic sol, encara (Coral del meu poble)», Carraixet, 2008, *Guspira*, PM produccions.
97. «Bolero de l’Alcúdia», IES M. Sanchis Guarner, Silla, 2009, *Amb tot el cor*, Audioart.
98. «M’he estimat molt la vida», Mirna, 2009, *Mirna*, Harmonia Mundi.
99. «Vora el barranc de Carraixet», Naia, 2009, *Joc d’emocions*, Temps Record.
100. «Cant de batre», Naia, 2009, *Joc d’emocions*, Temps Record.
101. «M’aclame a tu», Refugi, 2009, *Vestits nous*, RGB suports.
102. «Un entre tants», Soul Atac, 2009, *Mercat negre*, Temps Record.
103. «Els amants», Un entre tants, 2009, *Camins perduts*, Autoedició.
104. «La llibertat», Tomàs Llopis i Miquel Pérez Perelló,¹⁵ 2009, *Llibre de Dénia*, Audiovisuals de Sarrià.
105. «Fosc combats», Tomàs Llopis i Miquel Pérez Perelló, 2009, *Llibre de Dénia*, Audiovisuals de Sarrià.
106. «L’altiva llum», Tomàs Llopis i Miquel Pérez Perelló, 2009, *Llibre de Dénia*, Audiovisuals de Sarrià.
107. «El tancat», Tomàs Llopis i Miquel Pérez Perelló, 2009, *Llibre de Dénia*, Audiovisuals de Sarrià.
108. «Clara la llum», Tomàs Llopis i Miquel Pérez Perelló, 2009, *Llibre de Dénia*, Audiovisuals de Sarrià.
109. «Cos enllacat», Tomàs Llopis i Miquel Pérez Perelló, 2009, *Llibre de Dénia*, Audiovisuals de Sarrià.
110. «Els capaltards», Tomàs Llopis i Miquel Pérez Perelló, 2009, *Llibre de Dénia*, Audiovisuals de Sarrià.
111. «Com camperol», Tomàs Llopis i Miquel Pérez Perelló, 2009, *Llibre de Dénia*, Audiovisuals de Sarrià.

15. Miquel Perelló ha enregistrat recentment el disc instrumental *Preludis per a guitarra* (Ajuntament de Dénia, 2011) on inclou diverses peces per a guitarres inspirades en els poemes d’Estellés.

112. «Mire la mar», Tomàs Llopis i Miquel Pérez Perelló, 2009, *Llibre de Dénia*, Audiovisuals de Sarrià.
113. «Entre els tercets...», Tomàs Llopis i Miquel Pérez Perelló, 2009, *Llibre de Dénia*, Audiovisuals de Sarrià.
114. «El temps», Tomàs Llopis i Miquel Pérez Perelló, 2009, *Llibre de Dénia*, Audiovisuals de Sarrià.
115. «Sota la terra», Tomàs Llopis i Miquel Pérez Perelló, 2009, *Llibre de Dénia*, Audiovisuals de Sarrià.
116. «Fonda la rella», Tomàs Llopis i Miquel Pérez Perelló, 2009, *Llibre de Dénia*, Audiovisuals de Sarrià.
117. «Han rescatat», Tomàs Llopis i Miquel Pérez Perelló, 2009, *Llibre de Dénia*, Audiovisuals de Sarrià.
118. «Cova de l'aigua», Tomàs Llopis i Miquel Pérez Perelló, 2009, *Llibre de Dénia*, Audiovisuals de Sarrià.
119. «Com una orant», Tomàs Llopis i Miquel Pérez Perelló, 2009, *Llibre de Dénia*, Audiovisuals de Sarrià.
120. «El fang antic», Tomàs Llopis i Miquel Pérez Perelló, 2009, *Llibre de Dénia*, Audiovisuals de Sarrià.
121. «Nom esdentat», Tomàs Llopis i Miquel Pérez Perelló, 2009, *Llibre de Dénia*, Audiovisuals de Sarrià.
122. «Ací hi hagué» (poema doble), Tomàs Llopis i Miquel Pérez Perelló, 2009, *Llibre de Dénia*, Audiovisuals de Sarrià.
123. «Record de Ben-Al-Labbana», Tomàs Llopis i Miquel Pérez Perelló, 2009, *Llibre de Dénia*, Audiovisuals de Sarrià.
124. «Adéu, remors de fulles i corol·les», Tomàs Llopis i Miquel Pérez Perelló, 2009, *Llibre de Dénia*, Audiovisuals de Sarrià.
125. «Em moriré entre els solcs», Tomàs Llopis i Miquel Pérez Perelló, 2009, *Llibre de Dénia*, Audiovisuals de Sarrià.
126. «Enyoraré de Xàbia a Calp», Tomàs Llopis i Miquel Pérez Perelló, 2009, *Llibre de Dénia*, Audiovisuals de Sarrià.
127. «Els llocs», Tomàs Llopis i Miquel Pérez Perelló, 2009, *Llibre de Dénia*, Audiovisuals de Sarrià.

‘Res no val tant com vers d’una cançó. Estellés dit i cantat, una profunda interacció

128. «El Saladar», Tomàs Llopis i Miquel Pérez Perelló, 2009, *Llibre de Dénia*, Audiovisuals de Sarrià.
129. «Com un gravat», Tomàs Llopis i Miquel Pérez Perelló, 2009, *Llibre de Dénia*, Audiovisuals de Sarrià.
130. «Era la nit de la pirateria», Tomàs Llopis i Miquel Pérez Perelló, 2009, *Llibre de Dénia*, Audiovisuals de Sarrià.
131. «Episcopal», Tomàs Llopis i Miquel Pérez Perelló, 2009, *Llibre de Dénia*, Audiovisuals de Sarrià.
132. «Interiors de cavallets de mar», Tomàs Llopis i Miquel Pérez Perelló, 2009, *Llibre de Dénia*, Audiovisuals de Sarrià.
133. «Dintre l’aplec», Tomàs Llopis i Miquel Pérez Perelló, 2009, *Llibre de Dénia*, Audiovisuals de Sarrià.
134. «Em cremaré», Tomàs Llopis i Miquel Pérez Perelló, 2009, *Llibre de Dénia*, Audiovisuals de Sarrià.
135. «Els paredons d’espesseïda murta», Tomàs Llopis i Miquel Pérez Perelló, 2009, *Llibre de Dénia*, Audiovisuals de Sarrià.
136. «Boqueta Nit», Tomàs Llopis i Miquel Pérez Perelló, 2009, *Llibre de Dénia*, Audiovisuals de Sarrià.
137. «Res com açò...», Tomàs Llopis i Miquel Pérez Perelló, 2009, *Llibre de Dénia*, Audiovisuals de Sarrià.
138. «Els amants», Lluenàtiques, 2009, *Dilluns*, Blau.
139. «Font serena de la llibertat», Òscar Briz, 2010, *Lèstiu*, La Casa Calba.
140. «Bolero de l’Alcúdia», Apa, 2011, *Cants i cants*, Temps Record.
141. «La velledat truca a la porta», Jaume Arnella-Rafel Sala, 2011, *Llibre de la saviesa*, Autoedició.
142. «En soledat escric aquestes ratlles», Jaume Arnella-Rafel Sala, 2011, *Llibre de la saviesa*, Autoedició.
143. «El dia s’ha vestit de margarides», Jaume Arnella-Rafel Sala, 2011, *Llibre de la saviesa*, Autoedició.
144. «S’han acabat els jocs d’amor», Jaume Arnella-Rafel Sala, 2011, *Llibre de la saviesa*, Autoedició.

145. «M'han enganyat, aquest món no es el meu», Jaume Arnella-Rafel Sala, 2011, *Llibre de la saviesa*, Autoedició.
146. «No em moriré d'amor», Jaume Arnella-Rafel Sala, 2011, *Llibre de la saviesa*, Autoedició.
147. «He aixecat, mentre escrivia, el cap», Ximo Caffarena, 2011, *Ara Estellés*, Onada Edicions.
148. «Cançó de bressol», Ximo Caffarena, 2011, *Ara Estellés*, Onada Edicions.
149. «Testament mural», Ximo Caffarena, 2011, *Ara Estellés*, Onada Edicions.
150. «Molt més que un temple», Ximo Caffarena, 2011, *Ara Estellés*, Onada Edicions.
151. «Res no m'agrada tant», Ximo Caffarena, 2011, *Ara Estellés*, Onada Edicions.
152. «Agafaria una guitarra», Ximo Caffarena, 2011, *Ara Estellés*, Onada Edicions.
153. «No he desitjat mai cap cos com el teu», Ximo Caffarena, 2011, *Ara Estellés*, Onada Edicions.
154. «Vindrà la mort», Ximo Caffarena, 2011, *Ara Estellés*, Onada Edicions.
155. «Ha vingut la meua cosina», Ximo Caffarena, 2011, *Ara Estellés*, Onada Edicions.
156. «La veïna de dalt arruixava», Ximo Caffarena, 2011, *Ara Estellés*, Onada Edicions.
157. «No puc dir el teu nom», Ximo Caffarena, 2011, *Ara Estellés*, Onada Edicions.
158. «Cançó de la lluna», Ximo Caffarena, 2011, *Ara Estellés*, Onada Edicions.
159. «M'acleme a tu», Arturo Gaya, 2011, *Gràcies Ovidi*, Discmedi.
160. «La rosa de paper», Miquel Gil, 2011, *Per marcianes*, Temps Record.
161. «Burjassot», Néstor Mont, 2011, *Amor de terra*, Autoedició.
162. «La vida sense tu»,¹⁶ Obrint Pas, 2011, *Coratge*, Propaganda pel fet.

16. Vicent Camps recita al principi de la cançó el «Cant de Vicent».

‘Res no val tant com vers d’una cançó. Estellés dit i cantat, una profunda interacció

163. «Amb un fons subversiu», Escak al rei, 2012, *Principi d’acció i reacció*, Autoedició.
164. «M’aclame a tu», Vermut Combo, 2012, *Còctel*, Emina.
165. «Ací em pariren i ací estic», Natxo Gironés, 2012, *La veu d’un poble*, Autoedició.
166. «Cançó de la rosa de paper», Natxo Gironés, 2012, *La veu d’un poble*, Autoedició.
167. «Cançó de bressol», Natxo Gironés, 2012, *La veu d’un poble*, Autoedició.
168. «La vida i la mort contades a un nen del veïnat», Natxo Gironés, 2012, *La veu d’un poble*, Autoedició.
169. «Assumiràs la veu d’un poble», Natxo Gironés, 2012, *La veu d’un poble*, Autoedició.
170. «Amor i amor», Natxo Gironés, 2012, *La veu d’un poble*, Autoedició.
171. «Aquesta és la meua ciutat», Natxo Gironés, 2012, *La veu d’un poble*, Autoedició.
172. «Assumiràs la veu d’un poble», Bertomeu, 2012, *7 d’Estellés*, edicions del Bullent.
173. «La lluna de la muntanya», Bertomeu, 2012, *7 d’Estellés*, edicions del Bullent.
174. «Treballa amb molt d’amor un idioma», Bertomeu, 2012, *7 d’Estellés*, edicions del Bullent.
175. «Només un mot que t’ho dirà tot», Bertomeu, 2012, *7 d’Estellés*, edicions del Bullent.
176. «Amor i amor quan plou i quan fa sol», Bertomeu, 2012, *7 d’Estellés*, edicions del Bullent.
177. «Ací em pariren i ací estic», Bertomeu, 2012, *7 d’Estellés*, edicions del Bullent.
178. «Oh clar país que ara volen obscur», Bertomeu, 2012, *7 d’Estellés*, edicions del Bullent.

Referències bibliogràfiques

- BALLART, Pere (2011): «Entre l'èpica i la lírica: la narrativitat de Vicent Andrés Estellés», *Reduccions*, 98-99, pp.118-127.
- ESCRIVÀ, Vicent i SALVADOR, Vicent (1986): *Guia didàctica. Vicent Andrés Estellés. Poemes musicats i cantats per Paco Muñoz*, València, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Generalitat Valenciana.
- ESPINÓS, Joaquim (2004): «La construcció de l'imaginari nacional en la poesia de Vicent Andrés Estellés» dins CARBÓ, Ferran; BALAGUER, Enric; MESEGUER, Lluís (eds.): *Vicent Andrés Estellés*, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana.
- FRECHINA, Josep Vicent (2010): *La cançó en valencià. Dels gèneres tradicionals als repertoris moderns*, València, Acadèmia Valenciana de la Llengua.
- FUSTER, Joan (1972): «Nota —provisional i improvisada— sobre la poesia de Vicent Andrés Estellés», dins Vicent Andrés Estellés, *Recomane tenebres, Obra completa 1*, València, Eliseu Climent, editor.
- KEOWN, Dominic (2000): *Polifonia de la subversió. Les veus col·lectives de Vicent Andrés Estellés*, València, Tàndem.
- MASCARELL, Purificació (2011): «Vicent Andrés Estellés: la construcció poètica de la identitat valenciana», *Impossibilia*, 2, pp. 139-153.
- MESEGUER, Lluís (1997): «La Nova Cançó i l'escriptura lírica», *Caplletra* 22, pp. 169-184,
- (1999): «La “cançó”. Oralitat i literatura: Aspectes de la cançó popular catalana antiga i moderna», dins *Actes de l'Onzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*. Volum II. Barcelona: Abadia de Montserrat, pp. 259-282.
- (2003): «Escriptura lírica i cançó popular», *Catalan Review*, 17.1, pp. 79-91.
- MOLAS, Joaquim (1971): «Poesia i cançó o una hipòtesi de treball», dins *Una cultura en crisi*, Barcelona, Edicions 62.
- PARCERISAS, Francesc (2011): «La paradoxa del tot. Una lectura de Vicent Andrés Estellés», *Reduccions*, 98-99, pp.79-84.

- PÉREZ MONTANER, Jaume; SALVADOR, Vicent (1981): *Una aproximació a Vicent Andrés Estellés*, València, Quaderns Tres i Quatre.
- PÉREZ MONTANER, Jaume (2009): *El Mural com a fons. La poesia de Vicent Andrés Estellés*, Catarroja, Perifèric Edicions.
- PRATS, Jesús (1994): «El poeta més musicat», *Estellés després d'Estellés. El Temps*, suplement especial, 28 de març, pp. 32-34.
- PUJADÓ, Miquel (2007): *Poetes (i altres escriptors) musicats*, en línia: <http://www.uoc.edu/app/musicadepoetes/docs/poetes.pdf>.
- (s.a.): *Poesia i cançó*, en línia: http://www.uoc.edu/app/musicadepoetes/docs/poesia_i_canco.pdf
- SALVADOR, Vicent (1989): «Eros i retòrica en la poesia d'Estellés», *L'Aiguadolç*, 8, pp. 35-44.
- (2004): «L'escriptura estellesiana: claus pragmaestilístiques», dins Ferran Carbó Enric Balaguer i Lluís Meseguer, *Vicent Andrés Estellés*, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, pp. 109-134.
- SEBASTIÀ, Jordi (1994): «Ovidi Montllor recorda Vicent A. Estellés», *Estellés després d'Estellés. El Temps*, suplement especial, 28 de març, p. 34.

Vicent Andrés Estellés en els llibres de text de l'assignatura de Valencià (1974-2012)

Paül Limorti
Universitat d'Alacant

La poesia d'Estellés en el cànon escolar

Els primers manuals que analitzem es van publicar entre els anys 1974 i 1976. Tot i no constituir un manual, els materials que componen *Els xiquets i la llengua* van tenir una gran penetració a les aules en els primers anys d'ensenyament de la llengua i dins les tímides possibilitats que concedia la Llei General d'Educació (1970). Aquests materials de Vicent Escrivà es van publicar en el diari *Las Provincias* entre els anys 1975 i 1976 amb una periodicitat bisetmanal. *Els xiquets i la llengua* anava destinat a xiquets entre 8 i 9 anys. Entre els textos d'intenció literària que es treballen en aquestes unitats, cal destacar els redactats pel mateix autor, carregats moltes vegades de la força expressiva i la intenció estètica dels textos literaris, tot i la seua funció didàctica. Pel que fa a la literatura consagrada, és a dir, al cànon, només la segona part del curs, la que es va publicar entre novembre de 1975 i maig de 1976, recull textos literaris. En aquesta part trobem la lliçó del dimecres 26 de novembre de 1975, que s'obri amb el poema «L'ofici» de Vicent Andrés Estellés. El text d'Estellés serveix per a encetar el centre d'interés dedicat als oficis; al poema l'acompanya una biografia de l'autor, un senzill qüestionari de comprensió i exercicis de llengua derivats del text.

Aquest ús del poema «L'ofici» per a treballar el centre d'interés de les professions es repetirà en futurs manuals de valencià com a segona llengua. La dels textos literaris en els manuals de català L2 depén moltes vegades del tema que es vulga desenvolupar en relació amb la tasca comunicativa que es

vol portar a terme a l'aula: temes relacionats amb la vida escolar, el temps lliure, els hàbits alimentaris, etc. Així, en el volum 1 de *Línia oberta* (1990) s'inclou el poema de Vicent Andrés Estellés «L'ofici», que serveix per a treballar algunes unitats lèxiques i introduir el tema «Ferramentes de l'agricultura tradicional» (pp. 70-72). El mateix poema, acompanyat d'un glossari i d'una nota biogràfica de l'autor, torna a aparèixer en el manual *Terra* (1993) per a 6é d'EGB. Aquest és un dels textos estellesians que es repeteix en diferents llibres de text del període estudiat.

Entre els primers manuals de llengua i literatura, destaquen també els de llengua i cultura. Considerem com a manuals de llengua i cultura un seguit de llibres de text que es van utilitzar per a l'alfabetització d'alumnat adult en els anys previs a l'aprovació de la Llei d'Ús (1983). Aquests llibres també van entrar a les aules de BUP durant els anys vuitanta, quan encara no hi havia una producció estandarditzada de llibres de text referits a cursos reglats. En aquests materials l'objectiu no és únicament ensenyar la llengua i la literatura, sinó també la cultura en un sentit ampli que inclou la geografia, la història i l'economia.

Els llibres de llengua i cultura mostren una visió pancatalana de la llengua i de la tradició literària, de manera que posen l'accent en els trets lingüístic i literaris compartits per tot el domini lingüístic català. En aquests manuals (com també en altres de BUP dels anys vuitanta), Vicent Andrés Estellés i Joan Fuster es mostren com a símbols de la recuperació de la llengua i de la identitat valenciana. Aquesta dimensió social de la seua trajectòria literària es fa evident tant en els textos seleccionats com en les imatges i en els peus de foto. Hi predomina la figura d'un Estellés que encarna el poeta compromès socialment i cívicament amb el poble. Els manuals de llengua i cultura que estudiem són *Som*, *Els vents del món* i *Penyagolosa*.

En el manual *Som* (1974) de Joan Francesc Mira es publica un fragment d'un poema del *Llibre de Meravelles*. En el peu de foto de Vicent Andrés Estellés llegim: «Des d'Ausiàs March, i durant més de quatre segles, el País Valencià no havia donat una veu poètica tan profunda i vigorosa, i alhora tan incisiva

i popular, com la d'Estellés» (p. 89). En *Els vents del món* de Pere Riutort el poema triat és «Assumiràs la veu d'un poble», un text que apareix de manera reiterada durant tot el període estudiat.

En el manual *Penyagolosa 2* (1982) de Vicent Pitarch, Vicent Pascual i Josep Palomero, es dedica un espai remarcable al comentari de textos literaris. En la unitat 7 es parla de literatura culta i literatura popular i s'expliquen les fases del comentari. A continuació, hi ha un comentari de mostra del «Cant de Vicent» de Vicent Andrés Estellés i una proposta de comentari d'«Assaig de càntic en el temple» d'Espriu i d'«Assaig de plagi a la taverna» de Pere Quart. Cal notar que Estellés gaudirà sovint de la companyia d'aquests dos poetes, als quals s'associa pel seu caràcter *social* (amb Espriu per *La pell de brau*) i amb Gabriel Ferrater (i de nou Pere Quart) pel seu *realisme*. Poesia social i realista són dues de les etiquetes que han servit per a situar Estellés en el cànon de la història de la literatura catalana del segle xx, tal com el mostren els manuals.

El tornarem a trobar acompanyat d'Espriu i del seu «Assaig de càntic en el temple» i de Pere Quart amb el seu «Serpent» en la unitat 12 d'*Estratègies 1* (1990). Estellés acudeix al convit amb «Cançó de lluna» i «Fou l'any del batre: l'any 24». «Assumiràs la veu d'un poble» encapçala també la unitat 14 de *Baladre* (1989), un llibre de text de vuité d'EGB.

Fins i tot durant la dècada dels noranta i en plena implantació de la LOGSE apareix la poesia d'Estellés relacionada amb la recuperació de la identitat valenciana. Aquest és el cas del llibre *A debat 1* (1996) destinat als alumnes de primer d'ESO. En la unitat 10, titulada com el llibre de Joan Fuster, «Nosaltres els valencians», la idea de la recuperació de la identitat nacional s'il·lustra de nou amb el poema «Assumiràs la veu d'un poble». Aquesta darrera unitat clou el llibre amb una proposta de projecte de treball que parteix de les Corts Valencianes i inclou també l'explotació de la literatura popular i culta vinculada al tema del país.

La parella Espriu-Estellés torna en uns materials renovadors publicats per l'editorial Tàndem durant la dècada dels noranta, la col·lecció «Itineraris de Literatura» (1993). En aquests quadernets Alicia Díaz, Carme Doménech,

Rosa Navarro i Antoni Navarro enfoquen l'estudi de la literatura catalana des d'una perspectiva propera a la dels estudis culturals, la literatura comparada i la intertextualitat. De vegades és un «tema d'interés» vinculat a un període allò que uneix els textos comparats: així, en el tema de la Renaixença s'enllaça el tòpic de la «pàtria» i «la identitat nacional» i, simètricament, el «xovinisme» i la «xenofòbia»; s'hi inclouen textos de Al Russafí («Amics, què té el desert que s'ha amerat de perfum?»), i —una vegada més— Estellés («Assumiràs la veu d'un poble») i Espriu («Assaig de càntic en el temple»).

Durant els anys 80, a mesura que es va incorporant l'assignatura de Valencià als diferents nivells escolars, apareixen més i més materials curriculars lligats a un curs acadèmic. L'estandardització definitiva de les edicions de llibres de text es produirà a partir de l'any 1992 amb l'aplicació de la LOGSE.

En els llibres de BUP d'aquesta dècada continua el tractament iconogràfic de Vicent Andrés Estellés (i de Joan Fuster) com a personatges emblemàtics. En el manual de primer de BUP *Contacte* (1984) de Vicent Pitarch i Josep Palomero, una fotografia en blanc i negre de Joan Fuster pronunciant una conferència i una entrevista a Vicent Andrés Estellés serveixen per a il·lustrar aquests gèneres discursius. En *Ritme* (1986), un llibre per a segon de BUP dels mateixos autors, una fotografia d'Estellés il·lustra l'apartat dedicat a la poesia com a gènere literari.

El mateix tractament iconogràfic pancatalà de la literatura i la mateixa figuració subliminar emblemàtica de Fuster i d'Estellés els trobem en llibres de valencià com a segona llengua. En *Llindar 2* (1988) apareixen les fotografies de Vicent Andrés Estellés (p. 25) i Maria del Mar Bonet (p. 25); un model de carta formal amb el membret d'Acció Cultural del País Valencià i signada per Joan Fuster com a president de l'associació (p. 86), i un text de la biografia de Joan Fuster per a treballar la comprensió oral acompanyada d'una foto en picat del mateix Fuster a la butaca del seu estudi (p. 133).

En el període estudiat, les imatges que il·lustren els continguts literaris dels manuals han anat evolucionant al pas que els referents literaris ultrapassaven els límits de la pura textualitat i a mesura que la cultura catalana es normalitzava.

Així es passa de reproduir un retrat de l'autor, una foto de la seua casa pairal, dels paisatges de la seua obra o de les portades de les seus llibres, a incorporar fotogrames en color d'adaptacions cinematogràfiques o dels cartells de les pel·lícules. Les imatges també tenen una importància cabdal en el currículum ocult: els referents patriòtics encarnats en les figures de Vicent Andrés Estellés i Joan Fuster en aquests llibres dels anys vuitanta; la presència de quadribarrades només suggerides en el període d'homologació prèvia i més evidents a partir de la LOE i de l'abolició de l'homologació; d'edificis emblemàtics i amb connotacions identitàries com el Palau de la Generalitat, i la diferenciació entre les edicions: referents balears en les imatges dels llibres adaptats a les Illes o valencians i catalans en el cas de les versions territorials d'un mateix manual.

L'aprofitament didàctic de la música per a l'ensenyament de la literatura és un altre aspecte que cal destacar com a característic del cànon escolar en els primers anys de la incorporació de la literatura catalana a l'ensenyament reglat. En aquest apartat cal esmentar de manera especial el material de comentaris de textos editat pel Gabinet d'Ús i Ensenyament del Valencià de la Conselleria d'Educació a partir de cançons (algunes de les quals basades en composicions del poeta clàssic i contemporanis), de diversos cantautors i grups musicals. Un d'aquests materials es dedica a les versions de Paco Muñoz de poemes d'Estellés (Escrivà-Salvador, 1986).

D'altra banda, en alguns casos els poemes d'Estellés es van *sentir* alhora que es llegien tot aprofitant les versions que havien fet alguns integrants de la Nova Cançó. De fet, els poemes més versionats per aquests cantautors eren, el 1987, en aquest ordre, Joan Salvat-Papasseit, Espriu, Martí i Pol, Estellés i Pere Quart (Meseguer 1997).

L'explotació de la música com a via d'accés a la poesia estellesiana continua plenament vigent, encara ara en els darrers manuals d'ESO de l'editorial Bromera. Així en *Enllaç 2n ESO*, la unitat 2 pren el nom d'una cita d'Estellés: «Un entre tants»; l'apartat inicial «Entrem en contacte» comença amb una cançó del grup Soul Atac bastida amb cites d'Estellés del *Llibre de meravelles*; a continuació, aquesta cançó es posa en contacte amb els textos següents dedicats

al tema de la vida social. Paral·lelament, la portada del *Llibre de meravelles* il·lustra en un marge el qüestionari de comprensió lectora sobre aquest text.

Les antologies són un altre tipus de materials curriculars impresos en aquesta dècada que ens permeten fer-nos una idea completa del cànon de lectures que aniria consolidant-se a l'ensenyament mitjà. Per exemple, antologies, com ara la curiosa i interessant *Irregularitats en la construcció* (1984) que forma parella amb l'antologia *Les indagacions d'Hemifell S.A.: llibre de lectura*, 6 d'Empar de Lanuza i Francesc Pérez Moragón, totes dues editades per Gregal. Són dos llibres de lectura per a 6é i 7é d'EGB clarament enfocats cap al desenvolupament de l'educació literària i el gust per la lectura.

En el cas d'*Irregularitats en la construcció*, els textos antologats s'enfilen en la història creada pels autors sense solució de continuïtat, on el llinar entre un text i un altre el marca el disseny. Quant a la tria dels textos i dels autors, configuren el que seria el cànon escolar prototípic: clàssics catalans del segle XIX i XX (Verdaguer, Josep Pla, Josep Carner, Segarra, Salvat-Papasseit, Estellés) i medievals (Llull, Martorell); autors anglosaxons del cànon juvenil *internacional* (Stevenson, Wilde, Conan Doyle, London); autors catalans contemporanis de literatura infantil i juvenil (Josep Albanell, Carme Miquel, Núria Albó, Gabriel Janer Manila, Francesc Vallverdú, Joaquim Carbó, Mercè Canela); clàssics de la literatura infantil (Lola Anglada, Saint-Exupéry, Rodari); autors de literatura infantil i juvenil contemporanis traduïts (Gabrielle Vincent, Mary Rodgers), i autors de literatura popular (Pasqual Tirado).

La consolidació d'Estellés en el cànon de lectures escolars es confirma al llarg de la dècada dels vuitanta. En l'antologia preparada per Rosa Escrivà i Montserrat Ferrer per al futur quart d'ESO (*Per a crear mons*), dins els materials experimentals que l'equip de Llengua i Literatura del Programa de Reforma de la Conselleria d'Educació havia elaborat a finals dels anys vuitanta i principis dels noranta, trobem una bona mostra de poemes del poeta de Burjassot: «Cançó del pastoret», «De pares pobres», «Cant de Vicent» i «És així, si us plau». En un apartat de «poesia social» s'hi inclouen: «Assumiràs la veu d'un poble», «Propietats de la pena», «Cançó de la rosa de paper», «Vora el barranc del Carraixet», «Aquella mort que no trobarà terme» i «Antonio Machado».

La configuració del cànon escolar de la història de la literatura: el cas Estellés

Després de la promulgació de la Llei d'Ús, el currículum oficial de l'assignatura en l'EGB i en el BUP es va basar en una *proposta* feta des de la Conselleria d'Educació mentre s'esperava la promulgació de la LOGSE. En aquesta proposta es basen els primers manuals destinats únicament al mercat escolar; els manuals polivalents per a l'alfabetització dels adults i per al reciclatge de funcionaris i de mestres van desapareixent a mesura que irrompen els llibres basats en les proves de la Junta Qualificadora. Els llibres de text comencen a estandarditzar-se segons un currículum oficial i uns cursos reglats.

Pel que fa al cicle superior d'EGB, és a dir, 6é, 7é i 8é (12-14 anys) la proposta de la Conselleria especifica en l'apartat de continguts de cada bloc temàtic, així als gèneres literaris, al teatre, la poesia, la narrativa i l'assaig s'afegen el cinema, el còmic i els gèneres periodístics. Quant a la periodització de la història de la literatura, s'abraça el període comprés entre l'edat mitjana i «l'època actual». Els períodes s'organitzen per segles, gèneres, moviments històrics i estètics amb apartats dedicats a les figures destacades. S'inclouen autors principatins (Verdaguer, Oller, Guimerà, Maragall, Rusiñol, Carner, Papasseit, d'Ors, Carner, Foix, Riba, Espriu, Martí i Pol, Rodoreda, Pla, Calders i Pedrolo), illencs (Llull, Escola Mallorquina, Villalonga) i valencians (March, Martorell, Roig, Corella, Timoneda, Llorente, generació valenciana de 1909, generació valenciana de 1930, Carles Salvador, Estellés, Valor, Martínez Ferrando i Fuster).

En el cas del BUP, si en primer s'havien d'explicar els gèneres de la literatura popular, per a segon es deixen els cultes: prosa narrativa, poesia, teatre i assaig, i es proposa un cànon d'autors per a treballar-los a l'aula. En l'apartat de poesia Estellés apareix al final de la llista canònica, precedit per Ausiàs March, Joan Roís de Corella, Jacint Verdaguer, Teodor Llorente, Joan Maragall, Joan Salvat-Papasseit, Carles Salvador i Salvador Espriu.

En els primers materials curriculars editats durant els anys setanta i vuitanta, tant en els llibres de llengua i cultura, com en la *Gramàtica valenciana* editada per l'ICE de la Universitat de València; o així mateix en llibres com la sèrie «Pont», editada per Eumo-Tres i Quatre (primer) i Eumo-Edicions del

Bullent (1983-1985), s'observa un interès especial a incorporar textos d'autors valencians contemporanis que començaven a despuntar en aquell moment: *Matèria de Bretanya* de Carmelina Sánchez-Cutillas, *Els cucs de seda* de Mira, *Crim de germania* de Josep Lozano, poemes de Gaspar Jaén, i també *Maria Catúfols* d'Isa Tròlec i textos de Josep Vicent Marqués, Maite Coves, Jesús Huguet, Vicent Franch, Doméneq Canet, Salvador Jàfer, Joan Navarro, Miquel Nadal o Juli Camarasa.

Tanmateix, hem trobat pocs manuals que centren en algun moment el seu interès en la literatura feta al País Valencià d'una manera exclusiva, entre aquests destaca *La novel·la i la narració durant la segona meitat del segle xx* de Josep Palomero que s'ocupa dels narradors valencians dels anys setanta ençà i, entre els manuals destinats a un curs, *Brúixola* (8é d'EGB) de l'Equip Montgó, que dedica uns apartats a la poesia i a la narrativa valencianes, des de la Guerra Civil fins als anys vuitanta.

En aquesta línia s'insereix també *Fruit* (8é d'EGB), que centra l'atenció dels apartats d'història de la literatura dedicats als segles XIX i XX en textos d'autors valencians com Teodor Llorente, Miquel Duran de València, Carles Salvador, Joan Fuster, Enric Valor, Vicent Andrés Estellés, Josep Lozano, Enric Sòria i Marc Granell. Hi podríem afegir *Baladre* 8, amb un programa complet d'història de la literatura que fa una atenció especial al cànon valencià, un cànon valencià que va més enllà dels ja plenament consensuats «clàssics medievals valencians» i que conté propostes interessants, però que no semblen haver-se consolidat en el cànon *pancatalà* actual. Així trobem autors com Gregori Mayans, Galiana, Llobart, Enric Valor i Carmelina Sánchez-Cutillas (aquests relegats als exercicis de comprensió lectora o a servir d'exemples de gèneres o recursos estilístics o retòrics). D'altra banda, destaquen el caràcter central que els autors donen a Joan Fuster i a Vicent Andrés Estellés, a qui dediquen tot l'apartat de la unitat 15 i l'atenció que reserven a tres autors *últims*: Josep Lozano, Rodolf Sirera i Jaume Pérez Montaner i als diferents gèneres: narrativa, poesia, teatre i assaig.

També caldria citar en aquest sentit *Literatura*, BUP 3 de Vicent Escrivà i Vicent Salvador (1986); *Quadern de bitàcola: materials de literatura* d'Enric

Balaguer i Maribel Sánchez (1991); *Per a crear mons*; *Xarxa textual* d'Alexandre Bataller, Carme Narbón i Josep Palomero; *De bat a bat 3* (Marfil), i *Quadern de bitàcola* (Marfil).

El 15 d'octubre de 2001 l'Acadèmia Valenciana de la Llengua fa una declaració institucional referida als currículums de Valencià: Llengua i Literatura, en la qual demana a la Conselleria que reconsideri «els aspectes més controvertits, concretament, els components pedagògics i els continguts de les diverses assignatures» de l'àrea de Valencià: Llengua i Literatura per tal que els criteris de «qualitat literària i àmbit de la llengua» siguin els mateixos que els que s'adopten «a les assignatures de Castellà. Llengua i Literatura». L'AVL està parlant de manera sibil·lina del bandejament dels autors no nascuts al País Valencià en la part del currículum referida a la literatura catalana. Aquesta decisió de la Conselleria va provocar una agra polèmica i va motivar també un informe de l'Associació d'Escriptors en Llengua Catalana (2002). El decret de mínims del MEC i el seu desenvolupament autonòmic entre l'any 2001 i 2002 van concretar el secessionisme literari en els currículums prescrits.

Abans de l'esclat de la polèmica podem examinar els materials dels anys vuitanta d'història de la literatura per a tercer de BUP. Un dels més complets i influents va ser *Solc*, que anava acompanyat de l'antologia *Literatura 3r BUP* (Edicions 62). Des del Principat observem respecte al cànon l'absència d'autors valencians destacats en els epígrafs dels temes. Dels 44 temes només quatre els encapçalen autors i obres valencians: el 8 «Ausiàs March», el 9 «La novel·la de cavalleries. *Curial e Güelfa. Tirant lo Blanc*», el 10 «La literatura religiosa, moral i satírica. Jaume Roig» i l'11 «Joan Roís de Corella». Hem de saltar fins al tema 34 «La novel·la i el teatre des del Modernisme fins a la guerra civil» per a trobar Ernest Martínez Ferrando en un subapartat. Vicent Andrés Estellés apareix en un altre subepígraf del tema 37 «La poesia. Pere Quart. Gabriel Ferrater», i Joan Fuster en un altre subapartat del tema 42 «El periodisme i l'assaig en el segle xx». També s'analitza un fragment de *La xala* d'Eduard Escalante en el tema 23 «La literatura popular en el segle XIX».

Pel que fa a l'antologia de poetes contemporanis, Estellés apareix entre Gabriel Ferrater i Miquel Martí i Pol. El llistat complet és el següent: Bartomeu

Rosselló-Pòrcel, Màrius Torres, Joan Teixidor, Joan Vinyoli, Marià Villangómez, Joan Oliver, Gabriel Ferrater, Vicent Andrés Estellés, Miquel Martí i Pol, Josep Palau i Fabre, Joan Brossa.

Examinant els decrets curriculars, observem que al currículum LOGSE valencià de Batxillerat (1994) l'epígraf és: «La poesia des de Carles Riba a Salvador Espriu i Vicent Andrés Estellés», mentre que, en el darrer decret derivat de la LOE (2008), el contingut prescrit per a segon de Batxillerat s'enuncia així: «La poesia des del segle xx fins a l'actualitat. Carles Salvador, Xavier Casp, Vicent Andrés Estellés i María Beneyto». Els autors no valencians hi han desaparegut. El mateix decret de Batxillerat LOE a Catalunya no conté rastres d'autors valencians en el període modern i contemporani, amb l'excepció de Fuster en l'apartat dedicat a l'assaig (al costat de Pla). La «poesia de postguerra» queda reduïda als vells companys d'Estellés: Salvador Espriu i Pere Quart; mentre que la «poesia contemporània» queda representada per Miquel Martí i Pol i Gabriel Ferrater. A les Illes Balears trobem un enunciat molt genèric: «La literatura actual: narrativa, poesia, teatre. L'assaig.»

El currículum efectivament concretat en manuals i prescripcions ens dona una imatge diferent del tractament de Vicent Andrés Estellés. Una prova de l'acceptació d'Estellés en el cànon *pancatalà* és la presència destacada que té la seua poesia entre les lectures obligatòries de Batxillerat dictades pel Departament d'Ensenyament de la Generalitat de Catalunya per al curs 2008-2009: els alumnes que cursen l'optativa de Literatura Catalana han de llegir una antologia de 25 poemes del poeta de Burjassot. D'altra banda, si analitzem els manuals, comprovem que el poeta de Burjassot no és bandejat, per exemple, en *Petjada/1* (2008), en el qual predominen els autors del Principat i, fora dels clàssics, Joan Fuster, que té un epígraf propi i Estellés que apareix inclòs en el calaix titulat «Altres autors».

En tots els manuals s'observa també un consens consolidat respecte del cànon de la literatura en alguns punts. Per exemple, es consideren els trobadors com a part integrant de la tradició literària; també hi ha consens a incorporar certs autors valencians al cànon global: els clàssics medievals (Martorell, Sant

Vicent Ferrer, Roig, Isabel de Villena o Roís de Corella); la literatura popular s'estudia en l'apartat dedicat al període comprès entre els segles XVI-XVIII. Entre els autors valencians contemporanis es troben plenament acceptats Joan Fuster i Vicent Andrés Estellés, però aquests en graus de prioritat diferent segons els manuals. El cànon s'interromp sempre amb el teatre dels anys setanta i no s'inclouen literats vius en els manuals, excepte en el cas de *Batec*, de Bromera, *Xarxa textual/2* o *Auques*. Altres autors que no troben consens en el cànon global pancatalà són Teodor Llorente o Constantí Llombart, per no parlar d'Ernest Martínez Ferrando, Carles Salvador, Bernat Artola, Enric Valor, Xavier Casp o la literatura popular valenciana, que no arriba en molts casos a Bernat i Baldoví o a Escalante (i aquest darrer autor tampoc no suscita un consens total).

Darrers manuals

L'entrada de Vicent Andrés Estellés en el cànon escolar té aquestes dimensions:

1) Una dimensió cívica o de compromís social, especialment en els primers manuals, dimensió que va minvant al llarg del temps a favor de la següent.

2) Una dimensió de clàssic de la literatura catalana contemporània, consolidada per l'*Acadèmia*. Aquesta unanimitat és pancatalana, de tal manera que quan s'estudia la història de la literatura catalana en aquells cursos en què cal fer-ho segons estipula el currículum derivat del Ministeri, és a dir, tercer d'ESO i segon de Batxillerat, es tracta Vicent Andrés Estellés. Això és així a pesar que els epígrafs dels continguts prescrits pels currículums d'aquests cursos a Catalunya i a les Illes no esmenten Estellés. Aquesta unanimitat apareix dels inicis de la disciplina.

A partir del curs 2009-2010 es van determinar setze preguntes de literatura catalana contemporània que podien eixir en la prova d'accés a la universitat. La intenció era *obligar* el professorat a donar els temes (almenys aquests temes) del currículum d'història de la literatura de segon de Batxillerat que solien quedar bandejats davant la urgència de preparar els alumnes per a una prova de la PAU

que consistia únicament en un comentari d'un text expositiu argumentatiu. Entre aquests temes *canònics* de la literatura catalana del segle xx hi apareix Estellés: «Explica les aportacions de Vicent Andrés Estellés al gènere poètic». Aviat van aparèixer materials per a *preparar* aquestes preguntes, així el de Josep Palomero per a l'editorial Tabarca.

3) Una dimensió realista. Estellés entra en el cànon escolar a través dels seus poemes més realistes. La poètica realista més referencial i el model de llengua proper al valencià col·loquial fan que una part de la seua poesia haja servit per a accedir a la llengua poètica en aquells cursos en què no s'estudia preceptivament la història de la literatura, especialment en el primer cicle de l'ESO.

En primer i segon d'ESO els poemes d'Estellés serveixen per a treballar la mètrica a partir d'un comentari de text guiat amb qüestionari. Els autors de *Diàlegs 2* trien la «Cançó de la rosa de paper» (*Taula parada*) per a treballar el còmput sil·làbic, la rima i l'estrofisme, el mateix poema el trien els autors del manual de l'editorial SM de primer d'ESO. Aquest manual incorpora a més fragments de poemes d'Estellés com a exemples de textos descriptius («Era un poble petit, humil i blanc de calç», *L'Hotel París*; o un fragment del *Llibre de meravelles*); o bé per treballar la gramàtica, com ara marcar els articles en un fragment de «Coral romput»; o bé per a exemplificar les característiques de la poesia lírica: «Aquells mollets que menjàrem al port» de *Mural del País Valencià*.

En aquests cursos es pot aprofitar per a treballar la comprensió lectora de textos poètics, així fa *Diàlegs 1* amb «Res no m'agrada tant» (*Les pedres de l'àmfora*), amb un qüestionari de comprensió. El mateix trobem en *Enllaç 1r ESO*, una vegada més amb el poema «Cançó de la rosa de paper», que il·lustra el concepte de *literatura* (vol. 1); o amb el poema «Assumiràs la veu d'un poble» (de nou), que s'encasella dins la «poesia social» (vol. 2) en un enfocament per tipologies i gèneres textuals; finalment, inclou el poema «Postal» (*Llibre d'Elx*) per a il·lustrar les característiques de la poesia amb un comentari guiat per qüestionari.

Una altra de les qüestions importants del currículum dels llibres de text és la transposició didàctica. És a dir, la manera com la recerca universitària al

voltant de l'obra d'Estellés es mostra als manuals. D'Estellés es destaca la seua posició al cànon de la literatura catalana, es donen unes notes biogràfiques que el situen en el context miserable de la postguerra franquista i es posa en relació aquest element biogràfic amb el tema de la seua poesia, també es mostra el compromís social del poeta. Se solen escollir textos del *Llibre de meravelles* i de vegades del *Mural del País Valencià* i *L'Hotel París*. En el cas de la seriació històrica de la poesia d'Estellés, se l'encabeix sota el rètol de poesia realista al costat de Pere Quart i Gabriel Ferrater. Per un altre costat, se l'emparella amb el Salvador Espriu de la *La pell de brau* i amb la poesia social de Miquel Martí i Pol. Així els autors del llibre de Marfil per a quart d'ESO, que aporten els textos *Propietats de la pena* del *Llibre de meravelles* («Assumiràs la veu d'un poble»), al costat del poema XLVI de *La pell de brau* («De vegades és necessari i forçós»).

Quant a la forma, es parla d'«estil senzill». Pel que fa a la temàtica: l'amor i el sexe, la mort, la misèria i la fam, el compromís polític i el valencianisme (Marfil, 4t ESO). En el cas de segon de Batxillerat l'equip de l'editorial Marfil (*Paraules i lletres*) reprén les idees exposades en el manual de 4t: se l'enquadra en l'apartat de «Poesia de tendència realista» i se l'adscriu al «realisme històric» descrit per Josep Maria Castellet, al costat de Maria Beneyto; en el requadre biogràfic s'enumeren de nou els mateixos temes: «la mort, la fam i el silenci de la postguerra, la pàtria i la llengua, i l'amor i el sexe». S'insisteix també en l'estil «poc acadèmic» i «alhora cultista». El text expositiu s'il·lustra amb el poema «Documentals» del *Llibre de meravelles* («Has viscut plenament i dolorosament»). Els mateixos temes destaca Palomero en el material de Tabarca Llibres per a segon de Batxillerat: «la pàtria, la mort, l'amor i el sexe, les misèries de la postguerra». Quant a l'estil: els col·loquialismes al costat de la influència dels clàssics valencians del segle xv i de la poesia culta del segle xx.

La mateixa línia expositiva trobem en *Batec 2* de Bromera pel que fa als temes i a les característiques estilístiques de la poesia d'Estellés. Es trien els poemes: «L'engan coneix» (*Les pedres de l'àmfora*), «Cobra una pensió. Tots els dies de l'any» (*L'Hotel París*) i «Pense que ha arribat l'hora del teu cant a València» (*Llibre de meravelles*). En *Enllaç 4t d'ESO*, l'equip redactor de Bromera situa Estellés sota l'apartat de «La poesia de postguerra» i en el subapartat d'«El

realisme històric» al costat de Pere Quart, Gabriel Ferrater, Miquel Martí i Pol i Salvador Espriu (unitat 7), a continuació, en la unitat 8, s'estenen amb «La poètica d'Estellés» amb una atenció preferent cap als aspectes biogràfics del poeta i els temes: la misèria de la postguerra, l'amor i el sexe, la identitat cultural dels valencians. El text expositiu s'acompanya de dos comentaris guiats amb qüestionari dels poemes: «M'acleme a tu, mare de terra sola» de «Xàtiva», llibre xxvi del *Mural del País Valencià* i «Cau de dolor una llàgrima sola» (*Estat d'excepció*). En canvi el manual de SM col·loca Estellés dins el «Grup poètic de postguerra», un apartat del tema «La poesia del segle xx». Aquest grup estaria format per Vicent Andrés Estellés, Xavier Casp, Rafael Villar, Jaume Bru i Vidal, Joan Fuster, Joan Valls Jordà i Maria Beneyto, caracteritzats pel simbolisme i l'existencialisme. L'apartat es tanca amb un comentari guiat del poema «Fundacions de la ràbia» (*Llibre de meravelles*).

En tots aquests manuals no hi ha intents de superar el simple encasellament historiogràfic d'Estellés, tret del manual *Batec 1* (2008) de Bromera per a primer de Batxillerat. En aquest manual es lliga en algunes unitats la literatura medieval amb la contemporània amb les possibilitats d'anàlisi comparatística que comporta: Ausiàs March i els trobadors i Vicent Andrés Estellés. Els autors de *Batec 1* intenten també establir relacions entre els continguts purament historiogràfics i els tòpics literaris, o el que podríem anomenar també *universals literaris*, que a més inclouen autors i textos del cànon de la literatura occidental. Per exemple, el tema de l'amor que en la unitat 5 estableix la connexió els trobadors - Ausiàs March - Joan Fuster - Shakespeare - Estellés.

Referències bibliogràfiques

- LIMORTI, Paül (2009): El tractament dels continguts curriculars de literatura en els llibres de text de l'assignatura de Valencià (1983-2008), Castelló, Universitat Jaume I. Tesi doctoral inèdita.
- MESEGUER, Lluís B. (1997): «La Nova Cançó i l'escriptura lírica», *Caplletra*, 22, pp. 169-184.

Materials consultats

Guies literàries monogràfiques

- ESCRIVÀ, Vicent; SALVADOR, Vicent (1986): *Vicent Andrés Estellés. Poemes musicats i cantats per Paco Muñoz*, València, Generalitat Valenciana - Conselleria d'Educació i Ciència - Gabinet d'Ús i Ensenyament del Valencià.

Llengua i cultura

- MIRA, Joan Francesc (1974): *SOM. Llengua i literatura*, València, L'Estel - Llibreria, Eliseu Climent, editor,
- PITARCH, Vicent; PALOMERO, Josep; PASCUAL, Vicent (1982): *Penyagolosa. 2. Llengua i cultura del País Valencià*, València, Eliseu Climent, editor.

Valencià L2

- CALATAYUD, Ricard; SANZ, Rosa; RUIZ, Francesc (1988): *Llindar 2*, València, Gregal Llibres.
- COSTA, Adela; CHAQUET, Vicent; FERRER, Montserrat; FORCADELL, Guillermina; MIRÓ, Manolo; SALA, Vicent; SANZ, Rosa; SAVALL, Teresa; VENDRELL, Salvador (1990): *Estratègies 1*, València, Tabarca Llibres.
- GASCÓN, Francesc; GREGORI, Carme; PASCUAL, Agustí; SAURÍ, Vicent (1990):

Línia oberta. Valencà per a adults 1, València, EPA, Educació de Persones Adultes a Distància - Conselleria de Cultura, Educació i Ciència - Generalitat Valenciana - Editorial Coure.

EGB

BATALLER, Salvador; FRANCO, Josep, *et alii* (1989): *Baladre/8. Llengua vuité d'EGB*, Madrid, Santillana.

JUAN, Miquel; PERIS, Víctor (1993): *Terra. Llibre per a l'ensenyament de la llengua*, València, Tabarca Llibres.

LANUZA, Empar de; PÉREZ MORAGÓN, Francesc (1984): *Irregularitats en la construcció. Llibre de lectura, 7*, València, Gregal Llibres. [Disseny de Paco Bascañán.]

BUP

BATALLER, Salvado; BATALLER, Gerard; DÍAZ, Alícia (1990): *Llengua 1r BUP*, Madrid, Santillana.

PITARCH, Vicent; PALOMERO, Josep (1984): *Contacte. Llengua i literatura BUP 1*, València, Eliseu Climent, editor.

PITARCH, Vicent; PALOMERO, Josep (1986): *Ritme. Llengua i literatura BUP-2*, València, Eliseu Climent, editor.

ESO

BROTONS, Vicent; TORRÓ, Tudi; RODERIC, Antoni (2000): *A debat 1. 1er curs ESO. Valencià: Llengua i Literatura*, Alcoi, Marfil.

Enllaç. Valencià, llengua i literatura. 1r ESO (2011): vol. 1 i 2, Alzira, Bromera

Enllaç. Valencià, llengua i literatura. 2n ESO (2012): vol. 1 i 2, Alzira, Bromera.

Enllaç. Valencià, llengua i literatura. 3r ESO (2011) vol. 2, Alzira, Bromera.

Enllaç. Valencià, llengua i literatura. 4t ESO (2012): vol. 2, Alzira, Bromera.

ESCRIVÀ, Rosa; FERRER, Montserrat (1993): *Antologia poètica. Valencià: Llengua i literatura. Quart curs d'ESO*, València, Materials per al Desenvolupament curricular, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència.

MARTINES, Josep (coord.) (2007): *Diàlegs 1. Valencià: llengua i literatura. 1r curs d'Educació Secundària Obligatòria*, Alcoi, Marfil. Autors: Josep Maria

- Baldaquí, Josep M. Escolano, Jaume Fornés, Josep Martines, Caterina Martínez,
- MARTINES, Josep (coord.) (2008): *Diàlegs 4. Valencià: llengua i literatura. 4t curs d'Educació Secundària Obligatòria*, Alcoi, Marfil. Autors: Josep M. Escolano, Jaume Fornés, Glòria Gómez, Josep Martines, Caterina Martínez, Marisa Tomàs.
- MARTINES, Josep (coord.) (2009): *Diàlegs 2. Valencià: llengua i literatura. 2n curs Educació Secundària Obligatòria*, Alcoi, Marfil. Autors: Josep M. Escolano, Jaume Fornés, Josep Martines, Caterina Martínez.
- MARTINES, Josep (coord.) (2010): *Paraules i lletres. 2n curs de Batxillerat. Valencià: llengua i literatura*, Alcoi, Marfil. Autors: Josep M. Escolano, Jaume Fornés, Glòria Gómez, Josep Martines, Vicent Martines, Caterina Martines, Sandra Montserrat, Carles Segura, Marisa Tomàs.
- PALOMERO, Josep (coord.) (2011): *Valencià Llengua i Literatura 1 ESO*, Madrid, Ediciones SM. Autors: Alexandre Ballester, Joan Antoni Montoya, Rosa Valls.
- PALOMERO, Josep (coord.) (2012a): *Valencià Llengua i Literatura 4 ESO*, Madrid, Ediciones SM. Autors: Ivan Carbonell, Jaume Guerrero, Ignasi Moral, Anna Rubio.
- PALOMERO, Josep (coord.) (2012): *Valencià Llengua i Literatura 2 ESO*, Madrid, Ediciones SM. Autors: Consol Noverques, Neus Palomero.

Batxillerat

- BATALLER, Alexandre; NARBÓN, Carme; PALOMERO, Josep (2000): *Xarxa textual. Llengua i literatura. Batxillerat 1r*, València, Tabarca Llibres.
- Batec 2. Valencià, llengua i literatura. 2n Batxillerat* (2009), Alzira, Bromera.
- BORRÀS, Vicent; TORREÑO, Antoni (et alii) (2008): *Batec 1. Batxillerat. Valencià, llengua i literatura*, Alzira, Bromera.
- PALOMERO, Josep (2010): *Valencià literatura. Temes de selectivitat*, València, Tabarca Llibres.
- RIPOLL, J. M.; MACIÀ, J.; MUÑOZ, A. M. (2008): *Llengua i Literatura. Petjada/1*, Barcelona, Teide.

La recepció d'Estellés en la poesia valenciana contemporània

Vicent Berenguer

Passades dues dècades de la mort de Vicent Andrés Estellés (4 de setembre de 1924 - 27 de març de 1993), la reflexió i les preguntes a l'entorn de la seua producció literària són ben vives, la valoració de la seua obra és unànime, la connexió de l'imaginari estellesià amb els lectors dels nostres dies és evident i tot fa previsible que continue en augment. Estellés ha representat una aportació força enriquidora per a la poesia catalana en general, però per al context valencià també —o sobretot— ha significat obrir un camí en una direcció que du al si de la tradició europea contemporània que, a més, actualitza una relació que semblava perduda amb els clàssics, sobretot amb Ausiàs March.

Des dels seus primers llibres, la personalitat de la seua poesia s'ha trobat acollida pels lectors i la crítica literària que l'han seguida fidels, i avui ens trobem davant d'una obra que, seguint l'opinió de Josep Iborra, «se'ns ha imposat com un massís», llibre rere llibre, on pareix inútil buscar un ordre qualsevol. Segurament, és un cas bastant singular d'un autor que publica en vida la seua obra completa d'una manera ben peculiar, ja que en el fons, no s'estableixen etapes clarament diferenciades. L'obra s'imposa com un seguici de temes, aspectes, detalls cultes, detalls populars... de tantes coses diferents que per al lector resulten gratificants però que per al crític o l'estudiós plantegen interrogants que s'han d'anar resolent amb treballs d'interpretació i valoració, amb una tasca de permanent descobriment i un afany constant de desxifrar els seus codis, els perquès, l'atracció d'un idioma renovat amb paraules que semblaven adormides o oblidades, unes imatges que potser en gran part s'homologuen en qualsevol altre idioma i, per això, sempre serà suggeridor.

Pel que fa al valor dels aspectes estilístics de Vicent Andrés Estellés, se n'ha opinat i parlat, a vegades amb alguna desmesura, però sens dubte és veritat

que la contundència dels seus versos no deixa opció a la indiferència: el lector corrent esclata en admiracions, l'estudiant s'adona de seguida que ha de tenir en compte molts arguments diferents i els crítics o estudiosos, com és evident, elaboren una pila de documents tractant d'il·luminar cadascun dels aspectes que semblava poc trillat o masegat; potser ja no és fàcil definir Estellés lluny de llocs comuns, però el tema no està esgotat. Així, ara em permet esmentar algunes opinions que em pareixen, i no tan sols per les dates en què es publicaren, força significatives, ja que poden enquadrar-se entre les més lúcides i les que sintetitzen brillantment l'estil d'Estellés.

Així, Manuel Sanchis Guarner escriu: «La seua poesia eròtica revela una pregona tendresa adolorida i una sensualitat joiosa i concreta, d'un nou realisme cru i angoixat, lliure. [...] el pensament compacte del poeta, amb clar predomini dels components conceptual i afectiu sobre les imatges acústiques del significant, s'expressa sempre amb realitats ben concretes, triades, això sí, amb una fantasia molt àgil. En un rosari d'imatges sempre enceses són evocades a vegades amb fingit caotisme, nimietats aparents, que de fet són, no cal dir-ho, ben suggeridores» (1971: 9-10).

Joan Fuster assenyalava: «el poema no sabia "dir" el que vol dir sinó encarnant-se, justament fent-se carn, en una molt específica puntualitat de l'idioma. Les paraules del carrer, grolleres tal volta, o sovint, o de somrient gentilesa menestral, els sobreentesos sardònics, els clixés i les interjeccions del diàleg del veïnat, es converteixen en materials "lírics", d'una potència inesperada. De vegades, tenyits d'un patetisme literàriament pèrfid; de vegades, com una falca, introduint una mica de contrast o sàtira» (1972: 26).

Enric Ferrer Solivares diu: «Poeta dotat d'una immensa quantitat de registres (tendresa, ironia, humor, sentit ètic, compromís cívic, angoixa, denúncia implacable, etc.) i obert a una gamma amplíssima de temes (l'amor, la mort, el país, el sexe, la fam, els anys de la postguerra, el dolor, la llengua, etcètera) es deixa portar per una gran incontinència verbal i, per damunt de qualsevol intent de sintetitzar la seua vivència poètica, converteix tot allò que toca en matèria literària, sovint expressada amb una fúria obsessiva, fins arribar, en

algun moment, a l'exaltació profètica que anuncia un futur millor o un judici condemnatori» (1981: 106).

I, finalment, Jaume Pérez Montaner escriu: «la poesia d'Estellés no s'ajusta fàcilment a esquemes i classificacions; es distingeix més aviat per una singularitat caracteritzada principalment per aquest to plural, en el sentit de voler abastar totes les manifestacions de la vida humana, pel seu compromís insubornable i desmesurat amb la paraula, que converteix sovint els seus poemes en col·loquis inesgotables amb les coses que l'envolten o en inventaris caòtics d'un món que es perd irremeiablement, com un intent potser de salvació col·lectiva, com una decidida voluntat de permanència» (1993: 17).

Com és evident, entre els arguments adduïts hi ha alguns aspectes que, encara que s'hagen repetit molt durant les dècades passades, no han perdut el seu interès, ja que responen al sentit que transmet l'obra estellesiana en la seua amplitud i profunditat. Per exemple quan es fa referència al «nou realisme cru i angoixat, lliure, els components afectius, les realitats concretes», o es diu «el poema diu encarnant-se», o s'al·ludeix a l'ús de «sobrentesos sardònics, clixés, interjeccions del veïnat, la potència inesperada, els contrastos, la sàtira» o bé, d'altra banda, que «el poeta està dotat d'una immensa quantitat de registres i obert a una amplíssima gamma de temes, que té una fúria obsessiva, etcètera», i que «és una poesia singularitzada per un to plural, pel seu compromís insubornable i desmesurat amb la paraula, i per un intent de salvació col·lectiva». Mitjançant aquests arguments va definint-se l'estil desimbolt d'un poeta que en cada lectura sempre es renova i se'n presenta amb una exemplaritat aclaparadora i hipnòtica.

I, alhora, a partir d'ací busquem per què emana aquesta atracció que podria passar per natural, però que prové de la personalitat poètica que maldem per definir, que clarament es desvia dels companys de postguerra, de la seua generació valenciana —a banda de certes influències que puguem detectar entre ell i Joan Fuster. Estellés bandeja així mateix amb una gran naturalitat el que podrien ser alguns mimetismes provinents del surrealisme i altres avantguardes, tot i que també se'l podria comparar amb alguna estètica

centreeuropea de l'absurd, però al capdavall assimila la millor tradició clàssica i contemporània europees, on hi ha encaixada la catalana, per a passar-la per les ulleres d'un fill de forner de poble, d'un gasetiller de províncies, dit siga sense ironia, com un entre tants, sí, però sobretot amb els peus en una ciutat concreta que sap escoltar com batega. D'aquesta manera, Estellés fa un camí solitari impermeable a la poesia que s'escrui davant d'ell, sia d'autors considerats madurs, sia dels autors emergents —la denominada Generació dels Setanta—, força absorbits per estètiques avantguardistes, com bé expliquen Joaquim Marco i Jaume Pont (1980). Així, passat el temps, els versos d'Estellés potser han aconseguit compensar l'estètica d'una escriptura poètica que, atesa des de l'àmbit valencià, sense que es trobe en una illa, no estava gens sobrada d'una influència potent com ara la d'Estellés per a equilibrar tant la diversa i meritòria poesia de resistència en ple franquisme com una deriva avantguardista que creixia amb molta ambició rupturista però sense uns referents mínimament sòlids. I l'impacte inicial de la seua obra —«al·lucinant» en diu Joan Fuster—, si en algun moment es va poder considerar perillosament absorbent, s'ha descabdellat aportant una visió de món que permet als poetes que emergeixen fer unes lectures personals i dinàmiques des del present, sense deixar d'apuntar aspectes irreverents i excitants, lectures sempre creatives, poètiques, és a dir, des de la paraula, i això en una època durament mediatitzada per imatges i signes sovint banalitzats.

A l'hora de plantejar la recepció de Vicent Andrés Estellés en la poesia contemporània valenciana, començaré per esmentar la introducció que escriu Joan Fuster en *Recomane tenebres*, primer volum de l'*Obra completa*, la qual comença tot just amb una rotunda afirmació: «Feia temps que no produïem un gran poeta», amb la qual tothom està i estarà d'acord i crec que, després de quatre dècades, encara és més admirable aquesta constatació. És evident que llavors Fuster coneixia molt bé la producció d'Estellés publicada fins aquell moment —tot just s'havien publicat cinc llibres— i que el contingut de *Recomane tenebres* era, i és, tot un arsenal que trencava qualsevol idea de llibre publicat per un poeta fins a aquell dia, almenys en l'àmbit valencià. Més encara,

és clar que Fuster devia conèixer o devia tenir una clara notícia del fons d'obres d'Estellés que estaven esperant entrar a les premses. La iniciativa de publicar les obres completes d'Estellés es revela, per això, com una empresa admirable, potser imprevisible al començament, però feta amb una unanimitat que costa imaginar, i des del moment inicial sembla que només va trobar l'acollida més favorable per part de tothom, tant al País Valencià com a la resta de domini lingüístic. Deixant de banda el país oficial, el ressò, si més no, no va deixar de ser més favorable des dels anys inicials, potser un poc més després de la mort del poeta, com també a partir de 1995, en què es produeix un canvi polític en el Govern valencià, i també mor Ovidi Montllor. L'embranzida que provoca la poesia d'Estellés coneix una empenta continuada i ha portat la seua lectura a àmbits importants (en Batxillerat, la Universitat, associacions culturals, etc.). Tot i amb això, l'evolució social continua el desenvolupament en espais secundaris o marginals, ja que la premsa valenciana sempre s'ha caracteritzat per la seua excepcionalitat i, d'altra banda, la ràdio i la televisió públiques encara han estat més gasives.

Les paraules de Fuster sobre Estellés foren clarividents i any rere any, llibre rere llibre queden confirmades, «després de tres segles de dimissió explícita i d'incúria forçosa, se'ns havia rovellat l'idioma, i més encara, havíem perdut l'hàbit de concebre'l precisament en funció de *poesia*». Així, des dels primers llibres, és fa evident que es produí un amarament de la poesia d'Estellés en els valencians: convertí lectors, féu lectors nous, féu escriure, féu poetes i, cal creure-ho, produí nombrosos imitadors que acudeixen, i que seguiran acudint de segur, ni que siga una mica incrèduls, als sempre esperançats certàmens de poesia que es convoquen arreu del país. Evidentment, la major part d'aquestes obres no aconsegueixen superar el veredict favorable dels jurats i probablement, més o menys injustament, es queden en uns llimbs que deu decebre els seus autors. Els fenòmens de mimetisme es donen en totes les llengües. En l'àmbit lingüístic que podem observar millor, el del castellà, hi ha un gran rastre actual de cernudisme, machadisme, lorquisme o el que siga, fet que també és legítim. Amb tot, enmig d'això, ara o adés, van apareixent alguns

autors que superen aquest estadi de calc innocent o mimetismes i produeixen obres amb personalitat, no exemptes d'alguna empremta aliena, però ja escrites amb trets d'un univers personal que s'independitza amb estil de les influències o els préstecs més o menys conscients del mestre.

Els poetes valencians posteriors a l'esclat dels anys setanta han estat lògicament més exposats a l'influx d'Estellés. És evident que la poesia d'aquest els fertilitza d'una manera o una altra, en uns casos més que en uns altres, però mai sense quedar fora. La influència de la resta de literatura contemporània també hi és present, però Estellés, com la literatura catalana en conjunt, ja és un element que compta en la seua evolució. No havia estat així d'una manera tan palesa ni general fins llavors: des dels trobadors i Ausiàs March fins als contemporanis, el fenomen no té precedents i d'alguna manera representa una digna homologació amb la poesia europea d'un abast absolut.

Ara bé, si la influència d'Estellés produeix, d'una banda, l'inevitable mimetisme literal en nombrosos autors i obres que no superen els llistons dels premis literaris o dels editors, de l'altra, la recepció positiva en les obres d'alguns autors representa una evolució inèdita en la poesia contemporània, a la qual imprimeix unes qualitats i uns aspectes que donen unes ales potents a aquests autors nous. Asseguraria que és Enric Sòria (2000) un dels que primer apunta alguns casos concrets de poetes i obres que, a partir dels anys vuitanta, recullen o reflecteixen la inspiració d'Estellés en els seus versos. D'acord amb Sòria, *a tall de mostra* cal esmentar, encara que sembla una mica escarrit, alguns autors i títols, com per exemple *El somriure de l'herba* (1980), de Josep Piera; *La festa* (1982), de Gaspar Jaén Urban; *Igual vol dir Itàlia* (1980), de Rafael Ventura Melià; *Ritual de cendra* (1981), de Vicent Salvador; *Fletxes de vent* (1981), d'Antoni Mestre; *Polsim de lluna* (1982), d'Anna Montero; *Vel de claredats* (1983), de Vicent Alonso; *Partitura laberint* (1984), d'Antoni Ferrer; *La ruta de l'heura* (1984), de Manuel Pérez Saldanya. A partir de la dècada de 1980, a mesura que al País Valencià es creen un nombre d'editorials fins llavors quasi inexistent, s'hi incrementen les publicacions, i amb això assistim a un considerable desenvolupament de la poesia, cosa que torna a contribuir a percebre nous

ecos estellesians, que amplien el seu abast, com ja s'ha apuntat, tant en poetes madurs, des de *L'heura del desig* (1985), de Jaume Pérez Montaner, fins a *Les llimes de la vosgiana* (1987), de Pere Bessó, com també en els joves emergents, dels quals poden esmentar-se les obres *D'on gran desig s'engendra* (1985), de Ramon Guillem, o *Inici de les hores* (1987), d'Isidre Martínez Marzo, com així mateix en l'autor d'aquest text. Més enllà de les generalitzacions, és evident que cal una anàlisi més detallada, però valga l'aproximació per a constatar que el fenomen es produeix en moltes obres i en molts autors, sumant-se de manera positiva a la resta d'estètiques que s'han produït o patit i que actuen al si de la poesia en català escrita les últimes dècades. Una vertadera mostra d'admiració i afinitats per Estellés i la seua poesia —encara en vida— és, entre altres, la que li va retre l'associació cultural La Forest d'Arana, a València, reflectida en el volum *Vida contemplativa* (1992) on es publica un recull de poemes del mateix Estellés, juntament amb una vintena de poemes d'altres autors de la més diversa condició, entre els quals es troba Ovidi Montllor amb un text on manifesta tot d'una la seua admiració quan va conèixer els poemes «Els amants» i «Coral romput», entre altres, i posteriorment rep la seua influència directa amb motiu d'una rica experiència personal musicant, cantant i fent recitals arreu de moltes poblacions del país, acompanyat pel mateix poeta.

A partir de la mort de Vicent Andrés Estellés, es produeix un renovat interès pel poeta, per la valoració de la seua obra, per seguir desxifrant el sentit dels diferents aspectes de la seua poesia i, al capdavant, per recrear-se en la lectura de la seua vasta bibliografia ja publicada; a més continua sent descobert pel jovent que s'incorpora a la lectura de l'idioma i que el troba tan revelador en tot moment, en cada vers. La importància del conjunt d'articles i papers publicats a partir de la seua necrologia és un altra tasca que caldrà recercar i valorar perquè mostrarà aspectes interessants en un moment puntual que, feliçment en aquest cas, han significat un lligam sòlid amb l'obra del poeta i el seu futur.

Des de l'àmbit dels creadors, la continuïtat dels autors és un fet, i la incorporació de joves poetes també és una realitat permanent. En aquests poetes veiem que l'estellesianisme és un tret més que influeix en el conjunt de

l'estètica de l'època. Per això, podria afirmar-se que l'estellesianisme ja és un aspecte de la tradició en el més bon sentit del terme i que, per tant, Estellés s'ha convertit en un clàssic modern, que fertilitza més superficialment o profunda determinats autors o determinades obres. Per exemple, esmentaré, entre diverses publicacions, l'antologia *Dotze poetes joves valencians* (2000) on es recullen un conjunt de poetes que a hores d'ara ja són una plena realitat, com ara Joan Elies Adell, Joan Gregori Albiol, Josep Porcar, Josep Lluís Roig, i també Josep Ignasi Granero, Alexandre Navarro i Ramon Ramon. A través d'algunes de les obres d'aquests poetes, poden emmarcar-se o, més ben dit, contemplar-se els que han assimilat la millor poètica estellesiana, incorporada al seu món propi, no com a ideari innocent o fanàtic, sinó com a diàleg amb alguns temes i tons que aquests desenvolupen a la recerca expressiva de les seues dèries poètiques.

Un altre exemple de recepció d'Estellés podria considerar-se el volum *Ai, València! (1017-2002)* (2003). Aquesta obra pren com a tema evidentment la ciutat de València, la qual ja no es podrà deixar de veure impregnada per Estellés, no tan sols pels poemes en què explícitament la cita des del títol, sinó per totes les al·lusions i referències que conté la seua obra. En el volum *Ai, València!*, en què es recupera un mil·lenni de textos a l'entorn de la ciutat, de procedència autoral d'allò més variada i atractiva, es constata clarament un abans i un després d'Estellés i el fet que la visió de la ciutat no seria igual si no haguera existit la poesia d'Estellés. Això, en tot cas, no és cap limitació per a la lectura o la percepció *poètica* de la ciutat, ans al contrari, és un element que ha enriquit el ventall de propostes i possibilitats presents i futures pel que fa a aquest tema, que no és estrictament fer visible la ciutat geogràfica o política —que també—, sinó copsar el batec que ha provocat, l'alé humà, o inhumà que irradia.

Encara, en el rastre de la influència estellesiana, s'ha desmentat una nova antologia, *Tibar l'arc* (Alfons Navarret 2012), que recull vint-i-set poetes valencians amb obra publicada i inèdita, tota una diversitat de veus poètiques que fóra absurd simplificar apressadament. El fet evident és que es constata que s'han assimilat molt dels trets estètics suara esmentats: molt d'Estellés,

ecos de March i nombroses referències a poetes valencians contemporanis, i confluències entre tradició avantguardista introspectiva. La incertesa de llurs trajectòries futures és grossa, però representen l'expressió de sensibilitats madures en un grau alt, cosa que situa aquests poetes en la primera línia, o trinxera, de la creació; passats uns anys, de segur que tornarem a sorprendre'ns per molts d'ells.

En Estellés les temàtiques *ciutat* i *horta* apareixen bé individualitzades o bé travades, però no són excloents. Domina evidentment la ciutat, València, i a ella íntimament es troba lligada l'horta, un altre espai estellesià que podria semblar mític però que és real, del qual sempre emanaran imatges, i es presentarà com a protagonista —ara com a subjecte, ara com a objecte— sempre suggeridor i evocador. L'horta amb Estellés cobra una importància nova. La poesia contemporània recrearà aquest espai estellesià. Per exemple, un volum, ausades singular i força explícit des del mateix títol, en què es troben aquests ecos és l'elaborat per Josep Vicent Frechina, *El paisatge seductor. L'Horta com a motiu poètic. Antologia, 1881-2001* (2001), on es publiquen poemes de trenta-tres poetes, inclòs l'Estellés, que al·ludeixen a l'horta des d'un gran ventall estètic però ací i allà marcat pels solcs també tan plurals que ens ha deixat l'obra estellesiana.

Potser l'efecte d'Estellés i la seua recepció no ha estat exactament igual al País Valencià que al Principat o a la resta de domini lingüístic, però, és evident que gaudeix de tot el reconeixement onsevolga. Probablement al nord hi ha, per tradició i per història, un marc cultural més ampli, però no per això Estellés està subvalorat. En els anys setanta, a Barcelona, hi ha un bon nombre dels seus títols publicats, i això encara hi continua. Tal vegada caldria considerar la relativa normalitat amb què s'hi insereix com un autor més, com també els casos d'autors que presenten una filiació més estreta amb l'estètica estellesiana, ja que n'hi haurà des del primer moment.

El cas d'Ovidi Montllor (1942-1995), ja esmentat, no és gens anecdòtic. La carrera de l'Ovidi cantautor ha tingut algunes èpoques irregulars quant a la presència de l'obra d'Estellés, però aquest és un altre cas en què la seua

proposta musical al voltant de l'obra estellesiana va guanyar-se, des de bon començament, tota l'admiració i l'adhesió d'un públic molt ampli. Per fortuna, l'absència del directe podia ser substituïda per les gravacions de discos, etc., i per mitjà d'aquestes la presència de la poesia d'Estellés ha gaudit d'una permanent vitalitat i efecte, tot i els matisos que es puguen adduir. A principi dels anys setanta, com s'ha dit, Ovidi i Estellés feren nombrosos recitals al llarg del país (Vicent Andrés Estellés 1973). L'empremta que deixaren fou una llavor fecunda, tant per motivar la lectura dels poemes com per començar a impregnar l'obra dels poetes en germen. La influència estellesiana que, any rere any, prové de la cançó, sempre tan connectada amb la poesia, també s'haurà de valorar, no tan sols quant a l'admiració creada per la personalitat d'Ovidi, sinó per la transmissió dels poemes d'Estellés que a hores d'ara tenen una vitalitat d'allò més sorprenent i són motiu de recreació, paròdia i reivindicació moral, i potser nacional. A partir del segle XXI, l'abast d'aquesta admiració potser mostra un creixement que, malgrat les difícils circumstàncies socials, té un recorregut evident que caldrà considerar com un altre corrent creatiu més en el qual Ovidi-Estellés, o viceversa, han adquirit plena personalitat.

Una altra influència notòria és propiciada per l'evident incorporació del valencià a l'ensenyament per llei, a partir de 1983. Sense aquesta circumstància tot seria d'una altra manera. Les limitacions de diversa índole a l'hora d'introduir-hi la literatura, de manera desigual i salvant obstacles, no són ignorades, i és un fet que Estellés —juntament amb Ausiàs March, Joan Fuster, Enric Valor— és un dels autors considerats, com a mínim, pals de paller: l'amplitud de la seua obra sempre serà un treball a què enfrontar-se, però la continuada circulació que ha tingut *Llibre de meravelles* (1971, 1a ed.; 2010, 25a ed.) durant les dècades passades és una font que feliçment raja amb constància.

A la fi, tot i l'evident provisionalitat d'alguns aspectes ací exposats, també caldria considerar i investigar el possible efecte que hagen produït fins ara les escasses traduccions que s'han fet de l'obra d'Estellés, molt parcials i evidentment molt necessitades del suport mediàtic i acadèmic, entre altres. És indubtable que la poesia d'Estellés té una personalitat contundent que no es

dilueix en castellà, francès, anglès, alemany o la llengua que siga, i no seré jo qui profetitze que modificarà la poesia europea, però és raonable pensar que la seua lectura sí que causarà un indubtable impacte. Aquest és un camí que tots devem contribuir a obrir millor.

Per tot això, en algun moment també repercutirà, en la mesura que s'incrementa la valoració en la llengua pròpia, en altres àmbits. Estellés en vida va tenir una projecció directa sobretot en recitals en teatres, sales, llibreries i... ¡en algunes places de bous fins i tot! Crec que pot assegurar-se que quasi no va ser difós per la ràdio ni la televisió. Ha estat després quan ha entrat en altres àmbits: en la teatralització, en la cançó, en Internet; i des del 2010, amb la celebració de la Festa Estellés el dia de l'aniversari del seu naixement, potser s'ha obert un altre camí de difusió perquè, tot i córrer el risc de banalitzar alguns aspectes de l'obra d'Estellés en perjudici de l'esforç de penetració i de comprensió que l'obra exigeix, el fet d'ajuntar elements poètics, lúdics, gastronòmics i polítics significa una empenta nova que fa justícia als valors de la seua obra en àmbits inesperats.

En definitiva, he intentat una aproximació a la recepció d'Estellés, molt generalitzada. Conscient de les mancances, hauria calgut —i caldrà— una indagació amb tot el rigor i extensió possibles sobre la valoració que han fet la crítica, els estudiosos, els lectors, i també sobre autors i obres, que permeta una comprensió i unes consideracions amb detalls més precisos. Potser alguna cosa ja n'hi ha, i també es farà en el futur, i sens dubte que això aportarà més comprensió de la poesia d'Estellés però també més admiració per l'aportació de la poesia valenciana contemporània. La continuïtat de la indagació és important per molts i diversos aspectes, ja que davant la cruïlla econòmica i moral dels nostres dies, cal actuar responsablement perquè continuem guanyant terreny en l'àmbit de la poesia valenciana, en particular, i la literatura, en general, a fi que no reste en la perifèria d'una perifèria.

Referències bibliogràfiques

- ANDRÉS ESTELLÉS, Vicent (1971): *Llibre de meravelles*, pròleg de Manuel Sanchis Guarner, pp. 7-10, nota de l'autor, p. 11, València, L'Estel. [València, Eliseu Climent, 1976, 2a ed.; 1977, 3a; 1979, 4a; 1980, 5a; 1983, 6a; 1984, 7a; 1986, 8a; 1988, 9a; 1990, 10a; 1992, 11a; 1993, 12a; 1994, 13a; 1995, 14a; 1996, 15a; 1997, 16a; 1997, 17a; 1999, 18a; 2000, 19a; 2004, 21a; 2007, 22a; 2003, 24a; 2010, 25a.]
- (1973): *Antoni Miró*, inèdita, còpia mecanografiada, Arxiu Antoni Miró.
- (1986): *Poesia eròtica*, antologia de Jaume Pérez Montaner, pròleg d'Ignasi Riera, Barcelona, Laia.
- (1982): *Antologia poètica*, edició i introducció de Jaume Pérez Montaner i Vicent Salvador, València, Eliseu Climent.
- (2003): *Obra periodística* (2003): edició d'Emili Casanova, pròlegs de Víctor Mansanet i Emili Casanova, epíleg de Vicent Salvador, Paiporta, Denes.
- ANDRÉS ESTELLÉS, Vicent *et al.* (1992): *Vida contemplativa*, València, La Forest d'Arana.
- BALAGUER, Enric (1987): *Dinou poetes dels seixanta*, estudi preliminar i selecció, València, Eliseu Climent.
- BERENGUER, Vicent (1992): «Una admirable densitat poètica», *Daina*, 10, pp. 110-112.
- CALAFAT, Francesc (1991): *Camp de mines. Poesia catalana del País Valencià, 1980-1990*, Paiporta, Denes - Edicions de la Guerra.
- CALAFAT, Francesc; GRANELL, Marc (2000): *Dotze poetes joves valencians*, València, Tàndem.
- CABANILLES, Antònia (1985): *La vella pell de l'alba. Poesia catalana al País Valencià, 1973-1985*, València, Eliseu Climent.
- CÒNSUL, Isidor (1996): «Poesia i poetes dels setanta», en *La generació dels setanta: 25 anys*, Barcelona, Associació d'Escriptors en Llengua Catalana.
- ESCRIVÀ, Maria Josep i Pau SIF (2003): *Ai, València! (Poemes 1017-2002)*, pròleg d'Enric Sòria, Carcaixent, Edicions 96.

- FERRER SOLIVARES, Enric (1981): *Literatura i societat. País Valencià, segle xx*, València, Eliseu Climent.
- FRECHINA, Josep Vicent (2001): *El paisatge seductor. L'Horta com a motiu poètic, Antologia, 1881-2001*, Puçol, Agrupació Cultural Vianants.
- FUSTER, Joan (1972): «Nota —provisional i improvisada— sobre la poesia de Vicent Andrés Estellés», en Vicent Andrés Estellés, *Recomane tenebres. Obra completa 1*, València, Eliseu Climent, 1978, 2a ed., pp. 17-36.
- IBORRA, Josep (1982): «Dictàmens de la fosca», *L'Espill*, 13-14, pp. 171-179.
- MARCO, Joaquim; PONT, Jaume (1980): *La nova poesia catalana. Estudi i antologia*, Barcelona, Edicions 62.
- NAVARRÉ, Alfons (2012): *Tibar l'arc. Una mirada a la poesia valenciana actual*, pròleg d'Enric Sòria, Barcelona, Tria.
- OLEZA, Joan; SIRERA, Josep Lluís (1985): *Història i literatures*, València, Institució Alfons el Magnànim.
- PALOMERO, Josep (1997): *Bengales en la fosca. Antologia de la poesia valenciana del segle xx*, Alzira, Bromera.
- PARCERISAS, Francesc (1991): *L'objecte immediat*, Barcelona, Curial.
- PÉREZ MONTANER, Jaume (1990): *Subversions*, València, Eliseu Climent.
- (1993): «Introducció», en Vicent Andrés Estellés, *Antologia poètica*, València, Consell Valencià de Cultura.
- (2009): *El Mural com a fons. La poesia de Vicent Andrés Estellés*, Catarroja, Perifèric.
- SANCHIS GUARNER, Manuel (1971): «Pròleg»; en Vicent Andrés Estellés, *Llibre de meravelles*, València, L'Estel, pp. 7-10.
- SÒRIA, Enric (2000): *L'espill de Janus. Notes sobre literatura catalana*, Barcelona, Proa.
- VERGER, Eduard J. (1989): «Nota sobre la poesia valenciana de la primera meitat del segle xx», dins *Antologia dels poetes valencians. III. El segle xx*, València, Edicions Alfons el Magnànim.

Cos femení, sexe i relacions filials en la poesia de Vicent Andrés Estellés: una comparació amb Maria-Mercè Marçal

Laia Climent Raga i Aina Monferrer Palmer
Universitat Jaume I de Castelló

Exili, personatges anònims i claus interpretatives

No hi ha dubte que Maria-Mercè Marçal i Vicent Andrés Estellés són dos dels millors poetes i dels més influents que ha donat la literatura catalana del segle xx. Tot i que *a priori* sembla que ens trobem davant de dos poetes d'allò més diferents pel que fa a la manera de dir i, per tant, a la manera d'entendre la sexualitat, no deixem de trobar elements en comú entre la lírica de Maria-Mercè Marçal i la de Vicent Andrés Estellés. D'una banda, tots dos comparteixen un sentiment d'alteritat i se senten fora de l'*statu quo* de la societat en què viuen; com en un exili interior permanent. Aquest sentiment d'exili en terra pròpia —que Marçal viu per ser dona i per ser catalana i Estellés per ser un escriptor català perifèric i per la seua ideologia— provoca en ambdós el desig d'inventar el seu món per mitjà de la poesia. D'aquesta manera, és el poeta en l'exili interior qui controla la seua realitat construïda i qui pot canviar-la amb llibertat total, paral·lelament al discurs dominant.

L'exili és un tema subjacent en la lírica estellesiana. Sovint s'explicita en poemaris on el *jo* poètic es disfressa de clàssic, com ara en *Exili d'Ovidi*:

¿qui escriurà mai aquests noms, qui els dirà?
jo els recorde i agrupe en un nom evident,
en un nom que patí el brut exili i morí
a una terra llunyana, ignorada, esperant que arribàs
aquest jorn. dic ovidi per ells, és el nom que sabem.

També apareix aquest exili en *Cercles del Russafi*, on l'exiliat és el poeta valencià musulmà Al-Russafi. Així, es produeix una analogia entre la situació experimentada pel *jo* poètic i la viscuda pel poeta andalusí nascut a Russafa que se sent exiliat en la seua pròpia terra:

Per sempre
seré exiliat
a la meua terra,
el més trist i amarg
dels exilis.

Nogensmenys, en Estellés, l'exili és doblement exili si considerem que, a més de l'exili interior motivat per motius polítics, el poeta se sent atrapat pel dol que experimenta amb la mort de la primera filla. Aquesta mort li provoca un sentiment de claustrofòbia i d'empresonament dins d'ell mateix i dins de sa casa, que es representa com una presó, i del seu despatx, que és la cel·la des de la qual escriu la pena i el dolor que sent (*Primera Soledad*):

y yo anclado en mi ventana,
maniatado, en el exilio,
confinado en esta isla
que bate el mar del domingo,
castigado a no salir
de mis casillas; Dios mío,
y a resignarme, a escuchar
los gritos de los chiquillos
como quien oye llover,
sin llorar y a ser buen chico.

Els microrelats poètics creats per Estellés descriuen sovint la multiplicitat de comportaments de la seua col·lectivitat, que passen desapercebuts i que són protagonitzats per individus anònims tot formant un mosaic a partir de peces variades i anònimes com l'orb, la prostituta, el mariner, l'enterramorts, el forner, l'apotecari, la dona del metge, la captaire o la mare d'un soldat republicà

desaparegut, entre d'altres. Així, el poeta esdevé la veu del poble, perquè dóna la veu als qui no en tenen. En *El gran foc dels garbons* podem trobar molts exemples d'aquestes micronarracions en forma de sonet protagonitzades per personatges anònims.

Pel que fa a l'edició de les seues obres, podem afirmar que tant l'obra de Maria-Mercè Marçal com la de Vicent Andrés Estellés han estat ordenades segons la voluntat dels autors, tot i el desordre cronològic dels deu volums de les obres completes del de Burjassot, que ha suscitat la reivindicació d'una edició crítica que qüestione l'ordre anterior i que justifique una nova organització dels poemaris (Salvador 2008). El pròleg a *Llengua abolida* (1989) de Marçal aporta les claus per a la interpretació de la seua poesia. Semblantment, en el caòtic univers líric estellesià, trobem un poemari com *La clau que obri tots els panys*, escrit entre 1954 i 1957 (Carbó 2009: 92), que ha estat considerat pels estudiosos com d'una gran força impulsiva basada en continguts de l'inconscient de l'autor i que, per tant, dóna algunes pistes necessàries sobre les seues dèries per tal de desxifrar alguns elements transversals de la seua obra.

Per tant, caldrà cercar en aquestes dues obres algunes de les claus de la seua expressió poètica, i concretament en el cas que ens ocupa, les claus de la concepció de les relacions del poeta i de la poetessa amb el component de les relacions interpersonals eròtiques i de parentiu. I seguint els postulats de la psicoanàlisi, veiem que es tracta de dues cares de la mateixa moneda: la dels instints i de les pulsions.

Relacions de parentesc

Pel que fa a les relacions de parentesc, *La clau que obri tots els panys*, i especialment la segona part titulada «Coral romput» —o *Coral romput*, segons es considere un poemari autònom o la tercera part d'una trilogia—, conté certes referències que desvelen la relació, podríem dir, harmoniosa que existia entre Estellés i el seu pare:

I mon pare venia amb un saquet de brossa
que agafava a grapats dels marges pels conills

i de vegades duia, sense saber-ho, grills,
els grills entre la brossa, i a mitjanit, quan érem
tots al llit, començaven a cridar i cridar,
a plànyer-se'n, potser, a sentir-se petits,
molt més petits encara, i abandonats, i sols,
lluny dels camps, lluny dels marges, com jo lluny del meu poble.
Mon pare no volia que matàrem els grills.
Mai no en va matar cap. Mai no n'he matat cap.
Potser ara comprenc per què tot fou així.
Els grills que no he matat, però que ja s'han mort,
potser ara se'm tornen paraules, de vegades

Aquest fragment justifica que els grills en els versos estellesians tinguen un significat de nostàlgia per la infantesa i de record de la tendresa del pare, representada pel gest de no matar aquests insectes. La relació intensa i positiva d'Estellés amb la seua família es plasma també en el «Coral romput», especialment condensada en un punt vital on la família es va sentir més unida que mai pel dolor que va ser el moment de la mort de la filla:

De vegades em cremen per la cara les llàgrimes
que jo li he fet plorar a ma mare, i em cremen,
i recorde ma mare i no voldria fer-la
plorar altra vegada, haver-la fet plorar,
i me la veig plorant pel carrer en silenci.
Mare. Pare. Germana. Com han plorat per mi,
i com ploren per mi, i com pregunten per mi!

Aquest to de dolor per la mort de la filla va prendre la forma d'un poemari, *Primera Soledad*, que el burjassoter va escriure poc després de la mort de la criatura, i que restaria omplint-se de pols entre els famosos «sacs de papers» plens de poemes fins a una trentena d'anys després. Justament, ho va fer així per por de fer mal a sa mare o a la seua dona, com explica en el pròleg. Destaquem que en aquest poemari en castellà el *jo* poètic, que es presenta en una situació

de màxima desesperació, es dirigeix a un *tu* poètic que és Déu amb el sentiment de feblesa i d'inseguretat d'un fill.

En *Primera Soledad* s'observa com el sentiment de dolor per la pèrdua de la filla és tan intens i arrelat en el poeta que s'autoimposa la visió femenina del cos de la dona com un úter clos i incomunicat amb l'exterior, com una *maternitat simbòlica* (Salvador 2011: 214). És a dir, que el poeta somatitza el dolor de la pèrdua i experimenta la mort de la seua filla en el propi cos com el dol d'una mare:

A ti te enterraron verdaderamente dentro de mí. Tú te formaste en el vientre de tu madre y saliste de allí, pero luego —¡yo sé bien lo que digo!— te enterraron aquí, en mí, en mi cuerpo, y yo te he llevado y te llevo entre pecho y espalda, tal como debes estar a estas horas, a mí no me engaña nadie: descompuesta, deshecha, y por eso a veces no tengo ganas de comer

A diferència del que passa en el cas d'Estellés, la relació de Marçal amb son pare és contradictòria. En morir son pare, Marçal experimenta un cert sentiment de culpa i de comprensió envers la figura paterna, que s'havia mostrat en els seus versos com un subjecte dominador. És en aquesta contradicció en la relació entre la filla i el pare autoritari o pare castrador i en el sentiment de pèrdua de la figura paterna que guia, dóna seguretat i aconsella el bon camí, que s'emmarca la secció titulada «Daddy» del poemari *Desglaç*. El *jo* poètic de *Desglaç* experimenta el dol i alhora la tirania envers el pare en el moment de la seua mort. El seu progenitor apareix inserit dins d'ella, com un ciclop o monstre, de manera que li és impossible rebutjar-lo, tal com s'expressa en aquest poema titulat «Sobre una pintura de Frida Kalho»:

Tinc dins del cap un cap d'home,
—matriu sense camí!

Donar-lo a llum em mata,
servar-lo em fa morir.

No és cap home, és un nen,
clavat com una dent.

Si no neix em devora per dins,
si neix mèsbotza el crani i el cervell.

Enmig del seu front un ull
em vigila glaçat
perquè cap culpa no m'exilii
d'aquest vell paradís.

En canvi, en un altre poema de *Desglaç* com és «Daddy», que mostrarem en acabar aquest paràgraf, Marçal aconsegueix trencar amb la jerarquia dominadora del pare sobre la filla i fer-se amb el control. Treure el pare castrador del seu ventre sols ha estat possible amb la mort d'aquest. Per fi la filla ha aconseguit concebre el pare sense la barrera jeràrquica, i ho ha fet per mitjà d'un seguit d'expressions imperatives adreçades al pare en les quals el *jo* líric assumeix el paper d'educador, i així inverteix el rol anterior que coincideix amb el tradicional de la nostra cultura entre el pare dominador i castrador i la filla castrada:

Com dos estels bessons, i que s'encalcn
mentre repta la nit
i tota cosa muda la pell vella
i es fonen els confins,
apropem-nos: no juguis
a fer-me por sotjant
des del llindar, ni et posis la disfressa
d'ogre, d'home del sac,
d'esvoliac dins de la meva sina,
o d'esparver reial.

Deixa, fora porta, velles armes
que et feien guerrer
i ara et veuen vençut, deixa les taules
on es glaçà la llei.

Abandona el teu nom
fins que jo trobi el meu.

No diguis cap paraula,
jo no tinc llengua.

No te m'amaguis dins l'armari
com un delicte obscur
ni pesis amb balances
el meu amor de doble tall.

D'altra banda, un punt convergent de la relació dels poetes amb els seus progenitors és el fet que ambdós consideren son pare com el responsable del seu accés a l'educació. En el cas d'Estellés, ho comprovem en *El gran foc dels garbons* i en *Horacianes*, on el *jo* líric ha superat el seu pare pel que fa als coneixements acadèmics. En *Horacianes* el *jo* poètic es nega a qualificar d'analfabet son pare perquè justament és ell qui l'ha guiat intuïtivament al llarg de la vida i en *El gran foc dels garbons* es destaca el fet que el pare és qui ha ensenyat a llegir i a escriure el poeta. En el cas de Maria-Mercè Marçal, en *Bruixa de dol* apareix el pare com qui li ha proporcionat la cultura escrita, però ho ha fet des de la faceta més opressora de l'educació, fet que en cap moment Estellés no considera, ja que el seu pare sempre apareix com una figura poc autoritària i, fins i tot, amb punts de vulnerabilitat.

El cos i l'amor

No és estrany considerar que la principal fita de l'obra marçaliana és la recerca del coneixement del cos de la dona des dels ulls femenins i feministes, tot subvertint l'ordre masculí, fet que era inèdit en la poesia catalana fins a

l'arribada d'aquesta escriptora. En la poesia de la lleidatana s'entén el part com una experiència unificadora —pseudoreligiosa—, entre la mare, la filla i l'àvia. D'altra banda, l'homosexualitat femenina en la lírica marçaliana transporta les dues amants al món semiòtic i les deslliga així del món simbòlic, tradicionalment dominat pels referents masculins. La mare troba en el fetus una plenitud carnal que l'home no pot proporcionar-li i aquesta relació autoeròtica amb el fetus —que és homosexual perquè té sexe femení en el poema— s'incorpora a la mateixa relació que ja va existir entre la mare i l'àvia. Vegem-ho (*La germana, l'estrangera*):

De sobte et vaig conèixer:

Mar, i mare, i mirall.

Corrents vaig anar a dir-ho

a la vella xiqueta

òrfena, espoliada,

impenitent i muda

que em tibava la pell

sense camí: per fi

l'hora arribava —foses

ella i jo, ja per sempre

—potser— podíem néixer

entre les teves cuixes.

Pel que fa als sentiments que suscita l'allunyament de l'amada en els dos poetes, Maria-Mercè Marçal el representa com una pèrdua completa que activa uns mecanismes semblants als del dol. Per exemple, en adonar-se que es troba sola, ella es compara amb un paràsit: «aquest paràsit, arrencat a tall / del cos viu que el nodria i que el sustenta, / sóc jo, arrapada a l'agonia lenta / d'una ombra que se'm fon sense aturall» (*Sal oberta*). A més, a partir del moment en què l'amada s'allunya, la melancolia acompanyarà sempre el *jo* líric marçalí: «sóc només aquest esguard que resta / vivint de set contra el pou de l'oblit» (*La germana, l'estrangera*).

En aquest punt, la lírica marçaliana i l'estellesiana s'allunyen. Per al de Burjassot, l'allunyament de l'amada produeix un sentiment melancòlic que permet incorporar la persona estimada dins del propi cos i recrear noves referències espaciotemporals, però en cap moment és un sentiment de pèrdua o de dol intens com el de Maria-Mercè Marçal. Vegem-ho en aquest exemple del poemari estellesià *Per a tota la mort*:

molt t'he evocat i t'èvoque i enyore.
enyore molt aquella confiança,
el cos esvelt, petulant, graciós.
t'enyore el dolç rodolí del melic.

[...]

et vaig besar aquell dia a la boca,
oberta i gran, aquells llavis tendrals.
encara més, et vaig besar les dents.
i més delit encara: les genives.

[...]

em vares fer sentir jove: em recorde
recorreguent aquell carrer mortal,
telefonant amb qualsevol motiu.
m'has fet sentir molt més vell del que sóc.
i no és la mort. i no és la mort encara.

En aquest exemple comprovem com Estellés usa la metonímia per referir-se al cos femení: part per part, fixant el detall en múltiples i gairebé atzaroses parts del cos, sense una connotació especialment genital (*genives, melic, dents, llavis*). Estellés entén que el cos femení desitjat és un cos *líquid*: «molt m'estime, molt m'enyore, oh princesa, Carmesina del meu cor, vostre cos, que és navegable» (*Primera audició*).

Ara veurem un altre exemple en aquest sentit, però on hi ha la concepció que el record remot augmenta i que té una relació metonímica amb l'acte sexual:

«enyors molt aquell cos, aquell ram, / aquella esvelta confiança d'aigua, / aquella carn de principal delit, / que entre les mans s'escorria lleugera / com un grapat de mar» (*Mural del País Valencià*, tercer volum).

Com estem veient, Estellés té fixació per certes parts corporals de la dona sense que aquestes representen referents sexuals directes, com en el cas dels genolls, les dents, les cames o el pèl. Aquests exemples mostren la importància de la sensualitat femenina per al jo líric estellesià en un sentit holístic —allunyat dels tòpics de la masculinitat. Tanmateix, Estellés descriu delitosament aquest tot per parts, tal com fa amb la gastronomia. I no unes parts especialment sexuals, com podem veure en aquest fragment de l'emblemàtic poema de *Llibre de meravelles* titulat «Els amants»: «Jo desitjava, a voltes, un amor educat / i en marxa el tocadiscos, negligentment besant-te, / ara un muscle i després el peçó d'una orella».

Tornem ara a Maria-Mercè Marçal. Segons els postulats de la feminista Luce Irigaray (Stanton 1986: 169-170), Marçal encaixaria en la concepció femenina de la líquescència de la dona, on tot flueix i és canviant. Per poder superar la concepció hegemònica de la dona, que és la masculina, en la qual la dona es concep com un objecte i se sotmet a una sèrie de preconceptes i de metàfores ontològiques reduccionistes i alienadores, l'escriptora usa una estratègia de *capgirament simbòlic* (Salvador 2000: 44) que consisteix a crear noves metàfores originals que basteixen associacions trencadores sobre la corporalitat femenina que mai ningú no havia introduït encara en el context cultural català per mitjà de la poesia.

Podem il·lustrar aquesta afirmació amb l'exemple de l'ús simbòlic que Maria-Mercè Marçal fa de la lluna en els seus versos. La poeta parteix del significat tradicional de la lluna com a símbol de la feminitat (la nocturnitat, l'amor, el lligam amb el sol...) per superar-lo progressivament, tot proposant-hi nous conceptes. Així, la lluna passa a ser un element actiu en versos com: «amor, amor, la lluna és la guerra / i no li escau ni llança ni punyal. / Quan decanti combat tan desigual / farem nostra la nit arran de terra» (*Bruixa de dol*). Aquests versos reforcen la força no bèl·lica de la lluna com una força,

una força femenina i interior que s'allunya de les armes i de la violència que implica la metàfora de la guerra. O també podem comprovar el *capgirament simbòlic* a partir de la lluna en aquests versos que justifiquen la seua necessitat de desprendre's del jou del sol: «la lluna porta un anell / de nuviàncies amargues / Treu-te, lluna, l'anell fosc, / llença'l a la marinada!» (*Sal oberta*).

Tornem a Estellés. Per al de Burjassot, la vida és la matèria fixa a partir de la qual naixen els sentiments i les vivències, fet que es reflecteix en la seua escriptura amb l'ús prioritari de la metonímia per referir-se a les parts del cos. Aquestes referències metonímiques al cos per les seues parts es combinen sovint amb una adjectivació genuïna que arriba a generar col·locacions que caracteritzen l'estil del poeta i que fan brollar de les seues paraules imatges d'allò més subversives.

En aquest sentit, destaquem l'exemple de l'aixella com un element desitjable de besar per al jo líric: «i et besaria el melic i l'aixella / i el peçonet de l'orella» (*Estams de pols*), i també la seua inclusió en línies de to escatològic: «confusió de fals, / de fals i culs i pèls d'aixella pobra» (*Mural del País Valencià*, primer volum). Associada a l'aixella, hi ha una imatge recurrent per al poeta que consisteix a covar-hi un ou: «ànima de vitrall / pots covar a l'aixella els ous del dia» (*El corb*).

Però l'element més fetitxista en la poesia d'Estellés són, indubtablement, les cames. Les cames són un element ple d'erotisme per a Estellés, concretament unes cames llargues: les de la seua Isabel. Com a constatació d'això, hem trobat que el substantiu *cama* apareix més de cent trenta vegades en els versos estellesians. Aquesta reiteració es tradueix en una sèrie de col·locacions¹ amb aquest substantiu i certs adjectius com ara «cames llargues*» (16), «cames obertes*» (8), «cames amunt*» (2) i «cames lleugeres» (8). A més, Estellés ha creat metàfores originals úniques a partir del mot *cames* com ara «cames de

1. Les cerques s'han fet usant l'eina Concord del programa de processament de corpus WordSmith Tools, versió 3.0. L'asterisc vol dir que s'ha buscat el mot lematitzat i amb un marge de set mots a l'esquerra i set a la dreta de *cames*. El número entre parèntesi correspon al nombre de repeticions d'aquesta col·locació en els poemaris d'Estellés.

nacre» (2), «comes extenses» (*Mural del País Valencià*, tercer volum) «comes de sucre» (*Ram de vent*) i «comes com d'aigua fluvial i alegre» (*Mural del País Valencià*, segon volum).

Altres parts del cos de la dona que són objecte del fetitxisme estellesià són els *genolls* («trèmules besades / als seues turmells, als genolls i les cuixes», *Pedres de foc*; «l'amor / d'una / princesa / de / breus / pits / i / durs / genolls», *Primera audició*), les *dents*, el *pèl* («amor profund de dentetes i pèls, / dolços cabells i pupil·les sagrades», *Mural del País Valencià*, tercer volum) i altres ja més connotades sexualment com l'*entreuix* («amb els pits nus, i l'entreuix funest, / creues la nit», *Pedres de foc*), l'*engonal* i els *pits* («l'enrenou d'unes màrfegues, i mamelles, i fal·lus», *El monòleg*; «rius plens d'estrelles i de llunes, / mamelletes² de mel i malucs de sucre», *Mural del País Valencià*, primer volum). Aquest recurs de referència al cos desitjat s'apropa a la imatge fílmica neorealista que mostra una realitat descarnada; també relacionada amb el realisme històric i l'existencialisme.

Cal dir que totes dues perspectives del soma femení —també l'estellesiana— difereixen de la visió tradicional i masclista, com veurem. És a dir, mentre que Estellés tendeix a materialitzar els conceptes generals, Marçal empra la metàfora de subversió simbòlica per transportar el sentit de la corporalitat creat des del punt de vista masculí a una nova noció de corporalitat construïda des de la mirada femenina.

Malgrat la nul·la intenció d'Estellés de reconstruir la imatge del gènere femení, amb la seua mirada individual, el de Burjassot aporta una visió particular de la dona, que no fa sempre el que s'ha pressuposat que havia de fer. Per exemple, una prostituta pot ser enlluernada pel cos d'una altra, una jove es pot masturbar al seu llit, el sexe pot ser una via d'escapament d'allò més barroera i practicada per qualsevol persona, i també per membres del mateix sexe (especialment entre dones), o una dona pot tenir ganes de pixar, com la Galatea del *Primer llibre de les èglogues*:

2. Notem que la designació «mamelles» apareix en contextos més explícitament sexuals, mentre que «mamelletes» s'usa en un sentit més atenuat i fins i tot en contextos allunyats de l'eroticisme. En aquest sentit, es repeteix sovint la metàfora EL COS ÉS LA MAR I ELS PITS SÓN LES ONES, que es verbalitza en la col·locació «mamelletes d'aigua».

Sempre que me'n recorde del poble, sempre m'entren
unes ganes terribles, profundes, de pixar.
Pixe iradament. I el meu orí fa un clot
escarbotant la terra amb fúria de gos.
Pixe amb ira, amb tristesa, pensant en el meu poble.
Els comuns, despenjant-se des de les galeries.

Tots aquests exemples que Estellés ha imaginat i ha volgut plasmar en els seus versos subverteixen l'estereotip tradicional de la dona mitjançant la plasmació de la diversitat real del femení sense reticències per tabús culturals.

Un altre punt fonamental de la mirada marçaliana de la dona és que, per a la lleidatana, l'amada és el mirall del propi cos, fruit de la semblança morfològica i de la relació no jerarquitzada que s'estableix en la relació lèsbica («feta desig, cant i paraula / et miro. Jo sóc tu mateixa. / No em reconec: sóc l'altra», *Desglaç*). En canvi, per a Estellés, l'amada és l'espai de la perfecció i del plaer —però clarament diferenciat del cos del *jo* poètic masculinitzat. Molts cops es narra la vivència del cos femení a partir del record: «no hi havia a València dos cames com les teues. / Dolçament les recorde, amb els ulls plens de llàgrimes, / amb una teranyina de llàgrimes als ulls. / On ets? On són les teues cames tan adorables?» (*Llibre de meravelles*).

En la poesia d'Estellés hem vist que, de vegades, el cos de la dona desperta una mirada de respecte i d'admiració en el poeta, tal com podria despertar-li-la una escultura o un bell paisatge. Aquesta visió de lloança de la bellesa corporal de la dona —que ha estat idealitzada i feta objecte— es palesa clarament en l'exemple dels poemes que Estellés dedica al seu personatge de ficció la Cordovesa, tant en *El gran foc dels garbons* com en *Darrers poemes de la Cordovesa* (*Mural del País Valencià*, tercer volum). Aquest seria un exemple extret del primer dels dos poemaris on apareix aquest personatge imaginari:

AH cordovesa, cordovesa! Góngora
voldria ésser i evocar-te, invicta,
tu que esgotares el marit i esgotés
tants de marits sense esgotar-te mai,

com si els gargalls de l'esperma et donassen
una alegria en els ossos, o saba,
aquella llum en els ulls, o vivesa,
aquell fulgor en les dents, o innocència!

Ah cordovesa, cordovesa! Deixe
aquest sonet, unes lletres indignes.
Car em fas por i m'atreus a l'ensem.

Et tocaria els cabells en anar-me'n.
Plore, no obstant, però els déus no m'escolten.
Demà, a les dotze, et veuré altra vegada.

Tal com fa amb els clàssics grecollatins en altres llocs, amb l'al·lusió a Góngora d'aquest poema, Estellés situa la Cordovesa al nivell d'una verdadera obra d'art. Per qualificar el cos de la Cordovesa, el poeta fa ús d'una adjectivació original, de la qual destaquem aquests dos exemples del mateix poemari que esdevenen col·locacions de caire eufemístic que pertanyen al seu estil literari: «rodonors *benignes*» i la doble adjectivació «*sòlides* carns *arrodonides*», tot explicitant l'erotisme de la voluptuositat de cert cos femení.

Tanmateix, aquesta percepció compartimentada del cos de la dona es distancia de la visió pornogràfica per dos motius: d'un banda, perquè no es tracta de l'aïllament de les parts sexuals del cos en primers plans obscens, sinó que bé pot ser un pit, o un genoll, o els cabells, etc.; d'altra banda, perquè mai no té lloc una obscenitat gratuïta, sinó amb una motivació lírica, sovint per mitjà d'elements metafòrics com ara «enramaré de semen el teu ventre» (*Pedres de foc*); «he resseguit el fil calent del semen, / condecorat per totes les tristeses» (*Mural del País Valencià*, primer volum). Aquesta manera de fer explícits mots tabú de l'escatologia és un element que reforça el col·loquialisme de l'estil poètic estellesià.

Podríem dir que els únics mots tabú per a Estellés són aquells que designen directament l'òrgan sexual femení. De fet, en tots els seus poemes, només n'apareix una referència explícita, la qual apareix maquillada en un context de

registre elevat: «l'entreuix que es desperta / tirones de pèls fatigues de bromera / sempre excedint estretors de *vagina* / fes-me almirall de la nau del teu cos / o capità dels teus béns repartits / o general de tot el que tens tu» (*Mural del País Valencià*, primer volum).

Cal esmentar també el fet que, en la lírica estellesiana, pel que fa al desig pel cos de la dona, apareixen en conflicte dos elements: el desig de contemplació *voyeurística* i la voluntat del tacte. Si, com hem apuntat abans, Estellés concep els plaers gastronòmics i sexuals d'una manera anàloga, podem afirmar que, malgrat la tendència explícita a la consumació que constaten els seus poemes, es palesa també un cert plaer per l'autocontenció i per l'observació, però més encara per la recreació mental. El plaer per la contenció del qual parlem, el trobem en aquest poema d'*Horacianes* referit a la gastronomia:

escolta, pobra dona,
permet-me seure a la teua taula.
olorava el llorer en passar per la porta.
deus haver fet un suquet molt estimable.
trau la cassola i posa-la a taula.
si no vols o no pots permetre que jo hi suque,
deixa'm almenys mirar com hi suqueu vosaltres,
olorar almenys.
gràcies.

En aquest mateix poemari trobem que el *voyeurisme* del qual gaudeix i pel qual és acusat el *jo* encarnat en Horaci apareix socialment estigmatitzat: «eunuc, / ¿et penses que podia aplicar-me a tal pràctica, / a cavall d'una dama com no n'has vista cap? / això, és un afer teu, que et masturbes encara / i aguaites per les nits les parelles que ho fan a la vora del tíber, / mentre que prens adelerats apunts». D'altra banda, hi ha diversos exemples on el *jo* líric expressa la seua preferència per l'evocació en detriment de la vivència: «l'endevinava quan no et veia. / ara et recorde, et busque, et necessite. / però no et cride. / et pense» (*Horacianes*).

En canvi, el *voyeurisme* no és present en la poesia de Maria-Mercè Marçal. No trobem aquest desig de contemplació, sinó que el *jo* poètic experimenta el cos femení per mitjà del contacte i del tacte. De fet, per a la poetessa el tacte és el sentit matern per excel·lència. I aquest tacte inclou totes les parts del cos en el joc de l'eroticisme.

Un altre punt de contacte en l'experimentació del cos de la dona per part d'ambdós líriques és el fet que tots dos poetes conceben el *jo* líric obert a qualsevol experimentació sexual. Això es palesa, per exemple, amb les sinestèsies presents dins dels seus poemaris. En l'obra estellesiana, la sinestèsia mostra l'amor com una vivència que barreja diverses sensacions. Aquesta concepció es troba reforçada en l'obra de Marçal, ja que ella concep el cos com un tot sense límits. Ho constata aquesta «Sextina dels sentits» (*La germana, l'estrangera*), on es percep l'amada amb un sisè sentit, l'amor, que reuneix tots els altres:

Tots els sentits avui tenen sentit
en tu i en mi i en la pell de la poma,
que encetem amb saliva a la mirada,
que flairem amb orelles o geniva.

Àvid d'avencs, l'amor és un carboncle
vibrant sota els dits tebis de la molsa.

Ja hem dit que Estellés té una visió del cos de la dona que divergeix de la tradicional masculina perquè dóna valor de conjunt a aquest cos a través de la metonímia de les seues parts —també d'aquelles sense connotacions eròtiques— i perquè no es presenta com un *jo* superior a la dona, sinó que de vegades és a l'inrevés: es veu com un personatge feble i humà davant de la dona. Un exemple de la feblesa de l'home el trobem en el poema xxiii d'*Horacianes*, on el preservatiu —i per doble extensió metonímica, el fal·lus i el *jo* líric— es presenta feble i derrotat en una conversa entre ell i el *jo*:³

3. Altres exemples d'aquesta inseguretad sexual els trobem en el llibre sisè d'*Exili d'Ovidi*, titulat «Diàlegs amb el seu membre».

et veig gastat, flàccid, llançat,
condó,
sense dignitat en la teua derrota,
tirat de qualsevol manera,
com un peixot
impotent, incapaç de redreçar-te, cansadament humà,
i això que tens el semen que a mi em manca
i encara alenes,
llefiscós i bellugadís
com jo mateix, però d'altra manera,
després del brusc combat feroç.

Pel que fa a l'homosexualitat femenina, aquesta és vista amb un cert respecte per part d'Estellés, com podem comprovar en els seus poemes a través de la figura de Safo, que representa el lesbianisme lligat a la cultura més refinada des de la mitologia grecollatina. No passa el mateix amb l'homosexualitat masculina, que apareix com un element negatiu relacionat amb la paròdia i l'insult.

Així, en els versos estellesians, l'homosexualitat masculina apareix per mitjà d'expressions disfòriques relacionades amb l'escatologia on queda reflectit el *saber popular* segons el qual l'homosexualitat masculina té visibilitat com una cosa negativa, de marginalitat, i és matèria primera per a l'insult: «s'èsgarrava un sac / i hi havia un gemec de virgo apòcrif. / Els maricons del poble eren feliços» (*El gran foc dels garbons*); «doctes barons de borumballa heràldica / en laberints de buscapius incert! / De maricons i putes de profit, / usen confit per guarir almorranes» (*Mural del País Valencià*, primer volum).

No obstant, no ens atreviríem a dir que Estellés té una concepció dels homosexuals intensament negativa. El que passa és que a partir del seu ús sovintejat de la fraseologia del registre col·loquial valencià, apareixen insults relacionats amb aquest tipus d'homofòbia tan arrelada en la seua cultura popular, que el poeta utilitza com a tret estilístic de la seua col·loquialitat i molt sovint en contextos on critica persones que no li són afins políticament —pensem, si no, en el cas de la crítica encoberta de José Ombuena a través de Suetoni en *Horacianes*.

El sexe

Tot i que ja hem parlat de temes relacionats amb l'atracció sexual en ambdós poetes, ara passem a comentar-ne exemples més detallats de comparació entre les dues concepcions. En primer lloc, observem que en la poesia d'Estellés hi ha una visió del sexe poc idealitzada i propera a l'escatologia que no trobem en Marçal. De vegades, apareix el contrast entre una escatologia del cos femení o del sexe i una visió esterilitzada d'aquest (*Mural del País Valencià*, tercer volum):

i entre les cames
bramava un mànec
fins a l'excés:
recorde pràctiques
—llengua, dentetes
i hàbils mans—
i a vós ofrene
l'aprenentatge,
gotes de semen
per les estores
i les parets.

Ací vos deixe
la llum encesa:
és com un mànec
de gran claror:
llums de prepuci
adelerat
que penetrava
segles vinents,
ventres futurs,
amb la llanterna
fugaç del semen.

Aquest contrast entre allò més culte o elevat i allò més escatològic vinculat amb el que és tradicional és una de les característiques de l'estil estellesià que dona força a la seua poesia a través de l'impacte que aquestes imatges contràries provoquen en el lector, poc acostumat a veure aquests dos elements conjuminats en un poema. De fet, aquesta presència del sexe en la poesia d'Estellés encaixa amb la seua visió carnavalesca de la societat de postguerra valenciana, de misèria i de repressió del poble.

Tanmateix, és poc objectiu quedar-se només amb la *visió carnavalesca* del món que té el de Burjassot. De fet, podem trobar fragments de la seua poesia on el cos de la dona i el sexe apareixen d'una manera sublim i del tot amorosa, com ara en l'exemple del poema «Els amants», o bé en aquest poema de *Primera audició*, on el poeta recorda amb nostàlgia i amor el cos de la seua estimada:

Un
Cos
d'aigua
successiva,
estimulant
un
amor
d'eternitat,
amants, amants!

Et
veig
ara
com
et
veia
al replà
de
casa

Laia Climent i Aina Monferrer

teua,
tota
nua
i
escampada
pels
taulells,
amants, amants

Cos
Que
enyore
i
anys
que
enyore,
em
vindran
si
tu
m'estimes
amb
paraules
molt
petites
que
trencaves
amb
les
dents
com trencaves el fil de cosir,
amants, amants, amants!

En segon lloc, tant Marçal com Estellés entenen el cos femení com un conjunt de cavitats i de concavitats, tot concebent-lo en la seua tridimensionalitat, però cadascú amb un matís diferenciat. La diferència es troba en el fet que, per a Estellés, el cos es visualitza com un espai amb orificis i líquids connectat amb l'exterior, mentre que Marçal el pensa com un receptacle que acull el fetus, i per tant com un espai clos que no es connecta amb l'exterior perquè cal l'aïllament per a protegir el fill. Trobaríem algunes excepcions d'aquestes afirmacions en ambdós autors, però ara no ens aturarem en el matís per motius de manca d'espai.

El següent poema de Maria-Mercè Marçal il·lustra la seua concepció del cos com un receptacle tancat que protegeix el fetus (*Sal oberta*): «aquesta capsula dolça / de molsa / que et guarda, / amb pany fadat; / que oneja sense fressa, / ni pressa, / amb bleix extasiat / és el meu cos que et serva». Observem com el *jo* líric es metaforitza i passa a ser un cos receptacle en forma de capsula que no té cap altra finalitat que guardar i protegir «un petit objecte molt valuós» que és el fetus.

En canvi, en la poesia d'Estellés hem comprovat que la majoria de les vint-i-vuit aparicions del mot *forat* en la lírica estellesiana tenen connotacions de penetració fàl·lica, i és que aquesta idea de dominació sexual es troba arrelada en la tradició cultural en la qual s'insereix la poesia estellesiana, i aflora sovint en la fraseologia popular i en tota mena d'expressions metafòriques, com en aquest exemple de la metàfora LA PÀTRIA ÉS UNA DONA, on aquesta és entesa a través d'una personificació i amb la dominació masculina: «busques un / cos de dona. Una pàtria. Només busques / un forat ple de pèls. Busque la pàtria. / La meua pàtria. Un cos», (*Sonets mallorquins*).

Des d'aquesta diferència, observem que la visió estellesiana del cos de la dona encaixa en el concepte de cos bakhtinià, una de les característiques del qual és la connexió corporal entre l'interior i l'exterior que sovint es materialitza en formes escatològiques. Aquesta connexió apareix molt més continguda en l'obra de Marçal, de manera que la concepció femenina del propi cos no s'ajusta al model crític de Bakhtin sobre la tridimensionalitat del cos (Bakhtin 1998: 25-26), sinó a un model de corporalitat femenina relacionat amb la maternitat.

El cos i la mort

La personificació de la mort és una metàfora ontològica, ja que aproxima aquest concepte abstracte a la nostra realitat més propera i palpable a partir de l'experiència corporal. Concretament, una de les representacions metafòriques de la mort en la lírica estellesiana és la personificació en forma de dona (*Cant temporal*):

Amiga, véns, oh dama secretíssima,
amb passes breus, i arribes al capçal
on sóc, malalt, abandonat pels déus.
Amiga, tant de temps com t'esperava!
Has arribat, amb passes de silenci,
has arribat com amb passes de pluja:
has arribat com amb passes de cendra,
amb peu descalç sobre els taulells brunyits.

També trobem un valuós exemple de personificació de la mort en forma de la seua filla, que va morir als tres mesos de vida. Aquesta metaforització té lligams directes amb l'experiència personal del poeta, així com amb la fraseologia popular catalana, ja que el poema es construeix sobre una «Cançó de bressol»⁴ tradicional valenciana, i justament aquest és el seu títol (*La nit*):

Jo tinc una Mort petita,
meua i ben meua només.
Com jo la nodresc a ella,
ella em nodreix igualment.
Jo tinc una Mort petita
que trau els peus dels bolquers.
Només tinc la meua Mort
i no necessite res.
Jo tinc una Mort petita

4. Vegeu <http://www.canpop.resolt.net/lLista.php>. Aquesta adreça electrònica pertany al projecte Canpop, dedicat a la recuperació del cançoner popular valencià. A hores d'ara, hi ha penjades set versions diferents de la cançó popular *La meua xiqueta és l'ama*.

i és, d'allò meu, el més meu.
Molt més meua que la vida,
amb mi va i amb mi se'n ve.
Es la meua ama, i és l'ama
del corral i del carrer
de la llimera i la parra
i la flor del taronger.

A tall de conclusió

Hem constatat com de polifacètica és la concepció de la dona per part d'Estellés, tot comparant-la amb la veu lírica de Maria-Mercè Marçal, la qual és possiblement la més trencadora pel que fa a la visió tradicional de la dona dins del context literari català contemporani. El que volíem demostrar amb aquest text és que el llenguatge de la corporalitat es troba en la base d'una actitud subversiva davant de la realitat que es pot materialitzar per vies diferents (més simbòliques o més semiòtiques; més metonímiques o més metafòriques; més establertes socialment o més trencadores amb la visió social dominant) i que és un mecanisme útil per a la creació de nous mons en contextos socials de repressió d'una col·lectivitat.

Referències bibliogràfiques

- BAKHTIN, Mikhail (1998): «Introducción. Planteamiento del problema» dins *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Madrid. Alianza Editorial, pp. 1-51.
- CARBÓ, Ferran (2009): *Com un vers mai no escrit. La poesia de Vicent Andrés Estellés en els anys cinquanta*, Alacant, IIFV.
- CLIMENT, Laia (2005): *Cos i gènere en el discurs poètic contemporani: anàlisi contrastiva de la poesia de Vicent Andrés Estellés i Maria-Mercè Marçal*, Castelló, UJI.
- MARÇAL, Maria-Mercè (1989): «Pròleg», dins *Llengua abolida*, València, Tres i Quatre.
- SALVADOR, Vicent (2000): *Poesia, ciutat oberta. Incursions en el discurs poètic contemporani*, València, Tàndem.
- (2008): «Per a una edició crítica de Vicent Andrés Estellés: qüestions prèvies, reflexions provisionals», dins *Miscel·lània en honor a Joan Francesc Mira*, Castelló, UJI, pp. 319-224.
- (2010): «El gran foc dels garbons, un procés d'escriptura complex» dins *Opera estellesiana. Per a una edició crítica de Vicent Andrés Estellés*, Alacant, IIFV.
- (2011) «Paraula poètica i cultura de la mort en la poesia de Vicent Andrés Estellés», *Reduccions*, 98-99, pp. 207-216.
- STANTON, D. C. (1986) «Difference on Trial: A Critique of the Maternal Metaphor in Cixous, Irigaray and Kristeva», dins *The Thinking Muse*, Indiana, IUP, pp. 157-177.

Poemaris de Vicent Andrés Estellés

- ANDRÉS ESTELLÉS, Vicent (1971): *Llibre de meravelles*, València, L'Estel.
- (1972): *La nit, El primer llibre de les èglogues i El gran foc dels garbons*, dins *Obra completa 1. Recomane tenebres*, València, Tres i Quatre.
- (1974): *Epitafis i Horacianes*, dins *Obra completa 2. Les pedres de l'àmfora*, València, Tres i Quatre.

- (1975): *Les acaballes de Catul, Per a tota la mort i Primera audició*, dins *Obra completa 3. Manual de conformitats*. València. Tres i Quatre.
- (1975): *El gran foc dels garbons*. València. Tres i Quatre.
- (1978): *Temps de dolor, Cercles del Russafi i Ram de vent*, dins *Obra completa 4. Balanç de mar*, València, Tres i Quatre.
- (1980): *Cant temporal i Pedres de foc*, dins *Obra completa 5. Cant temporal*, València, Tres i Quatre.
- (1981): *La clau que obri tots els panys, Ciutat a cau d'orella i El monòleg*, dins *Obra completa 6. Les Homilies d'Organyà*, València, Tres i Quatre.
- (1982): *Exili d'Ovidi*, dins *Obra completa 7. Versos per a Jackeley*, València, Tres i Quatre.
- (1983): *Sonets mallorquins*, dins *Obra completa 8. Vaixell de vidre*, València, Tres i Quatre.
- (1986): *El corb*, dins *Obra completa 9. La lluna de colors*, València, Tres i Quatre.
- (1988): *Primera Soledad*, València, Edicions Alfons el Magnànim.
- (1996): *Llibre dels bons propòsits, Cant unitari, Declaració de principis i Valencians que han traït el nostre poble*, dins *Mural del País Valencià*, vol I, València, Tres i Quatre.
- (1996): *Nits del País Valencià i Ofici permanent a la memòria de Joan B. Peset*, dins *Mural del País Valencià*, vol II, València, Tres i Quatre.
- (1996): *Llibre dels poetes, Llibre del Puig, Darrers poemes de la Cordovesa i Mural, Mural*, dins *Mural del País Valencià*, vol III, València, Tres i Quatre.

Poemaris de Maria-Mercè Marçal

- MARÇAL, Maria-Mercè (1979): *Bruixa de dol*, Barcelona, Llibres del Mall.
- (1982): *Sal oberta*, Barcelona, Llibres del Mall.
 - (1985): *La germana, l'estrangera*, Barcelona, Edicions 62.
 - (1989): *Llengua abolida*, València, Tres i Quatre.
 - (1997): *Desglaç*, Barcelona, Edicions 62.

Poesia i territori

Lluís Meseguer

Universitat Jaume I / Acadèmia Valenciana de la Llengua

Poesia, territori, política

La política, en el doble sentit de vinculació de la poesia al territori i de construcció de discursos crítics sobre la història i la realitat social del País Valencià de la segona meitat del segle xx, no és absent de la bibliografia crítica sobre l'obra literària de Vicent Andrés Estellés (Fuster 1972; Salvador-Piquer-Pérez Grau, eds., 2010). Tanmateix, cal incorporar a l'anàlisi crítica el territori, *leimotiv* tan important en el discurs poètic de l'autor, en contrast amb la millor poesia de la seua època, dins la *polifonia* de l'obra, i com a marc de la funció i la sort social d'aquesta. Ja ell ho havia previst (*Ora marítima*, III: 145):

Diran de mi: fou un obscur poeta.

[...]

Encara més: hi haurà un bròfec que em diga
un pedregós poeta i vil geògraf.

I, precisament, quan concloïa l'ordenació de les parts majors d'aquesta enciclopèdia poètica, i arran de la recepció del Premi d'Honor de les Lletres Catalanes, responia en una entrevista (*El País*, 24-05-1978):

Creo que mis libros, en el fondo y aun en la superficie, no son otra cosa que una meditación a veces colérica, otras veces meramente lírica, y casi siempre reflexiva sobre lo que ha sido, es y deberá ser con todas las rectificaciones posibles la vida del País Valenciano.

La poesia política i patriòtica d'Estellés es revela com a expressió biogràfica personal i alhora col·lectiva de l'antifranquisme, com a síntesi de la presumpta dicotomia d'una comprensió epidèrmica del *realisme* estètic dels anys cinquanta i seixanta: la de la tria entre existencialisme i materialisme marxista. I amb tal originalitat, emplaça tant les anàlisis literàries i historiogràfiques ja conegudes com les aplicacions dels estudis de la història social; així, la *història cultural* com a representació decisiva de la *història*, de la *realitat* (Poirrier, ed., 2008), i la qüestió de la *memòria col·lectiva* (Halbwachs 2004); o, en relació amb l'espai, l'estudi de la ciutat com a construcció social (Lefebvre 1991), o els *llocs de memòria* històrica (vegeu, dins el projecte colossal dirigit per Pierre Nora [1984-1992] els volums I, *Conflits et partages*, i III, *De l'archive à l'emblème*). Els quatre àmbits són essencials en el discurs d'Estellés, en tant que ciutadà vividor i sociable, imaginador —«inventor», segons la terminologia històrica d'Eric Hobsbawm— de la (seua) ciutat i el (seu) País i (la seua) Europa, en tant que periodista, cronista i crític i en tant que poeta capaç de ser llegit i gaudit més enllà de la lectura literària.

Sota el govern discursiu d'una excel·lent escriptura lírica, la poesia d'Estellés resulta un testimoni rellevant de les relacions entre el País Valencià i Catalunya, i de la seua ubicació en el context de l'Europa actual i futura. També evidencia el caràcter realista i hedonista del poble valencià, confrontat a l'agressió del franquisme a la realitat i a la memòria cultural valenciana. I aposta per un realisme basat en la compatibilitat entre discurs crític i vitalitat cívica, i en la dialèctica entre llibertat individual i llibertat social. Tals apostes determinen, al capdavall, una altra de les grans contribucions del poeta: el maneig estilístic culte i popular de l'idioma.

En tot cas, el debat historiogràfic i polític sobre tals factors dista de compartir consensos suficients per a convertir el valencianisme i la llengua dels valencians en factors hegemònics de la societat valenciana i del conjunt de territoris de la llengua catalana. Així ho revelen les més recents contribucions acadèmiques sobre els fonaments històrics del nacionalisme (González Vilalta 2006), sobre la contradicció entre paradigma nacionalitari i realitat social

valenciana contemporània (Archilés–Martí 2004: 265-308), sobre el paper dels intel·lectuals de València (Archilés 2007: 483-519, Ripoll 2010), sobre la vitalitat constructiva del catalanisme (Viadel 2012), sobre certes direccions del valencianisme (Flor 2011), i a l'entorn de la dialèctica del discurs de Fuster entre intel·lectualitat i política (Archilés 2012). En cap d'aquestes obres no compareix el poeta Estellés amb la centralitat d'*intel·lectual valencianista* determinant, ni tampoc en les anteriors que les incitaren, d'estudiosos de referència majorment vinculats a la Universitat de València, i singularment les de Joan Francesc Mira (1994: 143-158). En els mateixos anys —cal afegir—, però molt després de la primera etapa de l'escriptura poètica d'Estellés, s'hi estenen els moviments fills del 68, com el pacifisme, l'ecologisme, el feminisme...

Tanmateix, la seua capacitat *sociosemiòtica* (Even Zohar 2011: 77-99) prové, més que res, del component nacionalitari: geogràfic, social, cultural. Així, la crítica ha pogut indagar el discurs poètic d'Estellés quant al tractament dels mites i dels símbols i de la construcció de l'imaginari nacional (Espinós 2004: 181-205); la identificació del patriotisme com a «procediment dirigit a subratllar la rellevància de la identitat col·lectiva a l'hora d'afirmar la identitat i la llibertat individuals» (Calafat 2004: 93); l'expressió de l'*engagement* i el realisme (Balaguer 2000, amb el precedent de la ubicació del *realisme* valencià en la dicotomia entre existencialisme i marxisme); les correspondències discursives i pragmaestilístiques (Salvador 2000, i *apud* Carbó– Balaguer–Meseguer, eds., 2004), o la connexió popular de la seua posició *paratòpica* dins el camp cultural del País (Ferrando 2010).

Lenfocament d'Estellés no s'enquadra en la idea de mitificació, és a dir, la de base romàntica que determina la literatura del País Valencià fins a la seua generació —base romàntica i nacionalista procedent del romanticisme alemany, que, en tot cas, també s'expressa en fets essencials del discurs poètic, com la determinació de la llengua en la construcció del coneixement (la hipòtesi Sapir-Whorf) o la sistematicitat de la metaforització, tal com han emfasitzat els cognitivistes (Lakoff–Johnson 1980), i els estudiosos del coneixement científic i antropològic (Bachelard 1957, Durand 1960 *et al.*), etc. Ni tampoc

s'explica només en la transferència al llenguatge literari dels àmbits teòrics de la topologia, la demografia i l'urbanisme. En tot cas, tals transferències formen part d'un *topos* ben antic, l'enfocament topològic del llenguatge i l'escriptura: les nocions d'*espai*, *construcció*, *frontera*, *límit*, *autonomia*, *perifèria* o *horitzó d'expectatives*, desplegades en la sociolingüística i en la semiòtica, i en els estudis literaris (vegeu Salvador 1989). Tant és així que, des de dues escoles semiòtiques essencials, s'ha pogut definir la ciutat com a àmbit decisiu de contribució de la història literària: així, el Greimas de *Pour une sémiotique topologique: la ville-énoncé*, el *signifiant spatial* i el *signifié culturel* (Greimas 1976: 129-157); i l'Escola de Tartu de la *semiotika goroda* («semiòtica de la ciutat», TZS, 1984).

En l'escriptura poètica estellesiana, l'ancoratge biològic i cronològic de l'escriptura quotidiana (Carnero 1976: 25-41, i Parcerisas 2004) hi fa conviure la generalització terminològica —mots *nits*, *coses*, *segles*— amb la hiperlexicalització de temàtica sexual i la proliferació de topònims. Tal convivència discursiva provoca i matisa silencis, exilis i buits biogràfics (Balaguer 2010), i serveix per a oposar-se a la censura coetània del moment de l'*horror antic*, evocar la presencialitat física com a mètode de coneixement i, fins i tot, modalitzar il·locutivament el discurs referit al País: les figures *l'exiliat*, *un entre tants* i, sobretot, el *despert entre adormits*: no l'*'autoimatge patriarcal*, d'aquell que vetla mentre la família dorm» (Salvador 2004: 129), sinó un dels atributs fonamentals del *tu-poble* en el poema d'*'Assumiràs la veu d'un poble*» (*Llibre de meravelles*, 60).

Aquesta projecció d'espacialització del temps històric evidencia la participació de tots en els àmbits discursius de l'*ethos* d'Estellés en els mecanismes d'enunciació, de significació i de metaforització, de la seua poesia de paisatge, com es pot comprovar en el triple cicle *Els pobles. Lamor nocturn* (*Mural del País Valencià*, II, llibre LVXIII: 565-605).¹ Se'n poden destacar diversos àmbits expressius: la datació com a marca d'historicitat en contextos temàtics perdurats; el maneig metonímic de les cites, les influències

1. Els poemes se citen usualment amb el volum, el llibre i la pàgina, llevat quan és pertinent el títol real del recull.

i els elements paratextuals; les projeccions del jo líric, de comunicació amb el lector, i alhora de pertinença compartida a la societat: el *despert entre adormits* esmentat, el patriòtic *un entre tants*, i l'existencial *Ningú*, l'autènticament (vitalment) exiliat; els personatges de representació metonímica (imaginariis, com la Jackeley assenyaladora d'Europa, i ideològics, com les successives evocacions de Fuster des de les *Horacianes*). De manera semblant, els àmbits de l'estil, aplicats al paisatge, solen basar-se en l'enumeració de topònims i de mots d'espai; en la definició metonímica o metafòrica de pobles i ciutats, i en l'ús de les persones verbals com a formulacions de la consciència popular i de compromís patriòtic...

Quatre cicles de poesia i territori

No és fàcil optar per un concepte directiu en la poesia geogràfica i política d'Estellés. És a dir, tal concepte directiu no es basa en el sentit *negatiu* de la seua rebel·lió contra els significats denotatius de conceptes com *país*, *poble*, *ciutat*, *carrer*, sinó en el sentit *positiu* de la seua colossal contribució al reconeixement creatiu del país, a escala generalista, històrica, i a escala de les íntimes i materials vivències quotidianes. En la seua cartografia, importen alhora la historicitat i la il·locució, el *lloc* d'escriptura, i no s'expressen només en termes sintàctics, sinó en el procés enunciatiu, metonímic o metaforitzador, que els converteix en paradigmàtics. I en tal punt —exactament, la funció de la poesia en la construcció del paisatge— es presenta un panorama d'opcions estètiques que vaig caracteritzar, a propòsit de la designació de la toponímia en contextos nacionalitaris i diglòssics, amb el següent esquema (Meseguer 1997: 69-93):

- Idealització (literària)
- Mitificació (romàntica)
- Simbolització (simbolista)
- Conservació (costumista)
- Definició (realista)

Estellés renuncia a optar-hi, és clar, de manera closa: al llarg de l'obra, se'n poden trobar mostres de tots els tipus. I tal renúncia, o tal eclecticisme, constitueix la gran contribució de la seua obra. Sense solució de continuïtat, i sense pretensions programàtiques, «pedregós poeta i vil geògraf» tal com s'expressa en *Ora marítima* (III: 145),² certament no confronta la posició del *cronista* i el (*auto*)*biògraf* amb la de la «veu del poble», no vol dir sinó que l'aposta suma lirisme i realisme. Quant a la perspectiva de tal suma, un poema immediat l'aclareix (ib., III: 152):

Sols he sabut —si alguna cosa sé—
narrar allò que passa al meu davant,
uns accidents, una geografia,
uns litorals de perfumada línia,
els tercs treballs d'unes mines de plom,
el seu comerç. Jo no he estat mai poeta.

És clar que «allò que passa al meu davant» implica alhora la relació física i la referència ideològica: pocs poemes representen millor aquella relació convertida en referència que l'acta de la «ciutat valenciana» contemporània potser més rellevant, la crònica del 1963 (*Horacianes*, II, poema LI: 268):

aquest any miserable,
m.cm.lxiii. d. de c.
serà molt recordat i molt amargament,
vicent ventura, desterrat a munic o parís;
joan fuster, a sueca;
—diuen pel veïnat que escriu de nit a màquina, i circula un tenebrós prestigi—;
sanchis guarner recorre, perplex, la ciutat;
jo escric i espere a burjassot,
mentre pels carrers de valència
la gent, obscena, crida i crema un llibre.

2. Els poemes se citen segons la numeració dels volums, seguint-ne l'ordre en números romans. Els reculls o llibres sencers s'esmenten pel títol, llevat quan s'acompanyen de citacions textuals.

Tot i la persistència dels personatges i els *topoi* enunciats, aquella crònica cal acarar-la amb una de les ocurrences de Súnion en *Llibre de meravelles* (*També*, poema 58):

Darrere, la ciutat, el blau extens de la mar.

[...]

sobre els taulells d'aquella terrassa —conilleres,

fil·ls d'estendre la roba, les teules rovellades—

[...]

i havíem recobrat l'adorable impudor

des d'on podíem veure tot l'esplendor de Súnion.

En tot cas, resulta inevitable aventurar l'interés d'una tipologia del paisatge des del punt de vista temàtic:

A. Vector de la memòria i la identitat:

(a) espais de la intimitat i objectes vinculats, espais de l'escriptura i del punt de vista, espais metonímics

(b) el carrer, la ciutat (de València), les ciutats i pobles, i la designació del país,

B. Vector de l'aprenentatge, del (re)coneixement i del viatge:

(c) el reconeixement de la cultura catalana en funció dels seus espais (Tarragona, Mallorca, Barcelona),

(d) la idea d'Europa en funció dels seus espais històrics i viscuts.

És clar que Estellés no batalla en el camp de la invenció, sinó confrontant la voluntat amb l'experiència; i se centra en l'àmbit de la matèria, les formes i les funcions urbanes. I fins i tot l'àmbit de la flora —i quasi gens el de la fauna, per cert— compareix en funció de la seua participació en la vida civil; així, les idealistes «roses invictes» del passat de *L'amant de tota la vida* (VII: 29), connectades als «vells artificis, les paraules», no creixen elles mateixes, sinó que per elles creix l'experiència concreta: «com un arbre, vigorós, el dia / i xiula el tren, de llunyania i fulles». I, a escala real, en la reflexió sobre la feracitat del País

de l'*Himno regional* i el conegut pasdoble *Valencia* del mestre Padilla, respon amb la patriòtica metonímia antropològica (primer poema d'*Horacianes*, II, poema I: 215):

res no m'agrada tant
com enramar-me d'oli cru
el pimentó torrat, tallat en tires.

cante, llavors, distret, raone amb l'oli cru, amb els productes de la terra.

Més concloent i tot: l'únic títol del ram, *Festes bucòliques* (x: 9-15), inclou un sarcàstic dicteri fisiologista sobre Franco en la seua mort. I, encara en el *Mural del País Valencià*, l'únic florilegi estellesià, *Ram diürn* (I, llibre IX: 561-593), comença amb el poema «Cante unes flors per primera vegada». A la seua manera, el vitalisme, el dinamisme, la promiscuïtat dels textos sobre l'espai, no manquen de les marques d'estil col·loquialista, autobiografista, amb preferències metonímiques, de contrast semàntic, d'hiperlexicalització, de fisiologisme (Salvador 2004: 123 i ss.). Tanmateix, en conjunt i discursivament, no són lluny del *matérialisme rationnel*, que Bachelard (1957) aplicà a la *poétique de l'espace*, sempre entre els pols de l'idealisme i el materialisme; amb la consciència de compartir espais i símbols en la imaginació del país, tenint en compte, per tant, les bases *anthropologiques de l'imaginaire* (amb mots de Durand 1960).

Quatre cicles poden sintetitzar, sense voluntat determinista —de manera combinada, amb un creixement cronològic—, el conjunt de referències de la terra d'Estellés: (a) la crònica existencial i política: *Llibre de meravelles* i *Horacianes*; (b) la confessió eclèctica: «Coral romput»; (c) el cicle del viatge de l'Europa «de Jackeley», i (d) coronant extensivament i intensivament el conjunt, el *Mural del País Valencià*.

Del Llibre de meravelles a l'exili i el viatge

Llibre de meravelles, pretítulat *Manuscrits de Burjassot-1*, apareix el 1971 amb un significatiu pròleg de Manuel Sanchis Guarner, que torna de l'exili de Mallorca el 1959 quan s'estava escrivint una part de l'obra, i que publica també

el 1971 la seua magna obra *La ciutat de València. Síntesi d'història i geografia urbana*. Conté notables senyals de contemporaneïtat de l'escritura: així, de l'arribada a la Lluna (poema 4, escrit després del 21-07-1969); o de la recepció crítica d'alguns primers escrits (poema 12: «no he fet paròdia, com ara han dit, del gènere» [ègloga]). En canvi, progressivament es combinen amb la seua expressió narrativa, o siga, testimoniats *a posteriori*. O bé data el dia estricte del poema i en narra la posterioritat interna: així, en el poema 20, «Crònica especial»: «La mort de Manolete [1947] en els fulls del diari, / mentre a Benimaclet jo t'estava esperant»; les «execucions en un pati de Nuremberg», del 1946, i «després vingué Corea. Després vingué el Vietnam»... concloent amb la primera declaració de principis de l'Estellés del paisatge, humanista i literària: «Oh amor inserit, quina cosa, en la història». Amb tal *auctoritas* humanista i literària, segons la certesa biogràfica de l'«esperança de contraban» (poema 5: «Ací em pariren i ací estic / i com que em passen certes coses, / ací les cante, ací les dic»), l'obra és la màxima expressió de la «trista, trista València, quina amarga postguerra» (poema 21), marcada per clandestines converses de les dones, en el ball de la fira del Pla del Remei (poema 23) sobre la «invicta mort» dels morts a Bétera (poema 21); o en Porta Coeli, el Puig, el Saler, Paterna (poema 23); i dels empresonats a la presó Model (poema 29), les Torres de Quart (poema 47). I, des del punt de vista de la lectura, «tot ho recorde mentre vas estenent la roba» (poema 15); o bé «Oh sí, tot era trist. Era alegre la vida. / Ara tot és distint. Fan futbol per la tele» (poema 48), etc.

Precisament, des d'una joventut d'estudis fins al catastròfic Madrid (poema 49), hi emergeix Castella evocada amb un tren (poema 47, precisament de transport de presos), única Castella anterior a la dels viatges a ciutats clàssiques amb catedral —la Castella contemporània, que conceptualment havia creat, entre altres, Azorín. Alhora, hi emergeix també una incipient referència catalana: «De dalt la passarel·la contemplàvem els trens. [...] i aniríem després, qui sap, a Barcelona» (poema 38), anterior al descobriment literari i cultural de Catalunya.

Tals concomitàncies provenen d'una postguerra de nits de «violins endolats» i de sexe en el cinema, i de soledats a la Malva-rosa i de camions carregats de

morts, i es presenten çà i enllà sempre, per exemple, en *Quadern de 1962* o *Les acaballes de Catul*. Mes ací València esdevé la ciutat per antonomàsia, o més ben dit, ciutat d'antonomàsies, mesura de totes les coses: «No hi havia a València dos cames com les teues» (poema 11), «No hi hagué en l'antic Regne de València un amor / com aquell, com el nostre, la gran fúria de viure» (poema 12), «No hi havia a València dos amants com nosaltres» (poema 15); «tota València en flames la nit de sant Josep / mentre féieu l'amor en aquella terrassa» (poema 13); «Tota València era una foguera alegre [però] jo respectava el teu silenci dolorós» (poema 42).

Els carrers i les cases són, a més, la primera presentació rellevant de les cites d'autoritat de March, i dels seus espais: la tomba de la Seu, la casa on visqué i Gandia: «Jo sóc aquest que em dic... Carrer de Cabillers, / la Plaça de l'Almoïna» (poema 41); com el balcó de Llorente i «aquell hort on es cullen les flors dels Jocs Florals» (poema 35)...; i remetent l'ús de la història literària a la funció de *construcció* nacionalitària del temps dels poemes. Tot i que la gran contribució és el que podem anomenar la *paradoxa del cultisme*, magistral en «Els amants» (poema 15), que «ignoren» —i no *ignoraven* en el temps evocat, sinó que *ignoren* en el present enunciatu, en un present històric!— la tríada referencial literatura europea/catalana/hispànica, representada de manera sumària per Petrarca, Riba / López Picó, Bécquer.

No pecarà debades des d'ara Estellés en l'ostentació o la banalitat de la *cita per la cita*: tota cita ho serà sempre d'apropiació semàntica o pragmàtica, en enunciació compartida o coral, i rarament desvinculada d'un fet viscut en un paisatge. Poca efusió baldera es trobarà, des d'ara, en l'inútil costumisme, l'efusió compensatòria: el *poble* és un valor viu, actiu, complex, cívic, polític. L'únic recull que fita el record familiar amb el cicle anual del folklore —bellament, això sí!, per exemple, quan evoca el cicle de Nadal o de Pasqua— és *La parra boja*, subtítulat *Memòries 2* (1987). I, sense ser un cas únic, el comentari metatextual sobre el cançoner popular de paisatge resulta magistral en el poema *Spill, o llibre de les dones* (poema 25), en què la cita: «A la vora del riu mare, / m'he deixat les espartenyas» es respon amb el text del poema: «Si són les espartenyas...»; amb

un to que remet als poemes evocadors de les excursions adolescents per l'Horta (especialment, el poema 36): el camí de Paterna o el de Godella, l'alqueria del Pi, i la séquia de Montcada o el bany dansaire en la de Tormos.

Si l'adscripció urbana és un mecanisme de socialització essencial en societats amb referència nacionalitària oprimida, sens dubte, l'obra pot ser concebuda com la invenció històrica moderna de la València civil —municipal i alhora incardinada a l'Horta—, dels carrers i els racons viscuts: en la ciutat *de meravelles*, mai l'Albereda havia estat revelada líricament i narrativament abans —ni ho ha estat després— com en els poemes 11, 12, 13, 14, 27, 32. Així, en la taxativa descripció enumerativa del poema 11: «recórrec l'Albereda, aquells llocs familiars. / Creue les nits. Evoque les baranes del riu», amb la visió de cadàvers, infants jugant, dona estenent roba al terrat, home parlant de la presó, bars, oli fregit, parelles d'amants; no cal ni datar-ho: «Jo no sé res de tu. Han passat segles, dies».

En aquest minuciós treball toponímic —per cert, no continuat en altres obres posteriors—, a més del recorregut viari enumeratiu (poema 14), que exigeix una *lectura* doble (és a dir, experiencial o no), resulta apassionant la tragicomèdia humana del carrer. Així, la «soledat del port aquell vespre d'hivern. / En aquell bar mesquí. Tenia els cristalls bruts» (poema 22); la fira del Pla del Remei a Nadal entre converses sobre presos i morts (poemes 23, 32); les «trompetes de jazz, el carrer de Russafa / tan divers dels neons en els establiments» (poema 27); el Trinquet de Cavallers (poema 31); la pobra «clandestinitat» d'homosexuals i prostitutes als Jardins de Serrans (poema 35), les «coses obscenes de la foscor», de les prostitutes fumadores del carrer de Ribot, en el temps que «llegies Rilke, Aleixandre» i abans de vomitar (poema 52); el carrer de Samaniego, «aquell taller d'orfebre / on fores aprenent per ser alguna cosa», després, de forner, i abans, de periodista (poema 32).

La crònica testimonial —defugint censures i fal·làcies— d'aquella València caminada sosté les figures estrafolàries dels personatges en diverses obres d'aquesta època i posteriorment revisats: l'orb dissortat i Flèrida (poemes 24, 40, 42, 44); *Les epístoles* a «certa mecanògrafa» (1: 57-59), els cants «A una turista»,

una francesa «vuitanta nits recordant-te asseguda / a l'escaló de l'entrada del museu» (I: 63-65)... I la «cordovesa» del mercat, apareguda en la mascarada sonetista d'*El gran foc dels garbons* (però vegeu, encara, els *Darrers poemes de la Cordovesa*, dins *Mural*, III, llibre XXVII), on, d'acord amb l'estricta aclariment de *Pedres de foc* (v: 47), el poeta declara que ha esdevingut: «el més amant de tots els innombrables amants d'aquesta criatura que ja no sé si, en puritat, és filla de la meua imaginació o és que és la concreció, intensificada, d'altres criatures vivents que he pogut conèixer i estimar»... Sense tals evidències humanes, haurien resultat impossibles les conceptualitzacions estrictes i reals de València, ciutat sobre la qual s'havien abatut amb escreix fabulacions retòriques i injustificades de tota classe, les anteriors del jocfloralisme i el *paisatgisme sentimental*, i fins i tot les màximes expressions, com l'interessant poema de Llorente *València i Barcelona* (o *Barcelona i València*). I dins la poètica estellesiana, no s'hauria succeït el salt epistemològic del *Cant de Vicent* al(s) *Cants de València*, ni d'aquests al *Mural* (del País, o siga, d'una València autènticament capital). És aquesta, a més, la millor expressió del Vicent autobiogràfic: el del *l'altre Cant de Vicent* (datat el 1970-1972, IV: 139 i ss.), «de pares pobres / i amb mitges soles [amb] la nostàlgia / d'aquella casa, / del món aquell [com a] l'únic luxe / que em puc permetre, / i a fer punyetes», o qualsevol altre com el derrotat enyoradís dels *Cercles del Russafi* (cap al 1973, IV: 171 i ss.), complirà la missió enunciada en el darrer sonet d'*El gran foc dels garbons* (núm. 103), la del «nét major de Nadalet» i «fill del forner, que feia versos». Tals versos s'escriuran després per un marit i pare de família amb molts dolors físics, per un autèntic professional de la curiositat, i després, per «Ningú», per «un entre tants», per l'exiliat, pel solitari... El protagonista no té dubtes en el seu cant inicial (poema 23):

Ah, tu, València meua! Perquè evoque
la meua València. O evoque la València de tots,
de tots els vius i els morts, de tots el valencians?

Ara bé, cantant-la «sense solemnitat, / sense Mediterrani, sense grecs i llatins». Aquesta cautela modalitzarà també el salt del subjecte real i històric de la ciutat —de fet, la primera *ciutat* publicada per Estellés és *Ciutat a cau*

d'orella, hereva d'un viatge a Tarragona— a una nova capitalitat, contemporània i política, al País Valencià, que potser apareix abans —sí que importava la cronologia!— en la transposició clàssica d'*Horacianes* (II, poema LXXIV: 298):

roma serà allò superior que ens uneix, ens corona.

venusa és tant per a mi com és sueca per a fuster,
o castelló per a ventura,
o burjassot per a l'estellés.

El procés d'escriptura d'Estellés, des de la consciència d'una València de *realitats*, creix en dues direccions: la de l'exili i la del viatge. El primer exili, l'*exili interior*, el de la mort de la filleta, ja conté aquest dissentiment *in nuce*, en el sentit de la crítica irònica per a la supervivència o l'invent de la realitat. I s'estén de manera coetània o posterior en *Llibre d'exilis*, *Lòfici de demà* i *La clau que obri tots els panys*, fins al cicle del tercer exili, representat amb la transposició d'*Horacianes* i els *Exilis d'Ovidi*, especialment les «Pòntiques» (i ometem altres transposicions, com la de l'inici de *L'Hotel París* i de *Testimoni d'Horaci* i *El monòleg*). D'altra banda, el dissentiment expressat amb el viatge s'eixampla de l'aprenentatge de la catalanitat a través de les ciutats de Catalunya i Mallorca, i de la imaginació d'Europa a través de les ciutats, especialment amb el cicle que ací anomenem *de Jackeley*. Mentre l'exili i el viatge completen el procés al llarg de dues dècades d'escriptura, el nucli de la terra es va inscrivint en obres i obretes que constituïran el *Mural del País Valencià*.

Entre l'inici i la publicació del *Llibre de meravelles*, tots els llibres de crònica de l'escriptura prioritzen una situació closa i exiliada del jo poètic: «lentament edifique i dolorosament / aquest cant, que és un cant, més que d'amor, de ràbia» (poema 40). Tal construcció és l'eficaç suma narrativa d'un *Cant temporal* (v: 11 i ss.), essencialment compartit amb la «companya fidel», Isabel, en un «públic amor», o «secret amor, estendard lluminós, / barres de sang sobre un blanc intocable, / aquest amor salvatge del País». I s'escriu en llocs de pas, com la part final de *L'Hotel París* (vr: 114-172), amb vertiginosa seqüència i catàleg de records visionaris, i deure d'escriure «en el llibre més gran» els tramvies que

transporten «gents alegres i tristes» —més aviat tristes—, i la vida familiar a l'escala dels veïns. Tal compromís és el que constitueix *Lofici de demà* (ix: 15-125), que —amb l'instrumental estilístic de *La clau que obri tots els panys* del gran «poema clos, admirablement arquitectura»— s'aplica, fins a l'arribada de la «resurrecció de la carn», i des de la memòria elegíaca de la pobresa i la mort, a un inventari salmòdic sobre les «nacions / de tenebres intocables», *Salm de les darrerries* (pp. 82-85), en un món amb «fotografies de la Lluna» conquerida, mentre «van podrint-se els cadàvers / de Lumumba [cf. *Las Provincias* 10-09-1960, amb l'escena de gent comentant-ho en un café] i de Kennedy / tres informes de l'ONU i la Comissió Warren», i un caòtic «món tan adorable» (*Salm de l'entreacte*, pp. 89-91).

El salt de la caracterització valenciana local a la caracterització nacional general s'expressa màximament en el «Coral romput» (vi: 241 i ss.), premiat dins *La clau que obri tots els panys* (Premi València 1958) —que també inclou el *Llibre d'exilis*— i editat el 1970; és dedicat a Salvador Espriu i «va com el vaig escriure» (*loc. cit.*: 284). S'hi acobla una triple reunió: de *voluntat* contra els límits de la *realitat*; d'obertura del jo local a la universalitat (des d'un racó horrorós d'Europa a Europa i el món), i de síntesi entre origen i destí del protagonista. La terra s'hi expressa amb el retorn a «una amable, trista, una petita pàtria», mentre «ara passa un tramvia pel carrer de la Pau». El compromís del retorn l'exerceix el poeta sense «imbècil vanitat de “vedette”»; mentre «ara dorm el meu fill», i desatenent el telèfon molest: «No, no; s'ha equivocat. És el deu-vuit-cinquanta». Tanmateix, li cal tornar a escriure sobre els «carrers antics que m'agrada recórrer», i entre «l'enrenou d'un tramvia que gira pel cantó», els «drames que no se saben, tragèdies latents, tot allò que no passa, però que és», i així romanen rere el retorn a la ciutat després d'un viatge meticulós i inoblidable per la «vella, trista Europa».

El camí de l'escriptura —la veu del poema no camina pels carrers, com en *Llibre de meravelles*— és alhora el de l'escriptura (interior: en un nínxol) i el de l'acta immisericordiosa i estricta de la realitat (evocada per ascensors, tramvies, i sons): la dels personatges i els espais de l'Horta, les ciutats de

Catalunya i Mallorca, les ciutats d'Europa. Pel que fa a la cultura catalana, el seu descobriment és alhora literari i social, des de la primera anada a Barcelona, la del premi Cantonigròs, i la referència ja vinculada després a Salvador Espriu —l'esglaió literari definitiu, estètic i temàtic, després dels temps de les tertúlies de Torre, representades i focalitzades en Joan Fuster. En tot cas, resulten concloents dues evocacions tardanes referides al *passat* i al *present* de tal relació. En *Crònica mallorquina* (VIII: 49-54), la primera Barcelona: «aquella de l'any cinquanta-cinc, aquell diumenge, / amb la teua muller, i sense un cèntim». I en la culminació definitiva, l'autèntica *Oda a Barcelona*, escrita en la clínica Platón i inclosa inclosa en el *Manual del malalt perfecte* (IX: 195):

Oh Barcelona, molt t'estime
carrer a carrer, plaça a
plaça.

[...]

bragues als balcons del
Fossar de les Moreres, el rei
de ferros, de llaunes, Santa Maria del
Mar, jo he guardat fusta
al moll, Salvat Papasseit.

Laltre primer contacte *originari* té estirp professional, el de la Tarragona evocada després com una ocasió fornida per Martí Domínguez, i botafocs de la *Ciutat a cau d'orella* (VI: 9-55), concepte que mediatitza estirp autobiogràfica i creació literària. Tanmateix, caldrà esperar al *Mural* per a captar-hi el sentit patriòtic de la ciutat rememorat: el descobriment de la unitat de l'idioma compartit «entre Catalunya i València» (*Retrobe les arrels*, I: 393), i amb precisió autobiogràfica (I: 547-548), rememorant el cadàver del rei Jaume en la seu de Tarragona, abans que fóra retornat al monestir de Poblet, fins i tot en el seu frontal el senyal de la sageta que el nafrà a Alzira.

Al llarg de la Catalunya dels cinquanta i els seixanta, no hi haurà ocasió —per salut o per plaer, per patriotisme o per professionalitat— que no deixi

empremtes en la captació nacional i literària de les ciutats i comarques. Així, l'Andorra vista des del Prat de la Mola serà transferida a *Les homilies d'Organyà* —la població de les *homilies*, antiga i originària— com una de les primeres presències de Catalunya en tant que origen de la pàtria valenciana. Cap poema èpic, cap mitografia es dedica a Catalunya: només algunes presències textuais, però en contextos més amplis, com el del poema «Isabel a Catalunya. Ègloga nova» (*La nit*, I: 85-87), amb referències a la primavera, a Europa i a la «pàtria com un ram de llorer». Tanmateix, el paper històric de Catalunya resultarà indubtable en el *Mural del País Valencià*, on la cultura del país mateix s'articula en dos eixos: la relació país-llengua (del País Valencià i de Catalunya) i la concepció territorial en sentit nord-sud (per valors històrics i per valors de la modernitat, del *nord enllà*). El corol·lari és la ruptura del mur en el concepte de pàtria (*Horacianes*, II, poema LXVIII: 290):

em fot i me'n fot
d'aquests patriotes puristes
d'una pàtria com un gra
d'arròs inflat.

[...]

sapieu-ho tots d'una vegada:
sóc llatí, amargament llatí.
per això, desesperadament,
enyore grècia.

Quant a Mallorca, els registres de cronicitat i de metonímia respecte als representants intel·lectuals superen de manera autènticament revolucionària, pel que fa a les efusions jocfloralesques anteriors, la relació del País Valencià amb les Illes. En comú els llocs (Santa Ponça, Palma), en comú els deutes (Llompart i Bonet i Cela, i la història: Alcover, Rosselló, Villalonga), però per damunt de tot, els fets contats en *Pa amb oli i sal* (1985: 11-41), en *Inventari clement* (Premi Ausiàs March 1966), en *Mallorca* (VI: 175-183), en *Lletres de*

canvi, *Sonets mallorquins* i *Crònica mallorquina* (VIII: 9-54). Els dos modes majors de l'estil d'Estellés hi compareixen: l'existencial i el líric. I, en un dels magistrals escorços íntims del motiu del record vinculat al *topos* del comiat i el retorn a «casa», *Antibes* (1978, IX: 172), després d'aquell descomunal viatge i de qualsevol altre, concreta:

teuladins de la plaça de santa eulari
 adéu adéu adéu
 me'n vaig i no sé quan podré tornar a l'illa.

El cantó més original del *topos* del viatge, inseparable de la intensitat existencial i patriòtica de la poesia de la terra, és el de les ciutats d'Europa. És l'altra cara de la noció d'*exili* —reservada per al seu autèntic exili, el vital i quotidià, expressat en la contradicció València patida / València construïda. De fet, mentre que el seu contacte amb l'exili republicà de la Guerra d'Espanya és escàs i sobretot indirecte —i la no metòdica valoració de l'exili intel·lectual valencià històric en tant que exili: un Joan Lluís Vives, els jesuïtes del XVIII, un Vicent Salvà (mort a París)...; el to d'*exili* potser quadra només en els *Cercles del Russafi*—, l'Europa del viatge del coneixement, de la llibertat, del plaer, és d'un valencià retratat en una de les anotacions d'hotel que solen compondre les cròniques *europées*. Així, en *Hamburg* (IX: 127-146), anota:

Valencians pel Rosselló veremen.
 Pugen vagons amargs dels emigrants.
 Per sant Paulí, febrils oficients
 del ritual apegalós del semen.

Convé remarcar, per tant, que els espais, les ciutats d'Europa, manifesten una idea de viatge allunyada no ja dels penosos emigrants valencians dels cinquanta i els seixanta —i per cert, la multitudinària emigració valenciana a Catalunya, i la no menys multitudinària immigració a les ciutats valencianes de la costa—, sinó d'efusions balderes sobre els viatgers valencians històrics (i cosmopolites: Blasco Ibáñez) i de l'*esperit* exportador d'alguns sectors econòmics valencians,

des d'abans de la Gran Guerra. Vist altrament, es podia considerar un autèntic luxe —molt mal vist pel marxisme oficial en l'antifranquisme, que no estava per a evasions que allunyaren el militant de la permanent consciència de la realitat—, i alhora una eventualitat inusitada en la literatura valenciana del seu temps (i d'anteriors: pocs escriptors de la ciutat havien escrit des d'alguna concreta ciutat de la cultura catalana o d'Europa; un Eduard Martínez Ferrando, amb *Guia sentimental de Mallorca* i *Vora la mar del Nord*, n'és excepció evident).

En el rerefons del viatge com a plaer —a més de l'estilística cinematogràfica del fotograma i del primer pla o el pla curt (locatiu o corporal), i d'un realisme plàstic evident, com en el neorealisme italià, i, després, l'espanyol—, hi ha una mentalitat tocada per la professió periodística i per la ràdio (quant a l'escolta nocturna de «ràdios estrangeres», *Llibre de maravelles*, poema 20). I, sobretot, pel cinema. Amb dos moments lògics: els locals de cinema de València com a espais d'il·lusions absolutes i fosques (*Llibre de meravelles*, 21, 44, 46...: «Parlàvem de pel·lícules i menjàvem pel·lícules / i ens besàvem els dos igual que en les pel·lícules»; encara en una dècima de Roc (*Las Provincias*, 27-07-1960) afirma: «El cine té en València / la seua capital...»), i, després, la fabulació eròtica o eròticolaboral sobre les dames de la pantalla (Piquer 2010: 45-56). Tal era, per tant, el viatge del plaer i, alhora, el viatge del somni.

En tot cas, les visions de la majoria de ciutats pertanyen a anècdotes o reflexions en viatges professionals (vegeu Estellés 1985: 71-73, i 1985a: 45, 55, 73 i 80; o més concretament, «Hamburgo, mi corazón», *Las Provincias*, 9-10-1973 i 14-01-1973). En *Ora marítima*, ja en fa memòria poètica: «He viatjat moltíssim, com tu saps [...]. / El meu secret, de què et fas confident, / és aquest gust general per la vida» (III: 143), i sobretot les incorpora a un cosmopolitisme certament refinat (III: 155-156): «Amb vela gran i grans llenys i cordells / he navegat, amic meu, moltes mars» (Antibes, Canes, el Bàltic, Hamburg, el Danubi, l'Atlàntic, Londres, Itàlia, Suïssa...).

Ara bé: ¿quin és el desplaçament metonímic, el biaix personal de tal esplèndid àmbit del viatge? El que apareix imprescindible, és l'associació a la literatura i l'art (vegeu el subratllat de Salvador 2000: 87; però cf. *Elegies europees*, VIII:

121-144, i sobretot els textos periodístics citats adés): Bruges-Vives, Ginebra-Rousseau, Viena-Rilke, Canes-Picasso, Neruda i Éluard.... I encara es podria ampliar l'anàlisi particular de cada parella, no sempre coincident en tècniques o en abast biogràfic real. Tanmateix, en el terreny íntim de la transgressió o la coqueteria és on «No vull dir, no vull dir el nom que he recordat» («Escrit a Cannes», VII: 57). Tal procediment al·lusiu (o elusiu) no precedeix el secret amorós —en les obres coetànies d'Espriu, en canvi, l'elusió es refereix a l'àmbit polític. En tot cas, és oposat a la necessitat de dir i recordar els noms com a *topos* constituent del *Mural*. A propòsit de les ciutats d'Europa, Jackeley és expressió onomàstica comparable en atractiu a la cordovesa —i contrastada amb Isabel en tant que personatge. Els *Versos per a Jackeley* (VII: 92 i ss.) i, sobretot, els *Sonets a Jackeley* (VIII: 57-120) esdevenen una creació de territori, de «pàtria ideal i real», comparable a les que importen: la de València i la del País. Un autèntic llibre de viatges, signat al final: «Em dic Vicent». Era el programa formulat i resumit en «Documentals» (*Llibre de meravelles*, poema 48): «Has viscut plenament i dolorosament / en un temps i un país, has viscut en Europa / uns anys determinats. Ara passen pel·lícules».

De l'exili i el viatge al *Mural del País Valencià*

El joc de forces que componen el *Mural del País Valencià*, i els seus anuncis o premonicions —anterioris o posteriors a l'execució de moltes de les parts que l'aniran construint— es basa en la summa de discursos del paisatge i de la humanitat que Estellés posa en marxa (*Horacianes*, II, poema LXX: 294): «m'agradaria, amb una semblant assemblea / de pedres, preservar amb els meus mots / un idioma, un país, una forma de vida»; *pàtria* present i en marxa, empresa col·lectiva designada amb tals conceptes genèrics, fins i tot ucrònics, transcendents als individus en el temps, geografia activa, habitada i conreada (Calafat 2004: 95-106).

El *Mural del País Valencià*, en l'estat ecdòtic i tal com és ara conegut (escrit majoritàriament, segons el pròleg de Jaume Pérez Montaner, els anys 1974-1978), consta de 1.018 poemes, estructurats equilibradament en 27 llibres,

repartits en tres volums: i. *Naixement d'un poble* (9 llibres, 357 poemes); ii. *Un poble en marxa* (9 llibres, 302 poemes; i iii. *Sentiment de País* (9 llibres: 359 poemes). Tot i l'organicitat formal, que, conceptualment, no té per què ser aliena a les tres parts retòriques de *presentació / nus / desenllaç*, pot ser avalada per moltes altres possibilitats pragmàtiques: pròximes, atenent les tres parts de què consta *Nosaltres els valencians* (els *fets*, les *indecisions* i els *problemes*); o també, per referències històriques —la *Divina Comèdia*, per començar; i, sobretot, per la praxi estellesiana en algunes de les màximes obres com *Llibre de meravelles* o el poema «Coral romput». Al capdavant, es tracta d'una colossal summa d'al·lució, diversa, desigual, i adversa a qualsevol prejudici o limitació crítica. Més que un conjunt programàtic o jeràrquic, és un procés viu, covat amb intuïcions i realitzacions, que no cal datar de manera inexorable —el primer vers el data «als cinquanta anys de la meua vida», però possiblement és un dels darrers escrits.

Ja els moments aurorals de l'obra són indicatius d'aquesta idea constructiva. Segurament, la primera referència al *Mural* és el poema guanyador de la Flor Natural del Certamen Literari de les Festes de la Magdalena de Castelló de la Plana, titulat precisament *Mural de Castelló* (citad de *Mediterráneo*, 28-03-1962), compost de cinc sèries d'alexandrins, que contenen alhora els procediments estètics i els objectes temàtics següents (s'assenyalen aquells amb cursiva i aquests amb negreta):

1. M'agradaria escriure lentament un *coral*. / De vegades el veig. Com una **catedral**, / suaument emergeix entre camps i collites. / Un muntó de **collites**. La nissaga dels **mites**. / El coral de la **pàtria**.
2. Escriuria l'enorme *mural* de Castelló.
3. I la **ciutat**, també. Diria la ciutat. [...] I inesperadament, un aire d'*elegia*. / Escriuria l'enorme *mural del veïnat*.
4. Ací estic. Ací deïxe el meu *cant*.
5. La **pàtria** és açò que ens corre per les venes. [...] Oh **pàtria** que no s'hi sap, que s'endevina. / Entre besos i arraps i esperances i penes. / La **pàtria** és el **pa** que puja sense rent.

Són evidències del moment inicial de la tria del concepte *mural* aplicat al País Valencià. Dins el *Mural* mateix, dues dècades després del certamen castellonenc, ja dins text (I, llibre II: 104), i també en l'*Oda mural a Joan Miró* (III: 16; i encara III, llibre XXVII: *Mural, mural...*), es relaciona, com es podia esperar, amb Josep Renau, un Renau que «feia els murals» en l'exili de Mèxic i de Berlín en els anys d'inici del *Mural*, i precisament retorna en temps de la seua ordenació global, com documenta la *Lletra al pintor valencià Josep Renau* (II, llibre XIV: 256 i ss.), amb tres referències: «Ordenaràs el mural del teu poble» (poema IV); «Dic un mural colèric, el recite [...] perquè no hi és aquell que més volia: / com navegant per boires estrangeres» (poema VIII); «Has retornat com retornava / el blau del mar damunt les vinyes, la profunditat de la rella» (poema XII).

Si es té en compte que el mur de Berlín —anomenat realment Mur de Protecció Antifeixista— és sis mesos anterior al premi castellonenc, i a l'aparició de *Nosaltres els valencians*, etc., és clar que els *murs* de la pàtria, no solament remetent a l'Espriu d'*El caminant i el mur*, sinó a un divers rerefons eventual. Hi ressonen un escolar «miré los muros de la patria mía», un popular «tota pedra fa paret», un paral·lelisme amb les *pintades* antifranquistes... I a la noció de *frontera* —que Lluís Aracil aplicà a la situació sociolingüística en aquells anys, en recordar que les *fronteres* protegeixen el fort però empresonen el dèbil—, o siga, a la denúncia de l'obra mateixa en les inicials *Consideracions murals* (I: 101-102): «Oh pàtria pàtria, oh mur extensíssim pany i forrellat»; i en el poema conclusiu *Mural, mural* (III, llibre XXVII).

Cal remarcar que no hi ha contradicció entre les dues opcions: la musical (i temporal), el *cant*, i la visual (i espacial), el *mural*. Una prova de tal metodologia discursiva del *Mural* sencer: aquell poema jocfloralesc —acompanyat d'altres cròniques procaces de certes nits a Castelló o a Peníscola— desembocà després en un dels seus millors poemes, *Castelló de la Plana* (aparegut *abans* com a *Cantata de Castelló de la Plana* (x: 55-68, i dins el *Mural*, III, llibre XXVII: 672-675), precedint el poema *Isabel a Castelló* (III, llibre XXVII: 676-678). Es tracta d'un elegant himne, lletania organitzada en versos bimembres —de dues

metàfores amb l'estructura de sintagma nominal—, conjuminant fins a 204 referències econòmiques, paisatgístiques o històriques, de què la ciutat i el seu *hinterland* són creditors a judici del poeta: «Retorne a tu, principi de la còlera, / castell que avança, collites de ràbia, [...] *umbilical cordó de Catalunya*, [...] *puig i barranc*, remots *rius* fundadors, / *parets* de cervols, *mel* recuperada, dòcil *argila*, navegada amplària».

Tal estructura de versos bimembres és semblant a *Alturas del Machu Picchu* del *Canto general* de Neruda (ed. 1990, II: 136-137): «Águila sideral, viña de bruma», i confirma que, com s'ha assenyalat comunament, la tonalitat discursiva del *Mural* atén el propòsit d'aquella màxima creació llatinoamericana, si bé una de les lectures que més motivà Estellés fou la de Rubén Darío. La rellevant i en certa manera abrupta compareixença dels rius i les muntanyes del *Mural* troba insigne motivació en les seccions I, II i XIII del *Canto* Nerudià. Tanmateix, en Estellés tenen un valor patriòtic (*Mural*, I, llibre III: *Els rius*, *Llibre d'aigua*, i concretament pp. 159-160): els «quatre grans rius com les barres de sang, que es dessagnen i acompanyen el poble» —en tot cas, l'aigua és un dels temes polítics rellevants de la vida valenciana, i un cert ecologisme ja començava a participar en el debat nacional valencià, als anys setanta. En l'obra de Neruda destaquen de manera orgànica naturalista —el *Canto* evoluciona dels conceptes de la natura als de la humanitat treballadora—, i de confrontació amb els enemics i opressors colonialistes externs (cant III), els traïdors (cant V; quant als valencians traïdors, el *Mural*, I, llibre VII: 445-456).

Els conceptes polítics que subjauen al País Valencià treballats en el *Mural* són els de la *pàtria* i del *poble*. La gran contribució del poema —de les variacions del *cant*, el *mural*, etc.— és la configuració real i plural de la valencianitat com un subjecte territorial —els noms, els fets—, i històric —*La patria en tinieblas* de Neruda—, resistent a tota simplificació i manipulació, subjecte al qual se subordinen aquells conceptes, i els discursos i els formats corresponents. Així, molts dels significats de la «pàtria» del *Mural* tenen precedents en la «poesia patriòtica valenciana». Si se'n repassa el més ampli recull publicat (López-Ahuir 1996) i s'acara amb les ocurrences de *pàtria* en el Corpus Informatitzat

del Valencià de l'Acadèmia Valenciana de la Llengua (consulta del 30-11-2012), pràcticament tots els *topoi* idealistes —o no tant, però tolerables per a la política espanyola general— havien estat transitats en valencià. En canvi, l'Estellés de *Llibre de meravelles* opta per deixar de ser «un entre tants, en un lloc de la Terra. [...] Un entre tants com esperen i callen» (poema 1 de *Teoria i pràctica de la flor natural*); i opta greument per una proposta activa (poema 62): «foradant en la nit del temps, [...] amb les mans brutes de la feina, / a fumar, parlar de la pàtria, / la pàtria sòlida en el temps». I per tant, en *Llibres d'exilis* (II: 14-36; cf. *Mural*, I, llibre II: 134) el jo del poema retalla una pàtria de paper amb grans tisores, amb el desig «d'inventar-me una pàtria, un lloc al mig del qual / hi ha qui espera la carta que ningú no pot escriure / si no sóc jo», per a deixar de ser aquell que «em dic Ningú em dic Ningú, i Ningú m'anomene. / No tinc nom. No tinc casa. No tinc anys. No tinc pàtria / Sóc un paper, només: un arbre de papers».

La caracterització de la pàtria descansa, per tant, damunt la noció de *poble*, i les seues implicacions (sonets d'*El Burjassotí*, x: 95): «perquè et saps poble, més que res, i poble / entre moreres, sequioles, joncs», o siga, un patriotisme social, i vinculat a l'estricta experiència de la realitat. ¿Quines són tals implicacions? No es poden ignorar, és clar, les anteriors mostres de poesia política, tot i escasses i majoritàriament anònimes, des de principis del XIX, les de l'anticarlinisme o la Gloriosa, o ja dins la Segona República, les d'Esteve Victòria, *Pep* (vegeu Blasco 1979, *passim*). Un poble concret, revelat com a expressió de la *pàtria* valenciana contra els poders externs, les faccions conservadores de les guerres, la carestia i les misèries imposades, els enganys, les injustícies de les minories socials. En canvi, els textos valencians contemporanis de contingut polític coetani —i de protagonisme del poble— són anònims, periodístics i vinculats a la cançonística satírica. La primera —i impressionant— presència literària, diguem-ne estèticament culta de tal expressió del poble valencià, és l'impressionant opuscle *Guerra, victòria, demà* (1938) de Miquel Duran, pragmàticament expressiu del moment de màxima derrota històrica del poble: «Ara és l'hora, catalans / ara és l'hora de fer guerra! / Catalans, valencians, / fills de terra aragonesa, / andalusos, extremenys, / els de Llevant i Castella / amunt les armes i els cors»... Certament

—i no és un assumpte menor—, cap altre gènere literari, ni la narrativa o un teatre naturalista, ni el camp assagístic —ni periodístic culte, ni de prosa d'anàlisi o de crònica— ni d'acció política, omplin al País Valencià aquesta idea *nazionale popolare* —amb la terminologia d'Antonio Gramsci, estesa en l'Europa revolucionària dels anys vint i trenta: revolucionària estèticament i políticament. Si havia comparegut tímidament, fou morta o exiliada uns mesos més tard del poema futurista de Duran de València. Ni hi ha precedent de cap conceptualització política moderna que no fóra només el seguiment d'una idea excoent socialista o nacionalista, un *poble* només expressió romàntica de l'«ànima del poble» (el *Volksgeist* herderià). Existia, a tot estirar, una idea de *nosaltrisme* o *nostrisme* dicotòmic, de topologia dualista i excoent, inútil per a una societat en ràpids canvis demogràfics, econòmics i culturals. O una interpretació de la *cultura popular* basada en la cultura tradicional, en la divisió entre els *pobles* (ruralitat, dependència de la natura) i la *ciutat* (urbanitat, civisme). Fins i tot, mancava una expressió de la idea de *poble* confrontada al *no poble*, és a dir, una idea de classe (o de classe alienada), com a nucli històric de la construcció nacional del País, com a generalització social dels instruments i els beneficis, de l'economia i de la cultura, dels consensos i dels interessos conflictius.

En els discursos que impregnen entremesclats el *Mural* es troben referències poètiques a aquests buits històrics de la literatura del país que s'hi dibuixa. Estellés assumeix —en general i ja en els anys de les darreres fornades de poemes— algun component transcendentalista de certa poesia simbòlica d'Espriu —amerat de concomitància religiosa—, però en absolut com a tria essencial; i en canvi es relaciona —però tampoc de manera exclusiva— amb el quotidianisme d'un Pere Quart, l'obrèrisme d'un Martí Pol... I coincideix en algun poema —segurament, sense conèixer-lo coetàniament— amb el *realisme surrealista* de certes peces de Joan Brossa, com el poema en prosa *Poble*, on el «poble» són l'enumeració dels seus habitants: el fuster, el paleta, etcètera (vegeu, en l'anàlisi de London 2010: 45 i ss., la comparació amb el poema *Italia* d'Ungaretti; és a dir, el rerefons de l'ús de la noció de *poble* en temps del domini

del feixisme i la tradició socialista). En tot cas, més en general, s'emmarca una generació d'obres hispàniques del període que apel·len ambientalment a tal idea realista i no tendenciosa del poble: la *Longa noite da pedra* de Celso Emilio Ferreiro, *Harri eta herri* («Pedra i poble») de Gabriel Aresti, *Lo demás es silencio* i *Cantos iberos* de Gabriel Celaya... A més de l'Ungaretti, encara se'n poden citar altres tradicions culturals. Ho faça o no el mateix Estellés: Nazim Hikmet, per exemple, cantat pel baríton Paul Robeson —també citat, però, com Hikmet, amb errors ortogràfics; i altres àmbits polítics: el darrer poema d'*Un poble en marxa* (II: 47-53) és una tanka a Ho Chi Minh empresonat.

El poble —mostrat a través de les ciutats i els pobles— esdevé una instància autorial del *Mural*, la unitat del qual descansa damunt la multiplicada aplicació de tals estatuts a tots els individus —no multituds ni massa indeterminada—, que es transformen així en subjectes històrics d'«aquest País, pluralitat en ram» (I, llibre II: 123). I, en tant que *poble*, són autèntics autors —un cor— del *Cant unitari* (I, llibre II: 145-147): «A València sonen els problemes del poble. / [...] Camina tota l'horta com un home tot sol», en explícit camí nacional i històric del País, en protesta contra *Madrid*. Convé recordar la primera difusió massiva del *Mural*: «Se t'acosta el moment», signat el 6 de desembre de 1975 i reproduït a pàgina sencera en l'*Almanaque de Las Provincias* (títol: *Poble (al País Valencià)*, 9-10-1977, i dins el *Mural*, II, llibre X: 11-19).

A partir dels conceptes conductors, en el *Mural* es prioritzen dos àmbits predominants de tractament del País en tant que territori:

(a) El de personatges vinculats als espais —preferència discursiva en Estellés, remarcant la rellevància de la idea d'individu en la diversitat comunitària de les societats modernes (tal com havia assenyalat l'Escola de Frankfurt).

(b) El d'espais significatius (vegeu el correlat semiòtic *mif-imia-kultura* [«mite-nom-cultura»] en Lotman-Uspenski: 1979), expressats en monografies intenses, o bé en enumeracions i agrupacions de pobles, ciutats, etc.

De l'àmbit dels personatges, destaca, sens dubte, l'*Ofici permanent a la memòria de Joan B. Peset, que fou afusellat a Paterna el 24 de maig de 1941* (II, llibre XI), estrictament datat i ubicat, i anunciat envoltat pragmàticament en

les *Consideracions murals* (I, llibre II: 110, «Peset ha mort: Silenci. L'han matat a Paterna», amb referència a la innocència, a l'ofici de difunts i a Marx). Ara bé, per a la comprensió de la historicitat i el simbolisme del *Mural*, convé precisar de manera temptativa que, si bé no existeix un índex onomàstic del *Mural* —que, en tot cas, seria del conjunt de l'obra, i caldria afegir-hi pseudònims i inconcrets, dames reals o cinematogràfiques, transposicions històriques—, devem a Honorat Ros la constatació d'una copiosa quantificació i una molt rica variació de to i de qualitats (2012). El divers tractament de l'antroponímia —a més de la inclusió política dels «valencians que han traït el nostre poble» (I, llibre VII: 445-456)— revela, cas per cas, destacats fonamentals: la condició de representació metonímica o simbòlica de les personalitats convertides en personatges —personatges narratius, dinàmics, i amb connotacions tràgiques o iròniques—, referides a tres moments: memòria general, memòria de la postguerra, memòria actual.

Així, Joan Fuster amb qui (III, llibre XXVII: 696) «hem vist pujar, lluminós, el país [...]. / Per tu escric el mural», i que, sens dubte, destaca dins l'univers espacial estellesià a partir del poema «De quan Joan Fuster i l'Estellés eren encara molt petits» (1970-1972; VII: 171-183). O bé —deixant ara, és clar, qualsevol altra documentació espacial de Fuster— Raimon i el «carrer blanc», com a màxima representació del *Llibre de Xàtiva* (III, llibre XXVI), unit en *La veu del poble* (II, llibre X) amb Ovidi i el «barranc del Cinc» (que cal comparar amb III, llibre XXI, dins els *Cants temporals*). O bé, la representativitat d'Alacant, evocada en el seu llibre homònim (III, llibre XXIII), amb el «més dolç Gabriel Miró»). Una Alacant de memòria de la postguerra, en l'*Epístola d'urgència a Miguel Hernández* (III, llibre XXVII), i de l'Alacant dels moments tràgics de l'inici de la *democràcia* i l'*autonomia*, coetanis estrictes de la redacció del *Mural*. Així, el poema «A Miquel Grau» (I, llibre V: 326-328), i encara l'esment del «jove d'Elda», el militant Teófilo del Valle, assassinat el 24 de febrer de 1976. Grau morí el 6 d'octubre de 1977, tres dies abans de la manifestació unitària per l'Estatut d'Autonomia (vegeu l'estudi de Mira 1994: 143-158, sobre la diversificació dels moviments polítics valencianistes), i tres setmanes abans de

l'Aplec del Puig, motiu de la cançó de Vicent Torrent i Al Tall titulada *Darrer diumenge d'Octubre*. La cançó connecta clarament amb el to de moltes peces enumeratives del *Mural*, enumeració no ordinativa sinó per ritme i rima, amb noms de comarques (2a estrofa: «La Marina, la Ribera»...), de pobles, (3a estrofa: «Albocàsser, Elx i Alzira»...), i de muntanyes (4a estrofa: «El Garbí i el Puig Campana»...).

Alhora acte de memòria i d'universalitat, l'*Ofici permanent* està dispostat en l'unitari llibre XIII (II: 195-255), després d'*Ací han ocorregut coses* (encapçalat amb el poema «Vicent Peris. Germania») i el Coral de Melcior Gomis, el compositor valencià, i exiliat, de l'*Himne de Riego* —amb fragments de lletres *in fieri* per a la seua música «Llibertat, llibertat, llibertat!», i també per a l'himne *La Varsoviana* («A les barricades!»)—; i precedint la *Lletra al pintor valencià Josep Renau*. Consta de 12 poemes, amb l'estructura litúrgica, on l'«Al-leluia» i el «Prec», el segon i el quart, versionen el *romance del prisionero* i el comentari dilògic «Quatre barres el finestró / des d'on albire el dia. / Quatre barres té la meua bandera. / Quatre barres, la meua elegia». Entremig, el «Rèquiem» plora la «terra universal de paterna» vora el «llarg mur dels afusellats», i després, amb la datació 24 de maig de 1941, l'adéu del moribund a la «ciutat que oblides massa fàcilment», i a la nadiua «godella [i] ermita de sant salvador».

En «Vora el barranc dels Algadins», l'excel·lent poema sinestèsic de Teodor Llorente, hi havia adaptat la música de la moixeranga d'Algemés i el compositor Moreno Gans l'any 1952. Així, el «Gran oratori pels morts valencians de postguerra, altrament titulat “Vora el barranc del Carraixet”» pren els dos primers versos per a marcar no una hipotextualitat amanerada, sinó l'estricta resposta de la història del poble en la postguerra:

Vora el barranc dels Algadins	Vora el barranc del Carraixet
hi ha uns tarongers de tan dolç flaire	hi ha un taronger d'amargues branques

Tot seguit, les catorze octaves que el componen no presenten cap serena organització de motius, sinó un encreuament: un mural de constatacions

factuals, de compromisos en coral, primera persona del plural, de testimonis i esperances de la terra (assenyalats amb diferents tipus de lletra: rodona, cursiva, negreta, etc.):

1. Enterraments de caritat. 2 barricada de falçs invictes. **3 esperança irrefrenable i fam de llibertat.** 4 vinclaren les nostres banderes 5 pujarà la nostra bandera 6 alliberem la nostra **terra.** 7 seguirem a peu el camí **8 el sacrifici i l'esperança.** 9 botxins de foli i estampeta. 10 les flassades de pobra **terra** / i, de postres, el tir de gràcia. 11 la seua sang que continua / i alimenta la nostra còlera. **12 les morts anònimes del poble 13 la sang universal del poble.** 14 puja la bandera del sol / puja com un puny, com una sang.

El cos central de les ciutats en el Mural són els llibres xxii al xxvi: Llibre de Dénia, Alcoi, Llibre d'Elx, Alba d'Altea, Alacant, Oriola, Llibre de Peníscola, Morella, Llibre de Borriana, Llibre de Gandia, Llibre d'Alzira, Xàtiva i Llibre del Puig. Aquest darrer ja mira en el darrer sonet cap a un present en projecció de futur: «Vingut és temps de lluita sonora [...] i tindran fe sostenint esperança», mes, si un estilema els reuneix a tots, és la poetització intensiva —és a dir, la conversió en elements simbòlics— a partir d'un diàleg entre anècdotes viscudes, dinàmica històrica i realitat social. Abans d'examinar potser el més representatiu del principi d'intensitat, *Morella* (III, llibre xxiv: 353-374), val a dir que també en altres, la toponímia o els microespais —de la memòria personal o col·lectiva—, s'aparella a personalitats i fets sostenidors del símbol o la metonímia. Així, en Xàtiva (III, llibre xxvi: 441-521), s'encapçala el record amb el «Coral i monument de pedres en honor dels maulets», però en la sèrie «Funeral de la Cova» Negra es troben ja desplaçaments de contrast, com en «Cova negra, sagrada»: «Ah cova del teu sexe», i encara més en «Plaça del collar de la coloma»: «Et recorde, Raimon, perquè és divendres [...]. Recórrec en silenci el carrer Blanc». En altres, predominen certes tries metonímiques: el Puig i els aplecs, una Peníscola de l'aigua i no del papa Luna, una Gandia fundada en els —màxims— personatges històrics valencians; en alguns, una estructurada seqüència, com l'Elx del Misteri, els horts, i la Dama; i en altres, el contrast entre marcs diferents, com la Borriana de l'amor implícit i l'excurs

sobre el cronista Viciana, i la Dènia blanca dels captards i les làngüides soledats amb incertes al·lusions a la lluita i la resistència.

En tot cas, *Morella*, és segurament el llibre més representatiu del pacte entre historicitat i construcció literària. Presenta una intensa i acurada construcció, resposta i culminació del moment en què el *Mural*, després del llibre III (*Els rius i Llibre d'aigua*) passa al IV (incloent-hi el cicle *Un plat, senzillament, Plateret de terra, Llibre de les pedres i Cançó del dia i les muntanyes*. Dins el *Llibre de les pedres*, destaquen dos poemes lligats: «Jo sóc d'un poble de pedra» i «Jo bastiré pedra per pedra el cant». Si hi sumem altres referències a la noció de *pedra* vinculada a la pàtria (la fonamental: *Consideracions murals*, I, llibre II: 122, «Puge l'altar pedregós de la pàtria»), hem arribat a la «pedra total, principi de la vida», l'obra titulada, en la publicació definitiva, *Document de Morella* (Ajuntament de Morella, 1994 amb motiu del 50 Sexenni de la ciutat). D'altra banda, la seua comprensió s'acrea amb les il·lustracions de Pilar Dolz: la visió de l'*skyline* —Vázquez Montalbán *dixit*— de l'arribada a la ciutat, la silueta vespertina de l'aqüeducte, creus i escuts petris, i la matèria en primer pla: bancals en talls horitzontals, fulles gitades pel vent, pedres com ditades, en el verd fosc, el groc o bru terrós o del color del coure. Tenia l'obra exempta un pròdig històric: una primera edició del 1979 (Tarragona, revista *La Gent del Llamp*), unes tankes prèvies titulades ja *Morella* (v: 145-148, similars a unes altres del *Prat de la Mola* d'Andorra, 291 i ss.), i la versió completa del *Mural* (III, llibre XXIV: 353-374), constituïda pels 10 poemes i una endreça. El poemes hi són precedits dels tres *Sonets abans d'entrar a Morella*; inequívocament començats: «Pedra total, principi de la vida [...] oh Maestrat, oh inicial Morella»; continuats amb la noció (heràldica) de fidelitat, i culminats amb una mena de *síndrome de Stendhal* en versió nacional: «Et tempte els murs, la muralla, Morella, / i cos amunt experimente un pànic / que em creix als ulls i no em deixa dir res».

Amb la construcció complexa del tacte, de l'òida i la mirada del caminant, la geografia, pedra en espai i temps —nit i dia, hivern—, es transforma en un panorama moral impactant com a origen, dignitat, seguretat i alçària, i amenaçat per la mort, el fred, el silenci (amb negreta s'assenyalen al·lusions, i s'anoten entre parèntesis, i amb cursiva negreta algunes metaforitzacions de la *pedra*):

1. *Un pectoral quotidià de pedra.* (Enumeració amb epítets.) Inscripció d'anell, bigues, clau, vedella, finestra, blat, rosella, falç, espígol, **telers** (una Morella amb les grans fàbriques ja tancades, però amb unes vint empreses familiars encara obertes), foc, matalàs. [...] Carrers de **porxos** (centre urbà) i silenci, **toquen a mort** (fet real i ambigu).
2. *Seguretats de validesa exempta.* Orgue oxidat (de Santa Maria, abans de ser restaurat), trona de foc (predicació de sant Vicent, 1414). [...] (Escena amb interlocutors reals) Seu el **roder**, intemporal, al marge, retorna l'**orb** d'originari ceptre [...] fan el senyal de la creu, / parlen llatí, tots dos, sense saber-ho.
3. He retrobat la pena on vaig deixar-la. He resseguit, lletra a lletra, a la **llosa**, / **el permanent edicte**.
4. *Obren escuts pedrapiquers rurals.* Analfabets, ho coneixien tot [...] Tallen la **carn de pedra** dinàstica [...] Treballen molt; multipliquen nissagues.
5. *Altiu sonet de les catorze torres* (que componen les muralles de la ciutat [...] obren carrers de catalanes síl·labes.
6. *Fonamental de pedra i argument.* (Escena de l'apropiació de Jaume I, rere la conquesta de Blasco de Alagón.) Acte de llum i voluntat suprema / aquella **nit d'accelerat cavall / covava el rei** [...] Seguia el rei i esperava Morella.
7. *Canonitzat, amb música de pedres.* Pot més el **jorn que la pedra** mateixa; / **perdurarà**, més que els segles polsosos (cançó popular: «El castell de Morella / és de pedra i durarà»), la netedat extenuant del cel [...] cau una *sang des de les quatre barres*. [...] pròfita llana, semen pregon, llum als **codicils de pedra**.
8. *Com ornament de capa pluvial.* (Set períodes de *similitudo*) ornament, sacerdot, ritual, missal, orgue, foc, pastors [...] l'ofertament d'alguna **flor de pedra**.
9. *L'hivern, el temps, l'estació pregona.* De soledat i d'extermi [...] Sota la neu, la terra alena encara [...] i plantarà l'arbre gran de la festa [...] hom mirarà, als fons

dels temps, Morella. [...] l'idioma / que passarà de mà en mà per tothom [...] des del cantó del vent de Catalunya.

10. *El llarg hivern de matalassos fondos*. Encés el foc com una cobla canta, [...] aquest hivern que no s'acaba mai [...] de soledat a soledat els dies [...] vindran els fills i fugiran després [...] de tanta neu, de tanta soledat [...] cau una mort de cullera de fusta.

11. *De vós aprenc i desaprenc ensems*. (Joaquim Garcia Girona: *Deslliurament de Morella*, base del millor poema narratiu contemporani, Saidia, 1920.) El vostre vocabulari / i el Maestrat ressuscitava [...] escolte el rei [...] l'aigua que cau constantment d'una font / sense que mai no l'escolte ningú [...] uns ulls cansats de mirar tots els temps.

Si aquesta sintaxi metafòrica de la pedra és una intensificació de l'anàlisi d'una de les ciutats definidores del País, l'altre important component del *Mural* és el referit a la demarcació, la síntesi referida a pobles concrets —o enramats en comarques— en casual o motivada incorporació al projecte global, per un caminant d'excepció (I, llibre II: 134): «He proclamat un propòsit tenaç. / d'ésser Ningú pels camins del meu poble». Aquests camins, diversos, anecdòtics, són les escenes cantades —de vegades, només enunciades: el nom— en l'enumeració alfabètica *València. Canten els pobles* (II, llibre XVI), i sobretot, les vivències memoritzades *Els pobles. L'amor nocturn* (II, llibre XVIII).

No són les primeres enumeracions de la memòria dels pobles: ho eren les estrictes reivindicacions del *Llibre de meravelles* o del «Coral romput», i el procediment és escrupolosament incorporat al *Cant del País Valencià* (III, llibre XX: 84-97). Dir els noms i els fets i el significat dels pobles, *nocturns* o —en la millor sèrie de pobles comarques— quan *Es desperta la terra. Pobles* (II, llibre XI). D'una banda, el *despertar* tenia precedents: només en dos mesos de *Las Provincias* podem llegir —entre altres centenars de casos— «Cal visitar el Puig» (21-07-1960), «Demà viurà Burjassot» (24-09-1960) i «Oh Lliria s'acosta al cel» (29-09-1960). Però el *Mural* en diversos passatges precisa específicament la voluntat il·limitada: «Deixa'm, València, que repetesca com una lletania / els

noms dels teus pobles» (III, llibre xx: 86); «conec els noms, els seus fulgents topònims» (I, llibre III: 165); «molt m'estime evocar, nom a nom, el país» (III: 710)... D'acord amb el meticulós llistat d'Honorat Ros (2012: 179-181), ens trobem davant 349 topònims majors titulars de poema o de llibre.

La sèrie es caracteritza tant per una semblant extensió i estructura mètrica com per la constància de la metonímia fulgurant i rellevant, en un dels primers versos, usualment en tres àmbits: a partir de la realitat social i econòmica, a partir dels components històrics, o en casual incorporació a alguna constant temàtica del *Mural*. La voluntat de delimitació semàntica de la toponímia no es basa en l'originalitat individual, sinó en sintetitzar-la amb la funció dins el projecte històric del País. Tot seguit, es mostren unes dotzenes d'aquells versos rellevants, que contenen l'al·lusió o la informació de cada població (s'ofereixen amb cursiva la informació, entre parèntesis algunes postilles, en negreta els passatges intertextuals):

L'Alcalatén. L'Alcora. «Creixen els plats tots florits d'anagrames». –*Llucena.* «Tens a les nits extenses claredats» (la burgesia estiuejant al Pla des de començos del segle). *Les Useres.* «Apostolats de fatigada pols» (la romeria dels Pelegrins)

Els Ports. Castellfort. «Tronen els noms al pas de la conquesta». –*La Todolella.* «Una remor d'unes danses antigues».

La Plana Alta. Benicàssim. «Com ara és el sucre de la pansa». –*Orpesa.* «Torre del mar o guaita permanent» (la Torre del Rei).

La Plana Baixa. Artana. «Vent de ponent que marceix les collites» (l'himne valencianista, mesclada amb referència a Vicent Tomàs i Martí). –*La Vall d'Uixó.* «Antiga vall de falç vindicatives» (l'auge de les organitzacions obreres, especialment en la fàbrica de calçats de Segarra).

La Ribera Baixa. Cullera. «**Com la gavina que en la mar blavosa**».

L'Alt Maestrat. Benassal. «Ací sonà, entre barrancs i fonts» (la contrada de la Font d'En Segures, i prop de la Valltorta). –*Vilafranca del Maestrat.* «Franc el teu gest, el teu calaix obert» (etimologia del nom, tradició comercial).

La Foia de Bunyol. Bunyol. «Arbredes grans, arbredes de la pàtria».

El Camp de Morvedre. Canet d'En Berenguer. «**Veles e vents**, barques dels pescadors».

El racó d'Ademús. Ademús. «El pas del riu despenjant-se entre roques».

El Camp de Túria. L'Eliana. «**Per una flor, la flor del lliri blau**».

Alt Vinalopó. Elda. «Fulgeix el nom de la *falç laboral*». –*Villena.* «Un angular capitell de les gestes» (referència al Ducat).

La Vall de Cofrents. Cortes de Pallars. «**Rodarà el temps i rodarà la mola**»

Els Serrans. Pedralba. «Nom com el *vi*, oh nom mullat en *vi*».

La Vall d'Albaida. Agullent. «Cant nupcial, l'ermita matinera» (de sant Vicent).
–*Ontinyent.* «Transcorregut, de *seda* a *seda*, llum» (la casa de la Seda).

Com es pot comprovar, la metaforització, la fraseologia, les al·lusions culturals conformen una unitària voluntat d'homologia entre llenguatge poètic i territori. Tanmateix, els materials dels poemes provenen d'una versàtil i alhora meticulosa observació, no *patriòtica* sinó *periodística*: observacions vivencials —passejades, visites, excursions—, o bé documentals —lectures, tertúlies, converses. Com en tot l'apartat central del *Mural*, i des del *Llibre de meravelles*, amb tota llei de mediatitzacions i modalitzacions, es produeix ací no aquella paradoxa (desmuntada per Salvador 2004) de com el major líric valencià es fonamenta aparentment en una poesia prosaïsta i *in fieri*, sinó potser sobre el seu revers: una documentació de discurs periodística, transformada, amb precises estratègies estilístiques, en discurs poètic. L'acte compulsiu d'anomenar, definir amb epítets, descriure per contrast o il·locució emotiva, assignar significat mític o simbòlic —metonímicament, metafòricament— a cada poble o racó o personatge del País, i als seus esdeveniments i conflictes, és la manera de fer-lo transcendent. Real, concret i pràctic, és més humà, més arquetípicament humà, a la manera del *miglior fabbro* de la terra valenciana contemporània.

Referències bibliogràfiques

- ARCHILÉS, Ferran (2007): «La Renaixença al País Valencià i la construcció de la identitat regional», *Anuari Verdguer* 15, pp. 483-519.
- (2012): *Una singularitat amarga. Joan Fuster i el relat de la identitat valenciana*, Catarroja, Afers.
- ARCHILÉS, Ferran; MARTÍ, Manuel (2004): «La construcció de la regió com a mecanisme nacionalitzador i la tesi de la dèbil nacionalització espanyola», *Afers*, 48, pp. 265-308.
- BACHELARD, Gaston (1957): *La poétique de l'espace*, París, PUF.
- BALAGUER, Enric (2001): «L'autobiografia en diari. Apunts sobre la prosa memorialística de Vicent A. Estellés», dins *Literatura autobiogràfica. Història, memòria, construcció del subjecte*, València/Alacant, Denes, pp. 253-268.
- BALAGUER, Enric (2010): «Vicent Andrés Estellés: silencis, exilis i buits discursius», dins V. Salvador, A. Piquer, D. Pérez (eds.), *Opera estellesiana*, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, pp. 123-132.
- BALLESTER, Josep (1991): «“La nit”: sobre algunes constants de Vicent Andrés Estellés», *Caplletra*, 10, pp. 29-40.
- BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas (1966): *The social construction of reality*, Nova York, Doubleday & Company (traducció catalana: *La construcció social de la realitat*, Barcelona, Herder, 1988).
- BLASCO, Ricard (1979): *Poesia política valenciana 1802-1938*, València, Eliseu Climent, editor.
- BOU, Enric (1990): «Coral romput: l'“Infern” de Vicent Andrés Estellés», *Miscel·lània Joan Fuster*, 2, pp. 317-328.
- CALAFAT, Francesc (2004): «La poesia cívica», dins Ferran Carbó, Enric Balaguer, Lluís Meseguer (eds.) (2004): *Vicent Andrés Estellés*, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana.
- CALVO, Amador (2007): *Le référentiel et l'intertextualité dans l'oeuvre poétique de Vicent Andrés Estellés*. Tesi de doctorat, Universitat París 8 [format electrònic].

- CARBÓ, Ferran (2005): «Els exilis de Vicent Andrés Estellés», *Caplletra*, 36, pp. 93-116.
- (2009): *Com un vers mai no escrit. La poesia de Vicent Andrés Estellés en els anys cinquanta*, València, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana.
- CARBÓ, Ferran; BALAGUER, Enric; MESEGUER, Lluís (eds.) (2004): *Vicent Andrés Estellés*, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana.
- CARNERO, Guillermo (1976): «Cotidianismo y sátira en la poesía de Vicente Andrés Estellés», *Papeles de Son Armadans*, 244, pp. 25-41.
- CASTELLET, Josep M.; MOLAS, Joaquim (1963): *Poesia catalana del segle xx*, Barcelona, Edicions 62.
- CLIMENT, Laia (2005): *Cos i gènere en el discurs poètic contemporani: anàlisi contrastiva de la poesia de Vicent Andrés Estellés i Maria Mercè Marçal*, Castelló, Universitat Jaume I. Tesi doctoral inèdita.
- CORPUS INFORMATITZAT DEL VALENCIÀ, València, Acadèmia Valenciana de la Llengua.
- CORTÉS, Santi (2002): *Manuel Sanchis Guarner 1911-1981. Una vida per al diàleg*, València, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana.
- DURAND, Gilbert (1960): *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, París, Dunod.
- ESPINÓS, Joaquim (2004): «Vicent Andrés Estellés i l'imaginari», dins Ferran Carbó, Enric Balaguer, Lluís Meseguer (eds.) (2004): *Vicent Andrés Estellés*, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana.
- EVEN ZOHAR, Itamar (2011): «O papel da literatura na criação das Nações da Europa, en Ferreira da Cunha ed, Carlos Manuel: *Escrever a nação: literatura e nacionalidade (uma antologia)*, Ponte Guimaraes, Opera omnia, pp. 77-99.
- FERRANDO, Ferran (2010): «Sobre la finalitat dels clàssics per a Estellés», dins Vicent Salvador, Adolf Piquer, Daniel Pérez Grau (eds.), *Opera estellesiana*, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, pp. 133-138.
- FLOR, Vicent (2011): *Noves glòries a Espanya, anticatalanisme i identitat valenciana*, Catarroja, Afers.
- FUSTER, Joan (1972): «Nota —provisional i improvisada— sobre la poesia de Vicent Andrés Estellés», dins Vicent Andrés Estellés, *Recomane tenebres. Obra completa I*, València, Eliseu Climent, editor.

- GONZÀLEZ VILALTA, Arnau (2006): *La nació imaginada. Els fonaments dels Països Catalans (1931-1939)*, Catarroja, Afers.
- GREIMAS, Algirdas J. (1976): *Sémiotique et sciences sociales*, París, Seuil.
- HALBWACHS, Maurice (2004): *La memoria colectiva*, Saragossa, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- HAMBURGER, Michael (1969): *The Truth of Poetry: Tensions in Modern Poetry from Baudelaire to the 1960s*, Londres, Weidenfeld and Nicholson.
- KEOWN, Dominic (1996): «Un antagonisme arquetípic: el conflicte Horaci-Suetoni en *Horacianes*», dins *Sobre la poesia catalana contemporània*, València, Eliseu Climent, editor, pp. 121-155.
- (2000): *Polifonia de la subversió. La veu col·lectiva de Vicent Andrés Estellés*, València, Tàndem.
- LAKOFF, George; JOHNSON, Mark (1980): *Metaphors we live by*, Chicago, Chicago University Press.
- LEFEBVRE, Henri (1991): *The production of space*, Oxford, Blackwell.
- LONDON, John (2010): *Contextos de Joan Brossa*, Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona.
- LÓPEZ, Joan Salvador; AHUIR, Artur (1996): *Poesia patriòtica valenciana. Antologia 1808-1996*, València, L'oronella.
- LOTMAN, Iuri M.; USPENSKI, Borís A. (1979): *Semiòtica de la cultura*, Madrid, Càtedra.
- MANSANET, Víctor; CASANOVA, Emili (eds.) (2003): *Vicent Andrés Estellés. Obra periodística*, València, Denes.
- MESEGUER, Lluís (1997): *Literatura oberta*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- MIRA, Joan Francesc (1994): «I la mateixa cosa aplicada a la nació dels valencians (1977-1993)» dins *Hèrcules i l'antropòleg*, València, Eliseu Climent, editor, pp. 143-158.
- MUÑOZ, Gustau (ed.) (2008): *Joan Fuster i l'anàlisi de la realitat social*, València, Publicacions de la Universitat de València.
- NERUDA, Pablo ([1950] 1990): *Canto general*, a cura de E. M. Santí, Madrid, Càtedra.

- NORA, Pierre (dir.) (1984-1992): *Les lieux de mémoire*, 3 vols., París, Gallimard.
- PARCERISAS, Francesc (1975): «Funcions i figures de Vicent Andrés Estellés», *Els Marges*, 5, pp. 118-130.
- (2004): «La quotidianitat en la poesia de Vicent Andrés Estellés», dins Ferran Carbó, Enric Balaguer, Lluís Meseguer (eds.) (2004): *Vicent Andrés Estellés*, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, pp. 49-64.
- PÉREZ MONTANER, Jaume (1996): «El Cant general dels pobles valencians», dins *Mural del País Valencià*, 3 vols., València, Eliseu Climent, editor.
- (2009): *El Mural com a fons. La poesia de Vicent Andrés Estellés*, València, Perifèric.
- PÉREZ MONTANER, Jaume; SALVADOR, Vicent (1981): *Una aproximació a Vicent Andrés Estellés*, València, Eliseu Climent, editor.
- PÉREZ GRAU, Daniel (2010): «Vicent Andrés Estellés paratextual: els primers pròlegs», dins Vicent Salvador, Adolf Piquer, Daniel Pérez Grau (eds.), *Opera estellesiana*, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, pp. 57-75.
- PIQUER, Adolf (2010): «L'altra cultura estellesiana», dins Vicent Salvador, Adolf Piquer, Daniel Pérez Grau (eds.), *Opera estellesiana*, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, pp. 45-56.
- POIRRIER, Philippe (ed.) (2008): *L'histoire culturelle: un «tournant mondial» dans l'historiographie?*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon.
- RIPOLL, Faust (2011): *Valencianistes en la postguerra*, Catarroja, Afers.
- ROS, Honorat (2012): *Pobles del Mural. Antologia del Mural del País Valencià*, València, Acadèmia Valenciana de la Llengua.
- SALVADOR, Vicent (1988): *La frontera literària. Dotze discursos sobre el discurs*, Barcelona, PPU.
- (2000): *Poesia, ciutat oberta*, València, Tàndem.
- SALVADOR, Vicent; PIQUER, Adolf; PÉREZ GRAU, Daniel (eds.) (2010): *Opera estellesiana: per a una edició crítica de Vicent Andrés Estellés*, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana.
- Trudy po znakovym sistemam*, núm. 18. Tartu. 1984, pp. 4-29 (Vladimir Toporov) i 30-45 (Iuri Lotman).

Lluís Meseguer

VENTURA, Vicent (1998): *Vicent Ventura: un home de combat*, València, Universitat de València.

VIADÉL, Francesc (2012): *El valencianisme, l'aportació positiva. Cultura i política al País Valencià (1962-2012)*, València, Universitat de València.

Edicions citades d'obres de Vicent Andrés Estellés

Obra completa, 10 vols.: I. *Recomane tenebres*, II. *Les pedres de l'àmfora*, III. *Manual de conformitats*, IV. *Balanç de mar*, V. *Cant temporal*, VI. *Les homilies d'Organyà*, VII. *Versos per a Jackeley*, VIII. *Vaixell de vidre*, IX. *La lluna de colors* i X. *Sonata d'Isabel*, València, Eliseu Climent, editor. 1972-1990. *Llibre de meravelles* ([1971] 2007), València, Eliseu Climent, editor. 22a ed.

Quadern de Bonaire, Barcelona, Empúries. 1985.

Tractat de les maduixes (Memòries 1), Barcelona, Empúries. 1985.

La parra boja, Barcelona, Empúries. 1987.

Primera soledad, València, Alfons el Magnànim. 1988.

Mural del País Valencià, València, Eliseu Climent, editor, 1996, 3 volums.

La llengua literària segons Vicent Andrés Estellés ¹

Jordi Colomina

Universitat d'Alacant / Acadèmia Valenciana de la Llengua

1. La llengua d'Estellés és per a mi, i crec que per als de la meua generació, tan important com la del nostre gran mestre Enric Valor. D'ells dos hem après a escriure un valencià alhora cult i creïble, sense talls abruptes entre la norma i l'ús. Jaume Pérez Muntaner ha expressat clar i ras la meravella de la llengua literària d'Estellés, del seu *llenguatge nou*: «el seu gran encert és precisament el descobriment d'un llenguatge nou que pogués reflectir el més verídicament possible les seues preocupacions i les de la seua època; les frases fetes, els clixés col·loquials, [...] els castellanismes no fàcilment prescindibles pel seu ús arrelat en el poble, barrejats constantment amb una dicció culta, [...] són la base d'una expressió poètica diferent i personalíssima» (1990: 197-198). Com afirmen Escrivà i Salvador, «el poeta s'apropia de les coses, retroba els mots, dignifica poèticament el llenguatge popular» (1986: 12).

Estic d'acord amb els dos principals estudiosos de l'obra d'Estellés quan la consideren «el més important assaig de construcció d'una llengua poètica catalana per al País Valencià». I coincidisc amb ells que les tres grans bases d'eixa llengua són: *a*) la llengua dels nostres clàssics (especialment els valencians del segle xv i, d'una manera destacada, Ausiàs March); *b*) la literatura catalana del segle xx (fonamentalment, és clar, els autors del Principat); i *c*) la llengua

1. Per a facilitar l'estudi de les aportacions d'Estellés, use al llarg del present treball els símbols següents:

* = paraula no arrellegada pel *DIEC* ni pel *DCVB*,

° = paraula no arrellegada pel *DIEC* i accepció no arrellegada pel *DCVB*,

+ = paraula no arrellegada pel *DIEC*,

^ = accepció no arrellegada pel *DIEC* ni pel *DCVB*,

ª = accepció no arrellegada pel *DIEC*.

del carrer, el català aprés a l'Horta, arrelat i viscut des de la infantesa» (Pérez Montaner / Salvador 1981: 45). Sobre eixes mateixes tres bases estructurarem la nostra aproximació a la seua llengua literària: *a*) Estellés i els clàssics (paràgraf 2); *b*) l'ús de les variants catalanes al costat de les valencianes (paràgrafs 3-6); i *c*) els valencianismes (paràgrafs 7- 24).

2. Moltes de les solucions adoptades per Estellés, pròpies del valencià actual, coincideixen amb les que usaren els nostres escriptors clàssics. Només en uns pocs casos es tracta de paraules en desús, emprades com a recurs estilístic (*cell*, *faisó*, *velledat*).

V. A. Estellés	A. March i altres clàssics
«ell va entrar acaçant [‘perseguint’] una dama», <i>RT</i> : 247	«cascú per si algun delit acaça » (ed., Pagès, poema 92), «ço que em fuig incessantment acaç » (Jordi de Sant Jordi).
«l'agonia del nostre poble a res no es pot acomparar », <i>PV-2</i> : 30	«a joch de daus vos acompararé » (poema 46)
«¿d'on ve aquest baf mig agre d' alcavor [‘cambra situada damunt del forn’]?», <i>DA</i> : 33; «ara em baixen per les cames, sobtadament, unes flames i el fetge és un alcavor [després de prendre allioli]», <i>Ob</i> : 65; «creix com un pa en l' alcavor », <i>LN</i> : 15; «per ell el cant que puja a l' alcavor , precipitat a les paneres grans, per ell el cant descombrar i de fényer», <i>PV-2</i> : 165; «a mi em fa fàstic trobar-me, crec que en certa infausta edició del <i>Llibre de les dones</i> de Jaume Roig, amb un glossari on apareix el mot alcavor i aproximadament es ve a dir que és mot en desús», <i>QB</i> : 41	«viu roçegar una fornera, sols per tercera, e conduir son fill dormir ab ses loçanes parroquianes en l' alcavor » (<i>Spill</i> , vv. 1867-1875); «obrar e refer e reparar la cuberta de l' alcavor del forn» (doc. val., any 1471, Arx. Gral. R. Val.)
«estic amarg [‘afligit, disgustat’]», ² <i>VJ</i> : 100; «estic molt amarga , sí...», <i>DD</i> : 51	«¡ay amarga yo!» (<i>Curial</i> , ed. Aramon, I, 41); «¡o vell Emperador trist e amarch! ¿hi en los meus darrers dies tanta dolor tenia de sentir?» (<i>Tirant</i> , cap. 221)

2. El DCVB considera este sentit de *amarg* ‘que sent fonda aflicció’ com a antic. Però és ben viu, com mostren els exemples d'Estellés i la definició i exemples del DRACV: «*amarc* ‘que sent gran aflicció o disgust’ *Un home amarc per la seua mala fortuna. ¡Amarga estic de vore-vos discutir sempre!*».

<p>«a certes gents els amostren+ a Niça la casa on visqué Garibaldi», <i>VV</i>: 83; «<i>amostrant</i>-les [les mamelles] a tot el veïnat», <i>RT</i>: 178; «<i>amostrava</i> tota plorosa el seu trauc esquinçat», <i>VJ</i>: 174; «anava jo en companyia de la meua dona, <i>amostrant</i>-li indrets del poble», <i>TM</i>: 48; «ara <i>t'amostraré</i> la casa on vaig nàixer», <i>OD</i>: 35; «des de la porta, em diuen, <i>m'amostrà</i> la madrina», <i>OD</i>: 55; «em va <i>amostrar</i>, arregussant una miqueta la toca, al meu oncle», <i>PB</i>: 40; «la duia com si fos un regal i volia <i>amostrar-la</i>», <i>LN</i>: 44; «la Primavera corre <i>amostrant</i>-nos les cuixes», <i>AT</i>: 50; «<i>m'amostrares</i> aquells pits que tenies», <i>Lle</i>: 2; «pare, us recorde molt, em dúieu de la mà, <i>m'amostràveu</i> el món», <i>Pe</i>: 100; «pots vendre “iguales” <i>amostrant</i> els pits», <i>VV</i>: 12 (< <i>Lle</i>); «un albat cull floretes, les <i>amosta</i> a la Lluna», <i>OD</i>: 86</p>	<p>«per bé que Tu iracible t'amostres+, ço és defalt de nostra ignorança» (poema 105), «e qui del món, per Déu, no se'n fastija, per chrestia molt devot no <i>s'amostré</i>» (poema 112); «Aprés los fan <i>amostrar</i> de luytar e de tirar lança e tota cosa que bona sia per a armes» (<i>Tirant</i>, ed. Hauf, cap. 239)</p>
<p>«foscament aiürtat [‘investit, acomés’], sense remei», <i>DA</i>: 11; «mola ajaguda entre l'herbam atònit d'ull <i>aiürtat</i>, i sense son, pels segles», <i>DA</i>: 33</p>	<p>«entre tots lo ahurten e-l meten en terra» (<i>Curial</i>, II, 10); «e un altre servent del Bisbe començà'l ha <i>hurtar</i> [a St. Pere] dient: ¡Oh, traydor!» (<i>Vita Christi</i>, cap. 160); «per jugar, furta, a mort <i>s'ahurta</i> per tornar tost» (<i>Spill</i>, vv. 9977-9979)</p>
<p>«recorde molt que em duies per Santa Bàrbera a Montcada», <i>PV</i>-1: 31</p>	<p>«ab senta Caterina, filla de rey bella, ab santa Agnès, ab santa Bàrbera (StVFerrer, rv, 193); «aquelles devotes vèrgens, sancta Agnès, sancta Margarita, sancta Bàrbera» (MPérez, <i>Santa Caterina</i>, f. 37)</p>
<p>«bollirà+ el mar com la cassola en forn», <i>PV</i>-3: 496, i <i>SI</i>: 140; «el baf de col <i>bollida</i>», <i>AT</i>: 37; «el meu plat de fesols <i>bollits</i>», <i>PB</i>: 10; «encara hauràs de posar el <i>bollit</i>, fregar els plats», <i>IC</i>: 32; «les dones entren perols d'aigua <i>bollida</i>», <i>RT</i>: 262; «plats de <i>bollit</i>, de bajoquetes i gots de “rabo de gat”», <i>QB</i>: 68</p>	<p>«donà-li sentència que fos bollit+ en oli» (StVFerrer, vi: 206); «si hun ladre fahia molts furts, per los quals lo rey li donàs sentència de esser <i>bollit</i> en oli...» (StVFerrer, iv: 160; «mare né tia no m'acolliren, ni may <i>bolliren</i> ordi per mi» (<i>Spill</i>, vv. 916-919); «d'ells fan perixcha <i>bollit</i>, cremat, nu soterrat» (<i>Spill</i>, vv. 9002-9004); «<i>bollir</i> en oli, mengar les mans, morir abans» (<i>Spill</i>, vv. 15472-15474); «sí prech a Déu lo veja rostit e <i>bollit</i> e en ira de sa enamorada» (<i>Tirant</i>, cap. 109)</p>

<p>«en va es calfava l'entreuix inútil», <i>CT</i>: 122; «mentre es calfa el sopar», <i>LN</i>: 54; «no hi ha foc que <i>em calfe</i>», <i>LN</i>: 37; «metre <i>es calfa</i> el sopar», <i>VV</i>: 96; «ens menjàvem l'esperança <i>recalfada</i>», <i>MC</i>: 230</p>	<p>«yo vixch al món e d'ell desesperat; si-n altre pens, no-m calfa molt l'esper» (poema 111); «ab sol luminòs de vera doctrina han il·luminat lo meu entendre, <i>calfant</i> ma voluntat de servir vostra excel·lència» (<i>Tirant</i>, cap. 323); «prenia la senyora los peuet del seu Fill e <i>calfava</i>'ls ab les pròpies mans», (<i>Vita Christi</i>, cap. 65): «en foch d'infern / qui's <i>vol calfar</i>» (<i>Spill</i>, vv. 8542-8543)</p>
<p>«ai, celest+ llunyania», <i>Llu</i>: 248; «àngel d'una ala de música amarga i <i>celest</i>», <i>VV</i>: 70³</p>	<p>«del bé celest+ d'aquell yo res no pos», (poema 106), «com si llunyana música de la celest esfera omplira els oïts seus» (Llorente, <i>Nou llibret de versos</i>, p. 216)</p>
<p>«com cell+ [‘aquell’] qui espera el vaixell de Mallorca», <i>VV</i>: 197; «així com <i>cell</i> qui en l'amant o l'infant assetja un gest per fotografiar-lo», <i>Llu</i>: 140; «així com <i>cell</i> qui en la mar té maysó», <i>TA</i>: 89</p>	<p>«axí com cell+ qui-n lo somni-s delita»; «així com <i>cell</i> qui es veu prop de la mort, corrent mal temps, perillant en la mar» (poemes 1 i 81)</p>
<p>«canten les fonts i ballen les floretes i vaja, jo, perdut entre els tomellos, cercant [‘buscant’], amant, la flor del liri blau», <i>PV-3</i>: 247</p>	<p>«Ell és aquell qui l'hom porta-n lo món cercant la fi que jamés trobarà», «e tots los delits vaig <i>cercant</i>, prenent algú, altre leixant» (poemes 103 i 127)</p>
<p>«cendra cremant+ [‘ardent’] i coloma del dia», <i>PV-1</i>: 362; «criden, cremants, les seues quatre barres», <i>PV-1</i>: 373; «el nom <i>cremant</i>, l'estatura d'un déu», <i>PV-2</i>: 67; «fins a emplenar tot el teu cos de petites besades cremants», <i>CR</i>: 56; «i et feia molt lentes besades cremants», <i>VJ</i>: 62; «les arribades lentes i cremants de la llet», <i>PV-3</i>: 474; «les quatre barres cremants», <i>PV-2</i>: 181; «olor cremant», <i>RD</i>: 31; «pense en tu, volcànic roder de la cremant anatomia», <i>PV-2</i>: 551; «un amor que corria com un marge cremant», <i>Cor</i>: 65</p>	<p>«lo vostre gest tots mos actes afrena, e mon voler res no el pot enfrenar; l'hivern cremant+, l'estiu sens escalfar, aquests perills me daran mala estrena» (poema 101)</p>
<p>«tot ho he narrat a la meua faisó», <i>MC</i>: 155</p>	<p>«d'ací scapant, en peyor punt me prenc: mire son cors e totes ses fayçons, e veig algú qui l'ha conquest sens cost» (poema 102)</p>

3. També usa el castellanisme *celeste*, únic admés per Fabra (1932) i el *DIEC*: «amplària celeste», *CT*: 292; «celestes migdies», *EC*: 9; «el migdia celeste», *VJ*: 64; «moment final, celeste darrerria», *PV-3*: 305.

<p>«tenia fama de fosc^a [‘antipàtic, trist’], de mala hòstia», <i>PB</i>: 41</p>	<p>«que-t pogués traure e liberar dels braços de la fosca^a mort» (<i>Tirant</i>, cap. 284)</p>
<p>«en els llançols+ la brisa», <i>AT</i>: 44; «la blancor del llançol», <i>AT</i>: 52</p>	<p>«sens llançols+ huy dormireu» (<i>Spill</i>, vv. 934-935); «nuu del lançol, si-stà hon sol» (<i>Spill</i>, vv. 2359-2360); «E posaren-hi los lançols ab los quals la infanta tenia de fer les bodes» (<i>Tirant</i>, cap. 110)</p>
<p>«les ales lluiten llaugeres+», «l'aire llauger en la cortina», «les cames llaugeres de la xica», <i>AT</i>: 30, 41, 52</p>	<p>«que-n contra d'ell me pogués tant empényer, sí que fugís a son peu molt lauger+» (poema 14); «<i>primo</i>, algarés, que són ginetaris per descobrir los aguayts dels enemichs, e aquells són laugers, quasi volants, van guardants deçà e dellà» (StVFerrer, <i>Quaresma</i>, p. 130)</p>
<p>«de la plaça de la Reina es va raonar^a [‘parlar, conversar’] també [en una sessió de l'Ajuntament]», <i>Ob</i>: 141; «en un cantó, quatre cantons, extensament raonàrem», <i>OD</i>: 37; «haviem passat tot un matí raonant de Blasco», <i>QB</i>: 15; «Kennedy va a Viena i raona amb Kruschev», <i>OD</i>: 30; «raonaven els morts, insistien entercs; sempre estaven parlant, discutint, raonant», <i>RT</i>: 163; «cante llavors, distret, raone amb l'oli cru, amb els productes de la terra», <i>Pe</i>: 39; «vàreu anar raonant tots dos fins el british museum», <i>VV</i>: 91</p>	<p>«de açò no'n podia raonar^a sinó ab aquella» (<i>Vita Christi</i>, cap. 198); «molt baix entre elles rahonauen» (<i>Somni J. Joan</i>, v. 294)</p>
<p>«i es secaven+ al sol i ballaven grotescs», <i>CO</i>: 144</p>	<p>«pereixen los sementers e les herbes se sequen+» (<i>Epistolari de la València medieval</i>, ed. A. Rubio, 1424, ii, p. 255; «si van per l'hort, los arbres sequen» (<i>Spill</i>, vv. 9692-9693)</p>
<p>«bona vista, vejam —Figues en agost», <i>Coi</i>: 63; «no és possible que mai viscam en pau», <i>CR</i>: 63; «¿on és, digau-me, el clam de la donzella?», <i>CC</i>: 11; «¿qui va vinclar l'espiga, ¡digau!, d'aquest Virgili [...]?», <i>CC</i>: 50</p>	<p>«de aquests no passen anys qu'entre nosaltres vejam» (poema 128); «tots finalment, hòmens e fembres, pròmens, profembres, vixcam deçà» (<i>Spill</i>, vv. 16242-16245); «en rims ho dich, sens por que -m digau no» (poema 122b)</p>
<p>«avui entre a la velledat», <i>VJ</i>: 61; «la meua velledat», <i>Cor</i>: 16</p>	<p>«la velledat en valencians mal prova, e no sé com yo faça obra nova» (poema 112)</p>

3. La familiaritat amb els escriptors catalans i balears explica que en l'obra d'Estellés convisquen variants pròpies del valencià amb variants catalanes. Així trobem coexistència de variants pel que fa al vocalisme tònic com les següents.

variant valenciana	variant catalana
«en arribar al cementeri no deixareu entrar ningú», <i>OD</i> : 7; «¿què penses del <i>cementeri</i> marí de paul valéry, bonico?», <i>Pe</i> : 205	«el portaven al cementiri », <i>Of</i> : 45
«tibant el cordell de la vida», <i>RT</i> : 51; «un altre dia es trencarà el <i>cordell</i> », <i>AT</i> : 15	«amb un cordill a la seua esquena», <i>VJ</i> : 211; «arrenca el trist <i>cordill</i> que el subjectava», <i>MC</i> : 89
«i al treballador, faena », <i>Ob</i> : 130; «tenim salut i <i>faena</i> », <i>Ob</i> : 65	«en tornar de la feina se'n pujava al colomer», <i>RT</i> : 227; «les estores que duïen les rameres antigues per tal de treballar on trobassen la <i>feina</i> », <i>MC</i> : 204; «salut i <i>feina</i> », <i>CO</i> : 146
«ara t'amostraré la casa on vaig nàixer », <i>OD</i> : 35; «que això és traïr la Pàtria, la terra on hom va <i>nàixer</i> », <i>CO</i> : 124; «ací vaig <i>nàixer</i> », <i>PV-1</i> : 302	«la porta de l'escaleta on jo vaig nèixer », <i>TM</i> : 30; «els poemes que has vist <i>nèixer</i> [<i>sic</i>] i fulgurar», <i>Cor</i> : 35; « <i>neixem</i> i anem a morir ran del mur», <i>MC</i> : 39; «el naixement nafrat del colomí», <i>MC</i> : 39
«el veí trist, malencarat, li retia homenatge a Onan, escoltant els crits i el pantaix +del matrimoni rellogat», <i>BM</i> : 125; «en culminar el coit tingué un <i>pantaix</i> i tardà en recobrar-se tres quarts d'hora», <i>RT</i> : 233; «i allà a boqueta nit, en un <i>pantaix</i> , queïa per terra», <i>RT</i> : 214	«i en un panteix culminava el procés», <i>MC</i> : 104; «has <i>panteixat</i> », <i>VV</i> : 231
« traure -li, per tal d'entendre'ns, la molla al caragol», <i>VJ</i> : 281	«i em treuria el barret que mai no duc», <i>MC</i> : 256; «d'ací ningú no ens ha de <i>treure</i> », <i>PV-1</i> : 302

4. Trobem coexistència de solucions pel que fa al vocalisme àton com les següents.

variant valenciana	variant catalana
«ets com un cotó en pèl amerat en alcohol», <i>LN</i> : 23	«cant de dolor que amara els matalassos», <i>CT</i> : 11; «els pallers, dòcils, sense amants, amarant-se , solars», <i>BM</i> : 81; «molletes de pa amarat amb vi», <i>OD</i> : 83
« arromangant les teles clares de les xicones», <i>CO</i> : 33	«Aitana, tan airosa i brava, tan arremangada », <i>PV-1</i> : 246
« arranque a córrer pel camp amb grans crits», <i>VJ</i> : 251	« arrenca el sol, a les fulles, espurnes», <i>Pe</i> : 157; « arrenca el trist cordill que el subjectava», <i>MC</i> : 89; «pupil·les, brutalment arrencades », <i>ON</i> : 64
« cànters i gerres», <i>Ob</i> : 125; « cànters recobrats», <i>PV-2</i> : 147	«beus, aponat, un càntir », <i>PV-2</i> : 425
«traure-li, per tal d'entendre'ns, la molla al caragol », <i>VJ</i> : 281	«alguns cargols amb un suquet picant», <i>MC</i> : 142
«salten delfins ^a i borumballes d'aigua», <i>AT</i> : 40; «ah curs creixent de proes i galfins +!», <i>TA</i> : 91, i <i>MC</i> : 49; «et seguiran, pels segles, els galfins », <i>CT</i> : 53; « galfins d'aigua, de vidre», <i>PV-2</i> : 201	« dofins de llum», <i>OD</i> : 64; «anell perdut que retorna el dofi », <i>PV-3</i> : 674
«com el defici verd de la llepassa ^a », <i>IC</i> : 23; «l'amor és com una llepassa », <i>LM</i> : 19; «la Mort és una llepassa que no para de pujar», <i>AT</i> : 25; «la sang, com una llepassa ; i el cor, tot ple de rumor», <i>Ob</i> : 67; «una llepassa va per la sang», <i>Ob</i> : 84	«comes lleugeres com llapassa », <i>Cor</i> : 53; «com llapassa ràpida», <i>PV-3</i> : 385; «corren llapasses per venes», <i>MC</i> : 67; «creua la nit amb llapasses fulgents», <i>PV-3</i> : 278; «oh idioma d'argila i de llapasses », <i>PV-1</i> : 550
«es desfoguen, de quan en quan, en un porxe + [fent teatre]», <i>Ob</i> : 240	«dessota els porxos », <i>CO</i> : 132; «l'aigua caent pels porxos », <i>HP</i> : 13; «foscos carrers de porxos i silenci», <i>PV-3</i> : 357

<p>«i menjar-te'l a mos redó», <i>EE</i>: 33; «la lluna redola i el vent sobre el mar», <i>AT</i>: 29</p>	<p>«el meló d'Alger, alegre, rodó, sencer [...] tot xorrós i escandalós», <i>Ob</i>: 163; «ulls de pupil·les rodones», <i>FL</i>: 22; «menjant-se, a mos rodó, el seu pa amb oli i sal», <i>CO</i>: 134; «d'assaonades rodonors benignes», <i>RT</i>: 63; «rodolava la mar», <i>MC</i>: 179; «l'enyore el dolç rodolí del melic», <i>MC</i>: 180</p>
<p>«els raves, les tomaques», <i>Pe</i>: 75; «les cebes, les tomaques», <i>MC</i>: 222; «on pengen les tomaques», <i>PV-3</i>: 332</p>	<p>«amb la patata, amb el tomàquet», <i>QB</i>: 51; «pense les carabasses al bancó, com pengen els tomàquets i els alls i les pebreres», <i>CT</i>: 261</p>

5. Coexistixen també solucions valencianes i catalanes pel que fa al consonantisme, com les següents.

variant valenciana	variant catalana
<p>«explícites esplendors d'alfàbegues», <i>SI</i>: 33; «aquest instant d'alfàbegues i pedres», <i>SI</i>: 47</p>	<p>«les alfàbegues d'Elx», <i>Of</i>: 39; «els girasols i les alfabregueres», <i>BM</i>: 88; «les alfabregueres, molta soledat», <i>VJ</i>: 217</p>
<p>«els atifells+ de darreres bugades», <i>Cor</i>: 45; «aquest atifell [...] penjava, als aires del corral, nit i dia», <i>PB</i>: 103</p>	<p>«un atuell ornamental», <i>Coi</i>: 8</p>
<p>«trucant a les portes amb un colp de mamella», <i>HO</i>: 129; «en pren amb colps de peu el fosc sentinella», <i>VJ</i>: 251; «colp de vent dels canyars», <i>Ob</i>: 177</p>	<p>«a cops d'espasa», <i>PV-2</i>: 49; «altra vegada encara [...] un altre cop encara», <i>Cor</i>: 74; «pegant-li cops de peu», <i>Llu</i>: 106; «copegen punys la rompuda barana», <i>PV-2</i>: 63</p>
<p>«duia un llum de cresol», <i>RT</i>: 156; «han encés el cresol», <i>Pe</i>: 115; «l'oli socarrant-se en el cresol», <i>AT</i>: 12</p>	<p>«del gresol de la vida», <i>LN</i>: 21; «un gresol encés en una mà», <i>Llu</i>: 102; «eines, un gresol», <i>VJ</i>: 296</p>
<p>«¡la Primavera, al cap del brau, com un estrela!»,⁴ <i>LN</i>: 51 «hi ha incògnita l'estrela», <i>Pe</i>: 232; «hi havia estrelas en el cel altíssim», <i>AT</i>: 40</p>	<p>«amb estrelles en el front», <i>MC</i>: 258; «hi ha estrelles que tremolen», <i>CC</i>: 15; «si jo fos astrònom i bategés estrelles!», <i>CR</i>: 65</p>

4. Ultracorregit per *estrel-la* en la reedició de *RT*: 85.

<p>«<i>h</i>ui per ella», AT: 15; «<i>i h</i>ui, dumenge i bon dia, alça el Dumenge de Rams filigranes les palmeres», Ob: 185; «per tot el dia de <i>h</i>ui», Ob: 194</p>	<p>«<i>av</i>ui estrenem any», LN: 34; «<i>av</i>ui sent un desig enorme de dir gràcies», CO: 22</p>
<p>«a les <i>h</i>uit a escola», AT: 40</p>	<p>«<i>du</i>ia <i>v</i>uit bales en el cap», BM: 127; «les <i>v</i>uit donzelles nues es sorprenen», CO: 20; «les <i>div</i>uit filles s'han casat», BM: 126</p>
<p>«<i>i</i> després, ja està tot dit: a xopar el <i>matalaf</i>»⁵ (covant la grip), Ob: 77</p>	<p>«cant de dolor que amara els <i>matalassos</i>», CT: 11; «era de borra el <i>matalàs</i>», BM: 128; «<i>matalasser</i> del <i>matalàs</i> d'amor», PV-2: 163</p>
<p>«per <i>nugar-te</i> bé les espadenyas», PV-2: 532; «<i>nugà</i> l'animal als ferros de la finestra», Ce: 47-48; «li creuraran les mans per damunt el baix ventre, si és que no li les <i>nuguen</i> amb algun tros de veta», «li <i>nugaren</i> les mans amb un tros de cordell», OD: 70, 71; «<i>nugat</i> a una creu al capçal d'una fossa», OD: 83</p>	<p>«al llaç que no sabies com <i>n</i>uar-<i>te</i>», DA: 24; «em <i>nuava</i> el mar al genoll», CR: 46; «<i>n</i>uar-<i>te</i> bé les espadenyas», VV: 254; «amb <i>n</i>usos implacables», CO: 69; «les mans de l'home just que li varen lligar, rematant, amb un tros de cordell, amb un <i>n</i>us», OD: 71; «els <i>n</i>usos dels dits», VJ: 252</p>
<p>«esperen l'<i>orde</i> de llançar-se; ha de venir un <i>ordre</i> nou», CO: 45; «la primavera inicià el seu programa complet: pluja, vent i tal qual fred que a l'<i>orde</i> del dia està», Ob: 184; «poses en <i>orde</i> de sonets records que no són cosa de sonets», OD: 38; «una voluntat d'<i>orde</i> quasi domèstica», OD: 80</p>	<p>«<i>to</i>thom tenia el seu quefer dintre l'<i>ordre</i> republicà», PV-2: 209; «l'<i>ordre</i> humil en què ahir passat ho vàrem deixar tot», TM: 74; «deport a l'<i>ordre</i> del dia que és cosa ben popular», («Bon dia», 4-11-70)</p>
<p>«recialles de <i>xàrcies</i>+», CO: 88; «<i>xàrcia</i> seminal», PV-3: 719; «oh <i>xàrcia</i>⁶ de terra», PV-2: 120</p>	<p>«per una <i>xarxa</i>», PV-2: 110; «puja pel mur la <i>xarxa</i> de Cocteau», Cor: 41</p>

5. En l'original del «Bon dia» la grafia era *matalap*.

6. Grafiat híbridament com a *xàrxia*.

En algun cas, dubtem entre atribuir a Estellés o als seus correctors la proliferació de variants consonàntiques. És el cas del substantiu *rogle*.

rogle	rotgle	rotle	rotlle
«la joventut que en els <i>rogles</i> , donant-se les mans jugava», <i>Ob</i> : 186; « <i>rogle</i> fratern», <i>SI</i> : 57; «i en arribar la Pasqua la tarara i el <i>rogle</i> », <i>SI</i> : 158; «vas fent un <i>rogle</i> de polides pedres», <i>OD</i> : 12	«ara em recorde jugant al <i>rotgle</i> », <i>BM</i> : 143; «formem un <i>rotgle</i> càndid», <i>AT</i> : 50; «hem fet <i>rotgle</i> al voltant d'aquest foc», <i>PV</i> -1: 143; «balleu al <i>rotgle</i> », <i>PV</i> -1: 315	«el poble cul en terra fent <i>rotle</i> », <i>Pe</i> : 250; «nocturns, en <i>rotles</i> , cantaven, cul en terra, damunt la sorra», <i>BM</i> : 60; «poble de minetes enceses i nits i <i>rotles</i> », <i>VV</i> : 160; «de sobte, el <i>rotle</i> », <i>VV</i> : 169; «llegíem en <i>rotle</i> , unes pàgines de Quevedo», <i>PB</i> : 80	«que ara recorde pensant en <i>rotlles</i> , xiques i xics d'aquells estius», <i>BM</i> : 146

6. També hi ha convivència de solucions en el camp lèxic i semàntic, com en els casos següents.

variant valenciana	variant catalana
« <i>ací</i> em creixia, al sa i al pla, entre unes gents treballadores, un orgull de ser valencià», <i>PV</i> -3: 61; «vore't <i>ací</i> , fumant», <i>AT</i> : 16	«i ens puja des <i>d'aquí</i> , des del bescoll», <i>LN</i> : 41; «¿seràs capaç de deixar-me <i>aquí</i> , tot sol», <i>ON</i> : 77
« <i>sàlça</i> del llit al temps que la minyona», <i>LN</i> : 40	« <i>aixeca</i> el cap», <i>CO</i> : 27
«una puntellada a un infantil muntonet d' <i>arena</i> », <i>Ob</i> : 217	«nocturns, en <i>rotles</i> , cantaven, cul en terra, damunt la <i>sorra</i> », <i>BM</i> : 60; «sentia por a la nit a la <i>sorra</i> », <i>MC</i> : 87
«amb <i>calcetins</i> de llana», <i>AT</i> : 37; «el tros de <i>calcetí</i> », <i>CO</i> : 145; «gratíssims <i>calcetins</i> de llana», <i>RT</i> : 181	«cuses un <i>mitjó</i> , tritures la patata», <i>CR</i> : 63; «la muller fa <i>mitjons</i> de llana», <i>VV</i> : 130

<p>«corfes de taronja i pells de criadilla+», CO: 72; «criadilles bullides», VJ: 285; «el plat de criadilles bullides», LM: 44; «com si anaren xafant en polvos de criailla+», Ob: 73; «o tu, neu, que caus i caus [...] per tu vaig xafant cacaus o polvos de criailla», Ob: 70; «sacs de creïlles», MC: 207</p>	<p>«amb la patata, amb el tomàquet», QB: 51; «cuses un mitjó, tritures la patata», CR: 63; «les pells de la patata», BM: 96</p>
<p>«pensant que va a morir-se demà o despús-demà», HO: 230</p>	<p>«demà o demà passat, tot serà ben distint», PV-2: 369</p>
<p>«aquest corcó del dubte dins el tronc...», DA: 18; «i em recorde, jo nua, dempeus dins de la safà», IC: 11; «i un no pogué bellugar-se dins d'ell [del vestit]», LN: 34</p>	<p>«capsetes de torrons [...] a dintre hi havia els torrons», PB: 65; «dintre el dia fullós, el mar ens sobta», CT: 219; «dintre l'abric», MC: 86</p>
<p>«ferramentes de l'odi», OD: 45; «d'una eina, d'una ferramenta», PV-2: 369;</p>	<p>«les eines calcigades d'un passat», PV-2: 39; «d'una eina, d'una ferramenta», PV-2: 369</p>
<p>«queia d'escaló en escaló», BM: 98; «s'escalava una gota de sang pels escalons», Cor: 18; «els escalons esvarosos de l'aigua [...] pugén graons», PV-1: 186</p>	<p>«vells graons de fusta», Cor: 36; «els escalons esvarosos de l'aigua [...] pugén graons», PV-1: 186;</p>
<p>«duien els ossos apanyats amb tristos i durs fil d'aram+», BM: 128</p>	<p>«la llàgrima penjada, humilment, al filferro», BM 96; «uns fil-ferro amb llençols», RT: 155</p>
<p>«hem parlat... [...] de que si el xic tindrà talent», AT: 16; «les cames llaugeres de la xica», AT: 52; «el genoll d'una xica [...] com un genoll de noia», CO: 119</p>	<p>«aquest noi creurà que per cinc duros...», LN: 29; «ah fragant noia!», CR: 65; «la noia de vori», Cor: 53; «el genoll d'una xica [...] com un genoll de noia», CO: 119</p>
<p>«jo tenia un prunyó^a en una orella», RT: 229; «un hivern de prunyons», PV-3: 371</p>	<p>«amb penellons i aquell mal de les cames», PV-3: 680</p>
<p>«tot allò que tu et mereixes, per sabuda i dòcil», IC: 33; «serà un fill molt sabut», PB: 70</p>	<p>«com havia dit aquell senyor tan saberut», Coi: 32</p>
<p>«car un llavors, el que vol és eixir, però no mai que li diguen que no ho torne a fer», LN: 34; «no puc menejar-me i eixir i obrir la porta», CO: 162; «li eixia sang del mugró de l'orella», RT: 225</p>	<p>«aquest migdia, en creuar la plaça del segó, ha sortit la fornera», Pe: 118; «l'un ha sortit, eixut, abans que l'altre», MC: 132; «aquest pa t'ha sortit avui corretjós», QB: 50; «aquelles cinc o sis carcasses i sortides i traqueta», Coi: 16-17</p>

«ve lenta la vesprada », AT: 52; «els pins de la vesprada », CT: 84; « vesprades que donen a la mar, geranis, la tarda ol a gesmil», CT: 227	«venien a la tarda », CO: 17; «tarda», DA: 17; «vesprades que donen a la mar, geranis, la tarda ol a gesmil», CT: 227
«fil de tomello+ , mel, foc de timó », PV-2: 127; «puja un enyor de timonets calents», PV-1: 467	«romaní, farigola , pedres de secà», CT: 208; «una gerra de mel de farigola », VJ: 176; «versos de vidre i farigola », BM: 90
« tocaren a la porta i em vaig llevar d'un bot», RT: 143; « tocaren a la porta : ¿Tenen el mort a punt? Manco xumensos», Lle: 1	« trucava impertinent a la porta », VJ: 182; «van trucant de porta en porta», ON: 41
«com el jolivert en el got de la cuina», AT: 52	«un vas d'aigua», VJ: 108

En uns pocs casos, a sovint en poemes ambientats a l'illa, Estellés es complau en l'ús de paraules pròpies de Mallorca. Són casos com: «al migdia hi ha **al·lotes** [‘xiques’] amb les cuixes a l'aire», IC: 11 (en «Lègloga mallorquina»); «hi ha **atabuixos** [‘apressament excessiu’], entens?», VV: 26 (en un dels «Sonets mallorquins»); «l'**horabaixa** [‘vesprada, poqueta nit’] petita, i trista», CO: 123; «recorde, a l'**horabaixa**, el meu poble, petit», IC: 11 («Lègloga mallorquina»); «recorde, a l'**horabaixa**, els comuns del meu poble», RT: 155; «les veus dels **nins** [‘xiquets’] a la placeta», DA: 23; «tinc dessota la llengua un **nin** agenollat», Cor: 23; «veus de **nins** jugant al bosc», CC: 44; «et deixaran prenyada **qualque** [‘algun’] dia», VV: 204; «florirà en pomells **qualque** dia», PV-1: 320; «hem d'anar a Mallorca **qualque** dia», IC: 9; «de ventalls, de guitarres, de cròtals i **xiulells**+7 [‘xiulets’]», PV-3: 85.

7. Fuster fon el primer a parlar del suposat caràcter *dialectal* de la seua llengua, però ell mateix matisava que encara que «Estellés s'hi presenta amb uns versos relativament “dialectals”: del seu dialecte, del nostre», pot ser per això mateix «ens resulta íntim i vibrant» (1972: 29-30). Deu anys més tard, Oleza en un article molt lúcida, cridava l'atenció sobre «la interpretació massa fàcil», d'un Estellés «mitòleg de la vulgaritat, saineter de la nostra poesia, forjador

7. *Xiulell* és variant normalitzada del mallorquí *siurell*.

d'un dialectalisme tremendista» (1982: 34), car el seu és «un cant, en definitiva, calent i visceral, rabiós i dolgut, irònic i agressiu; pronunciat a més des de baix, des d'una perspectiva eminentment popular, amb la qual sembla no haver de fer un gran esforç per tal d'identificar-s'hi» (1982: 39).

Alfons Cucó (1978: 11) ja va remarcar el caràcter cult i alhora popular de la seua proposta: «sobre una sòlida coneixença de l'idioma —Estellés és un gran lector dels clàssics— hi ha una sòlida impostació de llengua col·loquial». Compartisc amb Antoni Prat l'admiració per la seua «saviesa dialectal, un “valencià” estàndard impagable» (1989: 11), i amb Lluís Alpera, l'enlluernament davant «la seua singular habilitat d'utilitzar el valencià col·loquial amb una dignitat literària» (1989: 13). Com ha escrit l'enyorat Manuel Garcia Grau «les joves generacions [...] van veure en ell un doll de llibertat, d'algú que els parlava [...] de la seua terra, de la seua cultura, [...] d'una manera acurada però col·loquial», i així mateix «no hi ha molts poetes en català [...] que hagen assolit tal força comunicativa, tant de lèxic considerat tabú, tal expressivitat torrencial» (2004: 72 i 75).

En definitiva cal reconèixer que, com afirma Jaume Pérez Montaner, «una de les principals aportacions de la poesia d'Estellés, és [...] la dignificació del llenguatge popular i dels aspectes dialectals de la seua pròpia llengua» (1990: 203).

8. On és més visible la predilecció d'Estellés per la llengua col·loquial és en l'ús de variants fonètiques populars. Així, és freqüent l'aparició de representacions gràfiques de la terminació *-ada* com a *-à*: «i no cal oblidar-ho: la *bescuità*, també; (*bescuità* o *bescuitada*? si està bona, igual té)», *Ob*: 93 (24-04-60); «bunyols, *aigua-civà*, campanetes de fang», *AT*: 50; «es perd, entre els llorers de Museros, la nit *d'albaes*», *OD*: 79, 80; «seria de bon sentit [posar als frens dels trolebusos] una *ditaeta* d'oli», *Ob*: 170; «la “*fideuà*” [...] de banda de nit és excel·lent», *QB*: 47; «veia vindre les *filaes*, marcant justament el pas», *Ob*: 92.

I reforcen eixe volgut caràcter col·loquial l'ús de variants fonètiques com les següents —sempre amb un caràcter esporàdic, al costat de les majoritàries

formes normatives—: «¿què penses del cementeri marí de paul valéry, **bonico**+?», *Pe*: 205; «en les **bolxaques**+ l'aigua», *AT*: 8; «assequible a totes les **botxaques**+», *AT*: 49; «**carafals**+ dels morts», *OD*: 64; «desencolen el **carafal**, cauen per terra», *BM*: 128; «el senyor batle, al **carafal**», *BM*: 121; (també: «sobre el cadafal del llit», *RT*: 262); «plou i plou i l'endemà **dumenge**+» (vers i el títol del poema), *AT*: 33; «i hui, **dumenge** i bon dia, alça el **Dumenge** de Rams filigranes les palmeres», *Ob*: 185; «el paisatge de **giner**+ s'estén, desert i cicater, i l'hivern es torna gelat», *Ob*: 69; «l'església cremada de la **Maedéu*** Grossa», *LM*: 76; «la **Maedéu** d'Agost; l'home cult aclaria: “Es diu de l'Assumpció”», *Ob*: 201; «la **Maedéu**, voltada de guitarres», *PV*-2: 316; «la **maedéu**, els dolços parenostres», *CT*: 84; «jo no sé fer **rellonges**+», *AT*: 37; «les estructures que segons les bases donen faltes i bones, decidixen, ordenen girs coordinant **rellonges**», *AT*: 35.

També mostren eixa tirada al col·loquialisme l'ús de sufixos populars com el diminutiu **-iu** («tenia els ulls **pobrius**», *RT*: 207), o **-ó** (a més dels generals *esvaró*, *genollons*, o *palpons*): «s'escoltava un respir, un respir forestal [...] mai no podré oblidar totes aquelles coses; la tartana trencant-se, l'**alenó*** forestal», *RT*: 156; «la tremolor del tabal i la dolçaina —va per la pell l'**erixó**^ [‘calfred, aborronament’]», *Ob*: 103; «ai **estiró**+ sexual de l'amor», *PV*-3: 269; «aquelles cames tristes, l'**estiró** de la guerra», *LM*: 40; «Filomena pega **estirons** del cabell a Rosa», *FS*: 87; «l'amargura et féu home en un **estiró** terriblement mortal», *MC*: 198; «o bé estira la cama, en l'**estiró** darrer», *IC*: 26; «un **estiró** mortal», *PV*-3: 691; «fa falta que [...] un bon **netejó**+ les deixe com una seda», *Ob*: 132; «jo anava **a rastrons**+ davant d'ella», *PB*: 53; «jo aniria **a rastrons**», «anaves **a rastrons**», *OD*: 57, 59; «volent fugir, intentant escapar, per més que fos **a rastrons** d'un vaixell», *PV*-1: 109; «la fricció del tomàquet ha estat feta, no místicament, no profundament, sinó com es deu fer, un **refregó**+ i prou», *QB*: 38; «fa falta que un **rentó**+»,⁸ *Ob*: 132; «oh benifet, oh gran **rentó** de l'ànima», *PV*-3: 165; «vosté que gasta el trenet: ¿per què no, de quan en quan, li peguen un **rentonet**?», *Ob*: 116; «sent com un **tiró**+ des del sexe», *Of*: 35.

8. El *DCVB* arreplega *rentó* 'rentada' en l'Empordà, en Pineda i en les Balears.

9. Però cap aspecte reforça d'una manera tan cridanera el caràcter popular de la seua llengua com l'ús i abús de diminutius.

9.1. APAREIXEN EN TOTS ELS DICCIONARIS: *animeta*, *bajoqueta*, *cavallets*, *nuet*,⁹ *suquet*, *tauleta*, *timonet*.¹⁰

9.2. SIMPLES DIMINUTIUS: «una taronjada que feia unes molt sospitoses *bromeretes*», *QB*: 60; «*bromereta* d'un llavis», *PV-2*: 75; «*capsetes* de torrons [...] a dintre hi havia els torrons», *PB*: 65; «deuen restar, encara, recialles d'aquelles *capsetes*», *PB*: 65; «seria de bon sentit [posar als frens dels trolebusos] una *ditadeta*¹¹ d'oli», *Ob*: 170; «hi ha cada angelet amb la faldeta curteta!...», *Ob*: 98; «com una *llumeta* humil», *Ob*: 188; «pegar foc a *moble*s», *PB*: 104; «*madalenetes* toves», *OD*: 65; «*madalenetes*», *CT*: 85; «s'haurà d'anar a *pateta* [caminant]», *Ob*: 170); «allà pel temps de Nadal, l'allioli *sentidet*», *Ob*: 127; «tot demanava una glossa *sentideta* de tendror», *Ob*: 80; «menjant sepionet, *tocadet*^ [amb un toc'] d'all i oli», *TM*: 41.

9.3. NO FIGUREN EN EL *DIEC*: «pregant perquè les pobres gentes tornen a casa amb les butxaques plenes [...] les *aguiletas*^a [monedes de cinc cèntims de pesseta] d'una confiança», *VJ*: 74; «s'omplia d'*aguiletas* d'esperança, els estalvis del coratge», *MC*: 229; «puge l'*escaleta*+ [escala estreta que des del carrer dona accés als pisos d'una casa]», *VV*: 24; «la rajoleta [...] que hi havia a la porta de l'*escaleta* on jo vaig néixer», *TM*: 30; «vaig pujant l'*escaleta*; una *escaleta* fosca», *RT*: 142; «amor, amor o *mesuretes*^a [recipient per a posar quantitats reduïdes de llet, ametles, cacaus o altres productes] d'aigua», *PV-2*: 589; «cacaus en *mesuretes*», *PV-1*: 449; «les *mesuretes* del cacau», *Llu*: 36 (< *OD*); «olives, pebrots en salmorra, cebetes en vinagre [...] que venia l'olivera, a base de *mesuretes* de paper d'estrassa», *AD*: 12; «de tot et porte, com veuràs, la justa *miqueta*+ [porció xicoteta d'alguna cosa], amiga, que a la nit desvetle càntics», *IC*: 47; «en l'elaboració i en la presentació dels pans, hi havia una imaginació senzillament

9. «Àngels ben *nuets*», *LN*: 28; «damunt el cos *nuet*», *Pe*: 27.

10. «Puja un enyor de *timonets* calents», *PV-1*: 467.

11. Grafiat *ditaeta*.

fastuosa: els rotllos, les **pataquetes**+ ('panet en forma de mitja lluna'), les vienes, els cardenalets... Tot això se n'ha anat a pacte», *QB*: 39-40; «aquella **rabasseta** ['caliquenyo'], que tant podia, entre les dents», *RT*: 241; «en tinc massa de llet: voleu prendre'n vosaltres si de cas amb una **rosquilleta**+ ['panet salat de pasta amb oli, de forma allargada i molt cuit, sovint amb llavoretetes']?», *VJ*: 178; «buscant **rotllets**+ ['pasta feta de farina cuita, que du sucre i té forma redona amb un forat enmig'] sequets per tots els forns», *OD*: 35; «menjant **sepionet**+ ['mol·lusc *Sepia elegans*'] tocadet d'all i oli», *TM*: 41.

9.4. NOMÉS APAREIXEN EN EL *DRACV*: «el cas és que jo tinc un poquet de **frescoreta*** ['fred o sensació de fret no massa intens']», *Coi*: 60; «**molletes*** ['partícules de pa'] de pa amarat amb vi», *OD*: 83.

9.5. NOMÉS APAREIXEN EN EL *DNV*: «al sol **blanet*** del Bon dia jo vull contestar-li hui», *Ob*: 80; «eren uns torrons **blanets**, de cacau», *PB*: 65; «tibant el cel a **borreguets*** ['núvol redonenc que apareix formant estol amb uns altres i que sol constituir senyal de pluja']», *PV-3*: 413.

9.6. NOMÉS APAREIX EN EL *DRACV* I EN EL *DNV*: «al **bancalet*** ['pedra travessera situada en la part inferior d'una porta'] de casa veus passar dies amb la cistella buida», *PV-3*: 643; «el **bancalet** a la porta de casa», *PV-2*: 460; «esperes, al **bancalet** de casa, aquell que arriba», *CT*: 178; «tocaren a la porta, obrí la dona i li'l deixaren [el mort] en el **bancalet**», *RT*: 179; «vent del poble t'espera al **bancalet** de casa», *PV-1*: 238.

9.7. NO FIGUREN EN CAP DE DICCIONARI: «la dona casada, que baixa a la **botigueta*** ['establiment on venen quemenjar i altres productes per a la llar'] i duu una grenya a la cara», *BM*: 158; «les **botiguetes** obertes», *OD*: 34; «les dones entraven a les **botiguetes** i compraven la sab», *OD*: 80; «la **botigueta** de l'herbolari», *SI*: 103 (ja el trobem a la segona mitat del segle XIX: «yo m'ha ficat en lo cap comprar-te una **botigueta**: tu al taulell y yo tocant...», Escalante, *La casa de Meca*, 1867, p. 9); «baje, y en la **botigueta** que lo apunten», Escalante, *Bufar en caldo gelat*, 1869, p. 9); «a les **cadires baixetes***», *RT*: 190; «agrana; arruixa; la **cadira baixeta**; mirar qui passa», *CT*: 170; «la **cadira baixeta**», *LM*: 61; «les **cadires baixetes** a la porta de casa», *IC*: 46; «per a una entradeta, ja n'hi

ha prou —digué ell, que va emprar un terme pirotècnic: “*entradeta*”*; és a dir, aquelles cinc o sis carcasses i sortides i traqueta que es disparen habitualment en entrar el sant a l'església, que no acaba de ser un castell formal», *Coi*: 16-17.

10. Dóna color col·loquial a la seua llengua l'ús de verbs tabús com *fotre* o populars com *pegar*.

fotre: ‘PEGAR’: «*fotre canyades a les rates penades*», *QB*: 62; «varen *fotre foc* a un petit moble», *HO*: 283; «*fotre palmellades al cap de la ferramenta*», *Coi*: 39; «quan vaig nàixer, em varen *fotre les palmelladetes* habituals al cul», *PB*: 44; «*fotre queixalada*», *PB*: 49; «al qual, crec recordar, *foten un parell de tirs* i el deixen eixut a terra», *PB*: 99; «*fotre una bona hòstia*», *Coi*: 36; «venia d'un pèl que el meu sant pare no *em fotés una pallissa*», *PB*: 11.

‘ARMAR’: «jugarem al sambori, *fotrem el gran desori*», *CR*: 50; «collons, *la que vares fotre* quan arribares al món!», *PB*: 23; «es van fer grans un dia i *la van fotre* de debò», *VJ*: 182.

fotre's ‘FASTIDIAR-SE’: «i si no, *t'has fotut*», *IC*: 22.

fotre's ‘MENJAR-SE’: «i *es fotia* molt indigne el millor berenar», *VJ*: 176; «però ben de gust que *em fotria* jo aquelles retalladures de torrons», *PB* 65; «al banquet que li han preparat assisteixen mil invitats, i com que tenen tanta fam es *foten* tot l'embarronat», *BM*: 135; «cloc els ulls i me'l fot», *Pe*: 39.

fotre-se'n ‘NO FER CAS DE NINGÚ’: «*em fot i me n'hi en fot [sic]* d'aquests patriotes puristes», *Pe*: 113; «*se'n fotia*, en tot cas, dels uns i els altres, i ho enviava tot a pacte», *FS*: 90; i amb valor fraseològic: «Bernat i Baldoví vol fer gràcia, *se'n fot de la música i de qui la toca**», *FS*: 85; i, amb modificacions: «però el poble alenava; *se'n fotia de la sintaxi i qui la toca*», *RT*: 265; «*se li'n fot*, a Escalante, *de la novetat i de qui la toca*», *FS*: 83.

pegar: ‘PEGAR (COLPS)’: «pegar un arrap en el cor», *Ob*: 72; «pegaràs algun bac», *VV*: 43; «així seria difícil que pegàs un bac», *Ce*: 52; «i pegue un colp a la taula», *OD*: 22; «pegant colps contra els ossos», *CO*: 156; «pegant-li cops de peu», *Llu*: 106; «pegar un colp a algú», *DD*: 87; «Filomena pega estirons del cabell a Rosa», *FS*: 87; «pegar un esvaró», *Ob*: 69; «pegar mossegades», *AD*: 13; «pegar palmades», *DD*: 72; «pegant-te patades i cops de puny», *OD*:

93; «pegar una puntellada a un infantil muntonet d'arena», *Ob*: 217; «pegar-se un tir», *VJ*: 98; «algú s'ha deixat oberta alguna finestra, i el vent es passa tot el dia pegant-li trompades», *QB*: 68; «un nen pega un xut a la pilota i l'encala i es queda estupefacte», *VV*: 83.

‘FER’: «pegar una becadeta», *AD*: 6, i *Ob*: 63; «pegar una beca», *Ob*: 71; «el cor em pega bots com si fos també un àngel», *CO*: 89; «pegar bots per la casa», *VJ*: 107; «pegar un bot», *Ob*: 217; ‘pegar un salt el cor’: «no he dit el salt que em va pegar el cor en veure allò», *TM*: 48; «pegar un canvi fenomenal», *QB*: 54; «i coixim coixam pegava crits», *RT*: 205; «pegant crits al carrer», *CO*: 158; ‘pegar un crit’: «voler —només— pegar un crit», *OD*: 70; «pegar cullerades del plat d'arròs», *PB*: 56; «pegar un passeget», *Ob*: 65; «pegar-se un plantó», *Ob*: 143; «vosté que gasta el trenet: ¿per què no, de quan en quan, li peguen un rentonet?», *Ob*: 116; «simplement he pegat una ullada a uns poemes», *TM*: 76; «vivim uns moments en què tot pega una volta radical», *DD*: 44; «pegues la volta per no xafar-la», *VV*: 32; «havem pegat sis o vuit voltes per uns llocs, o carrers que a mi em semblaven...», *FS*: 12; «he pegat moltes voltes sobre el llit», *VV*: 72; «pegarem voltes i més voltes», *OD*: 35; «pegant voltes i més voltes», *VV*: 51; «procure pegar-li voltes a l'assumpte», *Ob*: 231; «tot pegava voltes», *LM*: 56; «pegar la gran volta», *Ob*: 90, 132;

‘TOCAR’: «test on pega el sol amb arguments d'escata», *HO*: 207.

11. El model morfològic d'Estellés és l'habitual en la llengua valenciana normativa del seu temps. Així, usa sempre els demostratius reforçats *aquest*, *aquesta*, *aquests*, *aquestes* i els possessius *meua*, *teua*, *seua*.

Encara que predominen els plurals en *-es*, en trobem alguns amb la forma clàssica i majoritària en valencià *-ns*: «dels *hòmens* que no tenen casa», *SI*: 106; «els *hòmens* que oferien navaixes d'Albacete», *LM*: 85; «*hòmens*, dones, infants», *CO*: 84; la nit dels *hòmens*», *LN*: 63; «presumien, els *jòvens*», *LM*: 86; «són *jòvens* o són vells», *LN*: 24 (canviat per *joves* en *RT*: 54); «en els *màrgens* cullen les flors anònimes», *AT*: 49; «*màrgens* on ardeixen totes les argelagues», *LN*: 28; «en soledat tan *òrfens*», *PV*-3: 170; «de cebes i de *ràvens*», *PV*-1: 200.

L'adjectiu *coent* presenta noció de gènere: «desapegant-me un poc la mitja de la planta, tan *coenta*», *DA*: 28; «tinc l'ànima *coenta* com la planta d'un peu», *LN*: 54.

Utilitza tant els locatius *sota*, *dessota*, la variant antiga *sots* i *davall*¹² com el popular *baix* («amb el colze dret ficat *baix* del coixí», *CO*: 160; «*baix* la terra tens un fill», *AT*: 14; «entrava els bacinets deixant-los *baix* els llits», *RT*: 158; «per *baix* dels llits i les cadires, per *baix* dels poemes», *AT*: 46; «tots els abrils que *baix* la terra aguarden», *AT*: 44), perfectament genuí com a correlat de *dalt*.¹³

Usa els quantitatius *molt* i *tant* seguits de la preposició *de*, tant en masculí singular, com és habitual en el valencià comú («l'enrame d'oli cru amb un pessic de sal i suque *molt de pa*», *Pe*: 39; «mentre hi ha *tant d'home* parat», *OD*: 15), com en el masculí plural, on l'ús de la preposició ha retrocedit actualment («amb *molts de miraments*», *BM*: 98; «han sonat *molts de noms*», *CO*: 38; «aquella bosa per a *tants de besos*», *Lle*: 4; «ara tornes, vençut de *tants de versos*», *VV*: 52).¹⁴

També fa ús de la preposició *de* en el cas dels quantitatius *massa*, *més*, *poc* i *prou* («però tinc *massa d'urgència* d'acabar aquests papers», *FS*: 71; «eixes coses devien fer-se amb *més de sentit*», *Ob*: 150; «varen passar, en fi, els dies, uns dies amb *més de dolor*, uns altres dies amb menys», *FS*: 68; «es menja molt *poc de pa*», *QB*: 49; «amb *prou de feines* se'l va acostar a la boca», *AD*: 8; «no hi havia *prou de cotó-en-pèl*», *DD*: 63)

12. Vet-ne ací uns quants exemples: «caminava l'alacrà *sota* les pedres de secà», *BM*: 132; «*dessota* les faldilles», *MC*: 262; «un poc morat, potser, *dessota* la grogor», *LN*: 26; «*sots* la camisa de Carmesiana, Tirant li besa les mamelles», *IC* 26; «*davall* el bes enorme», *SI*: 148; «l'agafava del braç *davall* de les palmeres», *IC*: 46.

13. Compareu amb l'ús de *baix* estos exemples de *dalt*: «contemplava la mar *dalt* d'una roca», *OD*: 36; «*dalt* la nau, contemplàrem Mallorca», *IC*: 13; «de *dalt* la passarel·la contemplàvem els trens», *LM*: 69; «i eixint per *dalt* les tàpies, tot l'encant dels gesmilers», *Ob*: 165; «per *dalt* del mostrador passa, negligent, el gat», *Ob*: 121; «recorde, *dalt* d'una canya, un parell de cebes i una safanòria», *FS*: 80.

14. Molt habituals en la seua obra, com mostren estos altres exemples: «hem tornat *molts de dies*», *LM*: 73; «hi ha *molts de perills*», *Llu*: 336; «*molts de dies* he estat contenint-me», *CO*: 79; «*molts de mesos* anava jo darrere d'aquests llibres», *LN*: 61; «*molts de patiments*», *Pe*: 123; «un futur elaborat amb *molts de patiments* i grans perills», *PV*-1: 438; «vull *molts de gori-goris* de clero pobre», *OD*: 7; «com *tants de dies*», *SI*: 177; «després de *tants de dies* d'interrogar», *CO*: 36; «després de *tants de mesos* en el llit», *RT*: 240; «l'esquema estricte de *tants de pecats*», *VV*: 45; «*tants d'hòmens* presoners», *LM*: 44; «*tants de carrers* que condueixen cap a cap de lloc», *VJ*: 72; «*tants de colors* dormits [sic]», *ON*: 38; «*tants de dies* abans», *CO*: 159; «un dia com *tants de dies*», *Ob*: 202.

També amb l'indefinit *cap* utilitza la preposició *de*, com és habitual en occità¹⁵ i en valencià central i meridional: «anar cap a *cap de lloc*», *VJ*: 72; «aquest personatge, don Eusebio, és discret; no té *cap de matis especial*», *Op*: 240; «*cap de connexió*», *FS*: 88; «en *cap de banda*», *LM*: 79; «mai no brota *cap de rebel·lia en ell*», *FS*: 79; «mai no s'apuntà a *cap de partit*», *RT*: 196.¹⁶ Tanmateix, també trobem exemples sense preposició: «*cap inconvenient*», *VJ*: 117; «*cap persona*», *MT*: 66; «en *cap moment* no se li desenfila l'agulla, a Escalante», *FS*: 82.¹⁷

Al costat de l'indefinit *cap* usa també abundantament la variant clàssica *ningun*: «no oblide de *ninguna* [de les muses] les pràctiques amables», *AT*: 52; «amb *ninguna* de les banalitats habituals», *TM*: 39; «he esperat certes coses; no n'he rebut *ninguna*», *IC*: 18; «i *ningun* dels quatre no es mamava el dit», *Llu*: 335; «*ningun mort* no es desperta», *LM*: 16; «no és *ningun secret* —el secret, en tot cas, de la sària», *Ob*: 220.¹⁸

15. Loïs Alibèrt escriu en la seua *Gramatica occitana segón los parlars lengadocians* (Montpeller, Centre d'Estudis Occitans, 1976, p. 86): «*cap* joga lo rotle d'adjectiu e de pronom invariable; l'adjectiu se constrúís leuments amb *de*: "ai pas *cap de cotel*", "*cap de porta* es pas alandada"». En la interessant gasetta digital d'informacions occitanes *Jornalet* podeu comprovar que algunes notícies a voltes no han rebut encara «*cap de comentari*».

16. És l'ús majoritari en Estellés, com mostren estos altres exemples: «negligentment, sense cap de tendresa», *LN*: 40; «no ens ha faltat cap de detall», *LM*: 17; «no havia ocorregut *cap cosa en cap de lloc*», *CO*: 103; «no he pogut oblidar-te ja mai en cap de banda», *RT*: 165; «no hi ha cap de problema», *VJ*: 104; «no hi havia guàrdies en cap de carrer», *VV*: 93; «no podré dur cap de puta al llit», *VV*: 126; «no té cap de matis especial», *FS*: 82; «no té cap de matis especial», *Ob*: 240; «per mi no hi ha cap d'inconvenient», *DD*: 75; «però no hi hagué cap de voluntat superadora, cap d'intenció de maniobra», *FS*: 91; «que no es desperte cap cosa en cap de lloc», *LN*: 64; «que no hem pogut tastar en cap de banda, mai», *LM*: 79; «sense cap d'alteració», *FS*: 93; «sense cap d'anotació», *FS*: 91; «sense cap d'esclètxa», *RD*: 21; «sense cap d'incís», *Llu*: 335; «sense cap de motiu», *LN*: 45; «sense cap de pregunta», *OD*: 71; «sense cap de respecte», *PV-2*: 169 (= 'gens de'); «tants de carrers que condueixen cap a cap de lloc», *VJ*: 72.

17. Però podríem dir que és un ús minoritari. Vegeu-ne uns pocs més: «les noies no se'n reien ni feien *cap extrem*: açò em fotia», *FS*: 17; «no beuré *cap alcohol*», *RD*: 21; «no m'han privat de *cap experiència*», *CR*: 18; «no vaig estalviar-li *cap cosa*», *FS*: 76.

18. Vet-ne ací més exemples: «no intentaré *ningun* himeneu ja», *MC*: 95; «oh nit, oh pena com *ninguna* pena», *SI*: 34; «però ja fa alguns dies que no en trobe *ningun*», *OD*: 25; «sense pensar en *ninguna* posteritat», *LM*: 105; «si us demanen algun autògraf meu, direu que no n'he deixat *ningun*», *OD*: 93; «no apareix per *ninguna* banda», *OD*: 20; «s'enduia el vent cap a *ninguna* banda els teus grans crits», *MC*: 87; «tots anem a *ninguna* banda», *OD*: 14; també usa *enlloc*: «guitarra *d'enlloc*», *CT*: 227; «una brisa que arriba *d'enlloc* per mi sol», *VJ*: 256.

Encara que l'ús majoritari és *dues*, alguna volta fa ús de la variant *dos* com a femení: «un teuladí de fang amb *dos* plomes pintades de fugina», *CC*: 47; «no hi havia a València dos cames com les teues», *LM*: 23; «un arròs amb *dos* fulles de ceba», *LM*: 44.

Pel que fa als pronoms febles convé destacar l'ús de la variant reforçada *es* davant verbs començats en sibilant alveolar: «aquesta nit *es sent* un aire espés», *CC*: 18; «els pastors *es somreien*», *RT*: 158; «*es sap*, de sobte, el Paradís», *CC*: 18; «*es secaven* al sol i ballaven grotescs», *CO*: 144; «la filla, en acabar, *es separava* del mugró», *RT*: 178; «les vuit donzelles nues *es sorprenen*», *CO*: 20; «mai no *es sabia*», *ON*: 23

El seu model en morfologia verbal és l'habitual en els textos valencians de l'època: incoatius en *-esc, -eix, -esca* (*llegesc*, *MC*: 33; *fingeix*, *CT*: 115; *seguesca*, *VJ*: 203); imperfets de subjuntiu en *-às* (*trobassen*, *MC*: 204), (*anàs*, *VV*: 79), al costat de les variants en *-és* (*oblidés*, *BM*: 95; *bategés*, *CR*: 65).

Troben gerundis clàssics i populars en valencià sense *i* antihiatàtica: «el peó que *es mata caent* des d'un andami», *HP*: 49; «l'aigua *caent* pels porxos», *HP*: 13; «l'aigua *caent*, calenta», *CO*: 125; «van *caent* papers», *LN*: 63; «recordant-te —*veent-te*—», *LN*: 36.

Usa a voltes els subjuntius de *voler* amb lateral palatal: «com vosté *vullga*», *OD*: 16; «Déu *vullga* que arribe», *Ob*: 235; «com *vullga* tot el món», *Lle*: 3; «que escriga allò que *vullga*», *CO*: 139; «qui em *vullga* veure morir», *OD*: 51; «qui no *vullga* pols, que no vaja a l'era», *Coi*: 36; «faràs de mi el que *vullgues*», *CO*: 155. I, en alguns casos, la combinació *xc* en certs temps del verb *eixir*: «ai gloriós Sant Ramon Nonat! Sols us demane que al remat *ixca* tan dolç com ha entrat», *LM*: 19; «deixa que se *n'ixca*», *LN*: 13; «potser *ixca* una afirmació», *OD*: 46; «*ixqué* l'home», *Ce*: 49; «*ixquérem* de la guerra com si fos d'una cova», *LM*: 84.

En els perfets perifràstics preferix les variants amb *-r-*: «*vares* tallar», *LM*: 52; «a l'ermita dels Benissants, *vàrem* pujar tots dos sols», *VJ*: 62; «l'ordre humil en què ahir passat ho vàrem deixar tot», *TM*: 74; «vàrem llegir la làpida», *LM*: 73; «vàrem viure una Pentecosta», *LM*: 51; «*vàreu* anar raonant tos dos fins el british museum», *VV*: 91; «*varen* fer a Escalente un dany irreparable», *FS*: 88.

12. La cultura popular oral és molt present en la seua obra, on trobem cançons populars com ara: «*amo de parres i corrals, llimeres, les espardenyas oblidades, mare*», AT: 40; «és la meua ama i és *l'ama del corral i del carrer, de la llimera i la parra i la flor del taronger*», LN: 10; «m'hauria estimat molt de passar-hi aquest dia a la *Mariola, tota a floretes*», VJ: 116. Jocs recordats de la seua infantesa, com ara: «en les nits de més lluna, amb cranis de soldat evoquen la infantesa amb “*a les claus de Déu, Sant Pere i Sant Joan*”*», OD: 85; «tornaria al poble, a la infantesa, a les humils paraules, a la tella del *mort i pam**, *les claus de Déu, Sant Pere i Sant Joan, l'elementalitat*», RT: 204; «que es jugàs a les telles del *mort i pam*, o al *s'han catat en l'escaleta*», QB: 61; «*mort i pam*, deien els infants», Pe: 261; «telles del *sambori*, pedres del *mort i pam*», OD: 58; «les joves del poble, ¿juguen a *la piu*+? *La piu i amagar* era un joc gentil; veus de l'horabaixa; *d'ahí teuladí*», Llu: 335; «jugarem al *sambori*, fotrem el gran desori», CR: 50; «per sobre els taulells dibuixen amb guix *samboris* de pena i coixim coixam», Llu: 335; «com si anàs a ballar *la tarara**», OD: 8; «i en arribar la Pasqua *la tarara i el rogle*», SI: 158; «tots els blats novells de *la tarara*», AT: 11. Oracions com: «ai gloriós *Sant Ramon Nonat!* Sols us demane que al remat *ixca tan dolç com ha entrat*», LM: 19. Refranys com ara: «*¡ai caldera vella amb bonys i forats!*», Ob: 66; «“¿no et queixaves de mal de cap?” *li diu el mort al degollat*», BM: 135; «*a Sant Vicent de la Roda [...] el dia s'allarga una hora*», Ob: 211; «*a tot porc li arriba el seu Sant Martí*», DD: 40; «*amor d'amo, aigua en cistella*», DD: 52; «*benvingut sigues, Mal, si véns a soles*», CO: 41; «*bona vista, vejам —Figues en agost*», Coi: 63; «*campanes velles, bony o forat*», Pe: 21; «*car tot és un, amor de lluny i foc d'estopa*», OD: 47; «*donzell de nit que arribaves al llit al primer crit*», RD: 22; «*germana soltera de la meua mare, que viu encara, plena de bonys i forats*», PB: 12; «*i a la taula i al llit al primer crit*», AT: 12; «*i al treballador, faena*», Ob: 130 (i al *jugador, diners*; també és el títol sàinet de Pepe Ángeles de 1926); «*pense el teu cos com el cànter novell que fa l'aigua fresca, el món bell*», VJ: 81; «*pobrets, però honraets [sic]*», Coi: 82; «*qui no suma se n'ix*», IC: 18; «*qui no vullga pols, que no vaja a l'era*», Coi: 36; «*qui tinga cucs, que pele fulla*», OD: 21; «*si el ciri és curt la processó és molt llarga*», PV-3: 588; «*ama ¿hi ha foc?, endevinalles*», AT:

40; «*ama, hi ha foc?*, interroguen servils *PV-1*: 448. I fins i tot alguna rondalla: «canten les fonts i ballen les floretes i vaja, jo, perdut entre els tomellos, cercant, amant, *la flor del lliri blau*», *PV-3*: 247.

13. Sovintegen en l'obra d'Estellés les referències a la medicina popular:

13.1. NO APAREIXEN EN EL *DCVB* NI EN EL *DIEC*: ***aigua dels quatre grans***^{*}, «ara plora tranquil, com si en la vida haguesses pixat uns orins espessos de tant com has begut *aigua dels quatre grans*, algun pèl de mamella», *VJ*: 153; «el metge tornarà demà; pixa l'*aigua dels quatre grans* que ara té un sabor rovellat», *BM*: 131; «el perolet, l'*aigua dels quatre grans*, la palmatòria», *SI*: 36; «la tissana, l'*aigua dels quatre grans*, el rosari en família», *VJ*: 76; «molsa d'aixel·la o entrecuix pobríssim enterbolia o ramejava l'*aigua dels quatre grans*, en la qual ressonaven quatre queixals d'algun difunt anònim», *RT*: 195; ***mala seguida***^{*} 'tuberculosi': «oh rosa gran de mantellina negra, com de morir d'amor, *mala seguida*, un glop de sang i una carta a la mà», *RD*: 26; «tenien un fill que va morir de *mala seguida*, em sembla», *TM*: 16; «traure-li la sang i els testicles, destinats a les persones malaltes de "*mala seguida*", com era anomenada, aleshores, la *tuberculosi*», *PB*: 39.

13.2. NO FIGUREN EN EL *DIEC*: «cataplasmes de ***llinós***+ ['farina que s'extrau de la llavor del lli']», *Ob*: 174; «per a coure el constipat, cataplasmes de *llinós*», *Ob*: 128; «amb gest adust aparte ***micapans***+ ['cataplasmes']», *CR*: 30; «els *micapans* que curen el mal d'ull», *PV-1*: 482; «els *micapans* usats d'algun mussol, els vells preservatius dels cercadits», *RT*: 254; «el barber li feia *micapans*», *RT*: 177; «ara plora tranquil, com si en la vida haguesses pixat uns orins espessos de tant com has begut *aigua dels quatre grans*, algun ***pèl de mamella***+ ['mastitis, malaltia produïda per obstrucció dels conductes de la llet en les femelles que alleten']», *VJ*: 153; «prunyons, *pèls de mamella*» *RT*: 273.

14. No estranya que «el fill del forner, que feia versos», faci ús de tèrmens propis d'este ofici. Així, a més de *lalcavor*+ 'cambra situada damunt del forn' (estudiat en l'apartat 2), trobem en l'obra estellesiana tèrmens com ara: «i

escombrar [‘agranar’]¹⁹ lentament, prendre-li foc al forn», *LM*: 92; «per ell el cant que puja a l’alcavor, precipitat a les paneres grans, per ell el cant d’**escombrar** i de fényer», *PV*-2: 165; i «del **pastim** [‘lloc del forn on es pastava el pa’] a l’alcavor, i des del forn al taulell, el pa, cruixidor i alegre, segueix un ràpid procés», *Ob*: 204. També hi són abundosos els vocables corresponents als productes dels forns, de les pastisseries. A més de paraules *madaleneta*, *pataqueta*, *rosquilleta* (estudiats en l’apartat 9), trobem: «les **coques cristines**^{*20} [‘coca feta de farina, ou, ametla mòlta, canella i corfa de llima rallada’]», *CT*: 85; «el **pa fresat**+ [‘pa molt blanc de tres crostons’] i les coques cristines», *CT*: 85; «pa d’aigua, un **pa fresat**», *Pe*: 118; «els grapat de **ronyoses**+ [‘ametles o avellanes cobertes d’una capa de sucre a punt de caramel·lo’] i confits que llançava el padrí» *PB*: 44; «**valencianes**^o [‘madalenes planes i allargades’] i madalenetes, el pa fresat i les coques cristines», *CT*: 85.

15. El món de la pirotècnia, tan valencià, també apareix representat. A més d’*entradeta** (estudiat en l’apartat 9), trobem: «els coeters [...] anaven disparant, a dreta i esquerra, habitualment a bon braç, **trons de bac*** [‘receptacle de paper ple de pólvora ben pitjada i lligat ben estret amb dos o més voltes de fil, que rebenta quan el reballen i fa un gran soroll’]», *TM*: 44; «la traca, només tenia [...] una o dues **canterelles**^a [‘trons molt forts que es disparen al final de la traca’], a l’èxtrem», *TM*: 44; «com una traca, com un **engraellat**^a [‘conjunt de masclets que es col·locaven en dos línies paral·leles, prop els uns dels altres, i comunicats per mitjà de guies en zig-zag, de manera que, si es botava foc en un cap de la guia, tots s’encenien ràpidament i creaven un gran soroll’]», *PB*: 43.

16. Tenia raó Sanchis Guarner quan afirmava que «la seua poesia eròtica revela una pregona tendresa adolorida i una sensualitat joiosa i concreta, d’un nou realisme cru i angoixat, lliure» (1971: 9). I és que, com ha escrit Vicent Salvador, «Estellés, en tot cas, fa de l’eros un dels centres neuràlgics de la seua escriptura; i ho fa generalment amb delectança plena de descriptivisme i de

19. En valencià *sèscombra* el forn i lera amb l’*escombra*, en els altres casos *sàgrana* amb la *granera*.

20. El *DCVB* arreu en Castelló *cristina* ‘coca de pasta fina i dura’.

narrativitat» (1989: 39). El mateix Salvador distingix tres nivells de referències relatives al sexe: «a) designacions directes (*cul, pèls, pits, mugrons, cuixes, engonal, anques, entrecuix, natges, malucs*); b) tèrmens cults (*semen, coit, esperma, clitoris, fal, masturbar-se*); i c) designacions gràfiques poades en expressions metafòriques del “català col·loquial” (*màneg, perpal, piu, galtes del cul, trau*), o en la seua originalitat figurativa (*cau secret, forat nefand, redonor darrera*)» (1989: 40). D'este tercer nivell procedixen les paraules que, pel seu interès lexicogràfic, arpleguem ací.

bou embolat* ‘fornicació’: «les divuit filles s’han casat i li donen gust al forat amb completa normalitat; els agrada el *bou embolat*», *BM*: 126.

bufa[^] ‘mamella’: «l'altra mà anava perduda entre els pits d'ella [...] una *bufa* d'aquestes ja és bona», *Coi*: 47.

córrer-se[^] o **escórrer-se** ‘tindre un orgasme’: «els dos *es corregeren* i començaren a fer extrems de festa», *Coi*: 72; «em sembla que *mèscorre* [*sic*]. –Ai, que jo també *em córrec!*», *Coi*: 72; «et masturbaves i jo em masturbava veient-te *escórrer*, i *mèscorria* jo [...] i *ens escorriem* tots dos», *CR*: 66.

empeltar[^] ‘deixar embarassada’: «la donzella anava de part; li varen esgarrar el trau i li’n tragueren tres de pam, i la mare anava cridant: “¿quin fill de puta l’ha *empeltat?*”», *BM*: 124; **empeltar-la*** ‘copular’: «en acabar de dinar, *l’empeltem* i avant!», *Coi*: 64; **empeltat**[^] ‘amb els genitals dins de la parella’: «desencolen el carafal, cauen per terra, rodolant: l’un en l’altre estan *empeltats*», *BM*: 128 (el *DCVB* arplega a Tortosa un sentit pròxim: ‘fecundar un vegetal per l’acció dels insectes’, i l’emplifica així: «enguany no hi haurà collita de garrofes perquè les abelles no han empeltat la mostra», «los borinots empelten les flors i les barregen de colors»).

esgarrany ‘vulva’: «al Mondúver hi ha unes roques amb un *esgarrany* sexual: l’entrada a la cova del Parpalló», *PV*-1: 91; «l’*esgarrany* sexual de la cova del parpalló», *Of*: 40; «oh matalàs de l’esposa esgarrada amb l’*esgarrany* principal de l’amor», *PV*-2: 163

esgarrar (l’himen): «*s’esgarrarà*, per l’esforç [del part], el dolç trau», *VJ*: 73; «amb tot el trau *esgarrat* i apanyat recorregué tota Europa sencera encenent

pius», *Cor*: 44; «oh matalàs de l'esposa *esgarrada* amb l'esgarrany principal de l'amor», *PV*-2: 163 (també: «amostrava tota plorosa el seu trau *esquinçat*», *VJ*: 174).

esguít 'ejaculació': «fill d'un *esguít*», *Cor*: 46; «i jo estrenyia reparant tapant amb *esguits* seminals les peladures», *CR*: 66.

fal* 'penis': «amuntegats, confusió de *fals*, de *fals* i culs i pèls d'aixella pobra», *PV*-1: 455 (només el *DRACV* arreplega *fal* com a 'membre viril masculí [*sic*]').

fer-ho+ 'copular': «una parella *ho fa* poc abans de morir-se», *VJ* 154; «una parella *ho feia* amb un ritme de vals dempeus en un cantó d'un carrer solitari», *IC*: 13 «el nuvi empenta la núvia, que cau a terra, i de seguida comencen a *fer-ho*», *PB*: 31 (el *DCVB* arreplega un curiós exemple de 1401: «Mossèn A. colgàs ab ella testes et de fet li muntà demunt [...] et *feu-ho* a ella testes [...] ella testes no havia volgut sofarrir al dit mossèn A. que *li u faés* tantes vegades com ell volia», Miret i Sans, *Sempre han tingut bec les oques*, II, 74)

ferramenta[^] 'penis': «va fotre dues o tres palmellades al cap de la *ferramenta*», *Coi*: 39.

flor[^] 'anus': «la redonor del cul, la seua *flor* impensada i petita», *VV*: 225.

florí^a 'anus': «*florí* esgarrat», *PV*-1: 448.

follar[^] 'copular': «ni tan sols bec i sols *folle* divendres», *MT*: 9.

forat del cul* 'anus': «m'he posat un dit al *forat del cul*», *VJ*: 268.

galta del cul 'natja': «i em fa pensar unes *galtes de cul* de divuit anys», *Pe*: 147; «*galtes de cul* com mai n'havia vistes!», *VV*: 216; «la tendra rodonor del cul, les *galtes del cul*», *VJ*: 217.

fer la mà+ 'masturbar': «*feu-li la mà* a sant Pere Pasqual: el monument la té desencolada...», *PV*-1: 452.

mà nec[^] 'penis': «li va ficar tot el *mà nec* al sexe», *Cor*: 44.

tocar mare+ «¿qui seria el primer que va *tocar mare* entre els teus pèls íntims?», *MC*: 107; «com un dia, al cinema, quan, a crits, informà, puntual, al seu espòs: “És el veí, que intenta *tocar mare*”», *RT*: 242.

maricó+ «els *maricons* del poble eren feliços», *RT*: 192; «la internacional dels *maricons* funciona perfectament», *VJ*: 279.

- pardal** 'penis': «què és això? —El meu *pardal*», *Coi*: 80.
- parrús** 'vulva': «ja tinc content l'entrecoix, el *parrús*», *Coi*: 37, 22, 51.
- parrussa**° 'vulva': «com deus tenir la *parrussa*», *Coi*: 77.
- pitxer** «posa-me'n un altre got, o millor un *pitxer*, que és un mot que m'agrada més no sé per què», *Pe* 70 (cf. *pixa*).
- piu** 'penis': «amb tot el trau esgarrat i apanyat recorregué tota Europa sencera encenent *pius*», *Cor*: 44; «en lloc de dir al poble “Aneu en pau”, molt d'amagat dieu “Veniu en *piu*”», *PV*-1: 453; «amb el *piu* i els testicles lliures», *VJ*: 107.
- polla**^ 'penis': «que la *polla* estigués a l'alçària del cony», *Coi*: 88
- ramera**+ 'prostituta' «les estores que duïen les *rameres* antigues per tal de treballar on trobassen la feina», *MC*: 204
- tavella**^ 'penis' «amb molt fosc afany i fèrtil *tavella*, de prou bon tamany, buscava el trau d'ella, fent-li un esgarrany i palpant mamella que està de bon any», *PV*-3: 35.
- titet**° 'vulva': «donem-li de menjar al *titet*», *Coi*: 32.
- tomello**+ 'pèl púbic': «deixar-les caure [les carícies] dins el teu ventre sabent que pujaria per *tomellos* secrets», *PV*-3: 474; «la teua cabellera de publicada mel insigne, el *tomello* de l'entrecoix», *PV*-3: 467.
- trau**^ 'himen': «es sentia esgarrada no en el *trau*, en la vida, de cap a peus, en perdre allò que hom diu el *virgo*», *MC*: 208; «amb molt fosc afany i fèrtil *tavella*, de prou bon tamany, buscava el *trau* d'ella, fent-li un esgarrany i palpant mamella que està de bon any», *PV*-3: 35; «amb tot el *trau* esgarrat i apanyat recorregué tota Europa sencera encenent *pius*», *Cor*: 44; «amostrava tota plorosa el seu *trau* esquinçat», *VJ*: 174; «el *trau* del teu entrecoix sota la meua mà», *VJ*: 269.
- turma** 'testicle': «compres les *turmes*, que l'Almela deia terme en desús», *RT*: 224.
- virgo**+ 'himen': «es sentia esgarrada no en el *trau*, en la vida, de cap a peus, en perdre allò que hom diu el *virgo*», *MC*: 208; «amb *virgo* incòlume [...] ara farà vuit anys que l'enterraren», *RT*: 271; «la teua mare et va dur i encara eres *virgo*; jo no m'ho creia» *DD*: 63.

vitet[^] 'penis': «el xiquet que no es troba el *vitet* i es pixa damunt», *MC*: 237.

xona 'vulva': «Déu meu com tinc la meua *xona*!», *Coi*: 87.

17. Trobem en l'obra estel·lesiana valencianismes admesos pel DIEC com ara: *abrasir*, *agrunsar*, *aladre*, *aplegar*, *bac*, *birbar*, *botonar*, *bova*, *bròfec*, *camiseta*, *càrcer*, *enrònia*, *esgarrany*, *esgarrar*, *esguit*, *esvarar(-se)*, *fetiller*, *forment*, *garrofera*, *gesmiler*, *llarguerut*, *manco*, *menejar*, *muntó*, *oldre*, *parèixer*, *rajol*, *tanda*, *voler*, *xafar*, *xala*, *xe*, *xicona*, *xiquet*, *xiulit* o *xocolate*.²¹

21. Vet ací els contextos en què apareixen: «és un dol profundament viril i ha **d'abrasir** el teu ventre anhelant», *LN*: 38; «antic bressol que una mare **agrunsa**va», *PV-2*: 76; «cantaven i *lagrunsa*ven», *Pe*: 178; «la mare **agrunsa** el fill», *LM*: 61; «mares *engrunsen* els bressols», *PV-3*: 318 // «*t'agrunsa*va+ com [a] filleta», *CT*: 65; «ah Catalunya! La destrala, **aladre**, sinia, corbella», *MC*: 21; «hi ha *l'aladre*, groguenc», *HP*: 9; «la rosa i *l'aladre*», *SI*: 55; «la llum s'engolfa quan **aplega** al ventre càlid i novell», *CC*: 16; «darreres besades, **bacs** d'amor», *VJ*: 296; «i es desploma a l'avenc en un *bac* biològic», *LN*: 22; «matalasser del matalàs d'amor, del *bac* mortal i del delit suprem», *PV-2*: 163; «o els desfeien el cap [als ocells empresonats en l'enfilat], d'un *bac* en terra, com, en matins de festa, els trons de *bac*», *RT*: 173; «pegaràs algun *bac*», *VV*: 43; «va buscar una pedra suficientment gran i la posà al peu del taüt, perquè així seria difícil que pegàs un *bac*», *Ce*: 52; «**birbeu** els vostres camps», *PV-1*: 314; «et veia [...] com anaves birbant els solcs», *VJ*: 67; «vinclat damunt els versos birbe el dia; em moriré regant una paraula», *VV*: 241; «¿em **botones** el subjectador?», *DD*: 61; «aquest amor tan gentil de la **bova**, flor d'un moment, que amaneix i s'amaga en arribar el barquetot, fangós», *RD*: 33; «la cadira de *bova*», *PV-3*: 332; «siestic sota les *boves* en carn viva enterrat», *BM*: 209; «el veí del principal, tan **bròfec** i tan igual a com el veus cada dia», *Ob*: 83; «Escalante era d'un caràcter difícil: ràpidament, *bròfec*», *FS*: 79; «un senyor molt docte i *bròfec* i de mala llet», *FS*: 58; «la carn vol carn" I la carn no té rang. Ho diu molt *bròfec*», *MC*: 67; «d'una obscenitat més que evident, *bròfega*», *CR*: 8; «Joan Fuster, com un sobirà *bròfec* de "la corte del faraón"», *VJ*: 177; «una suor de **camisetes** de cotó que deixen al melic engrunes», *RT*: 199; «al pati del **càrcer**», *Pu*: 47; «darrere dels forrellats dels *càrcers*», *LM*: 91; «s'improvisaven *càrsers* [sic] en qualsevulla banda», *LM*: 57; «**enrònia**, flotant cos de gel al crepuscle», *DA*: 44; «no ho entenc; tinc una *enrònia* i no me puc aclarir», *Ob*: 214; «persistia *l'enrònia* fluctuant dels violins endolats», *Pe*: 229; «una benigna *enrònia* que et justificaria», *Pe*: 166, i *SI*: 164; «de garanties, d'**esgarranys**, de pena», *AT*: 36; «de plors, d'*esgarranys* amb les ungles», *CO*: 150; «l'*esgarrany* d'un arbre», *CO*: 64; «ple de buits, d'*esgarranys*», *LN*: 65; «romp en un plor ple d'*esgarranys*», *BM*: 127; «agafar un paper i **esgarrar-lo**», *LN*: 63; «el desig dolcíssim d'*esgarrar-li* la túnica», *CC*: 42; «*esgarrant* successius tels», *DA*: 40; «*esgarrarà* les pupil·les», *BM*: 87; «fet el silenci, s'*esgarrava* un sac», *RT*: 192; «l'aire es va *esgarrant* amb gemecs de naixença», *CC*: 44; «romp en un crit que *esgarra* el món», *PV-3*: 273; «*t'esgarraves* la carn», *LM*: 61; «com el vent *esgarrant-se* pel bosc», *DA*: 56; «els ulls que s'*esgarren* de llum», *VJ*: 202; «s'*esgarrarà* la boira arribant als avets», *Pe*: 27; «amollarà un pet *esgarrat*», *VV*: 74; «florí *esgarrat*», *PV-1*: 448; «i els cors *esgarrats*», *CO*: 25; «ulls *esgarrats*», *VJ*: 296; «una fam *esgarrada* de llibertat», *CO*: 33 (també usa *esquinçat*: «*esgarrat* rostre [...] has parit *esquinçada* de sobte», *MT*: 18-19); «vénen versos de Prévert i, coixim coixam, **esguits** digníssims de llatí escolar», *AT*: 39, i *VJ*: 39; «i només fem que **esvarar** en quant baixem de

18. Usa valencianismes no arrellegats pel DCVB ni pel DIEC que són:

18.1. VARIANTS FONÈTIQUES: «com el *jolivert** en el got de la cuina», AT:

l'acera», Ob: 107; «sempre se troba algú que per la pluja ha *esvarat*», Ob: 128; «el cor *s'esvara* vers tu o la Mort», CC: 20 (també «*rellisca* l'aire per les galtes», CC: 23); «el pensament *s'esvara*, apegant-se a l'asfalt com un pneumàtic», LN: 21; «*s'esvara* el riu», CO: 26; «*s'esvara* la llum per tant de riu», DA: 30; «el meu fill és una mica *fetiller* i vull saber personalment el que menja i el que no», PB: 75; «pàtria d'oli i de *forment*», SI: 76; «forment» DD: 51; «enterques *garroferes*», PV-2: 67; «la *garrofera* d'ombra benigna i gran», Ob: 192; «les *garroferes* opulentes», AT: 38; «*garroferes* i oliveres», Ob: 126, 200 (també usa *garrofer* «contemplant el migdia solar dels garrofers», RT: 134; «garrofers i dolçosos, antigues, parres de vi», PV-1: 255; «i eixint per dalt les tàpies, tot l'encant dels *gesmilers*», Ob: 165; «jo estava acostumada a aquelles cases del poble grans amb un corral i una llimera i si és de bé uns geranis uns *gesmilers*», Pe: 221 (també *gessamí* «ací comença un camí que porta a les soledat d'Ènguera [...] i va i diuen jazmín del *gessamí*», PV-2: 424; «flors [...] *llarguerudes*», RT: 157; «gambes [...] *llarguerudes*», Ob: 217; «i hi ha morts *llarguerudes*», RT: 274; «un llatí de lletres *llarguerudes*», PV-3: 354; «una flor *llargueruda*», LM: 70; «*manco* insolències», DD: 46; «vinga, va, *manco* romanços», DD: 71; «i *menejava* el cap en la impossibilitat de fer res», OD: 90; «tornen lleugers i *menejant* la mà», PV-1: 176; «i no em *menejaria*, no em mouria d'on sóc [...] si parle, si em *menege*», CO: 154; «no puc *menejar*-me i eixir i obrir la porta», CO: 162; «amargs *muntons* de cendra prematura», VV: 139; «el fem en un *muntó*», CO: 143; «fa un *muntó* de segles», VV 76; «*muntons* de morts», ON: 62; «un *muntó* de lloses», CT: 77; «un *muntó* de papers», CO: 82 (també usa *munto*); «carrers de cannes que *olien* a saladura», VJ: 98; «en arribar a Castelló, a la profunda nit de Castelló, oldran els tarongers i no podem pegar un ull», PV-1: 33; «ol a cireres, a bresquilles, a prunes», «oldria a terra», BM: 73, 75; «ol a silenci; ol a cast, íntim tàlem», CT: 177; «oldran els fruits i la terra de l'hort», MC: 77; «i àvidament *olies* una rosa», RT: 267; «olc la vida; *ols* el sexe», VV: 25; «varen *oldre* i mirar que s'havia cagat», PV-3: 602 (també usa «no et recorde *olorant* una rosa àvidament», RT: 268; «les llimeres, els tarongers de Marxuquera, *oloraven*^a que no en cabia més», TM: 33; «em *pareixia* que tancava la porta del meu bany», DA: 20; «hi havia ahir bon ambient davant el combat d'Urtain; però tot se n'anà a pacte, i a tots els *pareix* estrany», Ob: 207; «suara *pareixia* tot fàcil», CC: 53; «això es diu un *rajol* i allò una cadenera», Pe: 100; «dintre l'ermita; *rajols* vermells, les parets embanquinades», CT: 210; «sobre els *rajols* de l'habitació», Ob: 239; «arribava l'aigua, després, car aquella *tanda* era meua, i se la bevien els solcs», VJ: 67; «distribuïts els solcs, *tandes* de l'aigua», RD: 19; «ja he sentit arribar les greus *tandes* de l'odi a tots els cavallons de les meues collites», VJ: 235; «l'aigua era repartida per homes peluts i discrets, distribuïda en *tandes* sacres», PV-1: 157; «oïen entre els solcs l'aigua de la *tanda*», VJ: 180; «puja l'olor dels horts [...] una remor d'una *tanda* perduda», VJ: 57; «*et vull* amb un antic amor de mariner», IC 24; «em besaves i *ens volíem* més», VJ: 218; «*ens volíem* els dos, féiem l'amor», VJ: 82; «anem *xafant* paraules», OD: 17; «com si anaren *xafant* en polvos de criàlla», Ob: 73; «o tu, neu, que caus i caus [...] per tu vaig *xafant* cacaus o polvos de criàlla», Ob: 70; «pegues la volta per no *xafar*-la», VV: 32; «*xafant* llaunes buides i tests», CC: 46; «*xafàvem* les corfes de cacau», LM: 84; «*xafem* pols, mengem pols, dies de cotó-en-pèl», OD: 60; (també usa *aixafat*: «*aixafada* la rosa pura», Cor: 38); «un mati se'n van a esmorzar a la "*xala*"», PB: 99; «i vinga, *xe*, anem anant», Ob: 141; «arromangant les teles clares de les *xicones*», CO: 33; «la *xicona* es defeïa, es trencava, no sé com pararia al remat», VV: 78; «com els *xiquets* caçaven parotets amb les canyes», OD: 59; «el *xiquet* que no es troba el vitet i es pixa damunt», MC: 237; «escoltàvem *xiulits* dels trens», PV-2: 161; «s'ou el *xiulit* d'algun tren», SI: 102; «pa-en-oli-i-sal, *xocolate*, encant del món infant», Ob: 177.

52; «herba d'olives, per la brisa rams, un consuetat d'estupor i llànties, el *jolivert* en el pitxer amb aigua», en «Mort a Elx», *SI*: 39; «mirava el *jolivert* al centre de la taula», *Pe*: 141 (admesa com a forma principal pel *DRACV* i pel *DNV*); «arribaran tambors de *muixeranga**», *PV-2*: 341; «per la *moixeranga* que ens cantava al pit», *PV-2*: 222; «pregonament la *muixeranga* arriba», *SI*: 75; «sona la *muixeranga* i callem sempre», *PV-3*: 157 (admesa com a forma principal pel *DRACV* i pel *DNV*).

18.2. ADAPTACIONS D'ESTRANGERISMES: «eixe tel que pareix de "*cel·lofà*"*»,²² *Ob*: 69 (el *DRACV* definix *celofà*, provinent del francès *cellophane* —nom d'una marca—, com a «película de celulosa transparent i flexible feta de viscosa; s'utilisa per a embolicar coses»; cf. *DIEC cel·lofana*).

18.3. VARIANTS PER SUFIXACIÓ: «mosques indignes, apegaloses; tenen l'*apegalositat** que els resta de l'estiu», *QB*: 67; «concelebrant [...] amb un llatí *ditat** ['ditejat, brut de ditades'] de vi en salmorra», *PV-1*: 453; «els bruts papers *ditats*», *BM*: 123 (cf. *ditada* «el fang barrat, les remotes *ditades*», *PV-1*: 374; «seria de bon sentit [posar als frens dels trolebusos] una *ditadeta* d'oli», *Ob*: 170); «garrofers i *dolçosos**, antigues, parres de vi», *PV-1*: 255; «*salpassava** [arruixava amb el salpàs'], amb llatins arnats, les gents que anaven al mercat», *BM*: 124; «mire l'escut [del País] al centre de la taula com *salpassant* les hores de treball», *PV-1*: 386; «oh malparit que *salpassa* tothom amb arguments estrictes del Mein Kempf», *PV-1*: 452; «*salpassaran*, amb llatins negligents, la teua mort», *CT*: 104; «vas enramant, vas *salpassant* estrelles», *Cor*: 41; «amb aigua *salpassada*», *PV-3*: 362; «el meló d'Alger, alegre, rodó, sencer [...] tot *xorrós** i escandalós», *Ob*: 163.

18.4. VARIANTS PER PREFIXACIÓ: «anava fent-se conforme tu anaves intuïnt en un cos una vida, la teua anava estructurant-se, *aconformant-se** a aquella que sols endevinaves», *Pe*: 166, i *SI*: 164 «com [a] arc on passa i *s'aconforma* la llum, el vent», *PV-2*: 68; «goig secular, *aconformat* reducte», *PV-1*: 489; «l'abraçaven, el *desabotonaven**», *RT*: 218.

22. Grafiat *celofà*.

18.5. VARIANTS PER SEGMENTACIÓ: «us tornareu un ocellet petit, conino [...] em convertiré en ocell **conino***», *AD*: 10 [el *DRACV* definix la forma col·loquial *conino* com a «molt menut o chicotet» i apunta plausiblement com a possible origen l'adjectiu *xiconino*].

18.6. DERIVATS PARASINTÈTICS: «al banquet que li han preparat assisteixen mil invitats, i com que tenen tanta fam es foten tot l'**embarronat***», *BM*: 135; «Burjassot, solemne el portal antic, i l'*embarronat*, i el pou», *Ob*: 197; «després hi havia la galeria i aquella parra que tant m'agrada, sempre evocar; l'*embarronat*, corcat, dolent, i un colomer buit, en desús, dalt el comú», *BM*: 139-140 (cf. *embarronar* 'travessar amb barrons'); «els arbres sense fulles, el vent **embresquillat***», *Ob*: 134 (variant de *abresquillat* 'aspere, rude de caràcter o de maneres' que el *DCVB* arreplega en el *Maestrat*).

18.7. COMPOSTOS: «aquell dolor, que res no alleugeria, ni els micapans ni el **cotó-en-pèl**²³ calent», *RT*: 194; «com si duguesses un poc de *cotó-en-pèl* en els oïts t'arriba a tu el soroll del mar», *VV*: 33; «arreplegava, pels carrers, papers, trossos de veta, *cotó-en-pèls* gastats, pinyols d'oliva, culs de got», *RT* 254; «com els *cotó-en-pèls* purulents dels hospitals», *VJ*: 211.

18.8. PARAULES NOVES: «va traure [del banc] les vint mil pessetes [...] i es va morir [...] als quinze dies el desenterraren per tal de rescatar les vint mil **cales*** ('pessetes')», *RT*: 245 (conec la paraula dels meus anys alcoians de joventut, on es pronunciava *quèla*; sembla extreta de *calés* 'diners'); «es complau, simplement, amb els "**porritos**"* o titelles, amb els seus ninots o ninotets», *FS*: 79 (el *DRACV* definix *porrito* com a 'nino que es meneja en [*sic*] la mà posant esta dins d'ell o per mig [*sic*] de fils' i com a 'persona sense personalitat i que es deixa manipular fàcilment').

23. Paraula estimada d'Estellés; vejau-ne més exemples: «de *cotó-en-pèl* i pus», *MC*: 209; «dies de *cotó-en-pèl* gastat de sang anònima, el dia que el malalt va fer de cos», *VV* 200; «feta núvol o llenç o *cotó-en-pèl*», *DA*: 29; «trossos de *cotó-en-pèl* tacats de sang», *VV*: 49; «un tros de *cotó-en-pèl* gastat», *CO*: 72; «volves de *cotó-en-pèl*», *CC*: 44; «xafem pols, mengem pols, dies de *cotó-en-pèl*», *OD*: 60; «de gases, de benes, de *cotó-en-pèls* de pus», *VJ*: 254; «els *cotó-en-pèls*, les injeccions, la ràbia», *CT*: 76; «espargint *cotó-en-pèls* petits de llum i d'ombra», *DA*: 60; també sense guionets: «ets com un *cotó en pèl* amerat en alcohol», *LN*: 23.

19. Usa paraules no arrellegades pel *DIEC* i accepcions no arrellegades pel *DCVB* com ara: «**bromerols**²⁴ [‘bambolles’] de sabó», *PV-2* 276; «*brumerols* de sabó», *VV*: 42; «de *brumerols* innocents de sabó», *PV-1*: 255; «els infants feien els *brumerols* del sabó», *Pe*: 177; «puja pels tubs de l’aigua, rebenta les **perilles**^o [‘bombetes elèctriques’]», *AT*: 50; «rebentar les *perilles*, deixar el món a fosques», *LM*: 89 (també usa el sinònim *bombeta* «rebenta les *bombetes*», *VJ*: 240); «en arribar al cantó del **sequial**^o [‘séquia gran’]*», *VJ*: 181; «una aigua reiterada que salta, breu, per *sequials* i séquies», *PV-1*: 186.

20. Entre els valencianismes absents del *DIEC* trobem:

20.1. VARIANTS FONÈTIQUES: «fem el Bon Dia complet, perquè hi ha **assumpt**⁺²⁵ a la mà», *Ob*: 78; «*l’assumpt* es torna profús», *Ob*: 155; «que que pense de *l’assumpt*?», *Ob*: 103 (també usa la variant general: «procure pegar-li voltes a l’*assumpt*», *Ob*: 231); «fulles de fang o **costra**⁺ de les séquies», *PV-1*: 184; «una aspror de *costra*», *DA*: 35 (també usa la variant general: «un rosegó, una *crosta* de pa», *OD*: 89); «hem viscut, diríem, i s’ha apagat algun llum **cult**⁺ com es tancava una ferida», *CT*: 189; «la Maedéu d’Agost; l’home *cult* aclaria: “Es diu de l’Assumpció”», *Ob*: 201; «sona en l’aigua oculta, de llinatge *cult*», *SI*: 98; «la nit intacta plena de **gesmils**⁺», *MC*: 274; «un *gesmil* a la mà», *CO*: 148; «les **minetes**⁺ [‘petits flotadors de suro, proveïts d’una metxa curta, que es deixen surar en un recipient d’oli i servixen per a tindre encesa una dèbil llumeneta, generalment per un motiu religiós o sentimental’] enceses la vespra de Tots Sants», *OD*: 60; «llums de *minetes*», *BM*: 80; «poble de *minetes* enceses i nits i rotles», *VV*: 160 (sembla resultat d’una metàtesi de *animeta*, íd.); «els hòmens que oferien **navaixes**⁺ d’Albacete», *LM*: 85; «fred, **reguiny**⁺ [‘mal geni, mal humor’] i maldecap», *Ob*: 132 (sembla derivat de verbal de *reguitnar* ‘tirar coces’ ‘remugar’); «el colze al **renyó**⁺», *VJ*: 87 (és la forma etimològica, < RENIONE); «arribava el **retor**⁺ [‘capellà’] a l’altar», *PV-2*: 207; «el vell *retor* s’eixuga el front suós», *PV-2*: 316; «m’ha informat d’amagat el *retor*», *RD*: 21;

24. Per errada, en l’original apareix *bromerals*.

25. Grafiat com a *assunt*.

«gerres memorables, sempre enterrades les fondes *sàries+*», *PV-2*: 492; «no és ningun secret —el secret, en tot cas, de la *sària*», *Ob*: 220; «una olor de *tiny+* ‘tint’), de mort recent», *OD*: 73; «el piulador terror *unànim+* dels ocells», *RT*: 173; «sense que els filòlegs arrodonen un acord *unànim*», *RT*: 257 (també usa la variant *unànime*: «la neu encara unànime», *Pe*: 141); «foradant l'os com un *villamarquí+*²⁶», *LN*: 41 (adaptació, com el català *filaberquí*, del francès *vilebrequin*); «escoltava els *vítols+* [‘víctor, crit d’aclamació’] i els ais», *BM*: 134; «tothom dirà: *Vítol*, Sant Jordi, *vítol*», *PV-3*: 259; «com una garba de *xarments+* [‘sarments’]», *RT*: 242; «un tros de *xarment*», *PV-3*: 706.

20.2. VARIANTS MORFOLÒGIQUES: «els pins que ferí la guerra a la pau s’obrin *aixina+*», *Ob*: 181; «per a coure el constipat, cataplasmes de llinós per l’un i l’altre costat: “*Aixina* s’hi cou la tos i estarà més aliviat”», *Ob*: 128; «*aixina*, ja vorà què fa», *Ce*: 49; «ficat dintre la boca fins arribar al mateix *gargamell+*», *CT*: 66; «arribarien fins a l’*ois+* [‘náusea, repugnància’]», *PV-1*: 491; «gran *ois* i tristesa», *EE*: 26; «pense, només, en el pànic i l’*ois* que vas sentir», *Pe*: 150; «tot l’estupor, l’*ois* i l’espant que sent!», *MC*: 38; «els espàrrecs [...] al xiquet li donen *ois*», *QB*: 22; «l’amor i el vi em donen *ois*», *MC*: 97; (també usa la variant primitiva: «la tristesa, l’*oi*», *VV*: 72; Toni Cucarella usa la variant *oix*, admesa per l’AVL i la RACV, com podem llegir en el seu web *En roba de batalla*: «l’èxit és un sucre que permet empassar-se sense *oix* les renúncies més amargues» [18-08-12]; «als polítics del PP de Xàtiva el color roig no els fa cap goig, més aïnes *oix*» [3-09-09], «la política d’aquest país nostre provoca més *oix* cada dia» [04-10-10]); «ara plora tranquil, com si en la vida haguesses pixat uns *orins+* espessos de tant com has begut aigua dels quatre grans, algun pèl de mamella», *VJ*: 153; «els meus propis *orins*», *VJ*: 289; «una mel secreta de *pitxeres+* [‘pitxers grans’]», *PV-1*: 279.

20.3. VARIANTS PER PREFIXACIÓ: «*m’abotonaves+*, agraïda, jo atarantat», *RT*: 269; «abotonant-se la bragueta», *VJ*: 115; «la mare se l’espolsava [el pit] abans d’abotonar-se», *RT*: 178; «xiques agafant les móres d’*albarzer+*²⁷», *CO*:

26. Mal grafiat com a *billamarquí*.

27. Mal grafiat com a *albarser*.

144; «oh sol que tot ho **allumenes+**», *Ob*: 82; «plena d'**almidó+**, farà de criada», *VJ*: 87; «i el metge que es dedica a trencar les **anous+**», *HP*: 49; «i el “polvo” no **l'arrematem+**, el deixem estar, i au!», *Coi* 60; «obres [de teatre] que edificuen, obres **atobons+** (‘rajoles, totxos’)» *VJ* 86; «**desbotonaven+** unes teles» *MC* 209; «i *m'ha desbotonat* i ha intentat, laboral, un treball» *MC*: 162; «*m'has desbotonat*, lenta, i has començat amb el membre a la boca» *VV* 215; «*desbotonat* i a l'aire el pit que jo tant estimava» *PV-3*: 106 [també usa *descordar*; «a les cinc *es descordà* la brusa» *Pe*: 178; «*m'he descordat* el trau [de la bragueta]» *VV* 228]; «a poc a poc **rotllant+** (‘enrotllant’) la cigarreta» *PV-2*: 164; «beuen vi entre el fum del tabac –jo emboquillat, jo més m'estimaria *rotllar*-lo lent, mossegant-me la llengua, jo fume ros» *VV*: 140; «¡oh tu, cosa bona, orxata **terrossada+** [...]!» *DD* 89 [cf. *orxata aterrossadeta*].

20.4. VARIANTS PER SUFIXACIÓ: «prosperava a poc a poc l'amenaça d'**aiguarrada+**²⁸[‘pluja forta’]», *Ob*: 191; «aquest amor tan gentil de la bova, flor d'un moment, que amaneix i s'amaga en arribar el **barquetot+** [‘barca ampla que s'usava en l'Albufera per al transport de terra destinada als arrossars’], fangós», *RD*: 33; «evoques el riu morent, els estanys, *barquetots* que vénen, *barquetots* que van», *BM*: 190; «les dues veïnes, en **camisó+**, que netegen la cuina; els *camisons* són transparents», *CT*: 115; «¿qui t'ha **escopinyat+** (‘escopit’)?», *VV*: 37; «va interrompre la seua feina per tal *d'escopinyar*-lo», *Coi*: 16 (també usa la variant *escopinat*: «em sent com [a] desterrat, com [a] *escopinat*, com [a] no estimat», *TM*: 23; «*escopinat*, des de la terra plore», *BM*: 113); «aquelles mans alegres i hàbils de **llavanera+**», *PV-1*: 31; «sense adonar-se'n, quasi va arribar a l'orgasme; **pecatosa+** [‘que comet pecats’], es va vestir», *RT*: 198; «t'has fet molt *pecatós*», *OD*: 84; «feixugues **pixarrades+**», *RT*: 241; «la llarga *pixarrada* de les locomotores», *MC*: 207; «t'aponaràs, amb les cames obertes, per a la gran *pixarrada* del fill», *VJ*: 73; «li he pegat [...] una **puntellada+** [‘colp pegat amb la punta del peu’] a un infantil muntonet d'arena», *Ob*: 217; «pegaves *puntellades* a les innocents colomes», *Pe*: 199; «coses [...] **repentines+**, calentes», *LN*: 58;

28. Grafiat com a *aiguarrà*.

«unes vespres de paisatge *repentinament*+ nevat», *Ob*: 141; «cal improvisar, *repentitzar*+ a voltes», *MC*: 202; «perque el fill serà *setmesí*+», *LM*: 17; «com qui en un *testar*+ [‘lloc cobert de testos, de trossos de terra cuita’] busca objectes útils», *ON*: 62; «canten les fonts i ballen les floretes i vaja, jo, perdut entre els *tomellos*+ [‘timons’], cercant, amant, la flor del lliri blau», *PV-3*: 247; «duen a l’ullal el *tomello* i caminen amb ràpid pas», *PV-3*: 466; «herba d’olives, poliol, *tomello*», *RD*: 32; «pujava per *tomellos* biològics», *LN*: 66; (ben a sovint relacionat amb els cucs de la seda: «dies de seda, hores, creuen *tomellos* secs i fulles de morera», *PV-2*: 200; «filen els cucs sobre els *tomellos* secs», *OD*: 65; «regalimant seda per uns *tomellos*», *PV-1*: 360; «hi havia el fil de seda pels *tomellos* secs», *Ob*: 114; «per damunt de *tomellos* ben secs», *CO*: 143; «és un fum de *tomellos*», *DA*: 22; «fums imprecisos de *tomellos*», *CC*: 44); «apagar la *torçuda*+ [‘metxa’] humil», *VJ*: 250.

20.5. PARAULES NOVES: «car *aguarden*+ [‘esperen’] que els raptin els genets violents», *CO*: 23; «el meu cor *t’aguarda* fent senyals a la terra», *Pu*: 13; «i *aguarde* l’aire que vers Déu m’empente», *CC*: 39; «nasquí per a *aguardar*-te, per veure com venies», *LM*: 24; «tots els abrils que baix la terra *aguarden*», *AT*: 44; «tocaren a la porta: ¿Tenen el mort a punt? Manco *jumensos*+²⁹ [‘afalacs, falagueries’]», *OD*: 40, i *Lle*: 1; «negligentment besant-te, ara un muscle i després el *peçó*+ d’una orella», *LM*: 30; «et besaria el melic i l’aixella i el *peçonet* de l’orella», *VJ*: 81; «es posen malaltes, beuen *rabo de gat*+», *OD*: 62; «plats de bollit, de bajoquetes i gots de “*rabo de gat*”», *QB*: 68; «qui no *suma*+ [‘trau humitat, una superfície o un recipient’] se n’ix», *IC*: 18; «mans que tempten si l’espiga de l’arròs ja *ventrella*+ [‘s’infla la part superior de la tija d’un cereal en formar-se l’espiga’] o no», *PV-2*: 157; «t’he vist pujar com l’espiga del blat o d’arrossar que *ventrella* i honora», *CT*: 16; «*ventrella*», *VJ*: 81; «el *xamelo*+ [‘dòmino’] indigne», *PV-2*: 42; «els diumenges jugaven al *xamelo* al casino», *PV-1*: 317.

29. Mal grafiat com a *xumensos*.

21. Usa accepcions valencianes no arreglades pel *DIEC* ni pel *DCVB* com ara: «la dona fa jersei amb la casa **aclarida**[^] [‘neta, ordenada’]», *PV-2*: 162; «me'l vaig veure nu, damunt el llit, amb aquell tros de carn entre les cames; em va fer **afront**[^] [‘vergonya’]; vaig passar un gran *afront* i no calia», *Coi*: 51; «sentir allò que en diem vergonya, o *afront*», *PB*: 33; «*afronts*, vergonya», *VV*: 185; «aquell indigne *afront*», *Pe*: 248; «disfrute [...] i no tinga eixa **agonia**[^] [‘angúnia’], eixa por per l'endemà», *Ob*: 68; «entre **alfalsos**[^] [‘camps d'alfals’] i cançons vingueren també les guerres», *Ob*: 125; «*alfalsos*», *RT*: 241; «s'agiten com un *alfals*», *BM*: 121; «les parelles feien l'amor, com als versicles de la Bíblia, damunt la **brossa**[^] [‘herba’]», *CT*: 269; «jau derrocat entre les *brosses*», *CC*: 15; «entre les *brosses* tendres», *CO*: 104; «l'home que duia *brossa* per als conills segada als marges», *RT*: 231; «li arrenca les males *brosses*, les *brosses* dolentes», *DD*: 28-29; «¿i a tu, què **t'han deixat**[^] [‘quins regals t'han portat’] [els Reis Mags]?,», *Ob*: 213; «**deport**[^] a l'ordre del dia que és cosa ben popular» («Bon dia», 4-11-70); «els coloms *deportistes** van prenent increment», *Ob*: 156; «la notícia *deportiva** amargament arribava», *Ob*: 209; «la dona ha torrat un pimentó i l'**enrama**[^]³⁰ [‘unta, l'adorna’] d'oli, tallat en tires, i dona gust sucari», *IC*: 24; «oli i vinagre així *enramen* i estoven cruel delícia», *ON*: 64; «res no m'agrada tant com *enramar-me* d'oli cru el pimentó torrat, tallat en tires [...] *l'enrame* d'oli cru amb un pessic de sal», *Pe*: 39; «després d'haver *enramat* d'il·lustracions l'obra de Riba, va picar sola i no va parar fins a arribar als Estats Units», *FS*: 60; «van *enramant* amb la música el vent», *PV-2*: 90; «vas *enramant*, vas salpassant estrelles», *Cor*: 41; «i celebraven còpules *enramades* de crits, d'arraps, de besos», *RT*: 212; «oh *l'enramat* coixí», *Cor*: 57; «se **m'ericonà**[^] [‘se m'aborrona’] la pell alguns crepuscles», *RT*: 146; «**s'escoltava**[^] [‘se sentia’] un respir, un respir forestal», *RT*: 156; «com si *escoltàs* ploure», *FS*: 29; «*escoltava* uns tambors», *Cor*: 53; «*escoltàvem* xiulits dels trens», *PV-2*: 161; «*escoltaven* sirenes amb plena nitidesa», *Cor*: 64; «escolte el lladruc d'un gos [...] escolte les passes ocultes del meu sentinella», *VJ*: 247; «mai no t'he *escoltat* una

30. El *DRACV* defineix *enramar* com a ‘abocar, escampar un líquid per terra’: *Li ha caigut el got i ha enramat tota la llet per terra*.

paraula més alta que l'altra», *Ob*: 222; «no ho vaig dir a ningú; **fora**[^] [‘i ens estalviem’] complicacions», *OD*: 73; «una banda, assabentada que un dels seus membres havia estat “**furgat**”[^] [‘ferit amb arma blanca’] per un dels de la banda oposada...», *PB*: 99; «pregant perquè les pobres gents tornen a casa amb les butxaques plenes [...] les aguiletes d’una confiança, que a la comarca de Gandia diuen **gallets**[^] [‘monedes de cinc cèntims de pesseta’], segons em diu la meua dona», *VJ*: 74; «camine sobre l’empedrat amb la **passera**[^] [‘pas’] insegura, vacil·lant», *Llu*: 195; «el teu nom em guia les **passeres** cansades», *PV-2*: 442; «endevinar les **passeres** constants del mar», *PV-2*: 104; «sempre avançant amb segura **passera**», *PV-2*: 85; «va arribar, a **passeres** menudes, un veí de molta edat», *AD*: 3; «m’he trobat una fitxa de telèfon, només, després de **regirar-me**[^] [‘escorcollar’] per totes les butxaques», *LN*: 50; «a l’aeroport, com està manat, et **regiraran** de cap a peus», *VV*: 74; «hi ha qui ja **se regira** la cartera des de hui [per a comprar un regal]», *Ob*: 77; «pel camí m’anaren informant d’algunes de les peculiaritats polítiques del **sambori**[^] [‘embolic’] de la vida local [de Vallada]», *TM*: 72; «l’allipebre es fa a gust del consumidor, és a dir, no massa **sentit**[^] [‘fort, picant’] [...] un allipebre una mica picantet —**sentidet**, em deien», *QB*: 54-55; «allà pel temps de Nadal, l’allioli **sentidet**», *Ob*: 127; «tot demanava una glossa **sentideta** de tendror», *Ob*: 80; «entre tots els valencians que tornen a la **terreta**[^] [‘el país natal’]», *Ob*: 152; «mal està així; però, **toca**[^] [‘interjecció que expressa alegria, consol’], l’amenaça només», *Ob*: 141; «**toca**, almenys quedaven dins l’àrea del País», *QB*: 56.

22. Trobem accepcions valencianes no arreplegades pel *DIEC* com ara: «l'altra germana renta els plats; raona; no se li escolta; la germana **atén**^a [‘escolta’]», *CT*: 115; «senyor, **atengueu**... senyor», *DD*: 83; «entren en casa per la **bada**^a [‘badall, clevill’] que hi ha baix la porta», *AT*: 45; «**bancal**^a [‘pedra travessera situada en la part inferior d’una porta’] de porta de casa», *PV-2*: 604; «la **basca**^a [‘calitja’] que fa», *Ob*: 114; «**bufant-me**^a [‘emborraxant-me’] [...] no amb vi o canyac, sinó amb versos», *Ob*: 244; «una nit, a l’horta, **es va bufar** més que de costum i va caure en una sèquia», *TM*: 21; «**bults**^a vagament humans [...] tots anaven aqueferats amb els **bults**», *FS*: 72; «des de la porta mira lentament el llarg

bult», *PV*-3: 593; «matà el tramvia a un home [...] tu miraves el *bult*, el pobre *bult*», *LM*: 57; «mirant-me reflectit al mur, un *bult* d'ombra», *VJ*: 243; «veient al mur uns *bults*», *VJ*: 247; «no et torna el *bult*, ah cos, que has estimat», *TA*: 91 (el *DIEC* només admet *vult* 'rostre'); «els *casalícis*^a [construccions formades per un sostre sostingut per columnes que servixen generalment per a posar una imatge en l'interior²] dels aljubs», *PV*-1: 431; «els verds xiprers del calvari, unes pedres, emblanquinats *casalícis*», *Pe*: 151; «amb la *conca*^a ['braser'] entre les cames i el bon conyac a la mà», *Ob*: 74; «arreglarem la *conca* per Nadal», *AT*: 15; «sempre que podia s'estava amb la *conca* o un fogueret encès entre les cames», *PB*: 13; «per a *coure*^a ['cuidar, covar'] el constipat, cataplasmes de llinós per l'un i l'altre costat: —“Aixina s'hi *cou* la tos i estarà més aliviat”», *Ob*: 128 (Fabra, a partir d'Aguiló [*colre un costipat* 'covar un costipat'] incorporà *coldre un refredat* 'covar-lo'; és ultracorrecció [-l per -w] evident de *coure*, mantinguda amb fidelitat pel *DIEC*; el *DCVB* arreplega, en efecte, *coure* com a 'cuidar, covar una malaltia, especialment un constipat' en el Camp de Tarragona, Mallorca i Menorca, amb exemple menorquí: «Aquest refredat l'has de *coure*; si no, no t'el curaràs»; semànticament, s'entén bé: amb la calentoreta del llit, es cova, es cou el constipat); «quan arribà a la tàpia, va recolzar-hi el taüt deixant-lo dret, una mica decantat, per tal que no caigués; el va mirar i li semblà que podia *escolar-se*^{a31} ['desplaçar-se esvarant-se'] i va buscar una pedra suficientment gran i la posà al peu del taüt, perquè així seria difícil que pegàs un bac», *Ce*: 52; «fes-lo *escolar*, tu [el taüt dalt del carro]», *Ce*: 51; «els fruits massa madurs *s'escolaven* del carro», *VJ*: 162; «a la cuina hi havia el *foguer*^a ['lloc de la cuina on es fa foc per a guisar'] i una pica», *RT*: 151; «ahir deixàrem, lector, un any tot ple de rovell; ara en tenim u, novell, ple de dies i *fortor*^a ['oratge molt fred']», *Ob*: 67; «alguna flor enterrada a les *fulles*^a d'un llibre antic», *RD*: 20 (sentit també usual en Llorente: «llibret que guardes en tes fulles los sentiments», *Llibret de versos*, ed. 1914, i, p. 29); «el trist dinar escudellat que *es gela*^a ['es refreda']», *AT*: 27; «Peris Celda [...] tenia l' *ingeni*^a ['enginy'] viu, el toc del bon artesà, el dibuix nerviós i ràpid, el vers festiu a la mà», *Ob*: 137; «renills i pets, i *limes*^a ['ventositats'] i rots», *VJ*: 88; «vaig *lliurar*^a ['alliberar'] el seu fill d'anar amb els exèrcits a ibèria», *Pe*:

31. En el valencià meridional adopta la variant sonoritzada *esgolar-se*.

118; «àngels que em voleu tant que he arribat a sentir-vos agafant-me de sobte la *monyica*^a [‘part del cos on s’articula la mà amb l’avantbraç’] quan jo anava a escriure coses que no devia escriure!», *CO*: 120; «com si m’hagués posat la mà en una *monyica*», *CO*: 154; «el primer rellotge, de deu duros, però feia bonic, i feia ric, a la *monyica*», *RT*: 225; «flexibilitat [...] més que res joc de *monyica*», *Ob*: 220; «lligats per les *monyiques* amb un tros de cordell», *LM*: 85; «les llimeres, els tarongers de Marxuquera, *oloraven*^a [‘feien olor’] que no en cabia més», *TM*: 33; «molsa d’aixella o entrecuix pobríssim enterbolia o *ramejava*^a [‘adornava’] l’aigua dels quatre grans, en la qual ressonaven quatre queixals d’algun difunt anònim», *RT*: 195; «les falde *ramejades*^a [‘estampades’]», *Ob*: 110; «he parlat ja de Benimodo, que des de casa meua [...] només és que una panoràmica preciosa de teulades, una multiplicació de teulades, rovellades, o més bé grises, *ramejades* pels *senyals* de l’aigua o de l’edat, del temps, una mena de “lepra”», *FS*: 38; «feia calor i vaig agafar aquell cànter del canterer i vaig beure i em vas *renyir*^a [‘bonegar’]», *RT*: 145; «el lledoner que assenyalava el *roll*^a [‘obertura de la séquia gran, per on es dona eixida a l’aigua’] per nits i nits», *PV-2*: 142; «l’agua del *roll*», *PV-2*: 591; «tinc només un tros de terra i tinc, al capçal, el *roll*», *PV-3*: 563; «una remor d’aljub o bé de *roll*», *CT*: 262; «verda, la vida, de fulles i de sèquies [*sic*]; el *roll* de l’aigua», *CT*: 153; «duen la *runa*^a [‘brutícia adherida a la pell o la roba’] o la suor al coll», *VV*: 195; «la fusta dels seients de les estacions amb *runa* assuavida per l’ús», *CO*: 74; «l’any aquest ja l’ha vestit un altre —està *runós*^o en el coll i en els colzes—», *LN*: 34; «aquell carrer de *saladura*^a [‘peix adobat amb sal’] i teles», *CT*: 267; «carrers de cannes que olien a *saladura*», *VJ*: 98; «els carrerons de *saladura*», *PV-1*: 307; «l’olor de *saladura*», *CO*: 88; «una olor de cordells, l’olor de la *saladura*», *LM*: 77; «celler seria massa, i no ja per aquell prestigi que el turisme atorga: *tenda*^a [‘taverna’] només, definitivament, enforfoguida i amb els cristalls bruts», *RT*: 199; «abocats a la finestra de la *tenda* veien el fum; aquell mosquit de *tenda* que buidà dos bocois», *VJ*: 179; «exposaven en el mercat les *tongades*^a [‘capes d’alguna cosa que en cobrixen una altra o que es col·loquen damunt d’una altra’] d’afusellats conforme anaven arribant», *BM*: 132; «hi ha una bona *tongada* de pescadors de canya», *FS*: 91;

«l'expose dins el plat en *tongades* incitants, l'enrame d'oli cru amb un pessic de sal i suque molt de pa», *Pe*: 39.

23. Estellés era ben conscient de la necessitat d'usar alguns castellanismes, com es mostra en estos tres fragments: «una d'aquelles merdes aigualides [...] com una lloca aniria amollant fragments, micapanets esfilegats; a això, al meu poble, les mares diuen fer “*suquero*”; és un castellanisme problemàtic», *Pe*: 84; «diuen que el *tabaco* inspira —ja sé que s'escrivi *tabac*», *Ob*: 87 (30-02-60); «torna la gent de *vacances*, que altres diuen *vacacions*», *Ob*: 120 (6-09-60). Tot seguit done una trentena de castellanismes que, si no han entrat encara en els repertoris normatius, hi entraran un dia o altre. Vet-los ací: «passen *agravis+* de bandera altiva», *AT*: 45; «¿no tindrien un lleó per *ahí+*?», *OD*: 25; «ai, quin gust... *ahí*, precisament *ahí!*», *Coi*: 16; «anava per *ahí*, i m'he trobat en terra una virginitat», *OD*: 83; «ara, per *ahí!*», *Coi*: 84; «és d'*ahí* d'on et ve la nostàlgia», *Lle*: 7; «ja està *ahí* la festa grossa [Sant Josep]», *Ob*: 82; «les joves del poble, ¿juguen a la piu? La piu i amagar era un joc gentil; veus de l'horabaixa; d'*ahí* teuladí», *Llu*: 335; «la llima en l'*alacena+*, dins la tassa», *AT*: 13; «usen confit per guarir *almorrans+*», *PV-1*: 452; «aquest amor tan gentil de la bova, flor d'un moment, que *amaneix+* [‘apareix’] i s'amaga en arribar el barquetot, fangós», *RD*: 33; «de vidre fores, com quan *amaneix* [‘es fa de dia’]», *CT*: 63; «era trista la vida i *amaneixia* sempre», *SI*: 134; «escoltàvem tota la nit; discretament, en *amanèixer*, com qui agafa l'aigua a grapats, ha bastat amb el teu bon dia», *PV-2*: 279; «ha *amanegut* un dia rúfol, fred», *Llu*: 200; «ha *amanegut* un jorn com una vela, alt, com un pi de rodonor solar», *MC*: 125; «veia *amanèixer* la badia de Nàpols», *ON*: 36; «amor quan *amaneix* i es fa de nit», *AT*: 12 (canviat pel reiteratiu «amor quan és de dia o és de nit», *VJ*: 14);³² «el peó que es mata caent des d'un *andami+*», *HP*: 49; «uns *apremis+* sexuals que no li permeten estendre la tendresa», *SI*: 155; «*aprete+* els ulls», *BM*: 180; «*apretes* ben bé els ulls», *LM*: 70; «aquesta [mort] no, que *màpreta* d'ací», *SI*: 9; «pel maig, quan *apreta* el [*sic*] calor», *Of*: 31; «si *apretes* ben bé els ulls, acabaràs per veure el nu d'una deessa»

32. Ho ha assenyalat ja oportunament J. Vellón (2012: 96).

i «quan el desig *apreta*», *LN*: 49, 50; «*s'apretaven* els cossos», *LM*: 44; «amb els punys *apretats* i els llavis *apretats*», *LN*: 69; «l'*apretada* oliva del cuquello», *SI*: 67; «tendra carn *apretada* i total», *MC*: 160; «no sé, encara, com no vaig *apretar a córrer*», *RT*, 135; «s'hauria *assustat*+ moltíssim si li ho haguessen dit», *OD*: 89; «desobrim el món, els *barcos*+» *OD*: 18; «es veien alguns llums d'alguns *barcos* al port», *RT*: 135; «llums dels *barcos*», *OD*: 38; «*barco* faller», *Ob*: 152; «el *barco*, com un senyor; i la mar, a tot honor», *Ob*: 152; (també: «*vaixells* que creuen els palaus de l'aire», *OD*: 64); «impúdicament assegut damunt una pell de *borrego*^a», *PB*: 62; «tibant el cel a *borreguets*», *PV*-3: 413; «creuant les mans *bovament** al baix ventre», *LN*: 40; «ens réiem, *bovament* ens réiem», *CC*: 47; «ara l'elogi vull fer, quasi apunt de *caramel·lo*+, del joc de l'honest xamelo», *Ob*: 126; «dur-li uns *caramel·los*³³ al seu fill», *CO*: 157; «*disfrute*+ [...] i no tinga eixa agonia, eixa por per l'endemà», *Ob*: 68; «és agradable vore tot el món *disfrutant*», *Ob*: 93; «hem *disfrutat* moltíssim de la vida», *IC*: 32; «beuen vi entre el fum del tabac —jo *emboquillat*+, jo més m'estimaria rotllar-lo lent, mossegant-me la llengua, jo fume ros», *VV*: 140; «parlen llatí i ningú no *s'entera*+», *MC*: 67; «i cada dia deixarà una *fiambrera*+ i un gotet de vi al capçal d'Ausiàs March», *OD*: 91; «des del seu lloc de cec que ven *iguales**», *CT*: 12; «pots vendre "*iguales*" amostrant els pits», *VV*: 12 (< *Lle*); «*iguales*», *CT*: 121, i *VV*: 12; «i tu estaràs, per a sempre, *mellada**», *VJ*: 73; «*melladura** llunyana de la roca [del Puig Campana]», *SI*: 130; «com si duguesses un poc de cotó-en-pèl en els *oïts*+ t'arriba a tu el soroll del mar», *VV*: 33; «i encara tinc en l'*oït* el temor de cert "*jambet*" que es passà tot el sant dia donant-los gust als palets [del tambor]», *Ob*: 146 (ja en Llorente: «com si llunyana música de la *celest* esfera omplira els oïts seus», *Nou llibret de versos*, p. 216; «dessota cada pota de la taula [...] dessota cada *pata*+ de la taula, del llit», *HP*: 27; «pegant-te *patades*+ i cops de puny», *OD*: 93 (també «*pota* de la taula», *HO*: 121); «a casa de les meues diverses "*querides*"*», *OD*: 93; «com *recatades*+ fonts», *PV*-2: 124; «la *recatada* gràcia dels jardins dels Serrans», *LM*: 60; «gauria de molt bona salut, de molt bon "*saque*"*, a l'hora

33. Grafiat *caramelos*.

de menjar», *PB*: 47; «d'una manera *sèria*+³⁴ i plena», *Pe*: 88; «amb molt fosc afany i fèrtil tavella, de prou bon *tamany*+, buscava el trau d'ella, fent-li un esgarrany i palpant mamella que està de bon any», *PV*-3: 35; «saber el *tamany* escaient del taüt», *HP*: 49; «un membre, fragorós, amb un *tamany* de ràpida creixença», *CT*: 119; «el nínxol dels meus *tios*+», *CO*: 151; *HO*: 27; «els *torpes*+ signes d'una inscripció», *RT*: 180; «unes torpes, i velles, i adorables pedres», *CO*: 85; «i anem *torpement**, indecisos, inoculant la Mort», *CO*: 70; «*torpement* somreien», *MC*: 207; «*torpement* i trèmula intentes...», *SI*: 163; «vaig insistir, enravenat, *torpíssim**», *Lle*: 5; *OD*: 42; «*traga-t'ho*+ tot si m'estimes de veres», *PV*-3: 406; «quina riquesa en els *trages*+³⁵ [dels moros i els cristians)», *Ob*: 92 (23-04-60) (també: «duies un trajo bau marí», *Pe*: 231); «tot allò que en ell, fins i tot, fou mesura i contenció, fou descordament i, ja, *xiste*+», *FS*: 91.

24. Com va escriure l'esmolat Josep Pla «el senyor Estellés és un prosista prodigiós que escriu en vers. [...] com a prosista és un xarraire impressionant, inacabable, frondosíssim, [...] la seua expressivitat és enorme» (1979: 175-176). Eixa expressivitat prové bàsicament de l'ús deliberat de fraseologismes. Perquè, com escriu Vicent Salvador, «els fraseologismes injecten al text una mena de saba idiomàtica [...] [i] des d'un punt de vista sociolingüístic, ocupen un dels centres simbòlics i connotatius de l'ús: l'ús familiar i ajustat dels fraseologismes és l'indici més clar de domini d'una llengua i l'emblema més efectiu de pertinença a una comunitat lingüística» (2004: 122). Un dels grans mèrits d'Estellés és que «va contribuir a introduir en la literatura catalana un mener de riquesa lèxica i fraseològica molt arrelada com a factor identitari dels valencians» (Salvador-Piquer-Grau 2010: 7).

24.1. Fraseologismes valencians no arreplegats pel *DCVB* ni pel *DIEC*.

*anar anant** 'caminar, avançar': «el goig només de viure, d'ésser, d'*anar anant* i anar rient», *CC*: 51; «i vinga, xe, *anem anant*», *Ob*: 141; «toca, mira, *anem anant*», *Ob*: 192.

34. Grafiat *sèria*.

35. Grafiat *tratges*.

- anar avant*** ‘progressar’: «allò de la Font dels Borja sembla que va a *anar avant*», *Ob*: 140; «les festes *van avant* fins que en març arribe el dia», *Ob*: 184; «el pont que hi haurà on hi havia un pont de fusta, *va avant*», *Ob*: 83.
- i avant*** ‘i s’ha acabat’: «embagulaven el mort, el ficaven com un entrepà en el caixó, *i avant*», *Ob*: 227; «en acabar de dinar, l’empeltem *i avant!*», *Coi*: 64.
- de (o a) banda de (nit/migdia)*** ‘cap a (la nit/migdia)’: «si *de banda de migdia* ens sobrava alguna engruna d’esperança», *MC*: 230; «*de banda de nit* tornen», *VJ*: 130; «el pa actual [...] rarament arriba al migdia; *de banda de nit* és un animal moll i infecte, una animal de bassa», *QB*: 40; «la ‘fideuà’ [...] *de banda de nit* és excel·lent», *QB*: 47; «les minetes *de banda de nit*», *VJ*: 205; «*a banda de nit* les mestresses de casa resaven a la imatge», *Coi*: 66.
- fer-ho tot bo*** ‘intentar crear concòrdia, pacificar, arreglar els conflictes’: «era una mica insolent, no pas com Manolo Sanchis Guarner; Sanchis Guarner era molt amable i *tot ho feia bo*», *FS*: 76; (el mateix sentit sembla viu en Tortosa, car el trobe per la xàrcia en un text de Josep Bayerri Raga [Tortosa, 1944]: «era una persona bona, generosa, sense “doblecetes” que deia ell. [...] procurant *fer-ho tot bo*, no mirant-se ell sinó els demés»).
- bola de l’ull***: «com un arrap a *la bola dels ulls*», *PV-1*: 106; «*les boles dels ulls*», *MC*: 201; «*la bola de l’ull*», *FS*: 41.
- bou real*** ‘bou brau’: «demà, dilluns, Sant Jaume, [...] després els *bous reals*, a la nit el castell», *Ob*: 111.
- a bon braç*** ‘amb tota la força del braç alçat’: «els coeters [...] anaven disparant, a dreta i esquerra, habitualment *a bon braç*, trons de bac», *TM*: 44; «escriga vosté una elegia, furiosament i *a bon braç*», *Ob*: 67; «rebotava un moment la pilota i *a bon braç* la llançàveu», *PV-1*: 321.
- no cabre’n més*** ‘ser extraordinària, una cosa’: «les llimeres, els tarongers de Marxuquera, oloraven que *no en cabia més*», *TM*: 33; «li eixien rodones, admirables, inqüestionables —*no en cabia més*», *Ob*: 245; «el poble que canta, que l’aclama, que resa, que *està que no cap més...*», *Ob*: 157; «he complit el meu deure amb escriure: *no en cap més*», *LN*: 60 (en el valencià d’Alcoi *estar que no li’n cap més* [una cosa] ‘ser extraordinàriament bona o bonica’).

no haver-hi cas* ‘no ser eixa la qüestió’: «no el perdó (*no hi havia cas*), sinó allò molt més alt, la comprensió», *MC*: 207 (la locució es deu haver creat a partir de *si a cas* interpretat com a «si <hi h>a cas»).

i bon dia* «avui mateix, dimecres *i bon dia*», *Coi*: 79; «és dissabte *i bon dia*», *IC*: 16; «hui, dijous *i bon dia*, s’hi celebra la boda real», *Ob*: 143; «i hui, dumenge *i bon dia*, alça el Dumenge de Rams filigranes les palmeres», *Ob*: 185.

enguany que ve* ‘l’any que ve’: «l’hivern serà, *enguany que ve*, l’estiu», *EE*: 20 (el *DCVB* arreplega només *enguany passat* ‘l’any passat’).

esguit de porga* «definició [...] [de] determinada jove, infinitament llarga i prima, i a més mal feta i de molt mala llet: —Eixa? Això és un *esguit de porga*, home», *Ob*: 238 (el *DCVB* arreplega *ser esguit de bací* ‘tindre mal geni, ser poc pacient’).

fer bon estar* ‘fer un oratge agradable’: «a l’ombra de les barraques sol *fer* sempre *un bon estar*» i «on està *fa bon estar*», *Ob*: 114, 117; «*feia tan bon estar!*...», *Ob*: 192.

donar faltes i bones* ‘decidir, sentenciar qui té i qui no té raó, generalment arbitràriament’: «*i donaran faltes i bones*», *CO*: 45; «les estructures que segons les bases *donen faltes i bones*, decidixen, ordenen girs coordinant rellonges», *AT*: 35; «les persones que *donen faltes i bones* en matèria de moral», *QB*: 35; «lúcids homes que saben *donar faltes i bones* et dirien fidel», *MC*: 205; «*donar faltes i bones*», *RD*: 28.

què li hem de fer* ‘què li farem’: «¿*què hem de fer-li?*», *Ob*: 225; «en fi, ¿*què li hem de fer?* Demà serà un altre dia», *Ob*: 109; «*què li hem de fer*, veurem demà», *BM*: 127; «tots es complauen, cristianament [...] i accepten, *què li hem de fer*, un precedent sofer», *RT*: 257.

fer fil trencat* ‘fallar’: «de vegades el vers *fa fil trencat*», *IC*: 10; «el coeter [...] atenyia [*sic*], per si de cas, la traca, *feia “fil trencat”*, i aleshores calava foc a la resta de la traca», *TM*: 44; «sembla que va *fer fil trencat* l’habitual contenció del senyor Escalante en l’escabrosa matèria; però arreplega veles ràpidament», *FS*: 81.

a tot honor* ‘amb tots els honors, honorablement’: «el barco, com un senyor; i la mar, *a tot honor*», *Ob*: 152; «el poble no ho ha oblidat; i hui rebrà *a tot honor*,

com es deu, el seu senyor, en Roma canonitzat [Sant Joan de Ribera]», *Ob*: 126 (trobe tot cercant per la xàrcia: «les colles castelleres de Terrassa, pels seus extraordinaris assoliments estan situades *a tot honor* entre les capdavanteres de Catalunya»; «s'ha proclamat [l'equip de Mataró] subcampió català *a tot honor*, amb mèrits gairebé per compartir el títol»; «dues batanes [?], *a tot honor*, feien la proclamació plena d'aquella República», *Nosaltres sols*, 1932).

tindre igual* 'ser igual, ser indiferent': «i no cal oblidar-ho: la bescuità, també. (Bescuità o bescuitada? si està bona, *igual té*)», *Ob*: 93 (24-04-60).

just i pensat* 'pensat i fet': «ens va recomanar de traslladar-nos [...] *i just i pensat*: ens vàrem traslladar a Burjassot», *FS*: 67.

a muntó* 'bona cosa': «un poble vell, que ha viscut *a muntó*», *Ob*: 103; «ahir va ploure *a muntó*», *Ob*: 87; «alegries *a muntó*», *Ob*: 145; «que a mi m'agrada *a muntó*», *Ob*: 178.

anar(-se'n) a pacte* 'anar a la ruïna, acabar malament' «la família *anà a pacte*», *OD*: 57; «el cas és que, pel que es veu, la rajoleta *se'n va anar a pacte*», *TM*: 30; «en l'elaboració i en la presentació dels pans, hi havia una imaginació senzillament fastuosa: els rotllos, les pataquetes, les vienes, els cardenalets... Tot això *se n'ha anat a pacte*», *QB*: 39-40; «hi havia ahir bon ambient davant el combat d'Urtain; però tot *se n'anà a pacte*, i a tots els pareix estrany», *Ob*: 207; «intervingué la guàrdia civil i l'esquellotada *se'n va anar a pacte*», *FS*: 80; «l'Alqueria del Pi [...] *se n'ha anat a pacte*», *Ob* 225; «la porta deu *haver-se'n anat a pacte*, deu haver-se romput», *QB*: 68; «les picors i els desficiis del polemista mallorquí *se'n van a pacte* i Blasco Ibáñez "seria" un novel·lista escrupulós», *QB*: 14; «podrien despertar-se els frares i tot *se n'aniria a pacte*», *PV-2*: 368; «totes les seues aspiracions [...] poden *anar-se'n a pacte*: exactament a fer punyetes», *FS*: 77; «*se'n fotia*, en tot cas, dels uns i els altres, i *ho enviava tot a pacte*», *FS*: 90; (cf. les locucions que arreplega el DCVB del món del tir de colom i de la cacera: *tirar els coloms a pacte* 'en el tir de coloms, llançar-los el colomer amb certes condicions', i *sortir a pacte* 'sortir una perdiu de la mata cap amunt, gairebé verticalment'; i sobretot *tirar una cosa a pacte* 'desentendre-se'n, exposar-la a un risc').

papeta bona* ‘cosa molt bona, de molta qualitat’: «ja s’hi parla d’una [altra conferència de pau] que estan preparant que serà *papeta bona*», *Ob*: 159.

conéixer les passeres*³⁶ ‘saber el camí per a anar a algun lloc’: «el meu cant és de terra; recórrec les llargues cabelleres; m’acompanya la nit; jo *conec les passeres*», *PV*-1: 213.

no quedar pedra en paret* ‘no quedar res, haver-ho destrossat tot’: «Casa Aurora [...] també l’han enderrocat, i ja *no queda pedra en paret*», *PB*: 21 (cf. *no quedar/deixar estaca en paret*).

amb presses i corregudes* ‘precipitadament’: «he tornat a llegir, sense *les presses i les corregudes* de la primera vegada, la traducció...», *Ob*: 237; «no vingues *amb presses i corregudes*», *Coi*: 65.

al remat* ‘al final, finalment’: «ai gloriós Sant Ramon Nonat! Sols us demane que *al remat* ixca tan dolç com ha entrat», *LM*: 19; «i nosaltres ploràvem; i *al remat* ens dormíem [*sic*]», *RT*: 158; «evoquem, *al remat*, dos noms de pedra i sal», *IC*: 15; «i qui sap, *al remat?*», *LM* 78; «tot allò que, *al remat*, aigua en cistella», *AT*: 7; «la xicona es defeia, es trencava, no sé com pararia *al remat*», *VV*: 78.

saber-se-la tota* ‘ser molt espavilat, molt astut’: «tu ho endevines tot; *te la saps tota*», *VJ*: 113 (a Alcoi, *saber-la tota*).

fer la seua seguida* ‘anar a la seua’: «tu no em digues el que he de fer i el que no; a mi deixa’m que *faça la meua seguida*; no et preocupis; tot arribarà, tard o d’hora», *Coi*: 68.

36. En Internet, en una pàgina titulada *Saps què vull dir-te, Speaking Valencian*, lligc: Una *passera* és, segons la definició del diccionari, un «tauló, tronc d’arbre, pedres, etc., convenientment col·locats per a poder passar un riu, un torrent». O siga, un pas de construcció poc elaborada que connecta un lloc amb un altre que és de difícil accés. Però els parlants ampliem el sentit del mot i el traiem fora del context fluvial. Així, anomenem *passera* a la ruta que mena a algun lloc i que implica un coneixement previ del camí, sense el qual estariem pegant tombs —«*passera*» adopta així un significat molt semblant a «dreuera» o «travessa». D’ací l’expressió *conéixer les passeres* d’un lloc —sempre l’he sentida en plural—, que significa conéixer el camí que duu a un lloc. Per exemple: *Vés amb ton pare i que t’ensenyi les passeres per a arribar a ca Toni* (Toni viu en una casa aïllada a l’horta envoltada d’una xarxa de camins, i ens podríem fer un embolic per a arribar-hi). *Encén el llum, que no em sé les passeres* (La persona ha entrat en una casa que no coneix i demana llum a l’amfitrió perquè no sap arribar al saló i perquè de camí podria entropessar amb alguna cosa).

set d'aigua* 'cosa esquifida, escassíssima': «per no tenir no tenia ni tan sols *una set d'aigua*», *BM*: 160; «*set d'aigua*, un tros de pa», *PV-2*: 544.

terra d'escurar* 'terreta, mescla d'arena fina i de llim que s'usava, com a abradiu, per a netejar coses greixoses, especialment, atifells de cuina': «veig encara les coves; han tret, abans, la *terra d'escurar*», *CT*: 109.

sense tretze ni catorze^o 'sense complicacions': «l'acte [...], un acte senzill, *sense* més transcendència, *ni més tretze ni catorze* que unes paraules, unes poemes, unes cançons, va excedir totes les previsions», *Ob*: 242 (el *DCVB* arreplega *no tindre tretze ni catorze* 'ser una persona informal o una cosa desordenada'); «i seguix sense escenari el teatre valencià; *uns dien que tretze i altres que catorze**; mentrestant, evocacions melancòliques: la pilota en la teulà», *Ob*: 141.

24. 2. Fraseologismes valencians absents del *DIEC*.

ficar-se/clavar-se en bucs+ 'ficar-se allà on no et demanen': «no cal *ficar-se en més bucs*», *Ob*: 127; «és millor no *clavar-se en bucs*», *OD*: 12; «ignoraves *el buc on et clavaves*», *RT*: 266; «jo no sabia *el buc on em clavava*», *PV-2*: 441; «que això de que el valencià és català no és cert, que això és traïr la Pàtria, la terra on hom va nàixer i que no, home, que no, i no *clavar-me en bucs*», *CO*: 124.

campana grossa+ 'persona o cosa prestigiosa, persona d'alta posició social': «però la paella sempre havia estat paraula major, *campana grossa*», *QB*: 51.

clar i ras+ 'clarament, sense eufemismes': «és l'hora de parlar *clar i ras*, Sant Vicent», *LN*: 57.

entre dues clarors+ 'a poqueta nit': «*entre dues clarors* començaven a volar [les rates penades]», *QB*: 62; «que els xiquets jugassen en eixir d'escola, *entre dues clarors*», *IC*: 9.

si esdevé+ 'si a mà ve, si es presenta', grafiat *si és de bé* per etimologia popular, una volta perdut l'ús popular del verb *esdevenir*: «jo estava acostumada a aquelles cases del poble grans amb un corral i una llimera i *si és de bé* uns geranis, uns gesmilers», *Pe*: 221; «escoltant els miracles [...] i ballant la tarara, *si és de bé*», *Ob*: 93; «tot allò que tu suposes, lector, sense dubte [hi] hagué;

per la séquia, *si és de bé*, una aigua espessa de fang», *Ob*: 125 (Escalante usa a sovint la locució, que també escriu *si és de bé*: «—pà presenciar estes coses i *si és de bé* atres més grosses... que llogue un home de ferro», *La senserrà del mercat*, 1871, p. 14; «—Y ze brindarà a la zalú... —¡A la salut, i anirem a l'hospital *si és de bé*! No puc avindre'm», *Un torero d'estopa*, 1872, p. 22; «—eixe borinot qué aguarda? —Despedir-se de ta filla *si és de bé*; poca vergonya!», *El tio Cavila*, 1873, p. 26); «—ya estarà el parte en Alcoy, *si és de bé*. ¡Quina castanya m'ha pegat el tio Pepe!», *Mentirola*, 1876, p. 21; «—érem pocs, però de pronte, alguns quants [hereus] ne veig eixir que yo ignorava... —Pues conte que en aquella isla remota, *si és de bé*, alguns ne viuran», *La herència del rei Bonet*, 1880, p. 10).

fer extrems+ 'fer moviments o gestos exagerats, generalment provocats per un sobresalt, una sorpresa, un fet extraordinari: «els dos es corregeren i començaren a *fer extrems* de festa», *Coi*: 72; «en veure'm, *fa extrems* de gran alegria», *FS*: 18; «les noies no se'n reien ni *feien cap extrem*: açò em fotia», *FS*: 17.

beure al gallet+ 'beure engolint un raig prim de líquid sense tocar amb els llavis el recipient que el conté, generalment una botija o un porró: «saber *beure* discretament *al gallet*», *Ob*: 162; també usa la variant, general en valencià meridional, *beure al gall*: «i *beure al gall*, el raig d'aigua fresquíssima», *PV-3*: 327 (en «Agost»).

a quina hora+ (*de la nit*) 'molt tard': «hagué de venir el metge i tot, *a quina hora de la nit*...», *DD*: 63; «hi havia el tràfec dels drapaires, tosc, sempre *a quina hora de la nit* els carros», *RT*: 205; «la modista arribà *a quina hora* a casa», *Llu*: 152; «tornava, extenuat a qui sap *quina hora del dia* o de la nit, a l'hotel; em tombava, em deixava caure vestit damunt el llit», *QB*: 72

passar la mà per la paret+ 'no aconseguir res del que es pretenia, especialment en assumptes sexuals': «hi ha pobres i rics, hi ha qui menja i hi ha qui *passa la mà per la paret*», *VV*: 77; «són molts els dies, i més les nits, que jo *passo la mà per la paret*, com se sol dir», *Coi*: 37

tocar mare+ 'salvar-se': «ame la vida i el misteri, *toque mare* en la pedra d'estupor i lluna», *AT*: 42; «recorres lentament camins de somni de seda; i

en l'aire i el silenci “*toca mare*” el poeta», *Ob*: 122; «com en el mur d'alguna cosa: tímidament, *tocava mare*», *PV-1*: 302; «don véns, on vas, jo no ho sé, *toque mare*», *PV-3*: 281; «en Lliria quasi m'ampare, quasi busque protecció, i sent, viva, l'emoció d'aquell que al fi *toca mare*», *Ob*: 127; «et moriràs —que tarde!—, i amb els dits *tocaràs mare* en la paret —València», *SI*: 99; «la unitat de l'idioma [...] la vaig tocar a Tarragona, així l'infant que *toca mare*», *PV-1*: 392; «*toque mare* en l'argila», *IC*: 14; «únicament el salm perdura, i *tocaràs mare* en el salm», *LM*: 109.

mosquit de tenda+ ‘persona molt bevedora’: «abocats a la finestra de la tenda veien el fum; aquell *mosquit de tenda* que buidà dos bocois», *VJ*: 179; «i més mesquí que els miserables ulls, aquell que deien el *mosquit de tenda*», *RT*: 199.

de quan en quan+ ‘de tant en tant’: «es desfoguen, *de quan en quan*, en un porxe [fent teatre]», *Ob*: 240; «tanca mal i cauen gotes *de quan en quan*», *CO*: 161.

de repent+ ‘de sobte’: «la cosa lletja es tornà, per la vesprà, *de repent*», *Ob*: 114.

al sa i al pla+ ‘d’una manera plana, sense preocupacions’: «ací em creixia, *al sa i al pla*, entre unes gents treballadores, un orgull de ser valencià. [...] la valenciania autèntica que ha [*sic*] mamat a Burjassot», *PV-3* 61; «l'alegria de viure *al sa i al pla*», *Ob*: 85.

el secret de la sària+ ‘cosa que se suposa o es presenta com a secreta i que en realitat la coneix molta gent’: «no és ningun secret —*el secret, en tot cas, de la sària*», *Ob*: 220.

picar sola+ ‘anar-se'n’: «després d’haver enramat d’il·lustracions l’obra de Riba, va *picar sola* i no va parar fins a arribar als Estats Units», *FS*: 60.

en tot i per tot+ ‘a totes passades’: «de bon cine aficionat, que tinga, *en tot i per tot*, profund signe valencià», *Ob*: 168.

a trossos i mossos+ ‘d’una manera irregular, sense atenció, sense cura’: «estic fent, en tot cas, *a trossos i mossos*, ‘memòria’», *FS*: 52-53.

25. He pretés en el present estudi mostrar la riquesa de la llengua literària d'Estellés. La seua aportació ha sigut, al meu parer, fonamental per a la consolidació del valencià modern. Ell, amb una intuïció i amb un tacte

extraordinari, va saber elaborar una llengua d'una enorme eficàcia comunicativa. I això va ser possible perquè partia d'una sinceritat fonda i d'una identificació plena amb la llengua del poble valencià. Partint de tan bons principis, no és estrany que els resultats foren excel·lents.

Obra estellesiana estudiada

Per orde cronològic de publicació

- 1953 CC = *Ciutat a cau d'orella*, València, Torre, 1953, 54 pàgines
- 1956 LN = *La nit*, València, Torre, 1956, 70 pàgines
- 1958 DA = *Donzell amarg*, Barcelona, Proa, 1958, 60 pàgines
- 1958 Ce = *El cementeri*, dins J. Fuster (prologuiste), *Recull de contes valencians*, Barcelona, Albertí, 1958, 217 pàgines. [El conte d'Estellés ocupa les pàgines 45-52.]
- 1965 AT = *L'amant de tota la vida*, València, Torre, 1965, 53 pàgines
- 1970 Lle = *Lletres de canvi*, Palma de Mallorca, 1970, 7 pàgines
- 1971 CO = *La clau que obri tots els panys*, València, Diputació Provincial, 1971, 163 pàgines
- 1971 IC = *L'inventari clement*, Gandia, Ajuntament, 1971, 50 pàgines
- 1971 LM = *Llibre de meravelles*, València, L'Estel, 1971, 140 pàgines; cite l'edició de València, Eliseu Climent, 1976, 109 pàgines
- 1971 Pr = *Primera audició*, València, 1971.
- 1972 OD = *L'ofici de demà*, Palma de Mallorca, Moll, 1972, 94 pàgines
- 1972 RT = *Recomane tenebres. Obra completa 1*, València, L'Estel, 1972, 275 pàgines
- 1973 HP = *L'Hotel París*, Barcelona, Edicions 62, 1973, 50 pàgines
- 1974 Ha = *Hamburg*, Barcelona, Edicions 62, 1974, 65 pàgines
- 1974 Pe = *Les pedres de làmfora. Obra completa 2*, València, L'Estel, 1974, 308 pàgines

- 1975 TA = Tancat a l'Alter, en Els Marges. Revista de Llengua i Literatura, 5 (1975), pàgines 87-100.
- 1976 PI = *Petita invocació*, Barcelona, 1976, 5 pàgines
- 1977 MC = *Manual de conformitats. Obra completa 3*, València, Eliseu Climent, 1977, 281 pàgines
- 1978 BM = *Balanç de mar. Obra completa 4*, València, Eliseu Climent, 1978, 229 pàgines
- 1978 Cor = *El corb*, Barcelona, Antoni Bosch, 1978, 74 pàgines
- 1978 EP = *El procés*, Barcelona, Proa, 1978, 69 pàgines
- 1978 FL = *Festes llunyanes*, Vic, 1978, 27 pàgines
- 1978 LP = *Lletra al pintor valencià Josep Renau*, València, Eliseu Climent, 1978, 58 pàgines
- 1978 ON = *Oratori del nostre temps*, València, Eliseu Climent, 1978, 77 pàgines
- 1979 Of = Ofici permanent a la memòria de Joan B. Peset, que fou afusellat a Paterna el 24 de maig de 1941, València, Eliseu Climent, 1979, 57 pàgines
- 1980 CT = *Cant temporal. Obra completa 5*, València, Eliseu Climent, 1980, 303 pàgines
- 1981 HO = *Les Homilies d'Organyà. Obra completa 6*, València, Eliseu Climent, 1981, 284 pàgines
- 1982 VJ = *Versos per a Jackeley. Obra completa 7*, València, Eliseu Climent, 1982, 306 pàgines
- 1983 VV = *Vaixell de vidre. Obra completa 8*, València, Eliseu Climent, 1983, 269 pàgines
- 1985 CR = *Cançonet de Ripoll*, Barcelona, Empúries, 1985, 74 pàgines
- 1985 QB = *Quadern de Bonaire*, Barcelona, Empúries, 1985, 73 pàgines
- 1985 TM = *Tractat de les maduixes*, Barcelona, Empúries, 1985, 84 pàgines
- 1986 FS = *El Forn del Sol*, València, Gregal Llibres, 1986, 93 pàgines
- 1986 Llu = *La lluna de colors. Obra completa 9*, València, Eliseu Climent, 1986, 340 pàgines

Jordi Colomina

- 1986 RD = *Ram diürn*, Barcelona, Proa, 1986, 41 pàgines
1987 AD = *Aventura d'un dia de mercat*, València, Conselleria de Cultura, 1987, 24 pàgines
1987 Coi = *El coixinet*, Barcelona, Laia, 1987, 90 pàgines
1987 PB = *La parra boja*, Barcelona, Empúries, 1987, 104 pàgines
1989 Pu = *Puig Antich*, Barcelona, Empúries, 1989, 61 pàgines
1990 SI = *Sonata d'Isabel. Obra completa 10*, València, Eliseu Climent, 1990, 211 pàgines
1991 EE = *Estat d'excepció*, València, Edicions de la Guerra, 1991, 44 pàgines
1992 MT = *Mare de terra*, Barcelona, Edicions 62, 1992 (1993²), 70 pàgines
1996 PV-1 = *Mural del País Valencià*, I, València, Eliseu Climent, 1996, 593 pàgines
1996 PV-2 = *Mural del País Valencià*, II, València, Eliseu Climent, 1996, 605 pàgines
1996 PV-3 = *Mural del País Valencià*, III, València, Eliseu Climent, 1996, 722 pàgines
2002 DD = *Dos drames i una farsa*, Paiporta, Denes, 2002, 92 pàgines
2003 Ob = *Obra periodística*, Paiporta, Denes, 2003, 287 pàgines

Per orde alfabètic d'abreviatures bibliogràfiques

- AD = *Aventura d'un dia de mercat*, València, Conselleria de Cultura, 1987, 24 pàgines
AT = *L'amant de tota la vida*, València, Torre, 1965, 53 pàgines
BM = *Balanç de mar. Obra completa 4*, València, Eliseu Climent, 1978, 229 pàgines
CC = *Ciutat a cau d'orella*, València, Torre, 1953, 54 pàgines
Ce = *El cementeri*, dins J. Fuster (prologuiste), *Recull de contes valencians*, Barcelona, Albertí, 1958, 217 pàgines. [El conte d'Estellés ocupa les pàgines 45-52.]

- CO = *La clau que obri tots els panys*, València, Diputació Provincial, 1971, 163 pàgines
- Coi = *El coixinet*, Barcelona, Laia, 1987, 90 pàgines
- Cor = *El corb*, Barcelona, Antoni Bosch, 1978, 74 pàgines
- CR = *Cançoneret de Ripoll*, Barcelona, Empúries, 1985, 74 pàgines
- CT = *Cant temporal. Obra completa 5*, València, Eliseu Climent, 1980, 303 pàgines
- DA = *Donzell amarg*, Barcelona, Proa, 1958, 60 pàgines
- DD = *Dos drames i una farsa*, Paiporta, Denes, 2002, 92 pàgines
- EE = *Estat d'excepció*, València, Edicions de la Guerra, 1991, 44 pàgines
- EP = *El procés*, Barcelona, Proa, 1978, 69 pàgines
- FL = *Festes llunyanes*, Vic, El Bardiol, 1978, 27 pàgines
- FS = *El Forn del Sol*, València, Gregal, 1986, 93 pàgines
- Ha = *Hamburg*, Barcelona, Edicions 62, 1974, 65 pàgines
- HO = *Les Homilies d'Organyà. Obra completa 6*, València, Eliseu Climent, 1981, 284 pàgines
- HP = *L'Hotel París*, Barcelona, Edicions 62, 1973, 50 pàgines
- IC = *L'inventari clement*, Gandia, Ajuntament, 1971, 50 pàgines
- Lle = *Lletres de canvi*, Palma de Mallorca, 1970, 7 pàgines
- Llu = *La lluna de colors. Obra completa 9*, València, Eliseu Climent, 1986, 340 pàgines
- LM = *Llibre de meravelles*, València, L'Estel, 1971, 140 pàgines; cite l'edició de València, Eliseu Climent, 1976, 109 pàgines
- LN = *La nit*, València, Torre, 1956, 70 pàgines
- LP = *Lletra al pintor valencià Josep Renau*, València, Eliseu Climent, 1978, 58 pàgines
- MC = *Manual de conformitats* (Obra completa 3), València, Eliseu Climent, 1977, 281 pàgines
- MT = *Mare de terra*, Barcelona, Edicions 62, 1992 (1993²), 70 pàgines
- Ob = *Obra periodística*, Paiporta, Denes, 2003, 287 pàgines
- OD = *Lòfici de demà*, Palma de Mallorca, Moll, 1972, pàgines

- Of = *Ofici permanent a la memòria de Joan B. Peset, que fou afusellat a Paterna el 24 de maig de 1941*, València, Eliseu Climent, 1979, 57 pàgines
- ON = *Oratori del nostre temps*, València, Eliseu Climent, 1978, 77 pàgines
- PB = *La parra boja*, Barcelona, Empúries, 1987, 104 pàgines
- Pe = *Les pedres de làmfora. Obra completa 2*, València, L'Estel, 1974, 308 pàgines
- PI = *Petita invocació*, Barcelona, 1976, 5 pàgines
- Pr = *Primera audició*, València, 1971.
- Pu = *Puig Antich*, Barcelona, Empúries, 1989, 61 pàgines
- PV-1 = *Mural del País Valencià, I*, València, Eliseu Climent, 1996, 593 pàgines
- PV-2 = *Mural del País Valencià, II*, València, Eliseu Climent, 1996, 605 pàgines
- PV-3 = *Mural del País Valencià, III*, València, Eliseu Climent, 1996, 722 pàgines
- QB = *Quadern de Bonaire*, Barcelona, Empúries, 1985, 73 pàgines
- RD = *Ram diürn*, Barcelona, Proa, 1986, 41 pàgines
- RT = *Recomane tenebres. Obra completa 1*, València, L'Estel, 1972, 275 pàgines
- SI = *Sonata d'Isabel. Obra completa 10*, València, Eliseu Climent, 1990, 211 pàgines
- TA = *Tancat a l'Alter*, en *Els Marges. Revista de Llengua i Literatura*, 5 (1975), pàgines 87-100.
- TM = *Tractat de les maduixes*, Barcelona, Empúries, 1985, 84 pàgines
- VJ = *Versos per a Jackeley. Obra completa 7*, València, Eliseu Climent, 1982, 306 pàgines
- VV = *Vaixell de vidre (Obra completa 8)*, València, Eliseu Climent, 1983, 269 pàgines

Referències bibliogràfiques

- ALPERA, Lluís (1989): «Estellés i nosaltres», *L'Aiguadolç. Revista de Literatura*, 8, pp. 13-18.
- CASANOVA, Emili (2003): «La creativitat lèxica de V. Andrés Estellés», *L'Aiguadolç*, 28/29, pp. 67-104.
- CUCÓ, Alfons (1978): «Pròleg» a V. A. Estellés, en *El procés*, Barcelona, Proa, pp. 9-13.
- DCVB = ALCOVER, A. M.; MOLL, F. de B. (en línia): *Diccionari català-valencià-balear*, <http://dcvb.iecat.net>.
- DIEC = Institut d'Estudis Catalans (en línia): *Diccionari de la llengua catalana*, <http://dlc.iec.cat>.
- DNV = Acadèmia Valenciana de la Llengua (en procés d'acabament): *Diccionari normatiu valencià*.
- DRACV = Real Acadèmia de Cultura Valenciana (en línia): *Diccionari general de la llengua valenciana*, www.diccionari.llenguavalenciana.com.
- ESCRIVÀ, V.; SALVADOR, V. (1986): *Guia didàctica de Vicent Andrés Estellés*, València, Generalitat Valenciana.
- FUSTER, Joan (1972): «Nota —provisional i improvisada— sobre la poesia de Vicent Andrés Estellés», dins V. A. Estellés, *Recomane tenebres. Obra completa 1*, València, Eliseu Climent, pp. 17-36.
- GARCIA GRAU, Manuel (2004): «Vicent Andrés Estellés i l'amor com a erografia i com a subversió moral i vital», dins F. Carbó, E. Balaguer i L. Meseguer (eds.), *Vicent Andrés Estellés*, València, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, pp. 65-84.
- OLEZA, Joan (1982): «L'obra poètica de Vicent Andrés Estellés», *Lletres de canvi. Revista de Literatura*, 7, pp. 29-44.
- PARCERISAS, Francesc (1975): «Funcions i figures de Vicent Andrés Estellés», *Els Marges. Revista de Llengua i Literatura*, 5, pp. 118-130.
- PÉREZ MONTANER, J.; SALVADOR, V. (1981): *Una aproximació a Vicent Andrés Estellés*, València, E. Climent.
- PÉREZ MONTANER, Jaume (1990): «Epíleg provisional a l'obra completa de

- Vicent Andrés Estellés», dins V. A. Estellés, *Sonata d'Isabel. Obra completa 10*, València, Eliseu Climent, pp. 191-211.
- (1996): «El Cant general dels pobles valencians», dins V. A. Estellés, *Mural del País Valencià*, I, *Naixement d'un poble*, València, Eliseu Climent, pp. IX-LXII.
- PLA, Josep (1979): *Notes del capvesprol*, Barcelona, Destino.
- PRATS, Antoni (1989): «Vicent Andrés Estellés d'ahir a avui (a tall d'introducció)», *L'Aiguadolç. Revista de Literatura*, 8, pp. 9-11.
- SALVADOR, V.; PIQUER, A.; GRAU, D. P. (eds.) (2010): *Opera estellesiana. Per a una edició crítica de Vicent Andrés Estellés*, València, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana.
- SALVADOR, Vicent (1989): «Eros i retòrica en la poesia d'Estellés», *L'Aiguadolç. Revista de Literatura*, 8 (1989), pp. 35-44.
- (2004): «L'escriptura estellesiana: claus pragmaestilístiques», dins F. Carbó, E. Balaguer i L. Meseguer (eds.), *Vicent Andrés Estellés*, València, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, pp. 109-134.
- SANCHIS GUARNER, Manuel (1971): «Pròleg», en V. A. Estellés, *Llibre de meravelles*, València, L'Estel, pp. 7-10.
- VELLÓN, Javier (2010): «De l'edició crítica a la cultura literària: el discurs poètic de Vicent Andrés Estellés», dins V. Salvador, A. Piquer i D. P. Grau (eds.) (2010), pp. 93-108.

Relació de paraules i fraseologismes estudiats

abotonar+ 20.3
abrasir 17, n. 21
acaçar 2
ací / aquí 6
aclarida^ 21
acomparar 2
*aconformar-se** 18.4
afront^ 21
agonia^ 21
agravi+ 23
agrunsar 17, n. 21
aguardar+ 20.5
aguileta^a 9.3
ahí+ 23
*aigua dels quatre grans** 13.1
aiguarrada+ 20.4
aixina+ 20.2
al·lot 6
alacena+ 23
aladre 17, n. 21
albarzer+ 20.3
alçar-se / aixecar-se 6
alcavor 2
*alenó** 8
alfàbega / alfàbrega 5
alfals^ 21
allumena+ 20.3
almidó+ 20.3

almorranes+ 23
-am, -au (SP) 2
amanéixer+ 23
amarg ‘afligit, disgustat’ 2
amerar / amarrar 4
*anar anant** 24.1
andami+ 23
anou+ 20.3
*apegalositat** 18.3
aplegar 17, n. 21
apremi+ 23
apretar+ 23
arena / sorra 6
arrancar / arrencar 4
arrematar+ 20.3
arromangar / arremangar 4
assumpt+ 20.1
assustar+ 23
atabuix 6
atendre^a 22
atifell / atuell 5
atobó+ 20.3
aürtar 2
*avant: anar avant** 24.1
*avant: i avant** 24.1
bac 17, n. 21
bada^a 22
banca^a 22
*bancalet** 9.6
*banda: de (o a) banda de (nit/migdia)** 24.1
Bàrbera 2
barco+ 23
barquetot+ 20.4

basca^a 22
birbar 17, n. 21
*blanet** 9.5
*bo: fer-ho tot bo** 24.1
*bola de l'ull** 24.1
bollir+ 2
bolxaca+ 8
bonico+ 8
borrego^a 23
*borreguet** 9.5
botigueta^a 9.7
botonar 17, n. 21
*bou embolat** 16
*bou real** 24.1
bova 17, n. 21
*bovament** 23
*braç: a bon braç** 24.1
bròfec 17, n. 21
bromerol^o 19
brossa[^] 21
buc: ficar-se en bucs+ 24.2
bufa[^] 16
bufar-se^a 22
bult^a 22
*cabre: no cabre'n més** 24.1
*cadira baixeta** 9.7
*cala** 18.8
calcetí / mitjó 6
calfar 2
camiseta 17, n. 21
camisó+ 20.4
campana grossa+ 24.2
cànter / càntir 4

Jordi Colomina

canterella^a 15
carafal+ 8
caramel-lo+ 23
càrcer 17, n. 21
*cas: no haver-hi cas** 24.1
casalici^a 22
*cel-lofà** 18.2
celest+ 2
cell+ 2
cementeri / cementiri 3
cercar 2
clar i ras+ 24.2
claror: entre dues clarors+ 24.2
*clau: les claus de Déu, Sant Pere i Sant Joan** 12
*coca cristina** 14
colp / cop 5
conca^a 22
*conino** 18.5
cordel / cordill 3
*córrer-se** 16
costra+ 20.1
*cotó-en-pèl** 18.7
coure^a 22
cremant+ 2
cresol / gresol 5
criadilla+ / *patata* 6
cult+ 20.1
deixar[^] 21
delfi^a / *dofí* 4
deport[^] 21
*desabotonar** 18.4
desbotonar+ 20.3

després-demà / demà passat 6

*dia: i bon dia** 24.1

dins / dintre 6

disfrutar+ 23

*ditat** 18.3

*dolçós** 18.3

dumenge+ 8

eixir / sortir 6

*embarronat** 18.6

emboquillat+ 23

*embresquillat** 18.6

empeltar[^] 16

engraellat^a 15

*enguany que ve** 24.1

enramar[^] 21

enrònia 17, n. 21

enterar-se+ 23

*entradeta** 9.7

eriçó[^] 8

eriçonar[^] 21

escaleta+ 9.3

escaló / graó 6

escolar-se^a 22

escoltar[^] 21

escombrar 14

escopinyyar+ 20.4

escórrer-se 16

esdevenir: si esdevé+ 24.2

esgarrany 16, 17, n. 21

esgarrar 16, 17, n. 21

esguít 16, 17, n. 21

*esguít de porga** 24.1

*estar: fer bon estar** 24.1
estiró+ 8
estrela / estrella 5
esvarar(-se) 17, n. 21
extrem: fer extrems+ 24.2
faena / feina 3
faisó 2
*fal** 16
*falta: donar faltes i bones** 24.1
*fer: què li hem de fer** 24.1
fer-ho+ 16
ferramenta / eina 6
ferramenta^ 16
fetiller 17, n. 21
fiambrella+ 23
fil d'aram+ / filferro 6
*fil: fer fil trencat** 24.1
flor^ 16
florí^a 16
foguer^a 22
follar^ 16
fora^ 21
*forat del cul** 16
forment 17, n. 21
fortor^a 22
fosc^a 2
fotre 10
*frescoreta** 9.4
fulla^a 22
furgar^ 21
galfi+ 4
gallet: beure al gallet+ 24.2
gallet^ 21

galta del cul 16
gargamell+ 20.2
garrofera 17, n. 21
gelar-se^a 22
gesmil+ 20.1
gesmiler 17, n. 21
giner+ 8
got / vas 6
*honor: a tot honor** 24.1
hora: a quina hora+ (de la nit) 24.2
horabaixa 6
hui / avui 5
huit / vuit 5
*igual: tindre igual** 24.1
*iguales** 23
ingeni^a 22
*jolivert** 18.1
jumensos+ 20.5
*just i pensat** 24.1
llançol+ 2
llarguerut 17, n. 21
llauger+ 2
llavanera+ 20.4
llepassa / llapassa 4
llima^a 22
llinós+ 13.2
lliurar^a 22
mà: fer la mà+ 16
mà: passar la mà per la paret+ 24.2
maedéu+ 8
manco 17, n. 21
mànc[^] 16
mare: tocar mare+ 16

mare: *tocar mare*+ 24.2
maricó+ 16
matalaf / *matalàs* 5
*melladura** 23
*mellat** 23
menejar 17, n. 21
mesureta^a 9.3
micapà+ 13.2
mineta+ 20.1
miqueta+ 9.3
*molleta** 9.4
monyica^a 22
*mort i pam** 12
mosquit de tenda+ 24.2
*muixeranga** 18.1
muntó 17, n. 21
muntó: a *muntó** 24.1
nàixer / *néixer* 3
navaixa+ 20.1
netejó+ 8
nin 6
nugar / *nuar* 5
nus 5
ois+ 20.2
oït+ 23
oldre 17, n. 21
olorar^a 22
orde / *ordre* 5
orí+ 20.2
pa fressat+ 14
pacte: *anar*(-se'n) a *pacte** 24.1
pantaix / *panteix* 3
*papeta bona** 24.1

pardal 16
paréixer 17, n. 21
parrús 16
parrussa° 16
passera: *conéixer les passeres** 24.1
passera^ 21
pastim 14
pata+ 23
patada+ 23
pataqueta+ 9.3
pecatós+ 20.4
peçó+ 20.5
pedra: *no quedar pedra en paret** 24.1
pegar 10
pèl de mamella+ 13.2
perilla° 19
pitxer 16
pitxera+ 20.2
piu 16
piu a la piu+ 12
pixarrada+ 20.4
polla^ 16
*porrito** 18.8
porxe+ / *porxo* 4
pressa: *amb presses i corregudes** 24.1
prunyó / *penelló* 6
puntellada+ 20.4
qualque 6
quan: *de quan en quan*+ 24.2
querida+ 23
rabasseta° 9.3
rabó de gat+ 20.5
rajol 17, n. 21

Jordi Colomina

ramejar^a 22
raonar^a 2
rastró a rastrons+ 8
recatat+ 23
redó / rodó 4
refregó+ 8
regirar-se[^] 21
reguiny+ 20.1
rellonge+ 8
*remat: al remat** 24.1
rentó+ 8
renyir^a 22
renyó+ 20.1
repent: de repent+ 24.2
repentí+ 20.4
repentinament+ 20.4
repentitzar+ 20.4
retor+ 20.1
rogle / rotgle / rotlle / rotle 5
roll^a 22
ronyosa+ 14
rosquilleta+ 9.3
rotllar+ 20.3
rotllet+ 9.3
runa^a 22
sa: al sa i al pla+ 24.2
*saber-se-la tota** 24.1
sabut / saberut 6
saladura^a 22
*salpassar** 18.3
sambori 12
sambori[^] 21
*saque** 23

sària+ 20.1
secar+ 2
secret: el secret de la sària+ 24.2
*seguida: fer la seua seguida** 24.1
seguida: mala seguida * 13.1
sentit^ 21
sepionet+ 9.3
sequial° 19
sério+ 23
*set d'aigua** 24.1
setmesí+ 20.4
sola: picar sola+ 24.2
sumar+ 20.5
tamany+ 23
tanda 17, n. 21
*tarara** 12
tastar+ 20.4
tavella^ 16
tenda° 22
*terra d'escurar** 24.1
terreta^ 21
terrossat+ 20.3
timó / farigola 6
tiny+ 20.1
tio+ %
tiró+ 8
títet° 16
toca^ 21
tocar / trucar 6
tocat^ 9.2
tomaca / tomàquet 4
tomello+ 20.4
tomello+ 6, 16

Jordi Colomina

tongada^a 22
torçada+ 20.4
torpe+ 23
tot: en tot i per tot+ 24.2
tragar+ 23
tratge+ 23
trau[^] 16
traure / treure 3
tretze: sense tretze ni catorze^o 24.1
tro de bac^{*} 15
tros: a trossos i mossos+ 24.2
turma 16
unànim+ 20.1
valenciana^o 14
velledat 2
ventrellar+ 20.5
vesprada / tarda 6
villamarquí+ 20.1
virgo+ 16
vitet[^] 16
vitol+ 20.1
voler 17, n. 21
xafar 17, n. 21
xala 17, n. 21
xamelo+ 20.5
xàrcia / xarxa 5
xarment+ 20.1
xe 17, n. 21
xic / noi 6
xicona 17, n. 21
xiquet 17, n. 21
xiste+ 23
xiulell 6

xiulit 17, n. 21

xocolate 17, n. 21

xona 16

*xorrós** 18.3

Imprés a Alcoi el dia 22 d'octubre del 2013
en el marc dels actes de l'Any Estellés,
amb motiu del 20é aniversari
de la mort del poeta



