
Poesia i modernitat: Una lectura de *Coral romput*

per Pere Ballart

«Amb tota seguretat, aquest home, tal com l'he descrit, aquest solitari dotat d'una imaginació activa, viatjant sempre a través del *gran desert dels homes*, té un propòsit més elevat que el d'un simple passavolant, un propòsit més general, diferent del plaer fugitiu de la circumstància. Busca aquella cosa que se'n permetrà que anomenem la *modernitat*, ja que no es presenta cap millor mot per expressar la idea en qüestió.»

Charles BAUDELAIRE, *El pintor de la vida moderna* (1863).

Ja és ben veritat que hi ha poemes l'efecte dels quals sobre nosaltres supera amb escreix el simple plaer estètic: n'hi ha que fins i tot passen a formar part d'aquella classe escollida de textos que, com deia Jaime Gil de Biedma, arribem a veure com una forma superior de la conversa i de la companyia. La capacitat d'establir amb el lector aquest rar vincle sentimental l'ostenta com pocs, en la meua opinió, l'extens poema de Vicent Andrés Estellés *Coral romput*, escrit el 1957 i que tanca el seu recull *La clau que obri tots els panys*, publicat molt més tard, el 1971. El formidable gruix d'experiència moral que conté i la intensitat amb què aquesta ens és presentada expliquen que un o altre dels molts estats d'ànim a què el poema dóna forma acabi per trobar en l'*hypocrite lecteur* un confident i un germà. Una circumstància poc freqüent encara havia d'accentuar aquesta virtut i fer-la irresistible: el 1979 la gravació del text, recitat per l'enyorat Ovidi Montllor i amb l'acompanyament de la guitarra de Toti Soler, l'acostava a un públic massiu i, en un país malauradament sense gaire tradició en registres fonogràfics d'aquest tipus (a diferència de França o Anglaterra, per exemple), aconseguia fer entendre que la poesia, com el teatre, ha estat, és i serà sempre una veu humana que lluita per abolir, més que el blanc de la pàgina, el silenci físic que la separa de qui escolta. En aquest cas el caràcter confessional del poema contribueix indubtablement a fer més colpidor l'encontre amb els receptors, que assisteixen, commosos i admirats, al lent procés de la seva lectura — o audició. Amb tot, el fi primordial d'aquestes ratlles no és el de perseguir tant un elogi emocionat de *Coral romput* o l'entendrit repàs dels seus passatges més entrañables, operacions que cadascú, pel seu propi compte, queda convidat a fer (i al qui escriu li consta, i la comparteix amb elles, la devoció de moltes persones, de més i de menys lletraferides, per aquests versos), com ara el d'usar el magnífic poema com un excusable pretext per parlar d'una altra cosa, més important i genèrica; de

més abast, si més no. El cas és que, tal com jo ho veig, Vicent Andrés Estellés va saber teixir en el seu *Coral* un tapís immens fet amb els fils més característics de la poesia moderna, això és, de la poesia escrita a Occident del Romanticisme ençà, i el que jo voldria aquí és destriar-los del bigarrat conjunt en què han estat combinats, mostrar-los un per un i seguir-ne així l'ordit al llarg de tota la composició. D'aquesta manera i en el pitjor dels casos, mal que no aconseguís de provar la radical modernitat del text i el seu estret parentiu amb la gran poesia dels dos últims segles, bé hauria almenys subratllat la qualitat impressionant d'un poema que encara no ha rebut de la crítica l'atenció i el tracte que mereix.¹

Començaré, doncs, per fer una sumària descripció general del text, amb menció de les seves diverses seccions, aspectes formals i temàtics i efecte global i, un cop apreciada la seva singularitat, tot seguit, en el que serà la part nuclear d'aquest article, distingiré una sèrie de trets compositius essencials que el poema comparteix amb el més destacat de la producció lírica escrita amb posterioritat al Romanticisme.

«Un cant llarguíssim i pensament lent» (v. 132)²

Coral romput és un monumental poema compost per una tirada de 1.261 versos alexandrins blancs repartits en tres seccions d'extensió molt desigual: així, la primera ocupa 336 versos, la segona 215 i la tercera, la més llarga amb diferència, 710. Si parem atenció als termes descriptius que li han aplicat els comentaristes, ens adonarem de la insistència en dos dels seus aspectes més vistosos; mentre que Pérez Montaner i Salvador el qualifiquen d'«inventari caòtic», de «narració subjectiva i dislocada» [1981, 85 i 87], i d'«evocació caòtica i multiforme» [1993, 12], Parcerisas parla d'uns «dolorosíssims versos» [1975, 210], i Bou d'un «text agosarat que va força més enllà de l'estricta realisme» [1990, 327]. D'una banda, doncs, es ressalta la diversitat i el desordre dels materials que componen el poema; de l'altra, el seu efecte punyent i original. L'atribució és exacta: el text conjuga aquestes dues propietats i és segurament la seva inusitada extensió allò que els ha donat carta de naturalesa. Per damunt dels mil versos hom espera veure desplegada una història: es tracta d'unes dimensions inequívocament narratives. I no. L'Estellés, contra tot pronòstic, dóna curs a una llarguíssim soliloqui que salta contínuament, abruptament, d'un record a una visió, d'una observació a l'expressió d'un desig, d'un diàleg a una possible nota de dietari. De manera que és com si el poema acumulés un incomptable seguit de petites manifestacions, epifanies mínimes —cap de les quals no sobrepassa

1. En efecte, el nombre d'aproximacions crítiques al *Coral* és reduïdíssim; tot i que cap dels principals estudiosos de l'obra estellesiana no deixa d'esmentar-lo, sempre admirativament, en parlar de forma genèrica de l'estil o la poètica de l'autor (així PÉREZ MONTANER i SALVADOR [1981], PÉREZ MONTANER [1993] o PARCERISAS [1975]), he de dir que, d'estudi específic sobre el poema, només conec el d'Enric BOU [1990], que en fa una presentació global intel·ligent i oportuna. La principal discrepància que el lector podrà apreciar en el meu treball respecte del seu és que Bou descobreix en el poema aspectes que el relacionen amb la «Postmodernitat», un concepte perioditzador l'aplicació del qual considero força problemàtica, en especial per la dificultat que suposa distingir-lo netament del de «modernitat», pel qual em decanto jo tot i saber-lo més vague, encara que més inclusiu; al capdavant, no hi ha raó per no veure el postmodern com un altre dels estadis successius del modern, precisament d'allò que Octavio Paz en el seu llibre *Los hijos del limo* va denominar amb encert la «tradició de la ruptura», tradició en la qual cada moviment ha qüestionat la seva pròpia ubicació en el curs de l'estètica moderna (i el dadaisme o el superrealisme en són, crec, una prova suficient).

2. Totes les citacions del text de *Coral romput* remetran a la versió del poema tal com apareix en l'edició de l'obra completa de l'autor: VICENT ANDRÉS ESTELLÉS, *Les Homilies d'Organyà (Obra completa, 6)* (València 1981), ps. 241-282.

mai els vint o trenta versos— que, com després detallaré, el poema encapsula en el marc vague d'una situació anecdòtica sostinguda. En el poema, per tant, hi ha moviment, però no és narratiu; hi ha una progressió, un *crescendo*, però la seva embranzida no és mai diegètica, narrativa, sinó lírica. I això, és clar, representa una circumstància literàriament extraordinària. El títol mateix ja és força explícit sobre el veritable signe del poema: és un *coral*, és a dir, una composició de caràcter confessional, gairebé religiós (i la polisèmia autoritzada que entenguem que la confessió surt del «cor» i també que troba veu en la multitudinària galeria humana que travessa el poema),³ i la seva peculiaritat és que és *romput*, o sigui dislocat, fracturat, sincopat —estellat, si m'és permès de jugar amb el nom del mateix poeta. El llindar del text que és el títol anuncia ja, doncs, que algú ens mostrarà un cor *mis à nu* i, ahora, que el discurs serà ple d'accidents. En relació amb aquest darrer aspecte hi ha un altre factor directament responsable del xoc que produeix la lectura del poema: m'estic referint al prodigi tècnic (que ja l'Estellés havia tingut ocasió de posar a prova a *L'Hotel París*, a penes tres anys abans, i que més tard convertiria en inconfusible tret d'estil) en virtut del qual el poeta aconsegueix construir una dicció completament col·loquial i fluida, sovint prosística, i fer-la circular —paradoxalment— amb el suport del metre per antonomàsia més encarcarat i emfàtic de tot el repertori: l'alexandrí.⁴ Sobre el patró invariable dels dos hemistiquis de sis síl·labes, Estellés reforça de vegades l'estructura paral·lelística del vers, amb obstinació de metrònom, però ben aviat aixeca el peu del pedal i deixa lliscar el discurs, projectar-se lliure en vertiginosos encavallaments, com es pot veure en el següent fragment:

Els dissabtes, de nit, és prou distint: les gents se'n van al cine, escolten la ràdio, conversen, l'home parla amb la dona en la cuina mentre ella renta els plats, les culleres, i li agrada mirar-la, i l'agafa i la besa, de sobte, contra un mur. Són coses ja sabudes encara que no es veuen. I la dona agraeix com un do aquell furor masculí amb una llum, una humida tendresa als ulls, com una llàgrima, després d'estar sis anys casats, d'haver parit, d'haver lluitat, patit quotidianament i domèsticament, quan potser no esperava reviure aquella fúria d'aquells dies de nuvis —abraçant-se, besant-se, ja se sap, al cinema, a qualsevulla banda, sentint-se un tendre objecte d'afanyosos grapat. (vv. 910-924)

3. E. BOU [1990, 319] abraça també el sentit —lèxicament possible— de «coral» entès com a «peça de coral trencada, fragment d'una joia». Si no he contemplat aquesta metafòrica solució és perquè el mateix Estellés, per referir-se a aquesta atractiva excrescència marina, escriu en altres llocs l'usual forma *corall*—per exemple en el sonet que comença «Quan recordava el salze...» inclòs a *L'inventari clement* (dins *Les homilies d'Organyà*, ed. cit., p. 210)—i perquè altres poemes de similars característiques de l'autor van titulats també «coral», com ara el «Coral d'una Primavera» (dins *L'amant de tota la vida*) o el «Coral del meu poble» (inclòs a *Vaixell de vidre*).

4. El poeta valencià aconsegueix així —manllevo unes paraules de Gabriel Ferrater a *Escriptores en tres lenguas* (Barcelona 1994), p. 144— «despedazar su verso, romper el esquema de preestablecidas celdillas hemistiquiales a las que hay que llenar de fluido poético [...]; lo que logró, sobre todo y soberanamente, Verlaine». Una significativa anècdota referida pel mateix Estellés en el seu *Tractat de les maduixes* il·lumina l'abast de l'assaig formal que havia dut a terme i la natural estranyesa causada en lectors poc previnguts: «A la Diputació provincial, el “docte” funcionari que s'encarregava d'aquestes coses va donar, erròniament, un paquet meu de versos, *La clau que obre tots els panys*, que fou premi de poesia de l'entitat, dintre del termini legal, a la impremta. Però va calcular, equivocadament, els versos, que eren, en la seua gran majoria, dels de catorze síl·labes, i a la impremta el varen començar a “picar” sense esmenar l'errada. Un dia em varen donar un grapat de proves. Vaig començar la tasca de fer correccions. [...] Definitivament, vaig desistir de continuar la correcció. Allò era una selva completament inextricable.» [1985, 18].

Amb aquesta nerviosa dinàmica entre la insistència del ritme i la vivesa de la sintaxi, el poeta empeny el lector, l'arrossega amb l'impuls d'un vers estRICTE però agilitíssim, que de pas ens fa comprendre que la tirada d'alexandrins era la forma més convenient, per la seva amplitud, al vast moviment discursiu que l'Estellés s'hi ha proposat d'engegar. Com ja he apuntat, la condició de poema líric hipertròficament expandit és la que millor sembla donar raó de l'originalitat estructural de *Coral romput*, i això explica en darrer terme que donant-se una unitat absoluta quant a veu i expressió la varietat temàtica, d'anècdotes, espais i situacions emocionals —l'«inventari», en una paraula— sigui astoradora. Per tal de veure-ho més bé convindrà que ens ocupem per separat de les tres seccions que conformen el poema.

I. «Un cant d'amor com mai no l'haja escrit ningú» (v. 326)

La primera part del poema és també, de les tres, la més uniforme, la que presenta menys estridències; hi predomina un to nostàlgic, evocador, matisat, tot i els colors ombrívols, per la dolcesa de l'episodi final. L'encapçala un epígraf d'Ausiàs March (curiosament, però, d'una composició l'autoria de la qual és molt qüestionable⁵) que sembla subratllar l'obsessió que el poeta mostrarà per aferrar-se, davant el desempar, al recer que constitueix el seu món més íntim, el de les seves experiències, records i anhels, del qual es deleix per rescatar tant la geografia com la presència humana que l'hi ha fet amable. És en aquest exercici rememoratiu que el poeta dóna l'exacta mesura de la seva aptitud per animar tot un ambient a base d'unes poques pinzellades, d'uns detalls heterogenis:

Una amable, una trista, una petita pàtria,
entre dues clarors, de comerços antics,
de parelles lentíssimes, d'infants a la placeta,
de nobles campanades i grans llits de canonge,
d'una certa grogor de pianos usats,
mentrestant la humitat amera l'empedrat
—hi ha fulles de lletuga espargides per terra—,
la conca entre les cames, el rosari en família,
la corda de l'escala —el carrer de la Mar,
el carrer del Miracle— i la filla major
brodant inicials conjugals al coixí,
l'avi de cos present entre quatre brandons,
els corcons de la taula. Una lenta tristesa,
un amor, unes llàgrimes, una pobra nostàlgia. (vv. 1-14)

Aquest *incipit*, d'un sabor costumista i decimonònic que permet apreciar un cop més l'encert de Joan Fuster quan escrivia que la d'Estellés és una poesia que podia haver estat novel·la de Balzac [1972, 35], sembla predisposar a un desenvolupament impersonal, purament descriptiu, com d'un narrador omniscient del realisme. Aviat irromprà, però, el jo poètic, i les seves tribolacions esdevindran argument líric suficient. És de fet aquesta la secció en què l'amor és més present: en la solitud nocturna de casa seva, el poeta adreça grans seqüències del seu monòleg a un «tu»

5. Estellés el pren del poema que comença «Lo viscaí qui es troba en Alemanya», que Joan Ferraté ha estimat que calia bandejar del corpus poètic original del gran poeta de Gandia. V. *Les poesies d'Ausiàs March*, ed. de J. Ferraté (Barcelona 1994²), p. XXXV.

tan evanescent com seductor que és lògic identificar amb el de l'amant.⁶ Entre records del Burjassot de la infància i l'adolescència i sensacions de la València actual, l'Estellés (el seu recurs constant a l'autobiografisme em dispensarà d'imposar aquí aquesta sempre abusiva sobreimpressió d'identitats) sembla confiar a l'escriptura el balanç negatiu d'una història d'amor condemnada al fracàs, un fracàs assumit amb malenconia i un punt de resignació, com si en última instància l'escriptura impedís que l'«adorada» s'esvaeixi del tot; com si el seu record verbal fos imprescindible per afrontar el fred i la soledat que assetgen el poeta. «Alegria» és potser la paraula més repetida en aquesta secció inicial; si més no, és l'ombra d'aquest sentiment allò que el poeta hi sembla percaçar sense descans. La impotència davant un destí desfavorable que dicta les seves lleis, unes lleis que «no compten amb nosaltres, no ens exposen l'assumpte: / ens ignoren del tot» (vv. 194-195) fa a la fi, però, que la derrota sembli inevitable, com s'encarreguen de fer avinent aquests versos, amarats de *pathos* malgrat el seu to serè:

Ja saps que ha arribat l'hora d'anar dient adéu,
d'anar ja retallant, perfilant, concretant
l'esperança. Un afer ben trist i necessari.
Cal acomiadar-se, amb afecte, amb tristesa,
d'allò, d'aquelles coses que s'han estimat més,
il·lusions que ja no es poden realitzar,
car és tard, és ja tard, absolutament tard...
Anar, ja, reduint, limitant els afanys,
ja les il·lusions en una cosa sola...
Adéu, adéu, adéu. No és que muiren les coses;
tampoc és que se'n vagen. És un, és un. És un... (vv. 236-246)

II. «Un poema en un gra d'arròs pintat de verd» (v. 372)

«Ab molts testimonis i grans inventaris / i ab actes rebuts...»: així diu l'epígraf de la segona secció, que pertany a un poema del valencià Bernat Fenollar i que sembla haver volgut il·lustrar l'enorme barreja de materials esparsos que amalgama aquesta part del *Coral*. Concebuda com una mena d'interludi, els violents canvis de to i l'absència de transicions entre els diferents passatges i la irrealitat i aparent absurditat de la majoria dels seus motius la converteixen en el fragment més arriscat i experimental de tot el poema. Com en el següent exemple, en què passem d'una imatge que sembla extreta d'un quadre del Bosco o bé de Paul Delvaux a una altra de molt més abstracta i inquietant:

Hi haurà un moment que els arbres s'esdevinguen donzelles,
verdes donzelles nues, terriblement esveltes,
i entre elles els cavalls, renillant com els hòmens

6. Hi ha, amb tot, una notable ambigüïtat en aquest «tu», presentat ocasionalment com un amor impossible, llunyà, secret, gairebé imaginari o abstracte (vv. 136-153, per exemple), i alhora –en versos molt pròxims: 172-184– com una figura quasi indissociable de la d'Isabel, la dona del poeta, que en el moment de l'escriptura i segons els vv. 103-104 és a Burjassot amb el fill del matrimoni. En qualsevol cas i com sempre, preservar la forma i l'esperit del text –a *fortiori*, quan com aquí la coherència és volgudament atenuada– aconsella no forçar excessivament les interpretacions biogràfiques ni la tendència a l'*overplotting*.

quan arriba l'instant que ja no poden més.
Aleshores veurem porcellanes amables,
porcellanes que tenen uns lents dibuixos òptics
tots fets d'arrels torpíssimes: formiguers anagrames
com els que tots tenim a les boles dels ulls (vv. 351-358)

El resultat és oníric, superreal, sense fàcil connexió lògica amb tot el que portem llegit; és com si aquesta part del *Coral* no tingués altra limitació que les de la consciència fluctuant del jo poètic. També fa que s'hi hagi reduït al mínim l'evocació autobiogràfica —uns breus apunts del que presumim que va ser el viatge de noces amb la Isabel a Tarragona, als vv. 429-443— i, tot i que el poeta, intermitentment, segueix invocant angoixat una «amiga», el curs erràtic de l'escriptura té un clar efecte desconcertant. De vegades es produeix alguna declaració que sembla adquirir un valor programàtic —com si oferís entre línies la justificació estètica de l'obra: «com l'ascensor que puja i baixa gents alegres / i tristes i s'atura, per la nit, siga el cant» (vv. 539-540). Però, com tota altra representació d'idees, impressions o judicis, també aquesta esdevé immediatament opaca i, empès per un ritme sufocant, una fuga de continus clímaxs, la secció arriba a un final paroxíctic, després de més de dos centenars de versos escrits en el mode d'un joycèa *stream of consciousness*. Entretant, darrere la lletania febril, el lector pot haver intuït que la situació des de la qual és dit el poema, tot i que ara extraordinàriament imprecisa, no ha canviat gaire: el poeta continua entotsolat, covant una malenconia que es resol en figuracions imaginàries o en anhels d'evasió, en especial vers Itàlia, en un ensonyament que no amaga, però, la inassolibilitat del desig.

III. «Ara tot és distint: parle de mort i morts» (vv. 746-747)

La secció final, com ja s'ha dit, és d'unes dimensions superiors fins i tot a les de les altres dues sumades; hem arribat, i no solament per l'extensió, a la veritable pedra de toc del poema. No poden ser més significatives les paraules escollides per l'Estellés per fer-li de marc: són un fragment d'un sermó de Sant Vicent Ferrer en què aquest, amb l'expressivitat que sempre caracteritza el seu estil, narra com, en el moment del traspàs, l'ànima de qui mor veu els àngels i retroba —i això serà crucial— tots aquells éssers estimats que ja havien desaparegut.⁷ El signe d'aquesta darrera part del poema és, en cert sentit, molt diferent; si abans el poeta havia confessat el seu afany d'aplicar-se a la composició («el meu anhel seria / estar tota la vida escrivint [...], / treballar en silenci complicats capitells» havia dit, als vv. 130-134), l'escriptura és ara vista com una imposició de la qual el poeta no se'n pot deslliurar:

No tinc altre remei que seguir. No volia.
Volia que Isabel em digués que ja estava
el sopar per tal de no escriure. No tinc ganes
d'escriure. No voldria escriure en molt de temps. (vv. 739-742)

I si en l'apartat precedent la sospita de l'escriptura automàtica com a principi compositiu havia arribat a assetjar algun lector, en aquest d'ara no pot ser més obvi que ha estat calculat minuciosament l'ordre en què la informació ha de ser submi-

7. És, concretament, un passatge del seu Sermó IV «Sabbato (Post Ascensionem)». Cf. Sant Vicent Ferrer, *Sermons*, vol. I (Barcelona 1932), p. 50.

nistrada. Així, sabem primer que el poeta està escrivint sense entusiasme, gairebé d'esma, però no el perquè d'aquesta resistència. Llegim més endavant aquesta afirmació enigmàtica: «Si algun dia us diguessen que han matat la Mort, / no preguntes, amics, qui és el que ho ha fet. / Serà un pare. Serà un pare o una mare.» (vv. 654-656), i tot seguit és descrita la marxa d'un seguici fúnebre (vv. 657-673). Més tard el poeta —en un admirable excurs— al·ludeix al pòsit de tristesa que van deixant en les persones, al llarg del temps, els «residus de problemes», sense detallar mai quins ho són realment per a ell, i no serà fins al vers 766 que, enmig d'una enumeració i tampoc, doncs, directament, coneguem amb tota certesa l'amarga veritat:

i la meua xiqueta, i altra vegada els pins
del meu carrer, i jo, vestit de blau obscur,
presidint aquell dia el seu enterrament
dessota els pins aquells... (vv. 766-769)

Era això: el cop brutal que per a l'Estellés va representar la mort de la seva primera filla quan a penes tenia quatre mesos, el rigorosíssim hivern de 1956,⁸ és, ara ho veiem, el que explica tant l'epígraf de Sant Vicent com el to elusiu de la secció, la composició a contracor i fins i tot la raó d'algunes referències molt concretes que només ara cobren el seu veritable sentit: així la dels versos 598-600 («ara pense en la darrera part / d'una novel·la de François Mauriac: l'infant / es moria ofegat»),⁹ o la que ve just a continuació, quan el poeta escolta la melodia precisament de la cançó «Oh mein papa»¹⁰ (vv. 602-607). Al mateix temps, és curiós com en aquesta secció el poeta és molt més precís que no abans pel que fa a allò que l'envolta en el moment d'escriure: les vagues referències de la primera part a un veí o al soroll de l'aigua en una pica són ara detallada notícia que és el vespre d'un diumenge i que, mentre la gent balla en un solar pròxim, ell és amb la seva esposa Isabel a casa, escrivint al despatx mentre ella feineja. És com si donant curs a totes aquestes precisions el poeta intentés distreure els versos d'aquella pena insuportable que l'aclapara. A la fi, no obstant, no pot eludir més la qüestió i opta per abordar-la directament: el poema ingressa en la fase del «coral» elegíac pròpiament dit. Ja s'ha acabat el ball i tothom se n'ha anat a dormir i en el silenci del despatx, en el cor de la nit, el poeta se sincera plenament. L'excés de vida que recorre aquestes confessions —l'endrega a la filla, les súplices a Déu, les confidències a la mare o algunes disposicions quasi testamentàries— farien que el lector es col·loqués davant de tot aquest episodi amb

8. És un dels esdeveniments més dramàtics de la biografia de Vicent Andrés Estellés, l'efecte del qual ell mateix ha reportat en molts escrits i entrevistes, com per exemple la que va concedir a Montserrat Roig el maig de 1978 per al programa de TVE *Personatges*, en la qual mig confessava haver-se intentat suïcidar i haver escrit aleshores un llibre, *La primera soledat*, amb voluntat de no arribar mai a publicar-lo: «Recorde la redacció frenètica d'aquell llibre, un llibrot immens, que jo vaig escriure directament a màquina. Hi va haver un moment que vaig adonar-me, mentre escrivia, que el cos de la meua filla anava desfent-se al nínxol. L'escriptura d'aquell poema, no la vaig poder acabar...» (Cf. M. ROIG, *Personatges*, Barcelona 1978, p. 130). Segui com sigui, Estellés va tractar poèticament aquesta experiència, a banda del *Coral romput*, a *El monòleg* i a *La nit*, reculls tots dos del mateix any del decès, 1956. En aquest últim hi ha poemes que palesen un dolor terrible clarament lligat a aquestes circumstàncies, com per exemple «La casa, ara sí» o «Avui, que faria sis mesos».

9. Es refereix exactament a un relat que Mauriac va escriure un any abans de ser guardonat amb el Premi Nobel, *Le sagouin* ('El mico'), de 1951, en què el protagonista, Guillaume, un nen deficient, de qui tothom fa mofa, morirà ofegat al riu.

10. La popular cançó la interpretava l'actriu Lilli Palmer (mencionada en el poema per les seves «adorables cames») en una pel·lícula musical de 1954, *Feuerwerk*, de Kurt Hoffmann, que la Palmer co-protagonitzava amb Romy Schneider i que a Espanya va ser exhibida més tard amb el títol de *Sueños de circo*.

aquella incomoditat o reluctància de qui hi veu més de document que de creació imaginativa, si no fos perquè ben aviat apreciem que Estellés, sense cedir al patetisme, aquella «intoxicació del cor», que deia Baudelaire, ha sotmès el seu material viscut a una disciplina artística inflexible. En tot aquest llarg passatge s'adverteix com deliberadament, amb el màxim càlcul, el poeta introdueix el motiu de l'essencial solitud humana i dissol el seu drama personal en el dels seus pròxims, veïns, coneguts, gent anònima afectada en el fons del seu mateix mal: sigui per causa d'una pèrdua, per la incapacitat, per una incomprensió, tots estem igualment sols. Adoptant un to oracular, omniscient, el jo poètic ens desvela què haurà representat aquest diumenge per a un munt de persones; en una visió zenital, calidoscòpica, Estellés ens acosta al dolor universal esperant que algun dels retrats —serà inevitable— coincideixi amb el nostre:

Avui, diumenge, un pare haurà anat a un asil
a dur-li uns caramels al seu fill; una mare
endolada anirà pel carrer amb un fill
alt i prim, vergonyós —aqueixa mare, aqueix
fill que et causen, en veure'ls, un dolor, una oculta
tendresa—; una donzella haurà deixat de ser-ho;
algun funcionari haurà passat el dia
vestit damunt el llit d'alguna pensió,
recordant el seu poble, potser alguna núvia
que va tenir, potser el seu llit de canonge;
un marit tindrà ganes de plorar contemplant
la seua dona car no li cabrà cap dubte
de res de tot allò, i plorarà mirant
els seus fills; la comare estarà nerviosa,
se n'anirà al telèfon, cridarà el seu amant,
tot deixant la partera tota plena de crits [...] (vv. 1080-1095)

Conclòs aquest diorama de la solitud col·lectiva, *Coral romput* entra amb grandesa en la seva coda que, com la de la secció anterior, torna a ser convulsiva. Ja ha passat la fugaç alegria que ha suposat constatar el do preciós que és la vida («Des de la meua i bruta petitesa, / vull donar-te les gràcies, Senyor, per aquests noms, / per la vida, pels homes, pels dols i les desgràcies, / per l'esperança...», com diuen els vv. 990-994), i l'horror acaba imposant-se. La certesa ineluctable de la mort se li ha fet tan present al poeta que, anguixosament, es creu ja en aquest trànsit:

I de sobte, al despatx,
aquesta nit em sé dins d'un nínxol d'aquells,
i m'entren unes ganes horribles de plorar,
i tots dormen, i és just que tots dormen, ho sé,
i açò no és ningun nínxol, açò és el meu despatx.
I em sent, sense taüt, ajagut en un nínxol,
encara viu, ho sé, i no puc evitar-ho.
I ara me n'aniria pegant crits per la casa,
i amb això no sabia si jo estic viu encara,
ni encara que Isabel em digués que estic viu,
ni encara que els veïns deixassen els seus llits
i pujassen a casa i em diguessen que estic
viu i que estic en casa. I no gose tocar-me,
i no gose mirar-me, i tinc por, i tinc ganes
de resar, i no puc, tinc por de mi mateix,
tanque els ulls per no veure. (vv. 1194-1209)

En aquesta esborronadora gradació, la clausura del poema ja no pot ser més sinistra: l'ascensor de l'edifici sembla transfigurar-se en un fèretre obert que, «simplement a punt», com diu el darrer vers, espera, pacient, rebre el cos del poeta.

Vist en el seu conjunt, *Coral romput* no amaga la seva equilibrada estructura, feta de vastos moviments complementaris, que hom qualificaria de simfònics.¹¹ El cert és que, des d'aquesta perspectiva global, torna a ser evident que el poema sencera funciona, malgrat la seva magnitud, exactament igual com ho faria la més breu poesia lírica: acumula, comprimeix, no desenvolupa. En té, sobretot, la densitat i la cohesió, el comportament orgànic de la forma: les tres seccions són plenes de referències creuades, d'anticipacions i repeses. Per exemple la del motiu d'Itàlia, que despenja en un vers aïllat (el 322) del final de la primera part i que després és àmpliament treballat en les altres dues. O la de l'ascensor, la imatge del qual al final de la segona secció («aturat, de vegades, amb tots els llums encesos, / quan és la nit», vv. 548-549) prefigura ja el seu macabre paper en els darrers quaranta versos de la secció final. Tot això, a part de les contínues mencions intermitents a carrers, paisatges, familiars, situacions, etc., que converteixen el *Coral* en un text tan unitari com inexhaurible. Amb la consciència d'aquest fet deixo aquí la descripció sumària i de conjunt del poema per ocupar-me del principal objectiu d'aquest paper, la identificació en el text de les propietats distintives de la lírica moderna. Hi crec observar un nombre de vint característiques, que abordaré per separat i que, com ja he fet ara per a les diferents seccions del poema, encapçalaré amb la citació d'un o més dels seus versos a manera d'epígraf o lema definidor.

Es pot dir que la història de la poesia lírica ha estat al llarg dels segles un lent discórrer pel camí que va del «nosaltres» al «jo», és a dir, del poema entès com a ritual col·lectiu, públic, de propietats gairebé sobrenaturals i màgiques, a una concepció molt més privada, la d'un íntim i subjectiu exercici de reflexió amb una fe més aviat migrada sobre el fet de poder canviar la realitat, si de cas amb l'afany d'inventar-ne una altra. Si en els seus orígens el poeta era sobretot un portaveu de la comunitat, dels seus treballs i aspiracions, progressivament ha estat l'esfera de les seves experiències i percepcions individuals, d'allò que podia tenir de més intransferible, el que ha anat ocupant l'espai del que era susceptible de convertir-se en material poètic. L'antiga obediència a uns cànons que feien del poema un discurs altament codificat i en restringien tant el ventall formal com el temàtic va esdevenir amb el temps ruptura violenta amb tot el que pogués semblar convencional i recerca obsessiva d'una veu personal i única. La fractura social i ideològica que va suposar la Revolució Francesa i els canvis en la vida diària que va suscitar l'entrada en una nova societat industrial van tenir unes repercussions estètiques importantíssimes, sense precedent en la història cultural europea, suficients per establir un «abans» i un «després» també en el conreu de la poesia lírica. Aquí veurem concretats tot d'aspectes que pertanyen inconfusiblement a aquest «després», a un període distint —que en el més substancial es prolonga fins avui mateix— marcat per una

11. Si se'm permet una consideració absolutament ociosa, diré que, forçant l'analogia musical, em plau comparar el *Coral* amb una obra de proporcions igualment colossals: la *Novena Simfonia* d'Anton Bruckner. Composició inacabada —«rompuda», doncs, en un altre sentit—, les indicacions dels seus tres moviments escaurien perfectament als del poema: 1. *Solemne i misteriós*. 2. *Scherzo*. 3. *Adagio*. Amb totes les salvatges que calgui (tantes com separen l'adust organista de Linz del sensual poeta nat a Burjassot), també l'escriptura bruckneriana és sonorament massiva i insistent, feta de contínues repeticions, i la *Novena* és també un religiós adéu-a-la-vida, una obra adreçada «al bon Déu», una peça que col·loca un apocalíptic *scherzo* central entre dos temps molt més amplis i una mena de *summa* plena de citacions dels motius majors de tota l'obra de l'autor. Que el lector em perdoni la impropriedat comparança.

permanent crisi d'identitat, el conflicte amb els valors tradicionals i la contínua recerca de noves vies expressives. En concret, els vint trets característics d'aquesta modernitat poètica que penso destacar dins de *Coral romput* són els següents:

- 1) el detall de la situació d'enunciació del poema;
- 2) l'autoconsciència del poeta;
- 3) la voluntat de representar la simultaneïtat del real;
- 4) l'afany totalitzador de la visió;
- 5) la concepció de la paraula poètica com a mitjà de coneixement;
- 6) la discontinuïtat del discurs;
- 7) la liquidació del concepte tradicional de mímesis;
- 8) la incorporació de l'actual i el quotidià;
- 9) la plasmació de l'experiència urbana;
- 10) l'èmfasi en la dificultat de les relacions humanes;
- 11) el recurs al mite;
- 12) el sentiment d'insatisfacció;
- 13) la consciència social del jo poètic;
- 14) el dialogisme;
- 15) l'ús de l'analogia com a expedient objectivador;
- 16) la revisió crítica de la tradició;
- 17) la ironia com a fre del sentimentalisme;
- 18) la superació de la dicotomia culte/popular;
- 19) la intertextualitat; i
- 20) l'assumpció de la dificultat com a valor estètic.

1. «ARA QUE ÉS BEN DE NIT, ARA QUE DORMEN TOTS» (vv. 998-999). Tot i els perills de l'excessiu esquematisme, es pot dir que la poesia clàssica (a partir d'ara usaré indistintament aquesta etiqueta i la de «tradicional» per referir-me a la lírica anterior al Romanticisme) no solia adquirir consciència de la situació de fet des de la qual eren emeses les paraules del poema: la despreocupada objectivitat amb què era assumit el material donava al text un caràcter lapidari, de sentència intemporal. Quan el jo poètic ubicava la seva paraula en algun espai ficcionalitzat, aquest no era mai un suposat lloc real, sinó una situació llibresca, convencional, l'actualització d'un tòpic com ara el del *locus amoenus*. Ja en la poesia romàntica, però, és crucial que actuï com a aval de l'autenticitat espiritual del poema un cert *detall de la seva situació d'enunciació*: importa que el lector apreïi que allò no és cap judici genèric sobre el món, sinó el simulacre de l'expressió d'algú immers en una circumstància concreta. Importa que tingui present en la lectura que, com va dir Stephen Spender, «la poesia no enuncia veritats: enuncia les condicions dintre de les quals és veritat alguna cosa sentida per nosaltres».¹²

A *Coral romput* aquesta circumstància des de la qual parla el poeta és reiteradament notificada en un seguit de mencions que, de fet, són l'intermitent suport «real» del que va postulant la veu poètica i que, per això mateix, a causa del caràcter digressiu del text i el gran nombre d'escenes que són o bé evocades o bé purament imaginàries, esdevindran un dels principals elements de cohesió i de versemblança. La primera notícia no la tenim fins als vv. 70-71 («Ara ha passat un tramvia pel carrer de la Pau. / M'agrada, per la nit, escoltar els tramvies»). Sabem, doncs, que és de nit i que el poeta deu ser sol a casa («Pense que ara el meu fill / dorm allà, en el meu poble, al costat de sa mare», vv. 103-104) i de tant en tant coneixem algun

12. Apud Jaime GIL DE BIEDMA, *El pie de la letra. Ensayos 1955-1979* (Barcelona 1980), p. 54.

detall d'ambient («Un veí escriu a màquina», v. 126; «Ara s'ou el soroll / de l'aigua en una pica», vv. 165-166). Per fi és el mateix poeta que sembla adonar-se que calia informar més precisament el lector: «No ho he dit: estic sol; / estic sol en ma casa» (vv. 166-167). Però el seu soliloqui torna a la indeterminació i només cap al final de la primera secció s'endevena que hi ha un ball prop de casa seva, del qual arriben fins al pis «les trompetes lascives que no perdonen res / i sonen —i fulguren— durant tota la nit» (vv. 288-289).¹³ L'atropellada monòdia de la segona secció no permet saber del cert si som encara davant de la mateixa situació: solament que es tracta d'una «nit d'hivern» (v. 471) —abans s'havia fet una al·lusió, aparentment literal, al «fred inversemblant» (v. 228)— i també que el poeta figura estar «escoltant Carossone, com plou en el corral, / com van pel pis de dalt, com passen pel carrer» (vv. 485-486), cosa, doncs, que autoritza a pensar en l'absoluta continuïtat temporal entre les dues primeres seccions. Això valdria també per a la tercera si no fos perquè tot i que la resta d'elements no ha canviat (la casa, els veïns, el ball), ara la dona del poeta, «la Isabel», s'està sota el seu mateix sostre. A banda d'aquest fet completament anecdòtic res no impedeix de creure que han passat a penes unes hores des de l'inici del poema,¹⁴ tot i que el curiós és observar que, com ja s'ha dit, les referències a la situació d'escriptura són molt més abundants i facilitades molt de grat: «Tot açò és pel crepuscle: el vespre del diumenge» (v. 556). La capacitat pragmàtica dels díticis per invocar tot un context és la que justifica aquest tipus de declaracions, sovint introduïdes per un «ara»: «Ara la meua dona repassa una camisa» (v. 560), «Ara s'ou el xiulit d'un tren» (v. 591), «Ara hi ha un gran silenci» (v. 789)...; de manera que actuen com un fil conductor, una pauta que priva el poema d'acabar perdent el rumb. Al final ja és alta nit («Isabel s'ha gitat», v. 907) i el poeta queda sol, abandonat a la tenebra de les seves pors. És en els últims versos que per primer cop no se'ns invita a imaginar el poeta escrivint, sinó executant una acció: «Vaig palpant les parets del passadís, a fosques. [...] / Camine en la foscor del passadís nocturn» (vv. 1246 i 1253). I és en aquest lloc que el deixarem, presa del pànic. Sens dubte, en l'elecció per part d'Estellés d'aquesta dramatització en el marc d'un escenari familiar, quotidià —i ja no parlo del recurs constant a la ficció autobiogràfica, que va en la mateixa línia— hi ha la seguretat que el lector s'acabarà fàcilment acompanyar la veu poètica i a veure's ell mateix projectat en aquesta experiència.

2. «JO JA SÉ QUE LA PLOMA NO ESCRIU RES, QUE SÓC JO» (v. 565). Si algun aspecte de la creació artística no ha fet des dels seus orígens més que augmentar i aguditzar-se generació rere generació, aquest és indiscutiblement el de l'*autoconsciència*. Hi ha fins i tot qui ha definit l'entrada en la modernitat com el pas «de la creació inconscient a la consciència creativa»,¹⁵ i l'oposició establerta per Schiller *über naive und sentimentalische Dichtung* té en aquest grau diferent de reflexió especulativa una de les seves principals justificacions conceptuals. Com més capaç sigui el poeta

13. Amb vistes a la interpretació del poema, aquesta menció pot resultar significativa i en part donar compte de la forma compulsiva en què s'expressa el poeta: el dolor per la mort de la filla, el desig de pau i silenci, el mal de cap (vv. 89-90 i 100-102) —i el malestar causat pel peu malalt [l'inici de la gangrena que Estellés va patir el 1959?] (vv. 586-587)— són torbats per aquesta música eixordadora que no «perdona» el dol, i això justificaria temàticament la dicció desassossegada del poeta.

14. No voldria excedir-me en una lectura narrativa i lineal del poema, opció que ja he descartat abans, però el cert és que aquesta possible incongruència xoca una mica en el marc d'unes coordenades d'espai i temps en què tot sembla quadrar —fins i tot les referències històriques «externes», com ja diré en l'apartat núm. 8.

15. D. C. MUECKE, *Irony* (Londres 1970), p. 81.

de deixar inscrit en el poema el seu sentit de la realitat, del veritable lloc que ocupa en el món, més bé estarà predisposant el lector que accepti el punt de vista des del qual ha decidit d'explicar aquella realitat, per extraordinari que pugui resultar. En el pitjor dels casos, prevé el text de possibles acusacions per grandiloqüent, ingenu, dogmàtic o bé sentimental. És, de fet, la raó que explica un recurs com el de l'apartat anterior, la notícia de la situació de qui parla; com ha escrit Vladímir Nabokov, «en cert sentit, tota poesia és posicional: esforçar-se per expressar la pròpia posició respecte l'univers abraçat per la consciència és una necessitat immemorial».¹⁶ Podríem afegir a la reflexió del genial narrador rus que el curs de la història del pensament i la cultura ha fet encara més indispensable adquirir una lúcida percepció d'aquesta posició, del que pot tenir de parcial i d'insignificant. No caldrà recordar que va ser Baudelaire un dels pioners d'aquesta autoanàlisi poètica, que arriba a convertir en un poema el jo en «botxí d'ell mateix», ni que va ser aquest poeta el qui, en el curs d'una de les seves *Curiosités esthétiques* va afirmar voler ser com el filòsof, «un home que hagi adquirit, per costum, la força de desdoblar-se ràpidament i assistir com a espectador desinteressat als fenòmens del seu jo».¹⁷ Jean-Paul Sartre no podia estar més encertat quan afirmava —distingint, de pas, involuntàriament, l'art antic del modern—: «La majoria dels homes en tenim prou de veure l'arbre o la casa; absorts en la nostra contemplació, ens oblidem de nosaltres mateixos; Baudelaire no se n'oblida mai: es veu ell mateix veient, i si mira és per mirar-se.»¹⁸ La conseqüència última d'aquesta reflexivitat és que el discurs, naturalment, esdevé a la fi *metapoètic*.

El poema de Vicent Andrés Estellés ofereix un de vessall de mostres d'aquesta autoconsciència. Per començar, perquè el mateix poema és al·ludit de manera explícita en el text («unes ganes amargues de tornar tenaçment / al meu Coral romput», vv. 88-89) i perquè la seva redacció, l'exercici físic de l'escriptura, és sorprenentment ficcionalitzada:

Jo també escric molt lent, fent la lletra petita,
mastegant les paraules, com un bri, d'una en una,
en un petit quadern. (vv. 128-130)

M'he aturat una mica. Em suava la mà.
La mà se m'apegava escrivint al paper. (vv. 163-164)

No sé què he volgut dir. Me n'he hagut d'anar
a la cuina, a beure, i m'he oblidat del tot.
Però pots ser vàlid el que he escrit com ho he escrit. (vv. 196-198)

Jo m'he posat a escriure sense saber què dir.
M'he proposat no escriure en un parell de mesos.
I ara estic escrivint. (vv. 561-563)

No sé ben bé per què conté ací tot açò. (v. 585)

16. Vladímir NABOKOV, *Habla, memoria* (Barcelona 1994), p. 216.

17. El poema és el cèlebre «Héautontimorouménos» de *Les fleurs du mal*, i l'afirmació és feta en el curs del seu assaig *De l'essència del riure i, en general, del còmic en les arts plàstiques*, de 1852.

18. *Apud* J. GIL DE BIEDMA, *op. cit.*, p. 56.

Tots ells poden ser un bon exemple de com el poeta ha tematitzat la vacil·lació, el dubte inherent a l'acte mateix de conformar i traslladar la idea fins al paper, i la cautela amb què més tard contempla el resultat. Si la reflexió sobre el procés compositiu és tant a flor de text, no ha d'estranyar que abundin també els passatges clarament programàtics, amb una apologia de la poètica pròpia i un qüestionament més o menys satíric de les d'altri. Així, dels poetes amb excessives pretensions formals, partidaris d'una abstracció deshumanitzada, «pura», diu el següent:

Hi ha poetes que quan es disposen a escriure
posen damunt la taula el cendrer, les tisores,
el tinter, el secant i moltes coses més.
Calculen les distàncies des del cap al paper.
Discretament assagen poc després el posat.
Darrerament escriuen, i escriuen coses pulcres,
potser renaixentistes, perfectament inútils,
sense les quals els hòmens treballen, amen, moren.
Hi ha poetes que, quan escriuen, en un lloc
deixen cor i rellotge —molesta el seu tic-tac
de corcò que rosega la pobra fusta humana—;
s'asseguren abans que dormen els seus fills
i dorm la seua dona, i aleshores es trauen
els versos com si fossen fotos d'una «vedette»
—cada vers té una imbecil vanitat de «vedette»—
i consideren, greus, cadascun dels seus béns. (vv. 54-69)

Per contrast, doncs, la poesia que vol escriure l'Estellés no ha d'estar afectada ni pel narcisisme ni per l'estèril arabesc, i ha de ser acostada a la vida dels homes i les dones, ha de ser paraula temporal. Tampoc no persegueix el simbolisme purament decoratiu, i practicar-lo li resultaria molt estrany, artificial:

M'agradaria dir: ara ha passat un cotxe,
feia un petit soroll damunt l'asfalt humit
com si anàs desprenent uns pètals de l'asfalt.
No és això exactament. (vv. 112-115)

Sap que hi ha qui preferiria que escrigués una poesia menys torturada, com ara la seva mare («De vegades, si escric, més que res és per ella. / I voldria fer versos alegres i serens», vv. 811-812), però se'n reconeix incapaç. És molt il·lustrativa la descripció que fa de la poesia que voldria però que ja no pot escriure —diürna, rotunda, autocomplaent—, perquè coincideix exactament amb la noció de poesia clàssica, superada, que podien tenir un Schiller, un Blake, un Leopardi...; a més, la raó adduïda al final per Estellés per no poder escriure així l'estimem inapel·lable (i ho dic seriosament):

De vegades voldria fer versos nobilíssims
i dir antigues coses amb plena dignitat,
anomenar il·lustres personatges i llocs
i treballar esvòltes 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 potsar m'agrada massa veure la dona
del metge quan pren banys de sol a la terrassa. (vv. 1006-1017)

Quan la urgència vital és així d'immediata i d'impel·lent, s'entén perfectament que la poesia que prové d'intercalar olímpiques distàncies entre l'individu i l'objecte no sigui ja possible, o que dedicar-s'hi resulti anacrònic i fals, dues qualitats que per res del món no hauria volgut assumir el qui poc abans escriu: «M'he proposat no escriure res que no siga cert» (v. 777).

3. «UNA XICA DE VERD I UNA XICA DE ROIG I UNA XICA DE BLANC» (vv. 287-288). Un dels primers aspectes de la vida en la moderna societat metropolitana que més impacte havien tingut damunt la sensibilitat de l'artista, i que amb més urgència semblava que calia copsar amb mitjans expressius diferents dels tradicionals, va ser sens dubte l'extraordinari moviment de les grans aglomeracions humanes, una confusa i protejana barreja d'impressions que l'artista va sentir l'obligació de representar en la seva *simultaneïtat*. En les arts plàstiques, arts de l'espai, l'opció idònia era el gran quadre de conjunt comprenent escenes o grups independents, que donés idea de la dissolució de l'individu en l'oceà de la multitud (com la *Música als jardins de les Tulleries* de Manet o el famós *Moulin de la Galette* de Renoir), o, en un estadi posterior i malgrat el seu caràcter semiabstracte, la tècnica del *collage*, la juxtaposició de materials i textures diversos, que tan bons resultats va donar en autors com Braque, Picasso i Max Ernst. La literatura, i en concret la poesia, havia de donar una resposta per força diferent —constrenyida com està per la condició analítica i lineal del seu instrument, el signe lingüístic—, però mirant d'acostar-se tant com pogués al que feia la pintura: va ser, doncs, mitjançant «tècniques de sobreimpressió i muntatge», tal com va denominar-les Hugo Friedrich,¹⁹ que els poetes van reproduir la coincidència en el temps de tot d'esdeveniments aïllats però contigus. El camí: la supressió de nexes lògics i fins i tot de puntuació, l'acceleració rítmica i, en especial, l'acumulació caòtica d'imatges, un vertiginós seguit de simples flashos, aconseguit gràcies a llargues tirades enumeratives, gairebé exclusivament nominals. Tot absolutament fragmentari, és cert, però és que, com es diu a *La terra gastada* d'Eliot: «Fill de l'home, / tu no ho pots dir ni endevinar, tu no coneixes / sinó un munt d'imatges fetes a trossos.»²⁰

Com no podia ser altrament, *Coral romput* també s'enfronta al problema de la simultaneïtat i al de la seva problemàtica síntesi. L'estil de Vicent Andrés Estellés, procliu a inventariar tots els elements de l'escena que descriu, resol la qüestió amb llargs catàlegs i enumeracions, amb tots els constituents invariablement units per coordinació, com en l'epígraf amb què obro aquest apartat o com en aquest exemple, un de tants possibles:

La vida era un carrer amb camions i nuvis
i xiquets i llençols estesos als balcons,
i per damunt de tot un enrenou de ferros
i de xiulits de trens que anaven i venien.
Hi havia l'home aquell que venia diaris,
i la xica, de blanc, assetjada per tots. (vv. 45-50)

19. Vegeu Hugo FRIEDRICH, *Estructura de la lírica moderna* (Barcelona 1959), caps. 3 i 5.

20. Són tres lapidaris versos (els 20-22) de la primera part, «L'enterrament dels morts», en la traducció de Joan Ferraté (*Lectura de «La terra gastada», de T. S. Eliot*, Barcelona 1977).

Es tracta de captar alhora el màxim d'imatges, amb els ulls innocents i àvids amb què miraria —i en acabat ho contaria— un nen, posant en pràctica el mateix procediment que va emprar Apollinaire en el seu cèlebre *Il y a...*, aparegut, pòstumament, el 1925. En ocasions el poeta registra sensacions que rep instantàniament, en un bombardeig de formes i colors que suma una única impressió indestriable («L'autòpsia del iaio, allà, dessota el sol / feroç de juliol, i la sang, i les mosques, / i la pols del camí, i la sang altra volta, / i matèries grogues, i matèries grises [...]», vv. 1214-1217) i altres vegades és la seva consciència la que aplega voluntàriament tota una glopada de records que, de cop, suscita per uns moments la il·lusió d'un coneixement total, d'una visió omnicomprendiva com la que descriu el conte «El Aleph» de Borges:

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 Llíria i més tard el de Bétera,
i aquells tramvies grocs i casa la Conilla,
i Beniferrí amb àlbers i canyars i senderes,
i els grans pins del castell vinclats damunt la sèquia,
i el tren de Burjassot, i el tren que puja a Llíria [...] (vv. 608-616)

4. «AIXÍ EL CANT, PLE DE GENTS I DE COSES» (v. 544). Íntimament lligat al problema anterior hi ha també el propòsit per part del poeta de construir una visió *totalitzadora* de la realitat. Inlluïts per la lliçó romàntica que difonen Schelling i Novalis segons la qual amb recursos finits, com ara els materials de l'obra, és possible d'atènyer l'infinit, els artistes proven d'assolir aquesta representació absoluta recurrent a la compressió màxima dels elements amb què treballen. Compressió d'espai i compressió de la presentació del temps: com ha escrit J. M. Cohen, la modernitat redueix dràsticament els horitzons temporals, ja que només és real el moment d'intensa experiència —la resta és record o presagi.²¹ Poètiques com les de Mallarmé i la seva obstinació en el projecte d'un definitiu *Livre*, o les d'Eliot o Pound amb les seves aventures multiculturals (*The Waste Land* o els *Cantos*) es caracteritzen precisament per aquest afany d'abraçar-ho tot en els límits de l'obra. Fins al límit que el text pugui substituir, abolint-la, la realitat de la qual procedeix; com el cas, per exemple, del compositor Gustav Mahler, que el 1896, havent volgut «bastir un món» en la seva ciclòpia *Tercera Simfonia*, reprovava al seu deixeble Bruno Walter que volgués contemplar el paisatge alpi: «És inútil, ja l'he manllevat tot per posar-lo dins la meua *Tercera!*»²²

L'Estellés, ja s'ha comprovat i no cal il·lustrar-ho de nou, s'esforça a tancar en les seves tirallongues el petit univers de la ciutat i de l'horta de València amb les seves gents i escenaris. La disparitat temporal i la geogràfica acaben desapareixent, foses en una contigüitat només possible en la paraula del poeta. Com el mateix Estellés diria més tard, eliotianament, en uns versos de *Libre de meravelles*, «Tots els temps són el mateix temps, / perquè només hi ha un temps». En visitar-los el poeta, records i experiències queden situats en un mateix nivell i en la seva suma fan una unitat. En un altre poema d'aquest últim llibre, «Un amor, uns carrers», que podria actuar perfectament com a clau de lectura del *Coral*, el poeta fa la síntesi d'allò viscut amb una fórmula inequívocament totalitzadora: «Tot retorna, agrupant-se; / és ja una sola història, un amor, un destí» —en que, de pas, el mot *agrupant-se* fa que pensem un cop més en la veu múltiple que suggereix un títol com «Coral».

21. Cf. J. M. COHEN, *Poesía de nuestro tiempo* (Mèxic 1963), cap. 1.

22. Citat a Marc VIGNAL, *Mahler* (París 1966), p. 55.

Una història, doncs, sola, però plural: no pot ser més explícita la intenció d'Estellés que quan diu que el poema ha de ser igual que un ascensor, en els vv. 539-540, citats més amunt, i que converteixen el poeta en una mena de demiürg, de mag capaç d'infondre vida a les seves criatures. Fóra realment així de no ser perquè l'artista modern, a diferència del clàssic, pren bona nota de no creure massa en la seva divinitat de «gran rellotger» i prova també de dotar la creació d'una altra de les qualitats del món: l'absurd, la condició aleatòria dels seus tràfecs. Estellés no arriba a l'extrem de fer de l'atzar un *modus operandi*, com Tristan Tzara o alguns superrealistes, però sí que inscriu en el text la seva consciència del fet i declina sense embuts, en una declaració de ressonàncies beckettianes que seria molt del gust d'un postestructuralista, tota autoritat sobre la seva obra. Al capdavall, el món és també caos:

Em trobe ací. Em van dir que aquest era el meu lloc.
Potser no m'ho digueren. Però això ja no importa.
O sí: m'ho varen dir. Em varen dir: Tu, aquí.
O no m'ho varen dir. O sí. No me'n recorde.
És com si sí i si no. ¿Com? ¿Que no ho enteneu?
Jo tampoc. Però jo no puc dir: No ho entenc.
A mi no m'han parit per a entendre o no entendre.
M'han parit: simplement. No sé res. Però jo
no puc dir: No sé res. Si no ho heveu comprès
ni lamentar-ho puc. Tot és així. Bon dia,
bona nit. Com si sí, com si no. ¿Com si sí? (vv. 528-538)

5. «ÉS COM SI LES PARAULES EM DUGUESSEN [...] A CERTS LLOCS, A CLAREDATS» (vv. 490-491). La desafecció creixent que sent el poeta modern per una societat que l'aliena i el margina el bolca sobre la tasca absorbent de la creació, «l'*alchimie du verbe*», que dirà Rimbaud. En efecte, la paraula poètica, amb aquesta seva capacitat de suplantar la realitat que li acabem de veure, esdevé alhora una eina de facultats gairebé taumatúrgiques i un mitjà formidable de *conèixement*. D'entrada el poeta li atribueix un poder redemptor, perquè, com tot artista, espera perviure en ella, tastar l'etern en la seva forma perdurable. Però li interessa també cultivar-la amb rigor perquè fent-ho pensa que podrà assolir una saviesa vedada a la resta dels mortals, dir l'inefable, posseir l'inconegut des d'una posició que és mig la del nigromant, mig la de l'home de ciència. Hi haurà així qui no es reconegui poeta, sinó «vident», com l'autor de les *Illuminations*, o «investigador en poesia», com el nostre J. V. Foix.

Per a Estellés l'escriptura té per descomptat la primera de les propietats esmentades, l'avantatge de la permanència: «Mentre escric, mentre tracte de no morir del tot», diu al vers 446. I confiat de la capacitat fundadora dels mots, que rau en l'cantereri de la seva sola dicció, el poeta es dedica, simplement, a «anomenar»:

És possible que mai no puga anar a Itàlia
i sent un gran desig de callar, de que hi haja
silenci quan acabe, només, de dir uns noms
-Siena, Arezzo, Pisa, Cremona, Forlì, Ràvena,
Perugia, Ferrara...-: de vegades em basta
passejar per la boca, com pedretes de grava,
uns noms, uns noms a soles. (vv. 973-979)

Si, com explica Plutarc i sembla recordar el poema, Demòstenes va superar el seu defecte de pronunciació tot parlant amb pedretes a la boca, Estellés en té prou

de sil·labejar aquests topònims per fer obrar el sortilegi i que els noms, satisfactòriament, substituïssin les coses.²³

Però molt més interessant que aquesta qualitat és l'altra, l'heurística, que permet al poeta, poc o molt endut pel *furor poeticus*, descobrir noves instàncies de la realitat, com diuen els versos que enceten aquest tema: «És com si les paraules em duguessen a mi, / no ja al cant, a certs llocs, a claredats, respostes / a preguntes que mai no m'havia formulat, / que no sabia que poguessen formular-se» (vv. 490-493). En el sùmmum de la virtut gnoseològica hi ha la possibilitat, finalment plantejada, que la paraula precedeixi i tot la idea. El poeta cita un vers antic seu²⁴ i s'adona que amb ell havia anticipat una noció que només ara copsa veritablement:

Un genoll. Ara veig, ara pense un genoll.
El genoll d'una xica com una primavera.
En algun lloc he dit: sorgeix la primavera
com un genoll de noia. Possiblement pensava
aleshores en un genoll bastant concret.
Però el genoll que deia és el genoll que pense,
vagament insensat... ¿Per què hauré dit abans
sorgeix la primavera com un genoll de noia,
si és ara quan ho veig, si és ara quan ho pense,
si és ara quan ho sé i no quan ho escrivia? (vv. 117-125)

Vicent Andrés Estellés ha descobert aquí ni més ni menys que allò que tot just un any abans formulava Carles Riba en una petita nota de títol simptomàtic: «He cregut i és per això que he parlat.» Riba hi oposa la màxima que acabo de transcriure, provinent dels psalms bíblics, a la seva inversió («He parlat, i és per això que he cregut») que ell troba més exacta, si més no per explicar el que fa aquella classe de poetes —i també haurem d'incloure-hi, doncs, l'Estellés— «que, esperant i escoltant dins nostre la paraula en moviment —provocant-la-hi i tot una mica—, ens deixem guarir per ella cap a les realitats i ens descobrim en les situacions emocionals que, pel fet d'ésser dita i de revelar-les, en certa manera ella crea».²⁵

6. «BÉ. SÍ, NATURALMENT. PERÒ, NO OBSTANT... BÉ. CALLE» (v. 465). Conseqüència directa de la introspecció i el fragmentarisme a què al·ludia en els primers apartats, la poesia moderna és també decididament *discontínua*. Des que poetes com Hölderlin van resoldre que no solament la sintaxi, sinó també l'ordre lògic

23. En diversos llocs s'ha manifestat Estellés a propòsit d'aquesta fe seva en l'escriptura. Així, en el *Tractat de les maduïxes* afirma que entén l'activitat d'escriure com una via de restitució d'allò que creu que la realitat diària li escatima: «no tinc altre remei que escriure aquestes coses, massa elementals, massa poc medidades, massa poc confegides, com totes, perquè aquest matí, i aquell matí, i l'altre, m'he sentit, des de sempre, intensament, criminalment defraudat, si val a dir-ho, com amb un ramell, pueril, mal fet, d'il·lusions —elementals, ja ho sé— a la mà. Bàrbar i tot, balbucient i tot, em consta que he deixat dita en un lloc, en un tros de paper, una veritat essencial» [1985, 59]. I a *La parra boja*, més tard, va afegir en relació amb la seva «grafomania» aquestes altres consideracions, que subratllen encara més el paper d'experimentació i descoberta destinat a la composició: «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 m'enllumena, com una llanterna, una cova, la meua íntima cova, d'on crec extreure tresors, tot i que de vegades només són fotesses!» [1987, 87].

24. En concret l'Estellés havia escrit aquest vers («Sorgeix la primavera com un genoll de noia») en una de les estrofes centrals de la seva «Epístola Tarragonina» (inclosa a *La nit*, un any anterior al *Caral*).

25. Carles RIBA, *Clàssics i moderns*, ed. de J. Molas (Barcelona 1979), ps. 153-159.

podia ser cagpirat i que altres com Mallarmé o Emily Dickinson van fer del poema una amalgama d'imatges sense connexió causal ni temporal, la lírica calla més que no diu: apunta, suggereix, però prova també d'excloure'ns del seu camí tot ple de ziga-zagues. Reprodueixi el flux mental del poeta o bé la velocitat amb què se succeeixen les impressions en el món d'avui, el cas és que a *Coral romput* —no em penso repetir— aquesta característica és de presència constant;²⁶ canvis de tema, de temps, de to, de «tu»... Per posar un exemple més n'hi haurà prou de citar, del veritable vòrtex de paraules que és la segona secció, aquests pocs alexandrins:

Un record delicat
a Margaret O'Higgins sense sostenidor
pels camins de Corea entre soldats i pols,
els mugrons divertits i després escaldats.
Menjar i beure on mengen i beuen els mecànics.
Oh Anna de la rosa tatuada en el pit!
El salt definitiu. Recomane tenebres. (vv. 478-484)

7. «S'ESDEVINDRAN LES XIQUES AMARGS ARBRES DE BOIRA» (v. 396). «Quan no es parla de res —la frase és de Novalis, del *Heinrich von Ofterdingen*— és quan es diuen les coses més profundes. Perquè la coherència dels somnis i el sistema d'associacions està per damunt, poèticament, de la coherència de la raó».²⁷ No hi ha dubte que la descoberta d'una realitat interior, verge, a punt per ser explorada tenint per únics guies la intuïció i el sentiment, va ser massa torbadora com per no repercutir violentament en l'expressió poètica del modern. Si a més la paraula, com començava a ser evident, podia servir també per escapar d'una realitat hostil per grollera i «filistea», poc més faltava perquè el poema abandonés la impossible, i en darrer terme fútil, missió de copiar mimèticament les coses i busqués en canvi de projectar-hi una determinada llum, reveladora i transcendent. De què podia servir esmerçar-se a rematar una servil rèplica de la realitat, imperfecta a més, per si això no fos prou? Si imitem és per entendre, i no per repetir (i ni tan sols es pot repetir allò que no coneixem més que a través d'enganyoses impressions). El tradicional concepte de *mimesis* havia fet ineluctablement fallida.

Tornant al nostre text, no deixa de fer una certa gràcia, recordant que l'Estellés duu penjada la sempiterna etiqueta de «realista», llegir versos com els 154-156, en què el poeta en el seu desesper demana ajut als àngels, uns àngels que coneix per haver-los sentit «agafant-me de sobte la monyica quan jo / anava a escriure coses que no devia escriure!». O veure'l afirmar delirant, més tard, que està «sentint com va caent-me la humitat des dels ossos / en gotes que em podreixen tota la calavera!» (vv. 414-415). O, tot al·ludint al traspasat Papini, dedicar-se a divagar, no sobre la seva personalitat o vàlua com a escriptor, sinó sobre el seu cap; una certa semblança de l'italià amb Beethoven, que en altres circumstàncies podria ser objecte d'un comentari ben normal, aquí deriva en l'al·lucinata visió següent:

26. Pot ser oportú que, en relació amb aquest aspecte, destaquem la distinta recepció que s'obté del poema si l'escoltem en l'esplèndid recitat d'Ovidi Montllor. L'Ovidi, que amb la seva veu carrega d'intenció diversa cada passatge del poema (la seva lectura és ja, no cal dir-ho, tota una interpretació), marca amb llargues pauses el salt entre un fragment i un altre. Aquesta transició, l'absència de la qual damunt la pàgina sotraga contínuament la lectura, és omplerta de música per Toti Soler, que anticipa melòdicament el caràcter dels propers versos. Podríem dir que, d'alguna manera, l'enregistrament sonor naturalitza el poema en augmentar la versemblança dels seus canvis de to (i això té com a conseqüència, cal dir-ho també, que un ja no pot *llegir* determinats passatges sense donar-los el mateix èmfasi amb què els ha escoltat al disc).

27. Manllevo la cita de Dolors OLLER, que la recull a *La construcció del sentit* (Barcelona 1986), p. 68.

Pense el cap de Papini com un cap de Beethoven.
Pense el cap de Papini com el d'un ofegat,
fet amb les adherències successives d'argila,
fet amb pètals d'argila, a cops, iradament,
com per un violent escultor amb el dit
gros tocant, insistint, oprimint, retocant,
amb un dit gros horrible, tot brut de nicotina.
Després es lleva el fang i aleshores sorgeix,
noble, el cap de Beethoven. (vv. 452-460)

És evident que la poesia estellesiana no pot ser descrita irreflexivament, en un sol bloc, com a realista, quan exemples com aquests demostren que els seus versos no sempre registren els fets positius i empírics que molts esperarien. Això no fa sinó alinear el poeta entre els qui dins la tradició moderna han cregut en una poètica de la suggestió i dels poders de l'associació lliure ben dirigida; al cap i a la fi, és una gran veritat allò que «el superrealisme, usat / amb talent, és més realista / que el realisme academista», que deia Gabriel Ferrater —per cert, un altre suposat «realista»— en el seu *Poema inacabat*. Per tal de comprovar-ho, basti aquest líric passatge en què, enmig d'un decorat de novel·la gòtica, la insistència en el motiu de la boira (una epífora) tradueix perfectament la malenconia amb què en l'erma i dura postguerra espanyola es pensava, *nord enllà*, en la cultura francesa:

Ara el castell naufraga tristament en la boira.
Ara el rei surarà damunt un llit de boira.
Ara les porcellanes flotaran en la boira.
El renill dels cavalls ofegant-se en la boira.
S'esdevindran les xiques amargs arbres de boira.
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 llòses del Pati de Sant Roc,
i les torres de Hamlet, els versos de Rimbaud...
Estaran rovellant-se les obres de Carné.²⁸ (vv. 392-402)

8. «L'ESCOMESA BRUTAL QUE TÉ L'AIGUA DELS WATERS» (v. 301 i 559). En el seu recent llibre *Una història del món en deu capítols i mig*, el novel·lista anglès Julian Barnes ha recordat l'extraordinària impressió que van tenir els parisencs quan el 1819 Géricault va exposar el seu quadre *La balsa de la Medusa*, que representava un cèlebre naufragi esdevingut tan sols tres anys abans. No era cap assumpte arrencat a les cròniques de la història antiga o a la mitologia; era, per dir-ho així, un tema gairebé periodístic: l'actualitat pura. Mig segle després i amb la seva habitual exactitud, Charles Baudelaire explicava en *El pintor de la vida moderna* quin era, ara, el material de l'artista i quin el seu valor: «il est le peintre —deia— de la circonstance et de tout ce qu'elle suggère d'éternel.»²⁹ Al poeta modern li ha tocat de viure una època en què el temps avança molt més ràpid que en cap altra fase de la història; ser tributari del fugaç moment actual fent-lo irrompre en el poema és l'única forma aconsellable d'aturar-lo, «de retenir l'etern —com segueix dient el poeta de *Les flors del*

28. Amb aquesta darrera al·lusió al cineasta Marcel Carné, Estellés culmina un petit homenatge a l'art francès, que també comprèn Proust i Mauriac (i el desconegut autor dels versos en aquesta llengua intercalats en les dues primeres seccions), i que col·loca França a un pas del món ideal que en el poema capitalitza sense discussió la mitificació d'Itàlia.

29. Charles BAUDELAIRE, *Oeuvres complètes* (París 1968), p. 550.

mal— d'allò que és transitori». Aquesta incorporació del *contemporani* i del *quotidià* instal·la la vida real en el poema i, fent-lo històric, deutor d'una circumstància singular, també el torna intemporal.

Pocs estímuls calien a algú que a part de poeta era redactor de «Las Provincias» perquè es decidís a datar artísticament la seva producció lírica. *Coral romput* prodiga com pocs altres poemes de l'autor les mencions de fetes i referents coetanis. És com si invocant-los quedés certificada, de retruc, l'experiència que els acompanya. Sense voler ser exhaustiu, recordaré que el poema es fa ressò d'alguns esdeveniments polítics del moment, com ara el lideratge de Mao-Tse-Tung (v. 370), al capdavant del govern xinès des de 1949, o el conflicte bèl·lic a Corea (v. 480), que s'havia produït entre 1950 i 1953; però sens dubte el més sorprenent són les notacions que introdueix Estellés en el poema per al·ludir a circumstàncies concretíssimes i estrictament coincidents en el temps amb la composició del *Coral*, recurs que, unit al no menys poderós del biografisme, dispara la impressió de versemblança. Així, són mencionades, entre altres, «les inundacions en el delta del Po» (v. 87), que van tenir lloc la tardor de 1957, les exèquies de l'escriptor florentí Giovanni Papini, mort el juliol de l'any anterior (v. 451), o la mort de l'actriu nord-americana Norma Talmadge (v. 505), un fet esdevingut la nit de Nadal d'aquell mateix 1957. Tot això sense comptar les referències a la música i al cinema de la dècada, aspecte que ja tractaré més endavant (epígraf 18). Un fet, però, no se'ns pot escapar: que les al·lusions del poeta apunten totes a successos llunyaníssims —quan no parla, és clar, del que passa en el seu mateix carrer: el silenci absolut sobre la situació espanyola sembla recordar aquell terrible «*aquí no pasa nada*» i esdevé, per omissió, la més clamorosa de les denúncies.

Des d'un altre punt de vista, i si admetem aquell unanimitat concepte de la *intrahistòria* formulat a *En torno al casticismo*, hem de reconèixer que Estellés tampoc no es queda enre en la reproducció dels mínims i sovint trivials aspectes de la vida diària. Aixetes, tramvies, venedors de diaris, pixadors, la corda de l'escala i el pa amanit amb oli i sal. I de fons, naturalment, aquella banda sonora proveïda pel soroll que més amunt queda esmentat en l'epígraf, i que, qui sap si de tan recurrent, es deixarà sentir dos cops en el poema.

9. «DEMA, DILLUNS, LES GENTS HAURAN DE TREBALLAR» (vv. 908-909). Esdevé també crucial, per conèixer a fons tot el que la modernitat va suposar, tenir presents les experiències socials de què aquella es nodreix. Tal vegada el descarnat diagnòstic d'un teòric com Walter Benjamin sigui al capdavant el més precís: tals experiències són, per a aquest autor, les del neurastènic, l'habitant de la gran ciutat i el consumidor; una anàlisi que coincideix en l'essencial amb el que ja havia proposat un clàssic dels estudis sociològics, Georg Simmel, en estudis com *Les grans urbs i la vida de l'esperit* (1903) o la seva *Filosofia del diner* (1900).³⁰ Segons Simmel, el brogit de la metròpoli condueix a una neurosi que pot resoldre's en agorafòbia, hipersensibilitat o el pur i simple fastig. És una suma de sensacions desmesurada, excessiva, impossible d'assimilar; alhora, afegeix el sociòleg, aquest formigueig excitat té un inequívoc responsable: l'economia monetària. El teixit de relacions derivades del diner i de la seva possessió és la xarxa mesquina que atraparà l'individu alienat. Tot plegat, una vida que té molt poc a veure amb la de l'era preindustrial i que discorre ja per viaranyos irreversibles.

30. Estableixo la connexió entre Simmel i Benjamin a partir del magnífic treball de David Frisby *Georg Simmel, primer sociòleg de la modernitat*, recollit a: Josep PICÓ (ed.), *Modernidad y postmodernidad* (Madrid 1988), ps. 51-85.

No es podria entendre la immensa majoria de les actituds poètiques encarnades pel jo de *Coral romput* sense atendre a la *naturalesa urbana* de l'experiència que reviu. És l'entorn metropolità allò que explica la reacció del poeta, que diu: «Em resistia a veure el brut de les parets, / el solar i les llaunes i els amants i els gats morts» (vv. 189-190). És la mateixa ambivalència baudelairiana de qui, malgrat tot, estima el paisatge que sap sòrdid perquè hi està condemnat a viure, «a deixar-me l'existència a trossos pels cantons» (v. 508), com diu el poeta. Hi pot haver constatació més òbvia de les teories de Simmel, del pervers influx exercit pel diner en la miserable supervivència ciutadana, que aquell passatge (vv. 167-180) en què el poeta, en el silenci de la casa de veïns, repassa «les factures dels mobles», i de la renúncia al consum, perquè els diners no arriben, passa a formular-se la renúncia com una actitud vital?

Tan forta és la presència urbana en el poema que, al meu entendre, la seva especial dinàmica ha determinat fins i tot la ubicació temporal de l'anècdota. No podia, és clar, ser cap altra que diumenge al vespre. Quan, per unes poques hores assaborides desesperadament (al ball, al cine, al carrer), aquest món d'assalariats al qual pertany el mateix poeta —no li pot escaure millor aquella divisa d'Auden: «poeta de diumenge amb consciència de dilluns»— intenta oblidar que l'endemà tot recomençarà un cop més, tan rutinari i gris com sempre. Des que Leopardi va escriure l'impressionant «*La sera del di di festa*», inclòs als *Canti*, el tema de la desolació del vespre del diumenge ha esdevingut un fèrtil motiu d'inspiració literària.³¹ L'aportació d'Estellés no desmereix al costat de la dels seus predecessors il·lustres. De les moltes citacions possibles em quedo amb aquesta meravella, fruit de l'observació i del talent de fer que la poesia sigui alguna cosa més que una simple escansió sil·làbica:

S'ou el xiulit del Taf que ve de Barcelona.
Pense en el llum més groc que tenen tots els trens
que fan el seu viatge el diumenge a la tarda.
Un llum groguenc de gentes que han rebut pel matí
el telegrama: «Vine. Papà s'ha posat mal.»
Arriben en silenci a la ciutat els trens
tristíssims del diumenge, de les gentes que no tenen
més remei que agafar el tren i viatjar
creuant tota la tarda daurada del diumenge,
quan és el tren més brut i apegalós i groc. (vv. 778-787)

10. «DRAMES QUE NO SE SABEN, TRAGÈDIES LATENTS» (v.335). És menester esmentar encara un altre aspecte indissociablement unit a la vida en la ciutat moderna: l'indiferent anonimat de la massa i, amb ell, naturalment, la terrible solitud, paradoxal, si es vol, pel fet de ser experimentada enmig de la multitud. Simmel ja ho va veure clar, i no crec que calgui afegir res més a la seva exposició sobre les causes d'aquestes *difícils relacions humanes*: «A causa de la reserva i la indiferència mútues, les condicions psicològiques de vida d'amplis sectors no són sentides mai més for-

31. Si cal improvisar una nòmina, crec que no hi podrien faltar els noms de Paul Verlaine, Jules Laforgue, Jean Cocteau, Sergio Corazzini, Manuel Machado, Josep Carner, Gabriel Ferrater... Fins *El Jarama*, de Rafael Sánchez Ferlosio. El mateix Estellés ha reflexionat sobre el particular amb aquesta lucidesa en les planes del *Tractat de les maduixes*: «Sempre m'ha afectat molt la tristesa, una certa i vaga tristesa, dels vespres de diumenge. Especialment tinc la memòria —cada vegada més— dels vespres remots, quan em vaig casar i vaig haver de viure a València. [...] És, al principi, una tristesa dolça, que m'agrada; després, és una dolorosa sensació de fracàs, però no de fracàs d'aquell dia, sinó de tota la vida, de tota l'existència. [...] És el dia que menys m'agrada el fet de viure a la ciutat» [1985, 71].

tament per l'individu en relació amb l'impacte en la seva independència que en la més atapeïda multitud, perquè la proximitat corporal i l'espai limitat fa la distància mental més fàcilment visible. És clarament l'anvers d'aquesta llibertat si, en circumstàncies particulars, ningú se sent més sol i perdut que en la massa de la metròpoli. Perquè aquí, com en cap altre lloc, no és necessari en absolut que la llibertat dels éssers humans es reflecteixi en la seva vida emocional com un sentit de benestar.»³²

Ja he descrit com el poeta, com si tingués la facultat d'abatre les parets dels edificis per guaitar en l'interior de les cases, fa la llista de tots aquests drames anònims que la ciutat s'empassa cada dia. Quedem-nos, potser, per colpidor, amb el cas d'aquell vell «del quart pis» que té una filla monja que el visita de tant en tant i que el deixa llavors, en marxar, «plorant, com un gat, / com el gat oblidat a la casa quan ve / l'estiu i la família tanca i se'n va al seu poble» (vv. 1175-1177).³³ L'Estellés, però, no atura la seva anàlisi en la secreta solitud urbana; si de diseccionar la incomunicació es tracta, bé caldrà aplicar el bisturí, per dolorós que sigui, en la pròpia vida, en la pròpia família. A *Coral romput* també es despatxen aquestes frustracions, el joc d'incomprensions que de vegades anomenem família. No assistim a conflictes com els que mouen la *Carta al pare* de Kafka o el «Daddy» de Sylvia Plath, però tot i això resulten exemplars, per la seva sinceritat moral, el passatge en què el poeta enraona amb els pares (vv. 747-754) i l'incomparable vinyeta narrativa en què pare i fill surten al camp a caçar, sense cap èxit:

El silenci del pare que no havia caçat
res, els dos en silenci, el fill dormint, el pare
callat, tornant a casa, i el fill mirant el pare:
«L'alcaravà, jo crec que l'ha tocat d'una ala...»
I el silenci del pare que havia fracassat
davant el fill, i el fill amb una obscura pena. (vv. 1074-1079)

11. «PER AQUESTA NOSTÀLGIA QUE TINC D'UN MÓN VERDÍSSIM» (v. 700). Si tan insuportable es fa la vida enmig d'aquestes noves condicions, és perfectament lògic que l'artista modern busqui una escapatòria en una diferent instància del real. Com s'ha dit moltes vegades, l'exotisme 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». En el fons és la pèrdua d'una innocència que, com ha observat J. M. Cohen, ha produït respostes culturals tan dispars com la poesia de Wordsworth o el *Peter Pan* de J. M. Barrie.³⁴ Com recorda resignat Frédéric, el protagonista de *L'éducation sentimentale* de Flaubert en concloure la novel·la, ell i el seu amic Deslauriers mai no han tornat a ser tan feliços com aquella tarda que, encara adolescents, van estar a punt de visitar el bordell del poble i en l'últim moment, atordits, van deixar-ho estar: «—El millor que hem tingut va ser allò!», lamenta Frédéric.³⁵ Una il·lusió, una possibilitat no consumada és a la fi allò que la memòria escull per revestir de l'halo daurat del *mite*.

32. Cf. David FRISBY, *op. cit.*, p. 67.

33. Una situació, la d'aquests versos, que recorda força la del poema «Le chat borgne», de Paul Fort.

34. J. M. COHEN, *op. cit.*, p. 18.

35. Cf. Gustave FLAUBERT, *L'educació sentimental*, trad. de M. Martí i Pol i P. Gimferrer (Barcelona 1982), p. 409.

En el poema que ens ocupa, les vies d'escapada de la grisa realitat són, bàsicament, aquestes dues: la idealització de la infància i el fantasiieg a propòsit d'un país inaccessible i quimèric. Pel que fa a la primera, Estellés deixa clar que el record de l'edènica llibertat dels dies infantils és, en últim terme, allò que l'empeny a fer versos:

i si escric és per ells,
per aquesta nostàlgia que tinc d'un món verdíssim
de xiquets agafant les móres d'albarser
i de xiquets que seien al rastell per les nits
d'estiu i li tiraven quatre pedres a un gos,
de xiquets que furtaven melons, bresquilles, figues,
i després anaven a menjar-se-les dins
un dacsar, i menjaven, i dormien després,
i després es tiraven a nadar a la séquia
i es secaven al sol i ballaven grotescs
damunt l'erba del marge, i eren obscens, i ingenus. (vv. 699-709)

Una ingenuïtat la pèrdua de la qual, com es pot veure, va lligada estretament a un canvi radical de vida, del camp a la ciutat, aspecte que com Enric Bou ha remarcat [1990, 322] és fonamental per fer un cabal sentit del que representa el poema. En aquest viatge somiat cap als orígens, el jo poètic arriba a qüestionar-se el paper dels esdeveniments exteriors en la construcció de la seva identitat (com quan van assassinar el seu avi i a ell, encara d'onze mesos, van oblidar-lo momentàniament: «potser encara tinc, no sé, no sé com dir-ho, / l'estupor de l'infant abandonat, en terra», vv. 892-893), i, un cop vista la dramàtica irrecobrabilitat del temps, proclama obertament el seu desig de tornar a l'úter matern, un passatge que el psicoanalista més llec trobaria fascinant (vv. 858-879). És simptomàtic que a les acaballes del poema, quan el pensament de la mort es fa més opressiu, el poeta no expressi altre desig que el de «tornar-me'n i viure a Burjassot, / veure des del balcó de la casa on vaig nàixer / un colomer, les teules i enllà els pins de les monges» (vv. 1240-1242).

I del paisatge segur dels primers anys, al paisatge imaginat dels mites absoluts: Itàlia. Cap altre ensonyament no ocupa més versos del *Coral romput*. En la primera secció apareix per primer cop unida a la idea d'alegria (v. 322), i poc després, ja a la segona, amb una menció de Capri (vv. 375-377). Encara no sabem si és record o il·luminació visionària. Els versos 511-525 fan més enigmàtica encara la invocació, però la secció final, que comprèn encara tres nous passatges sobre aquest motiu, desvela el secret. El poeta no coneix Itàlia, però una sola mirada a uns fulls turístics (vv. 947-989) activa la seva imaginació feraç, que el duu a *veure* tots els racons d'aquell país i a donar gràcies a Déu per la seva simple existència. La visió és mítica, radiant («un ordre càndid de calç o sal»), per bé que el poeta, a la fi, assumeix per força la seva fragilitat, que no li prové d'enlloc més que de la seva condició irreal, de somni: el poeta diu la seva por «que es trenque aquest ordre de tendríssimes baves / seques de caragol, de fils de cucs de seda, / aquest ingràvid món —si parles, si em menege».

12. «EL PAÍS DEL QUAL SOM AMARGS EXILIATS» (v. 362). L'han batejat de moltes maneres: *tedium vitae*, *mal du siècle*, *spleen*, *ennui de vivre*, *sehnsucht*, *noia*... És la *insatisfacció* perpètua que apareix amb els romàntics i que sembla tenir origen no en cap desil·lusió concreta, sinó com deia més amunt Vicent Andrés Estellés (p. 59n), en un fracàs «no d'aquell dia, sinó de tota la vida». Quan l'artista en conflicte permanent amb el seu entorn mundà no troba cap sortida que li permeti atènyer un

glop almenys d'absolut, superats el dandysme, l'haxix i la mateixa construcció de mites en què s'ha convertit l'art, només resta l'horror. I la seguretat que aquest anhel no satisfet d'una existència superior només pot venir de l'estigma que un dia va marcar l'espècie: la caiguda. Blake, Leopardi o Pessoa posaran veu diversa a aquesta sensació que res no pot atenuar. L'Estellès també s'hi ha referit, amb la lògica que la prosa instaura, en un moment del *Tractat de les maduixes* [1985, 23] en què, a propòsit d'haver deixat de viure a l'horta en fer-se gran, explica aquesta mena d'expulsió del paradís tot dient que «encara ara, arribat a la condició d'adult, enyore totes aquelles coses definitivament perdudes, sendes, caminois, i més encara: pobles que vaig conèixer, a penes, en aquella edat, parents. [...] I sempre em sent, una mica, com desterrat, com escopinat, com no estimat, a la comunitat de la meua mateixa família, com no comprès per ella, i sempre nostàlgic, terriblement nostàlgic, de les seues coses». *Desterrat* és, em sembla, la paraula exacta, la paraula clau que explica versos del *Coral* com ara els 359-367, en què se'ns parla d'un destí que alhora ens dóna i ens pren «el país que se'ns deu, no et càpia cap dubte, / el país del qual som amargs exiliats». És un dels moments més pessimistes de tota la composició, i on la misèria de la humana condició sembla més irremediable:

En cada ull portem, potser, un hemisferi,
tristament dibuixat, en línies de sang,
—o potser, ben mirat, en línies d'espant—
i el lloc on no poguérem arribar quan nasquérem
per això, perquè vàrem nàixer possiblement. (vv. 363-367)

Davant aquesta certitud qualsevol romàntic fantasiieg esdevé ridícul, i el poeta ho sap. Sap que no anirà mai a Itàlia (vv. 580-581) —perquè, per començar, la seva Itàlia no existeix— i que el seu amor per ella és, al cap i al fi, com diu en una sola i inequívoca imatge, «aigua en cistella» (v. 513).

13. «AMB ELS MEUS, AMB ELS POBRES QUE TREBALLEN I ESPEREN» (v. 934). En la nova situació social imposada per l'emergent capitalisme, el poeta, desclassat i tot, sent una profunda solidaritat per les víctimes que alimenten la maquinària del sistema, pels humiliats i els ofesos, com diu el títol del relat de Dostoievski. El seu compromís el durà a fer causa comuna amb ells, a intentar escriure sobre la seva dissort en un demòtic idioma i, en ocasions, a combatre veritablement al seu costat. Com apunta Michael Hamburger en *The Truth of Poetry*, s'ha donat la paradoxa que «des de Baudelaire, els poetes s'han considerat o pàries o aristòcrates —si no totes dues coses alhora».³⁶ I això fa que una o altra forma de *consciència social* sigui esperable —més: imprescindible— en tot poema modern. Com ha escrit Jaime Gil de Biedma, «la fundamental experiència del viure està en la ambivalència de la identitat, en esa doble consciència que hace que me reconozca —simultánea o alternativamente— uno, unigénito, hijo de dios, y uno entre tantos, un hijo de vecino. [...] Era ésa la experiencia [...] que debe servir como supuesto básico de todo poema contemporáneo, precisamente porque no es nueva, porque es tradicionalmente moderna: aparece cuando se consolida la desacralización de la sociedad, es decir, cuando se consolida la sociedad burguesa, y tiene los mismos años que el Romanticismo».³⁷

36. Michael HAMBURGER, *La verdad de la poesía* (Mèxic 1991), p. 88. V. tot aquest capítol, titulat *Poesia absoluta i política absoluta*.

37. Cf. J. GIL DE BIEDMA, *op. cit.*, p. 333.

Que Estellés ha fet sempre un orgull del seu arrelament en el poble no és cap descoberta. Ja Fuster destacava aquest tret com un dels més genuïns de tota la seva poètica.³⁸ El cert és que a través de *Coral romput* no falten les referències al món dels qui treballen amb un fort sentiment de comunitat emotiva. La represa d'un vers escrit amb anterioritat (al poema «A Sant Vicent Ferrer», de *La nit*) es converteix en una autèntica consigna moral: «No vull trair qui lluita, qui passa son o fam» (v. 925). És aquesta fidelitat la que el farà desitjar «ser més pobre, aquestes nits d'hivern» (v. 471), o defensar a cops, si calgués, la dignitat d'una persona que no ha tingut cap sort (i, com sempre, l'apologia conjura la tendenciositat gràcies a la versemblant dramatització de l'escena):

Com el cas de la viuda que acabe de conèixer.
És jove; té una filla. I sembla que no és viuda.
Sembla que va tenir una filla d'un home,
que no es varen casar. Encara està prou bé.
«No és res de l'altre món», comenten al despatx
on ella sol pujar cafès, cafès amb llet.
«Jo l'he vista en el Coli». «Què vols dir amb això?»
«Jo? Jo no vull dir res. Jo ho dic; jo ja ho he dit.»
«Si no calles et trenque la cara...» «Vosté?» «Jo» (vv. 277-285)³⁹

14. «I MON PARE DIU: "CLAR". I JO NO SÉ QUÈ DIR» (v. 753). El teòric rus Mikhail Bakhtin va formular el 1929 un concepte que ha esdevingut molt important en l'anàlisi del discurs literari. Conscient que la llengua és un fenomen social i que cap enunciació no existeix aïlladament sinó dintre d'un context discursiu, Bakhtin va posar l'èmfasi en la naturalesa *dialògica*, interactiva, dels textos. Tot i que el seu principal interès era la prosa narrativa —el seu objecte d'estudi eren les narracions de Dostoievski—, l'abast de les seves observacions ha afectat també la comprensió de la poesia lírica. Bakhtin va arribar a distingir un tipus de novel·lística de caràcter monològic, en què tot queda sotmès a la perspectiva de l'autoritària veu del narrador, i un altre de dialògic o *polifònic*, que permetria un lliure joc de veus, de discursos creuats que faria més equilibrada la descripció de l'univers ficcional.⁴⁰ No seria violentar massa l'esperit de la lliçó bakhtiniana si dèiem ara que, anàlogament, la poesia anterior al Romanticisme era eminentment monològica, amb una veu impositiva i omnímoda que exclouia tota alternativa, i que la poesia moderna, entre tantes altres coses, s'ha caracteritzat per donar cabuda en el text a diferents veus, que, harmòniques o discordants, han matisat i contrastat la representació de la realitat oferta pel jo poètic. En aquest sentit, *Coral romput* —i el substantiu del títol és ara com mai significatiu— es pot dir que és un poema autènticament polifònic. I ho és per dues raons: la primera, que no dubta a incorporar citacions, frases, fragment discursius aliens en el seu teixit verbal, i la segona, que es presenta com una dinàmica, proteica enunciació que s'adreça alternativament a un nombre elevadíssim de destinataris.

38. La poesia estellesiana és, diu Fuster, «una incoercible riada de passió petita, manual, d'assalariat que habita un quart o cinquè pis d'un edifici urbà aproximadament precapitalista. [...] A Barcelona, la poesia, la feien persones d'una altra mena: individus amb cara de protonotari apostòlic, catedràtics, fills de papà revoltats oficinistes orgullosos de ser-ne» [1972, 32].

39. L'al·lusió malintencionada del company de feina al fet de veure la dona precisament «en el Coli» —un cinema de València que apareix també recordat a *Llibre de meravelles* (al poema «L'estampeta»)— sembla, per la reacció airada del poeta, fer referència a alguna forma degradada de prostitució que aquella nit deu exercir.

40. Vegeu Mikhail BAKHTIN, *Problemas de la poética de Dostoievski* (Mèxic 1986).

Pel que fa al primer aspecte, recordaré que la veu poètica cedeix el lloc ocasionalment a altres personatges, com en el diàleg del despatx transcrit en l'apartat anterior (vv. 281-285), cita un possible titular periodístic (v. 370), repeteix els noms de les cançons que s'interpreten al ball (vv. 602, 606, 743...), reproduïx la conversa amb el pare i la mare (vv. 750-753), redacta un telegrama imaginari (v. 782), posa veu al seu avi en el record (v. 882), o imita el castellà afectat del veïns del primer (v. 1154). En relació amb el receptor canviant del seu discurs, limitem-nos a consignar que al llarg del poema el jo poètic s'adreça successivament als següents destinataris explícits (ja no compto els freqüentíssims «tu» sense vocatiu, alguns d'absolutament anònims com el de la divertida trucada telefònica suggerida en els vv. 199-200): «Déu», els «àngels», l'«adorada», l'«amiga», «Itàlia», «Anna», els «cavallers», l'«amable assagista», la «donzella», la «mare», el «pare», la «germana», el «Senyor», la «filla» i, fins i tot, la «Mort». Un *dramatis personae* que podria fer pensar en el teatre de l'absurd però que, ben al contrari, és la clau perquè el discurs poètic adquireixi la mateixa naturalesa que tindria qualsevol sincera confessió expressada en veu alta. Sens dubte, l'oralitat fingida del poema, el seu to conversacional sostingut al llarg de tants versos, com d'una confiança a cau d'orella, són els màxims responsables de la receptivitat amb què ens hi haurem enfrontat com a lectors.

15. «ELS GRILLS QUE NO HE MATAT [...] POTSER ARA SE'M TORNEN PARAULES» (vv. 689-690). Octavio Paz va suggerir en el seu llibre *Los hijos del limo* que les dues grans modalitats expressives de la poesia que neix amb el Romanticisme són l'*analogia* i la ironia. Ens interessa ara la primera de les dues, en virtut de la qual el poeta —com el primitiu, d'altra banda⁴¹— creu en una correspondència universal entre tots els éssers i les coses; segons l'escriptor mexicà, l'analogia «fa de l'univers un poema, un text fet d'oposicions que es resolen en consonàncies, i fa del poema un doble de l'univers».⁴² És cert que poetes de totes les èpoques s'han esforçat a redescobrir metafòricament la realitat, però cal reconèixer que mai com en el nostre temps s'havia confiat de forma tan impulsiva i irracional en el coneixement que pogués procurar un trop, una figura. Des del moment que algú va poder dir, com fa Rimbaud a la seva *Carta del vident*, «per comptes d'una fabrica, jo veig una mesquita», va aixecar-se la veda perquè tot pogués ser, en principi, signe de qualsevol cosa. Ja ho havia advertit Baudelaire: en deambular per la Natura, l'home hi passa «à travers de forêts de symboles». Uns símbols que, sobre la base d'una relació analògica no necessàriament comprovable, aporten al poema una de les seves màximes qualitats: el conreu de l'«irreal sensible», com l'ha denominat Hugo Friedrich.⁴³ Les seves paraules, tot al·ludint a les *Illuminations* rimbaldianes, il·lustren perfectament la qüestió: «Parlar de “real” i d'“irreal” [...] és usar termes insatisfactoris. Caldrà parlar d'un “irreal sensible”: el material de la realitat deformada es tradueix sovint en “seqüències” en què cada element constituït té una certa qualitat concreta i “sensible”, és a dir, accessible als sentits. El concurs d'elements objectivament inconciliables acaba per fer néixer una estructura irreal.» El poema, doncs, té la virtut d'engendrar un univers fictici però d'una plasticitat que ve donada per la capacitat que els mots tenen de presentar molt gràficament imatges sensorials; el poder d'aquestes, al seu torn, és el d'objectivar fins la més delirant de les visions,

41. Hi ha un excel·lent assaig de Julio Cortázar que relaciona estretament la sensibilitat del poeta i la mentalitat tribal del primitiu amb l'analogia, precisament, com a punt de contacte entre les dues (*Para una poética*, dins *Obra crítica*/2, Madrid 1994, ps. 267-285).

42. Vegeu Octavio Paz, *op. cit.*, caps. III-IV.

43. *Estructura de la lírica moderna*, ed. cit., cap. 3.

que no ho serà tant en la mesura que abandoni l'abstracció del concepte pel concret de l'aparença sensible. En el fons no som tan lluny del que Eliot tan afortunadament va formular com a *correlat objectiu*, l'obligatorietat d'establir un corrent analògic entre l'emoció o idea que es vol expressar (inacceptable cas de presentar-se «en brut») i, com ell va escriure, «un conjunt d'objectes, una situació, una cadena d'esdeveniments que seran la fórmula d'aquella *particular* emoció».⁴⁴

Sembla que en un poeta que quan vol és d'expressió tan directa com Vicent Andrés Estellés totes aquestes especulacions haurien de ser sobrees, però fins i tot una lectura poc atenta del *Coral* farà avinent que també el de Burjassot és sovint un transeünt del bosc de símbols que hem descrit. N'hi ha exemples abundants, però espero que amb tres o quatre s'aprecii el paper objectivador que per a ell pot tenir qualsevol model d'analogia i, alhora, la complexitat que l'exercici acaba adquirint en ocasions. No em refereixo ara a la troballa d'una comparació impactant («I l'adéu, com un os, / un os petit, creuat brutalment a la gola», vv. 234-235), ni d'una metàfora amb volada lírica («El meu cor el vaixell / anomenat Itàlia, perdut pel mar, a soles, / volent, i no podent, tornar a tu, tornar», vv. 519-521), sinó a seqüències en què el moviment analògic és força més subtil i elaborat. Fixem-nos com el poeta, per exemple, descobreix, en el que ha començat com un innocent símil, una veta figurativa tan suggerent que decideix explotar-la fins a haver-la exhaurida, oblidat ja del fil d'un raonament que ha abandonat molts versos més amunt:

I voldria fer versos alegres i serens,
així com ella els vol, vagament malencònics,
amb arbredes i calç blanca per les parets
com si anàs a passar la processó de Sant
Roc o la de la Mare de Déu d'Agost, al vespre,
amb l'olor de la murta espargida per terra
i el carrer agranat i després arruixat
i traure les cadires a la porta de casa
i veure com l'airet meneja la cortina. (vv. 812-820)

L'honestetat del procediment és absoluta: el mateix poeta pren seriosament l'acrobàcia imaginativa que acaba de practicar, se la creu, ens demostra que només formalment aspirava a ser retòrica.⁴⁵ Estellés, però, aconseguirà sorprendre'ns de nou en un altre moment del poema, quan utilitzi un recurs que és l'exacte revers del que acabem de veure:

I mon pare venia amb un saquet de brossa
que agafava a grapat 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.

44. La celebèrrima definició va aparèixer en un assaig sobre *Hamlet* del 1919; jo la cito a partir de R. ELLMANN i C. FEIDELSON (eds.) *The Modern Tradition. Backgrounds of Modern Literature*, Nova York, p. 134.

45. És una peculiaritat estilística que el poeta comparteix, curiosament, amb Nicolai Gogol, el narrador rus, que, com ha demostrat Vladimir Nabokov en el seu *Curs de literatura russa*, aprofita qualsevol comparació per saltar del terme real a l'imaginari i expandir en ell, per «generació espontània», tot un seguit d'observacions líriques.

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 [...]

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... (vv. 678-696)

Aquí és, a diferència d'abans, l'esplèndida eclosió lírica la que, de cop i volta, atura la seva progressió i revela la seva naturalesa imaginària, de terme comparat. El prosaic dirà simplement que Estellés està justificant la nostàlgia de l'horta que despunta sovint en la seva producció. Però... quina analogia més suggerent i quina intuïció artística! L'autor valencià ha comprès sens dubte que, com va dir William Blake, «particularitzar és l'únic mèrit». Vegem, en últim lloc, la sofisticació amb què el poeta és capaç de relacionar diversos correlats objectius d'una mateixa noció i com el que per a algú ha semblat una repetició monòtona és en realitat un dels millors trets estilístics d'Estellés, l'habilitat a fer de la insistència en un terme, en una idea (la qual cosa permet comprovar de nou l'òptim profit del vers alexandrí) un recurs d'efecte molt poderós, gairebé hipnòtic. La seqüència és de les més llargues i memorables del poema:

La vida cada dia ens ofereix problemes.
 No és possible resoldre'ls. Sempre en queden alguns
 que no es poden resoldre. I es van acumulant.
 Residus de problemes. Uns tristíssims residus.
 No és possible agafar el cor tal com s'agafa
 el melic i amb un dit traure aqueixos residus.
 I cada dia augmenten i es van descomponent.
 I no és que estiguem trists. Ni que estiguem amargs.
 És això. Són residus que duem entre el pit
 i l'esquena. No pesen. Es noten de vegades.
 Es noten en tot cas en l'accent de la veu,
 en la manera de parlar d'un quadre, d'una
 música, d'un poema o d'un fet qualsevol.
 Com es va acumulant, lenta, la pols domèstica
 en certs plecs, en certs llocs, i donant a la casa
 indiscutiblement un to vague i tristíssim,
 i als llençols, i als cristalls, als mobles, les cadires...
 Hem oblidat què són, d'on vénen i com eren,
 quins eren, els problemes: són, només, uns residus
 de problemes, de coses. És el que deu ocórrer
 en obrir una fossa on hi ha enterrats uns quants,
 els uns damunt els altres, ja confoses les pols,
 les despulles, el tros de calcetí i el tros
 de tela del taüt, ja ben desfets, dissolts,
 de manera que a penes s'hi sap que allí hi havia
 enterrats un infant i un home de setanta-
 dos anys i una donzella: només hi ha això, residus,
 residus que es desfan com la cendra entre els dits
 o bé entre les paraules que es diuen cada dia. (vv. 710-738)

Ja se'm disculparà per haver transcrit el fragment sencer, perquè només en la seva integritat pot captar-se alhora l'economia i simplicitat dels recursos emprats pel poeta i la seva enorme contundència. Tres diferents correlats, tots simples i

familiaríssims, disposats en una gradació del més natural al més sinistre (la brutícia del melic, la pols dels objectes d'una casa i les cendres d'una fossa comuna) són les tres concrecions en què es materialitza la pertinença idea dels residus, anomenats directament fins a set vegades. Amb un to desapassionat, funcional, el poeta aconsegueix no obstant encomanar una sensació de gran fatiga i aclapament. Una absoluta vaguetat presideix tota l'exposició («la vida», «de vegades», «un fet qualsevol», «certs llocs», «coses»...), com si es preparés l'impacte que haurà de produir després la màxima particularització, el detall genial del «tros de calcetí» que, amb la seva gratuïtat però tremenda versemblança, sembla representar per si sol aquell *effet du réel* de què va parlar Roland Barthes en caracteritzar aquestes precisions narratives no motivades però de resultat tan gràfic.⁴⁶ Si recordem ara altres dues figures analògiques de *Coral romput*, la que equipara el despatx del poeta —una cel·la més de les moltes que emmagrana un edifici urbà— a un tenebrós nínxol, metàfora que permet imaginar la ciutat com un gran panteó (vv.1189ss), i la darrera del text, que fon taüt i ascensor en una sola entitat (vv.1254ss), acabarem d'apreciar l'estatura poètica de Vicent Andrés Estellés, capaç, com els millors, de dotar de veritat humana la seva creació, de construir —com diu el vers d'un bell poema de Marianne Moore— «jardins imaginaris amb gripaus de debò».

16. «OH VELLA, OH TRISTA EUROPA!» (v. 417). Com és natural, un dels distintius més ostensibles de la poesia moderna és la consciència de la seva novetat, la ruptura amb un passat que es refusa per caduc i insuficient. Si bé alguns artistes s'han situat davant la tradició amb una actitud de menyspreu («*A la fin tu es las de ce monde ancien*», Apollinaire, *L'Esprit nouveau*) o de negació arrogant («*Je ne veux même pas savoir s'il y a eu des hommes avant moi*», Tzara, *Dada 3*; «*En art le premier soin d'un fils est de renier son père*», Reverdy, *Self-Defense*),⁴⁷ no és menys cert que també hi ha qui s'hi ha volgut acostar amb interès, desitjós de fer-ne una revisió crítica. Com ha explicat molt bé Antoni Marí, la diferència entre un artista clàssic i un de modern és que aquest últim, quan opta per adscriure's a la tradició, ho fa de manera absolutament conscient.⁴⁸ El cas de *Coral romput* és simptomàtic d'un desmarcament de la tradició com a bloc compacte i repressiu conjugat, però amb un manlleu volgut d'alguns dels seus valors que encara semblen de possible vigència. La segona secció del poema és molt clara quant al rebuig d'una Europa secular, decadent i exhausta; el poeta es demana, confús, sobre el significat actual d'un llegat cultural que aclapara: «Oh vella, oh trista Europa! / Què farem de les gerres gregues que hi ha en el claustre? / ¿Què, dels sarcòfags; què, dels capitells, dels marbres?» (vv. 417-419). És com si «les columnes, els temples, les estàtues» (v. 464) fossin un llast, com si en el present calgués pagar per un error comès en algun punt del camí recorregut, segles enrere. Però aquesta impressió momentània sembla amorosida pel conjunt del poema, menys iconoclasta. Al cap i a la fi, l'Estellés no sembla tenir problema a reconèixer que per a ell hi ha referents culturals antics que són perfectament vàlids. És el que es desprèn de les mencions elogioses que en el poema es dediquen, per exemple, a poetes clàssics com Ovidi i Horaci (vv. 421-423)

46. Vegeu Roland BARTHES, *El efecto de la realidad*, dins AA. DD., *Lo verosímil* (Buenos Aires 1970).

47. Espigolo aquestes afirmacions del suggeridor article *La parole risquée: l'aventure de la poésie moderne*, de P. BRUNEL i Y. CHEVREIL, inclòs en el seu *Précis de Littérature Comparée* (Paris 1989), ps. 321-349.

48. Vegeu Antoni MARÍ, *El canvi i la permanència*, dins *La voluntat expressiva* (Barcelona 1988), cap. I.

—un passat, el llatí, que Estellés revisita sovint⁴⁹—, a artistes del Renaixement com Dant (v.185), Garcilaso (v.1035) i Fra Angèlic (v. 188), dels quals el poeta sembla admirar tant el rigor arquitectònic de les seves obres (com els d'una catedral: León, Àvila, Zamora, Salamanca, vv. 1032ss), com també la proximitat que demostren a la vida, o bé a Albert Durero i el seu virtuosisme en els detalls, i, finalment, a Goethe i la seva poesia de «signe mozartiana», diürna i serena, que Estellés exalta tot i saber-la inassolible. La postura final del poeta, doncs, sembla tan intel·ligent, positiva i poc amiga de declaracions apocalíptiques com la de W. H. Auden quan va escriure (el subratllat és meu) que «el fet que ara tinguem a la nostra disposició les arts de totes les edats i cultures ha alterat el significat de la paraula tradició. Ja no significa una manera de treballar transmesa d'una generació a la següent; ara un sentit de la tradició vol dir una consciència de la totalitat del passat com a present [...]. L'originalitat ja no significa una lleu modificació de l'estil d'un predecessor immediat; significa una capacitat per detectar en qualsevol obra, de qualsevol lloc o data, una clau per al descobriment de la nostra autèntica veu».⁵⁰

17. «UN MOTIU QUE OFERESC A L'AMABLE ASSAGISTA» (v. 645). He començat aquesta descripció de la modernitat artística parlant de l'autoconsciència del poeta, i és hora que advertim que aquesta, ben sovint, es val d'un instrument molt eficaç per fer adonar el lector que qui escriu coneix prou quines són les seves limitacions. La *ironia*, que entre els clàssics no passava de ser un auxiliar per a l'escarni, a partir dels teoritzadors romàntics (Friedrich Schlegel, Jean Paul Richter, Karl Solger), que recuperen el millor i més genuí de la lliçó socràtica, esdevé una mena de garantia estètica de la dignitat de l'obra, un fre a la vana pretensió que la realitat pugui ser fidelment imitada i un regulador de tot excés en forma d'efusió sentimental o bé ideològica.⁵¹ En voler examinar aquest aspecte dins de *Coral romput* no em referiré, doncs, a les simples figures verbals d'intenció burleta (poc freqüents d'altra banda en un text decididament amarg), sinó a un joc d'intel·ligències i sobreentesos que busquen la complicitat amb el lector i miren d'informar-lo subterràniament que les coses són sempre més complexes que no sembla.

Associat al curs discontinu del poema, destaca en primer lloc l'alternança de tons en què s'expressa la veu poètica. Tota al·lusió festiva després d'un passatge excessivament turmentat és com si afegís un comentari implícit, desdramatitzador, als versos precedents; com en aquest exemple de la primera secció:

I Tu, Déu meu, i Tu,
 Tu que em volies fort i vencedor i clar,
 no vull que em mires ara, que estic potser caigut:
 m'he d'aixecar, ho sé, i he d'ésser com volies
 que fos, com vols, encara!, dia a dia, que siga.
 He d'ésser com Tu em vols. He d'ésser com Tu vols.
 M'he aturat una mica. Em suava la mà. (vv. 157-163)

Aquest recurs, conegut com a *anticlímax*, és especialment eficaç quan corona abruptament una llarga gradació d'elements que fan inesperat l'estirabot. De vega-

49. Només cal pensar en un grapat de títols emblemàtics de la seva producció, com *Testimoni d'Horaci* (1954), *El primer llibre de les èglogues* (1953-1958), les *Horacianes* (1963-1970), *El primer llibre de les odes* (1956-1972), *Les acaballes de Catul* (1970-1977), *l'Exili d'Ovidi* (1975-1977) o les *Festes bucòliques* (1990).

50. Cf. W. H. AUDEN, *La mano del teñidor* (Barcelona 1974), p. 93.

51. Per aprofundir en aquestes complexes qüestions, que aquí només puc esmentar, vegeu el meu article *De la ironia com a figuració literària* («Els Marges», 47, 1992, ps. 7-29) o el treball *Eironia. La figuració irònica en el discurso literario moderno* (Barcelona 1994).

des és una simple enumeració de topònims, com en aquest fragment⁵² (que la recitació d'Ovidi Montllor, per cert, converteix en hilarant): «Creuar de nit Arévalo, de nit i en camió. / Tordesillas, Arévalo, Astorga, Rodrigatos / de la Obispalía, i més endavant Villalibre / de la Jurisdicció» (vv. 475-478). La ironia, però, és més saborosa com més fa durar els seus efectes, com més extensament es projecta sobre els versos. Són especialment remarcables les tirades en què Estellés s'acull al recurs de l'adhesió fingida i simula admirar uns valors literaris que presumim que en el fons li resulten insofribles, com els representats per la poesia més carrinclona dels Campoamor, Gabriel y Galán i Bécquer, o bé per la lírica grandiloqüent i jocflorallesca, anacrònica, afí a *Lo Rat Penat*:

i creure dolçament
que Campoamor fou un poeta formidable,
que *El Ama* és un poema com se n'escriuen pocs,
i llegir en veu alta certes rimes de Bécquer
i jaure, i no dormir, pensant només, pensant
que he d'escriure un poema en octaves reals
i no com els poetes del dia, que no solen
rimar perquè és difícil [...],
fer un any el llibret de versos d'una falla
i aconseguir com siga que el Rat Penat em done
almenys un plat de glòria, i passar-me la vida
aconseguint Violes i Englantines i accessits. (vv. 254-273)⁵³

En un estrat per fi més seriós, el poema juga també a soscar les convencions que ell mateix ha imposat, pel fet d'anomenar-les de manera explícita: després d'un seguit d'incongruències i estranyes afirmacions, el mateix poeta diu: «Coses absurdes, coses dites per no callar. / Bé, conforme; d'acord» (vv. 368-369). O quan sembla justificar la dispersió i automatisme dels seus raonaments aclarint: «És com si agafàs, un dia qualsevol, / un diari, i anar parlant de tot allò / que parlava el diari, i seguir, i ja està» (vv. 389-391). Així, revelant els seus procediments, al·ludint a la seva condició artificial, el poema posa en qüestió la seva il·lusió de realitat i, com volien els romàntics, els límits entre art i vida queden abolits. Com quan, enmig del context més atribolat, el ciutadà Estellés, no el poeta, treu el cap i ens interpel·la (m'interpel·la, vaja, a mi, que estic escrivint aquest article) amb les següents paraules:

(¿Per què aquesta insistència, que no em deixa, d'Itàlia?
Un motiu que oferesc a l'amable assagista
o al biògraf que un dia vullguen estudiar-me.
De res. Manar. Ja sap: Misser Mascó, 17.) (vv. 644-647)

18. «ARRIVEDERCI ROMA. CANTA LA VOCALISTA EN EL BALL DEL SOLAR» (vv. 743-744). Segurament un dels aspectes propis de l'art tradicional contra el qual més furibunda va ser la reacció moderna era el de la seva canonicitat, la rigidesa amb què imposava unes normes que acadèmicament calia reproduir una vegada i una altra. Si

52. És un procediment idèntic al del poema «Cos mortal» de *Llibre de meravelles*, en què una llarga llista de carrers de nom més o menys líric i evocador conclou brusquement amb el vers: «I l'Avenida del Doncel Luis Felipe Garcia Sanchiz».

53. A favor, un cop més, de la versió enregistrada del poema, cal remarcar com la interpretació que serveix de fons a tot aquest passatge, per part de Toti Soler, del conegut «Valencia» de José Padilla, subratlla encara més irònicament el caràcter tronat dels valors que el poeta feigeix defensar.

ja els romàntics van desacreditar aquest component preceptiu, jugant amb l'hibridisme genèric, com ara Victor Hugo, o a la deliberada mixtura estilística, com Lord Byron, a mesura que ens acostem als nostres dies es va acusant una tendència molt curiosa, que té en el fons molt a veure amb aquella irrupció del quotidià de què hem parlat més amunt, i que consisteix a superar l'elitista dualitat *art culte / art popular*, o, si més no, a desdibuixar-ne la frontera. Atiada pels nous mitjans tècnics de reproducció, la difusió massiva de productes culturals adreçats a amplíssimes capes de la societat —el pòster, el còmic, la música lleugera, les ficcions cinematogràfiques i televisives— ha estat un factor que ha obligat a reconsiderar l'estatut de l'art tal com s'havia entès secularment, i sovint l'acostament o la fusió conscient de les dues concepcions (l'elevada i el pretès subproducte) han donat fruits de gran originalitat, pel camí de la paròdia, el pastix i l'experimentació. Andy Warhol pintant ampolles de Coca-Cola, Mario Vargas Llosa subvertint el gènere del *culebrón* a *La tía Julia y el escribidor*, o Quentin Tarantino dinamitant les convencions de la novel·la de quiosc a *Pulp Fiction* en serien tres paradigmàtics exemples.

Indubtablement, Vicent Andrés Estellés no arriba a propostes tan radicals com les anteriors, però sí que s'observa a *Coral romput* una voluntat de fer encreuar els camins de l'exquisit i el vulgar, una confluència que en el fons és natural si pensem que la realitat la propicia a cada instant. En aquest sentit, cal recordar que ja la crítica ha sabut destacar el fet, i encertadament Parcerisas, amb una etiqueta poc perdurable però entenedora, ha qualificat Estellés de poeta *camp* [1991, 222]. La irrupció dels mites populars del cinema i de les tonades que fan època és constant al llarg del poema, és un altre dels vincles que lliguen el monòleg del jo poètic a la immediata realitat del carrer. Així, desfilen pel *Coral* actrius de gloriós passat, com Norma Talmadge (v. 505), o d'altres en el punt dolç de les seves carreres, com Lilli Palmer (v. 607), Simone Signoret (v. 398), o Ingrid Bergman (v. 968), de qui el text recorda entre línies la seva aleshores recent aparició a *Stromboli, terra di Dio*, de Roberto Rossellini, un film estrenat el 1951 (v. 957). Pel que fa a la música lleugera, són esmentats, a part del cinematogràfic *Oh mein papa*, documentat més amunt, èxits indiscutibles de la cançó melòdica italiana com *Arrivederci Roma* (que serveix de fons a una llarga seqüència del poema, vv. 743-776) i *Monasterio Santa Clara* (v. 51), temes popularitzats en aquells anys per Nilla Pizzi i Claudio Villa; no hi podia faltar en la terna un altre dels músics més escoltats dels cinquanta, Renato Carosone, al·ludit al v. 485. El poeta paga així el seu tribut temporal al gust predominant per un art de fàcil consum, com pot ser, per exemple, el de «la xica que va llegint novel·les "roses"» (v. 943). És curiós com, en un nivell una mica superior —allò que alguns han provat d'anomenar *midcult*, un art del banal però amb certes pretensions—, el poema registra també exemples com els de la música de Gershwin al v. 1113 (un autor que no és precisament Beethoven, ponderat al v. 1035) o, en un àmbit més local, el de la pintura del valencià Antoni Muñoz Degrain (v. 221), molt lluny dels mestres clàssics igualment mencionats en el poema.

19. «QUAN SUETONI PARLA DE TIBERI... ÉS PRECÍS RECORDAR SUETONI» (vv. 373-374). «Tot text —precisava Roland Barthes el 1968⁵⁴— és un *intertext*; d'altres textos són presents en ell, a nivells variables, sota formes més o menys recognoscibles; els textos de la cultura anterior i els de la cultura circumdant; tot text és un teixit nou de citacions ja existents. [...] La intertextualitat, condició de tot text, sigui quin sigui, no es redueix evidentment a un problema de fonts o d'influències; l'in-

54. Es tracta de l'article *Texte*, que Barthes va redactar per a la *Encyclopaedia Universalis* (París 1968, XV, p. 1.015).

tertext és un camp general de fórmules anònimes, l'origen de les quals rarament es pot localitzar, de citacions inconscients o automàtiques, donades sense cometes.» En una situació com la moderna, en què el passat de molts segles compon un únic ordre simultani, com ja hem explicat, i en què els discursos culturals d'un món de masses circulen barrejats, és lògic que la *intertextualitat* sigui un altre dels trets definidors de l'art que es practica avui. Així ho comprèn també l'Estellés, que ha disseminat tot al llarg del *Coral* un alt nombre de citacions i referències més o menys explícites a altres textos que l'han precedit. Textos, de fet, tan representatius del cànon occidental com la Bíblia, de la qual s'al·ludeix a la Gènesi (l'expulsió del Paradís d'Adam i Eva, v. 500-501), l'Apocalipsi (amb dues referències al Judici Final, als vv. 640 i 1134) i a les Epístoles paulines (amb la caiguda de Pau de Tars al «camí de Damasc», v. 345). O com l'*Eneida* virgílica (vv. 487-489) i les *Vides dels dotze cèsars* de Suetoni (vv. 373-374), o, finalment, com la *Divina Comèdia* de Dant (l'*Infern* de la qual és esmentat al v. 185). Al meu entendre, però, resulten força més significatives les citacions que Estellés fa dels seus propis poemes. D'una banda, essent *Coral romput* una peça central en la primera fase de la producció estellesiana, és lògic que faci referència textual moltes vegades a experiències que trobem també descrites a *Llibre de meravelles*, *La nit* o *L'Hotel París*. Però entre això i el fet que el poeta, com he dit més amunt, citi explícitament versos anteriors, com el 123 i el 925, provinents de l'«Epístola tarragonina» i «A Sant Vicent Ferrer», respectivament, o que enmig del poema valori la seva producció («Transcriuria l'Epístola tarragonina. O bé / l'Ègloga a Catalunya i molts pocs versos més», vv. 433-434)... Hi ha, encara, altres fragments d'una equívoca presentació tipogràfica, en especial els versos 648-653, que apareixen entre cometes. Una nova autocita? El manlleu d'un altre poeta? En aquest sentit el cas extrem és el d'uns enigmàtics intertextos en francès repartits per les dues primeres seccions del poema, que cito:

Dans l'ombre, dans les yeux, dans l'incendie du bois. (v. 81)

Isabelle ennuyeux, quand les pins, quand le soir. (v.286)

Je suis un citoyen pâle au milieu des morts. (v. 420)

Et je vis devant moi au fond d'un carrefour. (v. 445)

Tout et mort en Europe —oui, tout— même l'amour. (v. 474)

No hi ha dubte que la seva inesperada aparició sense connexió ostensible amb els versos precedents representa un impacte notable en la lectura, amb un efecte d'estranyament molt semblant a l'aconseguit per Eliot al final de *La terra gastada*. Em complau que Barthes digui allò que rarament s'aconsegueix filiar totes les citacions, perquè el cert és que totes les meves recerques han estat infructuoses, fins a fer-me pensar aquest sospitos «Isabelle» que som en realitat davant de versos del mateix Estellés, que hauria confegit en francès.⁵⁵ Sigui com sigui, és evident la intenció del poeta de desplegar el ventall de suggestions del seu text i de fer-lo dialogar, no solament amb la profusió de receptors que he analitzat abans, sinó amb tota la tradició literària, clàssica i moderna.

55. No és, ho reconec, un procediment gaire habitual en el nostre autor, però escriu això després d'haver recorregut sense èxit —potser haurà estat simplement sense encert— la pràctica totalitat de la poesia francesa escrita en alexandrins. El to dels versos, sobretot els últims, em feia pensar en un autor que hagués viscut almenys una guerra mundial. Com per fer més apassionant (i exasperant) la recerca, Estellés fa la primera citació just abans d'escriure «Recorde Dominique» (v. 82). El nom només d'una

20. «SI NO HO HAAVEU COMPRES, NI LAMENTAR-HO PUC» (vv. 536-537). Si fins ara hem abordat aspectes en què la concepció, premisses i execució del poema modern diferien sensiblement de les del poema tradicional, cal convenir que també en relació amb el seu lector hi ha una diferència notable: ara el poema és volgudament més *difícil* de llegir, d'interpretar, d'avaluar, i és molt més gran l'esforç que cal despendre si hom no vol restar indiferent a allò que el poema l'està convidant a fer. «Hi ha una certa glòria en no ser entès», proclamava Baudelaire en un moment en què l'última cosa que haurien perseguit els artistes hauria estat el reconeixement per part d'una societat burgesa i materialista. Aquesta rebel·lia, l'encalç a qualsevol preu d'una dicció original, la complaença en l'ambigüitat, les al·lusions privades, els canvis operats en la construcció del poema —alguns dels quals ja he detallat—..., tot plegat feia que el nou model de poema hagués de resistir-se a la intel·ligència «almost successfully», això és, gairebé amb èxit, com diu un adagi del poeta americà Wallace Stevens. Per epígrafs anteriors ja es deduirà que tot i que el seu autor sigui un poeta del poble i llegit massivament —tan massivament com ho pot ser la poesia, ja ens entenem—, no es pot negar que *Coral romput* és, si més no circumstancialment, un poema difícil, si no obscur. Em fa qualificar-lo amb aquests termes més que no pas la procedència dels materials amb què treballa el poeta, gairebé tots datables (experiències privades, records, lectures), la forma final de la seva conjunció en el poema, el singular recurs imaginatiu que els ha aplegat de manera que s'intueixi que tot el text és ple de passadissos secrets que el recorren en totes direccions, en una mena de retroalimentació simbòlica permanent, si se'm perdona l'afectació de la fórmula. Com si efectivament, com vol Estellés, hi hagués dispersos per les tres seccions del *Coral* tot de grills que van cantant, que busquem i no trobem, fent riure el poeta: «jo sé ben bé quins són, i estic content, i calle...». El «tu» oscil·lant de la primera secció, el caràcter tan marcadament surreal de la segona, el llòbrec tombant final de la darrera, la virulència del qual no semblava esperable després d'una aparent conciliació amb la vida, són tots ells interrogants que el poema es nega a tancar, són «punts d'indeterminació» —com dirien els teòrics de la recepció— en la superació dels quals la col·laboració dels lectors és indispensable. I és des d'aquest punt de vista que podem contemplar diferentment la qüestió de la «dificultat»: al cap i a la fi aquest mot no deixa de tenir un punt de regust pejoratiu; per què no girar-lo del revés com un mitjà i parlar en el seu lloc d'«apertura»? Potser valgui la pena recordar unes consideracions d'Umberto Eco fetes en el seu llibre de 1962 *Opera aperta*, quan el teòric italià, a propòsit precisament de la poesia que arrenca del Romanticisme, deia: «Si en tota lectura poètica tenim un món personal que tracta d'adequar-se amb esperit de fidelitat al món del text, en les obres poètiques deliberadament fundades en el suggeriment, el text pretén estimular d'una manera específica precisament el món personal de l'interpret, perquè ell tregui de la seva interioritat una resposta profunda, elaborada per misterioses consonàncies». ⁵⁶ És, d'alguna manera, el mateix que s'esdevé amb *Coral romput*, un poema, com ja he dit més amunt, que per la gran quantitat de registres que activa sempre estarà en disposició d'establir amb el lector aquesta «misteriosa consonància» de

antiga amiga —o amic, ja posats— del país veí, a la qual li hagués escrit aquests versos? Una al·lusió a la novel·la homònima de 1862 d'Eugène Fromentin, en què el protagonista, Dominique, es consumeix per l'amor que sent per una dona casada, que ha estimat des de la infància? O a Dominique, la dona que va ocupar el cor del poeta Paul Éluard durant els seus últims anys de vida i va fer que escrigués part de la seva millor poesia amorosa (i que Estellés cita de forma explícita dins el seu recull *El corb*)? Cap de les hipòtesis, tot i el seu atractiu, no sembla estar corroborada per cap altre fet.

56. Cf. Umberto Eco, *Obra abierta* (Barcelona 1984), p. 71.

què parla Eco; un aspecte el de l'apertura que, en última instància, es converteix en el corol·lari final de la modernitat del text, perquè, com afegeix al mateix lloc l'autor d'*El nom de la rosa*, «a diferència de les construccions al·legòriques medievals, aquí [en el text "obert" modern] els sobreentesos no es donen de manera unívoca, no estan garantits per cap enciclopèdia, no reposen damunt de cap ordre del món».

Com passa amb tot gran poema, *Coral romput* perdura en la memòria i l'esperit dels seus lectors, que se senten una mica menys sols repetint-se les paraules d'al·gú que, com ells, va voler «insistir, brutalment, des d'ara en l'alegria» (v. 312).⁵⁷ Espero que, per concloure, comparar el poema d'Estellés al colós indiscutible de la modernitat literària, l'*Ulysses* de James Joyce, no sembli cap animalada. Perquè l'efecte que produeix el *Coral* en els qui ja fa temps que el coneixen, d'obra a la vegada rica i irreductible a l'explicació, crec que pot ser perfectament descrit amb aquestes paraules que el 1931 el crític Edmund Wilson dedicava a la novel·la de Joyce en seu llibre *El castell d'Axel*:⁵⁸

«Una vida inescotable i complexa anima l'univers de l'*Ulysses*: hi retornem com qui visita de nou una ciutat en la qual cada vegada reconeixem més cares, entenem més persones, establim més relacions, moviments i interessos. Joyce ha exercit una considerable inventiva tècnica en donar-nos a conèixer els elements de la seva història en un ordre que ens permeti establir relacions; però dubto que hi hagi una memòria humana capaç de respondre, en una primera lectura, als requeriments de l'*Ulysses*. I quan el rellegim entrem per qualsevol banda, com si veritablement fos alguna cosa sòlida com una ciutat que realment existís en l'espai i a la qual poguéssim tenir accés des de qualsevol direcció [...].

»A més, Joyce ha semienterrat la narració sota el virtuosisme dels seus recursos tècnics [...], tal vegada com si no volgués que compenguéssim del tot la narració, com si, no conscient del tot d'allò que feia, hagués acabat per aixecar entre ella i nosaltres una muralla de prosa solemne i burlesca; com si se sentís espantat i sol·lícit per ella, i la volgués protegir de nosaltres.»

PERE BALLART

BIBLIOGRAFIA

ANDRÉS ESTELLÉS, Vicent:

- 1971 *Llibre de meravelles* (València, L'Estel, 1971).
- 1972 *Recomane tenebres* («Obra Completa», 1) (València, Tres i Quatre, 1972).
- 1981 *Les Homilies d'Organyà* («Obra Completa», 6) (València, Tres i Quatre, 1981).

57. Com que, efectivament, la vida dels poemes no és pas al paper, sinó en nosaltres, en el canvi d'impressions dels qui els apreciem, jo no podria acabar aquestes consideracions sense recordar unes quantes persones a les quals vull agrair que m'hagin fet llegir i comprendre millor aquest *Coral romput*. En primer lloc al meu amic Marcel Farran, que me'l va fer conèixer juntament amb la versió enregistrada. Després, per moltes hores passades plegats comentant els seus versos, a Jordi Julià. I per transmetre'm les seves opinions i indicacions, totes d'utilitat, a Marta Gallart, Silvia Mas, Concha Mata, Sabina Salat, Joan Ortís, Francesc Pina i Miquel Àngel Raió. Naturalment, m'agradaria també amb aquestes ratlles retre un modest homenatge a Vicent Andrés Estellés i a Ovidi Montllor, *m memoriam*.

58. Cf. EDMUND WILSON, *El castillo de Axel* (Barcelona 1989), ps. 176 i 181.

- 1985 *Tractat de les maduixes. Memòries, 1*, «Tros de Paper», 9 (Barcelona, Empúries, 1985).
- 1987 *La parra boja. Memòries, 2*, «Tros de Paper», 29 (Barcelona, Empúries, 1987).

BOU, Enric:

- 1990 «Coral romput»: l'«Infern» de Vicent Andrés Estellés, dins *Miscel·lània Joan Fuster. Estudis de llengua i literatura*, vol. II (Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1990), ps. 317-328.

FUSTER, Joan:

- 1972 *Nota —provisional i improvisada— sobre la poesia de Vicent Andrés Estellés*, dins V. Andrés Estellés [1972], ps. 17-36.

PARCERISAS, Francesc:

- 1975 *Funcions i figures de la poesia de Vicent Andrés Estellés*, dins *L'objecte immediat* (Barcelona, Curial, 1991), ps. 194-228.

PÉREZ MONTANER, Jaume:

- 1993 *Introducció*, dins V. A. E., *Antologia poètica*, «Els Quatre Vents» (València, Consell Valencià de Cultura, 1993), ps. 7-17

PÉREZ MONTANER, Jaume, i SALVADOR, Vicent:

- 1981 *Una aproximació a Vicent Andrés Estellés* (València, Tres i Quatre, 1981).