

ERUDICIÓ, VISCERALITAT I EXPERIÈNCIA COMUNA:
LES *HORACIANES* I *L'EXILI D'OVIDI* DE VICENT ANDRÉS
ESTELLÉS

Estellés té un llenguatge que connecta rapidíssimament i, a més, té moltes poesies amb un llenguatge impetuós i impactant [...] vaig descobrir que era un home molt culte, encara que sempre ho amagava amb les bromes i la festa.

Ovidi MONTLLOR

A pesar de la volguda ignorància dels estaments oficials, la figura de Vicent Andrés Estellés passa per un moment de gran dinamisme. Les recents monografies destinades a aquest escriptor confirmen la continuada fascinació acadèmica que exerceixen els versos del burjassoter. I, a un nivell més bàsic, els sopars col·lectius celebrats extraoficialment el dia del seu natalici (4 de setembre) en una trentena de municipis al llarg del País Valencià, en combinació amb les jornades espontànies dedicades a la seva persona, constitueixen el reflex popular d'aquesta apreciació. Tampoc no seria excessiu incloure en aquest àmbit d'agitació cultural l'intrigant documental creatiu *Cos mortal* (2009), de Carles Chiner i Antoni Sendra, inspirat en el poema epònim del *Llibre de meravelles* i, així mateix, l'èxit de l'espectacle *Poseu-me les ulleres*, obra de la Companyia Teatre Micalet sobre la seva vida, estrenada a la capital del Túria el 3 de març de 2010.

I fem referència a aquestes dues facetes de la presència del nostre poeta, precisament, per realçar la qualitat extraordinària de la seva condició. Per una banda, amb l'excel·lència artística de la seva producció, el de Burjassot reclama la seva justificada posició al panteó dels *literati* catalans. Per l'altra, ens trobem davant un individu criat i format a l'horta, no sols de profund arrelament demòtic sinó també capaç de connectar amb la seva gent en la seva totalitat. Àlvar Banyó

i Daniel P. Grau han resumit així aquesta extraordinària gamma de registres: «De l'Estellés combatiu passem amb la més senzilla naturalitat, al líric; de l'Estellés culte i acadèmic, al demòtic.» (1995: 23) L'aspecte curiós d'aquesta equació, això no obstant, és el protagonisme atorgat a l'apartat vulgar.

La relació entre poesia i nació és un tòpic que ens ve, és clar, de temps immemorables. Des de la Grècia antiga amb el seu Homer, el Virgili llatí, i fins a l'època moderna amb el Shakespeare anglès, la implicació bàrdica amb el fet col·lectiu ha sigut sempre destacada. El Noucentisme també en faria ressò en el seu projecte d'edificació nacional. Les paraules de Josep Carner, «Nosaltres els poetes som els constructors dels pobles» (1986: 95), no fan sinó resumir la mateixa implicació col·lectiva que es considerava tan cèntrica a la vocació lírica. Fet i fet, la combinació de poesia i nació queda patent en les paraules que pronuncià Lluís Llach en el concert de comiat a Verges, el 24 de març de 2007:

Els nostres poetes han estat peces fonamentals en la nostra existència i que des de la seva humilitat, sense a penes poder-se quasi mai guanyar la vida, ens han mantingut les paraules. I en els moments que necessitàvem que algú ens digués on érem i qui érem, ells sempre han estat a punt.

Una divergència clara, tanmateix, separa el geni d'Estellés dels seus homòlegs tant a l'àmbit català com a l'internacional. En primer lloc —i llevat d'alguna notable excepció—, els altres poetes solen caracteritzar-se per una elevada sofisticació literària. La seva expressió tendeix a ser conscientment erudita, cosa que els restringeix l'assimilació al claustre de la universitat, excloent-hi la immensa majoria del públic. Tot anglès, per exemple, respirarà amb el més gran orgull quan s'esmenta el nom de Shakespeare. El mateix podria dir-se de l'irlandès amb la figura de W. B. Yeats. Però no deixa de resultar curiós que aquest mateix ciutadà vulgar i corrent concedesca a aquests poetes aquesta identificació patriòtica sense haver-los llegit mai!

La posició d'Estellés en aquest panorama és sorprenent i diferent. La seva condició de representant de la comunitat divergeix fonamentalment de la posició erudita i estètica dels homòlegs esmentats. A pesar del lirisme i una envejable consciència de la tradició, el seu llenguatge és immediat, col·loquial i dialectal. El contingut del seu cant se centra, així mateix, en la familiaritat de la vida diürna o, més aviat, en l'elevació poètica d'aquesta vida, en termes enginyosos però alhora accessibles. I el públic valencià respon càlidament a aquesta representació de la seva vida cantada per un dels seus. De fet, en aquest sentit el burjassoter és equiparable gairebé exactament a la figura de Robbie Burns, tan estimat pel seu poble. Aquest «fill predilecte d'Escòcia», «el poeta llaurador», també evocava en el seu dialecte particular —i amb una astúcia lírica envejable— la vida planera de la seva gent amb la mateixa consciència de classe que trobem al llarg de l'obra estellesiana, des de la intimitat amorosa fins a l'elogi de la festa popular: el ball, la cançó i el whisky. Per tant, no és estrany que, més de dos segles després de la seva mort —i a diferència de Shakespeare o Yeats—, els seus li conserven la memòria amb la celebració anual del seu natalici, el 25 de gener, que ha servit d'exemple tan apropiat per a una iniciativa semblant al País Valencià.

I és precisament aquest enllaç, entre sofisticació poètica i banalitat contagiosa, que trobem tan fascinant en el cas del nostre escriptor i que explica, fins a un cert punt, la singularitat de la seva obra. Hi ha, però, una altra consideració que ressalta aquesta peculiaritat. En el pròleg al primer volum de l'Obra completa Joan Fuster temia que l'expressió dialectal d'Estellés i, així mateix, l'evocació d'una experiència tan específicament valenciana, pogueren perjudicar l'apreciació del seu vers tant en la resta dels Països Catalans com internacionalment. (Fuster, 1972: 29) No feia falta, tanmateix, que el suecà se'n preocupara. La bibliografia dedicada a l'autor demostra que un bon grapat de forasters ha reaccionat al poeta amb la mateixa emoció dinàmica que els seus compatriotes. I, a continuació, passarem a considerar alguns dels artificis emprats pel burjassoter amb la finalitat de provocar una resposta universal respecte d'un fenomen tan suposadament particular.

LA REFERÈNCIA ALS CLÀSSICS

Horacianes

No seria exagerat avançar que l'assimilació moderna de la cultura catalana s'ha caracteritzat més com una apologia per la seva existència que com un elogi de la seva qualitat. I aquest semblaria el cas d'Estellés. Potser preocupats massa per una percebuda necessitat d'explicar/justificar-ne la rellevància, ens hem quedat curts en el moment de ressaltar la genialitat del seu vers. I un exemple destacat d'això seria la correcta, però modesta, recepció de la meravellosa simbiosi biogràfica que el poeta estableix amb els seus homòlegs de l'època clàssica. No és que aquest fenomen haja sigut ignorat. Al llarg del seu treball, els crítics han reflexionat degudament sobre aquesta invenció, tal com evidencien les paraules de Jaume Medina (1977: 108) publicades ara fa gairebé mig segle:

Estellés parla dels antics com si fossin contemporanis, i als moderns com si visquessin al mateix moment d'Horaci, de Virgili, d'Ovidi, de Safo, perquè l'objecte de la creació (la d'Horaci o la de Vicent Andrés Estellés, tant se val) és els personatges que envolten el poeta. Així a voltes tindrem un Estellés-Horaci (ja que el primer s'ha atansat a l'època clàssica) i a voltes un Horaci-Estellés, puix que el primer viu entre nosaltres.

El cas és, però, que la modèstia ha caracteritzat la recepció d'aquesta maniobra originalíssima, factor tan important i fascinant del vers estellesià —una mena de marca de la casa, si voleu. Aquesta formulació, tanmateix, és latentíssima tant en termes textualistes com sentimentals, on el plantejament desperta tota una sèrie empàtica d'emocions i associacions. Evidentment, la narració de l'experiència per mitjà d'una persona poètica és un lloc comú retòric: la seva extensió a una esquizofrènia creativa, tanmateix, significa una innovació singular per a la tradició contemporània. El poeta ja havia admès l'ocasió que l'artifici simbiòtic li oferia per evocar vicàriament

elements de la vida valenciana de l'època. I Ferran Carbó (2009: 193) ha explicat les complexitats d'aquesta reproducció:

tal com Estellés va indicar, «vaig pensar un dia d'emprar els noms de figures literàries excelses, com Horaci, Virgili, Rufus Fets Avié, Ovidi. Això em permetia parlar de coses que passaven desagradablement a la ciutat de València». [...] El caràcter confessional dels llibres en què enllaça hàbilment amb un clàssic aconsegueix, curiosament, un to personal malgrat la simbiosi de dues veus en l'enunciació d'un jo poètic dual, tots dos confosos i interferits. Hi ha tota una estratègia d'adaptació de la font a unes noves coordenades estètiques, històriques i fins i tot culturals. I de vegades s'hi articula i activa una distorsió poètica espacial i temporal en conrear i adaptar un subgènere que remet a un autor anterior del qual, quan cal, es distancia i el qual subverteix i fins i tot parodia.

La descripció d'aquesta operació és consirosa; però queda curta en l'expressió de la genialitat de l'estratègia. Aquesta maniobra creativa és magnífica no sols per la polifacètica edificació literària, que el crític descriu planerament, sinó també per la intensitat de la resposta visceral que això produeix en el lector. Fet i fet, l'estreta relació d'entranyabilitat fabricada entre poeta i lector no deixa de ser una dimensió notable d'aquest poemari. D'aquesta forma, la defensa de la catalanitat del poble valencià queda ressaltada per mitjà de l'elaboració d'una solidaritat emocional equiparable, en la seva contagiosa combinació d'ideologia i suport afectiu, als millors assajos de proselitisme en vers com serien la *Tercera residència* o «Las alturas de Machu Pichu» de Pablo Neruda.

A pesar de la transparència d'aquest enginyós artifici, convindria reflexionar sobre la seva mecànica, que aconsegueix tocar la fibra aliena d'una forma tan commovedora. Les teories de Freud respecte del trauma han cobrat una importància apreciable avui dia a Europa amb la vigència de la literatura de l'holocaust i, així mateix, el tema de la repressió de la memòria històrica, tan rellevant en l'actualitat catalana i espanyola. Seria prudent, tanmateix, evitar el camp de mi-

nes teòric que caracteritza la polèmica recepció d'aquesta tendència per centrar-nos simplement en els paradigmes pertinents que semblen explicar l'èxit evocatiu de la veu estellesiana.

Bàsicament, davant el xoc emocional de l'experiència traumàtica, la psique cerca d'atenuar la contundència del colp mitjançant una sèrie d'estratègies que tenen per finalitat protegir l'individu de l'angoixa produïda per la ruda intrusió de la realitat. Aquests mecanismes de defensa cerquen de potenciar la seguretat del jo en una situació extrema i amenaçadora. A pesar de la seva relació amb posicions esquizoides i paranoïques, aquests procediments solen ser emprats també cada dia per la gent normal i corrent, tal com explica Melanie Klein (1996: 160). I notem la rellevància al nostre cas simbiòtic de la dimensió persecutòria de l'experiència i, així mateix, la divisió del jo:

anxiety is predominantly experienced as fear of persecution and this contributes to certain mechanisms and defenses which characterize the paranoid and schizoid positions. Outstanding among these defenses is the mechanism of splitting internal and external objects, emotions, and the ego. These mechanisms and defenses are part of normal development and at the same time form the basis for later schizophrenic illness.

Les *Horacianes* (1963-1970) naixen del trauma provocat per una fita ben coneguda: l'anomenada batalla de València. L'autor explicita que aquests versos són «una mena de crònica periodista» que denuncia «l'acte incivil dels atacs sense defensa, dels quals fou objecte, a València, el meu molt bon amic Joan Fuster». (Estellés, 1974: 308) Per tant, la invenció d'aquest peculiar paisatge poètic fornirà l'ocasió de denunciar la pesta de l'espanyolisme local (blaverisme) al final de la dictadura, i la seva caça de bruixes en contra del catalanisme progressista. I dos poemes (LI, LIV) expliciten d'una forma puntual i personal la crisi ocasionada per aquesta conjuntura tan amenaçadora:

LV

aquest any miserable,
m.cm.lxiii.d.de c.,
serà molt recordat i molt amargament.
vicent ventura, desterrat a munic o
[parís;
joan fuster, a sueca [...]
sanchis guarner recorre, perplex, la
[ciutat;
jo escric i espere a burjassot,
mentre pels carrers de valència
la gent, obscena, crida i crema un llibre

LIV

ha vingut la meua cosina
i m'ha dut un disc de raimon.
cantava raimon
i cantava la pedra i el vent.
oprimia jo la mà d'isabel.
en acabar el disc,
la meua cosina estava plena
[d'alegria.
isabel i jo ploràvem.
quan voldran els déus, o qui siga,
que acabe aquesta situació.
arraparia les parets.
isabel se n'ha anat a la cuina
i m'ha dut un got d'aigua.

En aquest context —i atesa la seva incapacitat de canviar la situació circumdant: «jo escric i espere»—, el burjassoter projecta la seva inconformitat dissident cap a la figura del poeta llatí Horaci, d'una forma consistent amb l'estratègia psíquica que Melanie Klein (1946: 110) descriu com la identificació: «a combination of splitting off parts of the self and projecting them on to another person.» Caldria remarcar, tanmateix, que la maniobra és del tot interessada per no dir parcial. Basant-se en uns comentaris sobre la biografia del romà fets per l'historiador Suetoni, Estellés s'imagina una unitat entre la pròpia experiència sota la dictadura franquista i una pretesa «dis-sidència» d'Horaci davant la tirania de l'emperador Octavi.

La versió biogràfica que el burjassoter forneix del seu *alter ego* llatí, però, no és tan precisa com ell voldria proposar. El consens crític respecte d'Horaci admet, això sí, la integritat política del poeta i la zelosa defensa de la seva independència davant l'emperador. A diferència del burjassoter, però, les seves preferències ideològiques

i socials eren més aviat elitistes. I caldria afegir també que, a partir dels 27 anys, Horaci pogué comptar amb la seguretat de la protecció que li oferia el patrocini de Maecenas, íntim de confiança de l'emperador Octavi, mentre que Estellés i els seus es trobaven indefensos enfront de la ràbia del blaverisme.

Curiosament, l'opinió crítica també invita a considerar una altra divergència ideològica: l'aproximació tardana d'Horaci als valors augustinians, especialment la promoció de les virtuts de la *pudicitia*, la castedat i la modèstia femenines, i la legislació imperial que imposava la santedat del tradicional casament romà. Aquesta presa de posició, és clar, peca d'hipocresia atès el conegut llibertinatge del poeta; però també resulta interessant que Estellés calle aquesta postura, ja que fou exactament per cantar els delits de l'adulteri en *Ars Amandi* que Ovidi —un altre *alter ego* seu— va ser bandejat per a morir a l'exili. Serà important recordar, doncs, que aquests personatges —tot i la seva rellevància— no deixen de ser el fruit de la imaginació poètica. I la seva manipulació interessada i parcial constitueix una faceta més del procediment creatiu —completament legítim des de la perspectiva artística— del nostre poeta.¹

Això no obstant, la solidaritat emotiva generada per la representació de la (imaginada) repressió compartida tendeix a duplicar la intensitat de l'experiència. També trobem fascinant la natura d'aquesta personalitat compartida que sembla esquizofrènica sense arribar a ser-ho mai. En la versió clàssica d'aquesta patologia —com queda evident en els models de Jeckyll i Hyde i Norman Bates— el trauma viscut produeix una batalla pel control exclusiu de la personalitat on una de les identitats triomfa eventualment. En el nostre cas, però, la relació doble és conscient, positiva i de mútua apreciació.

Els mecanismes de defensa, això no obstant, permeten aquesta classe de formulació, tot i la seva extremitat simbiòtica. Generalment, aquests impulsos no tenen l'arrel al subconscient sinó que són productes de la relació entre el jo i el superjò. Per tant, contribuei-

1. Per a més informació, vegeu Salmon (1947), Starr (1969), Little (1982) i Marks (2008).

xen a una solució més coherent i duradora de l'ansietat produïda per l'amenaça ambiental. A més, segons Melanie Klein, una de les variants d'aquesta projecció de la indentitat és la possible conformitat posterior de la víctima amb els designis superimposats per l'agent, cosa que s'efectua ací de forma literària amb la representació tergiversada de la biografia d'Horaci.

No cal dir que aquesta dimensió psicològica, tan líricament comovedora, és del tot consistent amb la construcció del paisatge poètic al llarg del poemari. Davant la calamitat espanyolista del blaverisme, Estellés defèn la catalanitat de la cultura valenciana amb tota la força íntima que li ofereix el paradigma de la família freudiana, conflicte que s'aprecia amb prou claredat en els cicles arquetípics dedicats al pare, i al malvat de la pel·lícula, Suetoni. En aquest panorama, l'historiador romà —que havia malparlat d'Horaci en una breu referència biogràfica— arriba a encarnar la representació del prejudici anticatalanista al País Valencià.

I aquest antagonisme social es converteix en una miniatura de la coneguda escena primària. L'evocació íntima del progenitor del poeta és imbuïda amb tot el significat simbòlic de la figura patriarcal, especialment respecte de la seva funció de representant de la civilització (és a dir, promotor de la cultura catalana a València) i transmissor d'aquest ordre simbòlic a futures generacions. En aquest esquema, la presència de la tesi oposada del blaverisme, representada per Suetoni, converteix l'antagonisme local en l'arquetípica guerra entre germans (Abel i Caïm, Esaú i Jacob, Etiocles i Polinisi, Ròmul i Rem) tan fonamental per a Freud en la interpretació del mite d'Èdip. Per tant, mitjançant el recurs del paradigma, Estellés imbueix una dimensió universal al conflicte local i sedueix el lector no valencià perquè convisqui l'experiència amb ell d'una forma del tot empàtica i subliminal.

No cal dir que la consecució de la solidaritat visceral del seu públic converteix la deliberació en un magistral exercici de propaganda catalanista. I aquesta impressió queda enfortida per la consistència de la representació amb altres designis freudians. En la versió estellesiana d'aquest conflicte entre germans la diatriba dirigida contra

l'execrable Suetoni és extremada i grollera i, abans de destacar-ne la rellevància psicològica, potser fóra apropiat reflexionar sobre la seva innovació en el context literari.

suetoni, que és un fill de puta,
cosa que no té cap mèrit, car tot ho féu la seua mare
amb el consentiment i el consell del marit,
a més d'ésser ell, suetoni, de pròpia collita, un bon cabró,
parla de mi en termes més que maliciosos. (LIX)

Aquesta invectiva, comunicada amb una riquesa col·loquial repetida al llarg del cicle, ofereix una mostra impactant del geni transgressiu del burjassoter. En primer lloc, s'hauria de destacar l'estupor que devia ocasionar la frescor idiomàtica d'aquests versos en la lírica catalana dels anys seixanta. Amb el seu pudor característic, la generació Riba/Espriu en restaria esbalaïda. I la reacció de l'escola realista no seria menys atònita, amb el seu acostament «progre» de sofrida sinceritat i compromís sacrificat. De fet, aquesta voluntat profanadora no arribaria al vers principatí fins després de la mort del dictador amb el violent rebuig d'aquests valors de decència i serietat.

És més: la força demòtica d'aquesta expressió impressionaria fins i tot en l'àmbit europeu. Els excessos del llenguatge, és clar, són de clara provenença llatina; recorden, per exemple, els poemes igualment escandalosos de Catul, un altre *alter ego* estellesià, i els epodes i sàtires primerencs d'Horaci. Seria convenient reflexionar, en aquesta conjuntura, que aquests últims foren considerats tan ofensivament grollers a la Gran Bretanya de l'època de la postguerra que alguns no foren traduïts a l'anglès i altres foren omesos de més d'una edició en versió original!

Si el cas anglès és típic de l'entorn general, aquest idiolecte només feia acte de presència, de forma molt moderada i selectiva, en comptables poetes dissidents. E. E. Cummings i Philip Larkin, per exemple, se'n serviren d'una manera prou minsa per sacsejar la comoditat moral de les respectives burgesies. I, membres d'aquesta mateixa mesocràcia, el seu recurs a la vitalitat col·loquial seria

només puntual i conjuntural. Per a Estellés, al contrari, l'expressió vulgar constitueix un volgut acte de fe en l'idioma proletari del País Valencià: una presa de posició tan intensa com extensa.

Tal com dèiem abans, però, a més de ser una reafirmació d'arrels, aquesta vitalitat expressiva ens retorna al context freudià. Quan Estellés/Horaci solta la seva invectiva en contra de la personificació del blaverisme, les seves paraules no sols comuniquen l'abús sinó que posen en evidència, en termes psicològics, la il·legitimitat de les reclamacions blaveres a València. El «fill de la gran puta» (LX), Suetoni, serà castigat amb aquest insult al sadollament («escolta, fill de puta, /... i qui fou el teu pare?» [LXII], «Suetoni és un bord» [XXVI]) no sols amb la intenció d'ofendre sinó com una acusació en contra del seu llinatge, cosa de suprema importància en aquest panorama freudià, ja que explicita la il·licitud de la pretensió antivalencianista a l'herència de l'autoritat simbòlica del pare.

Fet i fet, l'estructura temàtica del poemari reflecteix aquest esquema psicològic, tal com queda clar amb referència a la consistència de la representació dels impulsos cap a la vida (*Eros*) i a la mort (*Thanatos*). Senzillament, els valors més afins al poeta —l'horta amb la seva catalanitat, el pare, la poesia, els àpats, el sexe, la llibertat individual, el dinamisme de la vida— són cantats amb una frescor libidinal associada inevitablement amb el corresponent apartat oral. Aquesta xarxa es nota des de la primera estrofa del poemari fins a l'última. Veiem que res no li agrada tant al poeta com enramar «d'oli cru el pimentó torrat» (I), l'horta amb els crepuscles del Perelló (XIV) i les terres del maresme (XXXIII); l'excitació sexual (XIX i *passim*), la insaciable Safo (XXIV), caríssim Virgili (XXVII) o Joan Fuster a Sueca, el seu lloc (LXIX). Aquesta tendència serà exemplificada, és clar, per la devoció del cicle dedicat a la figura del pare.

Per contra, el blaverisme, la mort i la repressió social, queden comunicats per una analitat rodona. Suetoni, és clar, és la víctima major d'aquest disseny: té «la llengua molt bruta [...] jo no sé en quin forat potser l'has ficada» (LXI); i el poeta desitja «que els déus li ho paguen / enfonsant-li una clava en el forat nefand» (LIX). La repressió social queda comunicada de la mateixa forma: «aquesta

bona merda, assaonada i fràgil, / dóna ganes / d'invitar a sucra-hi el veïnat» (XVII). I la intrusió de la llengua espanyola és igual d'indesitjable, tal com es veu al poema «he fet avui una merda despreciable»: «a això, al meu poble, les mares diuen 'fer suquero'. / és un castellanisme problemàtic. / al voltant, a l'aguait, hi havia l'avidesa de les mosques» (XLIV). La mort, com era d'esperar, apareix sempre associada amb la mateixa passivitat anal: «el nostre darrer acte serà una cagada gratuïta» (XVII i *passim*). I l'aplicació sistemàtica d'aquests designis arriba a imbuir d'una dimensió universalment emotiva aquesta realitat poètica per la correspondència que té amb aquesta xarxa psíquica descrita per Freud als assajos sobre la sexualitat.

En resum: les *Horacianes* són una obra singular i sorprenent. En un context català de resistència poètica entesa inicialment per la mesocràcia principatina com un acte erudit i elitista o, més endavant, amb tota la serietat d'un sincer i compromés testimoniatge, Estellés ens proporciona una alternativa dialectal, en termes de llenguatge, de classe i d'experiència rural. És més: amb aquesta latentíssima col·lecció, Estellés ha fet una contribució meravellosa no sols a les lletres catalanes sinó a la tradició europea contemporània. I això no es limita a la fascinant invenció d'un jo poètic saludablement esquizofrènic, sinó que forneix també la consirosa edificació d'una realitat al·lusiva per a la defensa, cerebral i visceral, dels valors del valencianisme progressista.

Al poema XVIII, un elogi a l'ègloga virgiliana, Estellés al·lega que amb aquest assaig particular el seu homòleg romà «ha tocat el misteri». I no semblaria excessiu aventurar que, amb el seu poemari, el de Burjassot ha aconseguit alguna cosa similar que ultrapassa els límits de l'encert textual. Les *Horacianes* no toquen el misteri; però sí que toquen la fibra de cada lector, siga valencià o estranger. Parlant clar i català, arriben als mateixos pimentons torrats.

L'exili d'Ovidi

Estellés continua l'homenatge peculiar a l'època clàssica amb una evocació, igualment commovedora, del bandejament de l'autor de la *Metamorfosi*. «Relegat» per l'emperador Octavi —s'al·lega que per la intenció immoral de l'*Ars Amandi*—, Ovidi va passar l'última dècada de la vida exiliat a la costa de la Mar Negra. Evidentment, en un context sociohistòric que imposa oficialment la santedat del matrimoni, la no-retracció d'un llibre que celebra l'adulteri com un credo vital toparia inevitablement amb la desaprovació imperial.²

L'Ovidi estellesià ofereix els mateixos punts de comparança, reals i inventats, evidents amb Horaci. Per culpa dels seus versos, Ovidi va patir la ira d'un codi moral oficial supremament restrictiu. Després de l'atorgament del Premi d'Honor de les Lletres Catalanes el 1978 per la seva creació poètica, així mateix, Estellés fou cessat del treball de redactor en cap del rotatiu valencià *Las Provincias*. I, víctima del blaverisme institucional fins a la mort, fou objecte d'amenaçes per telèfon i d'altres escarnis com la mutilació del seu bust instal·lat a la plaça de Burjassot. En certa manera podria dir-se també que el bandejament físic del romà —a un país llunyà on no es parlava llatí— constitueix el reflex viu de l'exili intern que va viure el burjassoter: és a dir, la pèrdua de veu pública en un context de delegitimació lingüística.

La mort d'Octavi l'any 14 dC, tanmateix, no va suposar cap millora per a la situació d'Ovidi. Fet i fet, la successió de Tiberi significà una continuació del sistema que tant havia reprimit la literatura, especialment el vers, i el poeta morí oblidat pocs anys després. Per tant, la primera secció del poemari, «Els homenatges anònims», presentats com a «Textos escrits als murs de roma, a la mort del dicta-

2. Little (1982: 346) explica el cas d'aquesta forma: «Rome was ruled by a man whose will it was to check the decline in sexual morality, and when general acceptance had secured his power, his will was embodied in law. After 18BC those who publicly encouraged immorality were challenging the express intention of autocratic authority.»

dor, o llegits en actes celebrats a la molt amarga i rescatada memòria d'Ovidi, que patí exili, tenebres i mort», no tenen res a veure amb aquella situació històrica i evocuen, més específicament, la popular celebració que acompanyà la defunció de Franco. En aquest sentit, la coincidència d'aquest succés amb el moment de la creació del poemari (1975-1977) és del tot pertinent.

Tot i això, l'emoció d'aquesta ficció queda augmentada per l'efecte sentimental que provoca el tema de l'exili, tan universalment commovedor, com Julia Kristeva (1991: 19) ha subratllat al context psicològic de l'alteritat:

Tot nadiu se sent més o menys «estranger» al seu «propi» lloc i aquest valor metafòric del terme «estranger» inspira d'entrada en el ciutadà un neguit pel que fa a la seva identitat sexual, nacional, política, professional. Tot seguit el duu a una identificació —esporàdica, certament, però de tota manera intensa— amb l'altre.

Per tant, amb l'exploració d'aquest tòpic Estellés aconsegueix incrementar encara més el grau d'empatia, cosa que queda reflectida per una modulació en l'ús dels mecanismes de defensa. Si en el cas d'Horaci l'artifici depenia de la projecció —o de la superimposició— dels sentiments i desitjos del poeta posterior, amb Ovidi el burjassoter recorre més aviat a la idealització en el seu esforç de reduir el trauma del neguit ambiental o, com explica Klein (1946: 99) apropiadament: «Idealization is thus the corollary of persecutory fear». A més, amb aquesta representació Estellés feia la seva contribució a la bona premsa de què gaudia aquest màrtir de l'abús autocràtic entre els cercles progressistes europeus.³

3. A la seva tesi —un estudi sistemàtic i molt coherent— Amador Calvo cita Claudio Guillén (2007: 118) que descriu així la importància d'Ovidi per a la *Gauche Divine*: «héroe y ejemplo más ilustre, para toda una tradición occidental [...] una sensibilidad afligida, negativa, centrada en la protesta, la nostalgia y la lamentación.»

Tot i això, la idealització estellesiana d'aquesta figura és del tot extremada. Ovidi, símbol de la llibertat agredida i víctima d'un tirà moralitzador, es veu elevat al nivell de profeta o víctima expiatòria amb ritus i lletania d'un culte particular.

avancem envers l'altar, fem les ofrenes [...]
ovidí, oh clar amic, l'amarg exiliat, mort durant l'exili.
enterre el teu nom com una relíquia als fonaments d'aquest edifi, d'aquest altar (i)

el teu nom corre pels carrers [...]
l'home torna a ésser germà de l'home (ii)

els teus manaments, les teues prediccions, els teus dictats (vii)

De fet, la celebració ultrapassa els límits d'un ritual pagà per adquirir una qualitat netament cristiana. Estellés evoca l'esperit messiànic d'Ovidi d'una forma gairebé mística, amb fortes rèmores evangèliques de la conversió paulina —la visió des de la pols del Senyor enlairat— i la gloriosa celebració de l'alteritat que és Mateu 25, 35.

a terra [...] t'he cregut ascendent dintre l'aire immòbil del migdia
com en una humil pentecosta que únicament jo sapigués,
i els meus ulls han recorregut la teua alçària. (iv)

avui, a la taula, havent menjat molt [...] t'he vist
ple de pols, de brutedat, de lladelles, com
esperant que jo conclogués de beure per demanar-me
un dit d'aigua només. no he pogut acabar d'esmorzar (xi)

El plantejament, és clar, serveix un propòsit ideològic. La proclamació de la germanor humana forneix una alternativa, evocada a la resta del poemari, al poder absolut i els seus excessos seculars. Aquests són denunciats en una llarga llista que va des de l'imperi romà fins als nazis, franquistes, feixistes italians, argentins i xilens. La percepció del jo en l'altre, peça clau del Nou Testament, és el pol

contrari de l'execrable xenofòbia fonamental en aquests moviments totalitaris. I Estellés n'ofereix una defensa a ultrança. D'aquesta manera, la beatificació d'Ovidi serveix de contrapès a l'autoritarisme d'Octavi, l'autoproclamat *divi filius*.

L'intens poder connotatiu que el burjassoter imbueix al text, allò que T. S. Eliot anomenaria la seva «emoció estructural», queda augmentat per la correspondència d'aquelles «sensacions flotants» identificades per l'americà que, de forma coral, contribueixen a un resultat afectiu encara més impactant.⁴ En aquest sentit la interrelació establerta entre l'anonimat col·lectiu de la primera secció i l'experiència tan íntimament personal de la resta de la col·lecció no deixa de ser particularment commovedora.⁵ En termes de la psicologia, per exemple, el contrast entre aquests dos extrems és característic del desenvolupament del nadó de la fase prefal·lica a la fase edipal. En la primera, l'infant no reconeix la seva existència com a pròpia sinó que es pensa unit en un tot amb la mare (cosa que provocà l'enginyós qualificatiu de «l'homelette» per part de Lacan.) En la segona, és clar, s'imposa la comprensió de la independència de dos subjectes discrets.

Tot i això, la dualitat que Melanie Klein (1946: 99) troba implícita en aquest desenvolupament és extensiva i serà crucial respecte de la construcció psíquica, carregada contínuament d'una apreciable i perdurable potència bipolar:

In early infancy anxieties characteristic of psychosis arise which drive the ego to develop specific defence mechanisms. In this period the fixation points for all psychotic disorders are to be found [...] The

4. Eliot (1982: 41) diu que «the whole effect, the dominant tone, is due to the fact that a number of floating feelings, having an affinity to this emotion by no means superficially evident, have combined with it to give us a new art emotion».

5. Aquest tema, és clar, és una constant en l'obra de J. V. Foix. Vegeu, per exemple, «Entre tots, só ningú», de *Sol, i de dol* (1948); «Érem tres, érem dos, era jo sol, érem ningú» i «Tots érem tots / junts érem u», d'*On he deixat les claus* (1953). Les coincidències amb Estellés, és clar, són força interessants.

psychotic anxieties, mechanisms and ego defences of infancy have a profound influence on development in all its aspects, including the development of the ego, super-ego and object relations. I have often expressed my view that object relations exist from the beginning of life, the first object being the mother's breast which is split into a good (gratifying) and bad (frustrating) breast; this splitting results in a division between love and hate. I have further suggested that the relation to the first object implies its introjection and projection, and thus from the beginning object relations are moulded by an interaction between introjection and projection, between internal and external objects and situations.

I la latència commovedora d'aquest plantejament es veu ressaltada al «llibre» tercer, on un llarg poema ofereix el contrari al mecanisme de la projecció: és a dir, la introjecció. Aquesta estratègia funciona igual que la seva homòloga, però a la inversa. És a dir, l'individu cerca d'amagar el seu jo mitjançant l'acceptació interna de les qualitats d'una persona externa o, en aquest cas patològic, dels valors del sistema circumdant. I en aquest àmbit repressiu de violència i càstig, la identitat Ovidi-Estellés desapareix, per mitjà de la interiorització de l'amenaça ambiental, amb una efusió histèrica de morbositats i incoherències que dura gairebé cent versos.

cante la llibertat sobirana de viure.
un odi practicat, oficiat, diürn.
cante un odi estelar, fosca fundació.
jo sóc l'odi i avance. personifiqui l'odi.
mai res no m'és amable. estime qui m'odia
i li desitge un odi que el corque lentament.
cante la llibertat sobirana de viure.

Fet i fet, la composició és una extensió d'un assaig semblant, el LXIV, de les *Horacianes*, — «he sentit l'arribada estimulant de l'odi» —, que torna a indicar la rellevància d'aquests impulsos subliminals, o sensacions flotants, que habiten l'obra. Més interessant en aquest context psicològic —i força més lúdic—, però, és el «llibre»

sisè, que duu l'escandalós subtítol «diàlegs amb el seu membre». En aquest apartat, el protagonista lamenta la manca d'estímul sexual que li han ocasionat l'exili, els anys i la duresa de la condemna. A pesar del neguit, tanmateix, aquesta sèrie de sis enigmàtiques converses constitueix un contrapunt —patètic però no sense una certa gràcia indulgent— al tarannà desesperat de la narrativa, alternant assajos fallits de masturbació amb paraules de consol.

si de vegades et mire flàccid, ocell mullat,
no sé què dir-te, car no em contestes, jeus en silenci
tot arrupit, un munt de pena, cendra castíssima

En termes de la psicoanàlisi, és clar, penis i fal·lus no són intercanviables, però la relació entre tots dos és estreta i immediata. Tal com havíem vist en les *Horacianes*, el fal·lus arriba a significar el poder i l'autoritat del pare simbòlic, el civilitzador de la col·lectivitat. En l'època clàssica, el seu emblema fou la reunió de vares lligades portada pels lictors quan acompanyaven els magistrats: és a dir, el feix, que tanta associació tindria posteriorment amb emperadors, dictadors i autòcrates. I una senzilla lectura ens comunicaria la condició d'inferioritat i feblesa (mancaça en termes lacanians) del vell bandejat, que no pot associar el seu membre a la força genèrica del símbol del poder i control.

La visió, tanmateix, és força latent. En primer lloc, la juxtaposició entre la feblesa del membre masculí i la implícita comparació contextual amb la contundència del fal·lus produeix un efecte subversiu que la seva exposició posa en evidència. Lauren Glass (2001: 547) explica la subversió així: «Patriarchy to a great degree depends upon concealing the anatomical penis behind the symbolic phallus. The penis —in the end a paltry thing— must be concealed if its fictional equation to the omnipotent phallus is to be sustained». I un exemple revelador d'aquesta maniobra contrastiva seria la magnífica sèrie de dibuixos confeccionada per Pablo Picasso, «Sueño y mentira del general Franco» (1937). En aquestes imatges, arreglades en forma de còmic, veiem la figura del dictador, en diverses escenes

de la seva aventura d'imperialisme nacionalcatòlic, acompanyat incòmodament però d'una forma insistent per una desconcertant mas-cota: la flàccida figura d'un fal·lus dòcilment esponjós.

Caldria subratllar, així mateix, que el mer esment d'aquesta classe de formulació en la poesia lírica —no sols catalana sinó també europea— no deixa de ser escandalós. Fet i fet, no seria exagerat admetre que aquests diàlegs estellesians constitueixen el mateix atemptat contra el pudor social que altres excessos artístics de l'època: les pintures vaginals de Kubota, per exemple, o el «body art» en general. Aquesta tendència va gaudir d'un contundent protagonisme al decenni dels setanta i la seva principal obsessió fou precisament la mateixa desconcertant projecció genital.

Amelia Jones adscriu l'emergència d'aquesta provocadora orientació al turbulent context social contemporani, una crispació viscuda, així mateix, als Països Catalans, que compartien aquests «challenges to white imperialist patriarchy» on també «normative subjectivity and its privileges were profoundly and publicly challenged» (1998: 103). I el cas de Vito Acconci, protagonista d'aquesta escola, i les seves temptatives de reconfigurar l'ontologia de la identitat amb una pareguda exposició fàl·lica, no deixa de ser fascinant al nostre context:

The contingency of subjectivity, which Merleau-Ponty articulates in terms of *twining* and Lacan in terms of its ultimate basis in lack, is a primary aspect of all Acconci's body art work. Paralleling Lacan's more pessimistic formulation, Acconci frequently enacted his body/self in terms of its profound alienation, specifically performing the *failure and insufficiency* of his anatomical (his penis) to ensure his coherence and authority as a subject (his access to the phallus). In a performance piece called *Trappings* (1971), for example, Acconci sat naked surrounded by toys, cloth, bits of string, wood, and foam in a closet inside a warehouse in Germany. Withdrawing into this private space within the public realm (a veritable «womb» within the cavernous site of commodity accumulation, protecting Acconci from the dissociation threatened by unbound space and the endless flow of

commodities), Acconci withdrew into himself. In his words he aimed to «divide myself in two — turn my penis into another person» by dressing it in doll's clothes and talking to it in order to «see my penis as separate from the rest of my body». Crucially, Acconci admitted his desire to recohere himself through this very division: «I've divided myself in order to work myself back into a unity — I can act on, with myself becoming someone else.» (Jones, 1998: 118)

No cal dir que aquesta anàlisi podria aplicar-se gairebé *verbatim*, a l'experiència ovidiana on trobem, al llarg del poemari, l'alienació intensa, el fracàs, la insuficiència fàl·lica en el mateix clos tancat. A més, el diàleg continu —que implica l'existència aliena— ressalta la mateixa divisió del jo de la forma més patètica: «amb qui parlaria si no fos amb tu, o fosc i apacible?» (II); «condemnats a la mateixa pena, tu i jo, condemnats» (III). Igualment interessant és l'última frase amb la reconstitució del jo en un altre: el mateix procediment que gasta Estellés en la seva projecció simbiòtica. Fet i fet, la narració de la infelicitat produïda per una fallida temptativa de masturbació, el IV, servirà per subratllar la correspondència de la projecció estellesiana amb la intenció o els principis del «body art».

he intentat un altre cop el plaer. m'he acariciat
amb les dues mans l'engonal, he recordat dies
passats, m'he posat un dit al forat del cul. semblava
que se'm dreçava el membre, i en prendre'l a la
meua mà per tal d'iniciar una masturbació s'ha
empetit, i mire el dia amb una gran tristesa,
amb un sentiment de culpabilitat com mai no l'havia
vist, ací, assegut a la vora del llit.

Ací, la declaració de culpabilitat —experimentada no per la indulgència en un plaer prohibit sinó per la trista incapacitat de dur-lo a terme «com un home» — ens forneix un clar exemple del plantejament de Lauren Glass, isolat tan dramàticament per l'actuació de Vito Acconci. En resum: l'*statu quo* de la fal·locràcia queda posat en evidència amb el descobriment de la insostenibilitat de l'equació

del penis individual amb el fal·lus omnipotent. És més: el realçament espectacular de la *performance* onanista que Estellés ofereix ací ens recorda, així mateix, el notori *Seedbed* (1972) d'Acconci on l'artista es masturbava al ritme dels passos dels visitants a la galeria, mentre anava comentant les seves fantasies i comunicant els seus crits de plaer per mitjà d'un sistema de projecció sonora. No cal dir que la interpretació que Amelia Jones (1998: 107) ens forneix d'aquesta mena de representació té la mateixa aplicació al plantejament estellés-ovidia:

Acconci's masculinity is not articulated as an essential privilege of his fully intentional (transcendent) subjectivity but as an exchangeable attribute assigned through the interpretative relation: the phallus, his authority as a masculine subject/artist, is unveiled, its ideological rather than essential relationship to the anatomical male body exposed. Furthermore, as body art, Acconci's projects expose the fact that his 'phallus' is both determined from the outside [...] and self-adopted or performed.

Fóra potser adient concloure la consideració d'aquest fascinant poemari, que ha invitat una varietat d'acostaments — textualistes, psicològics i ideològics — amb una referència més específica a la dimensió filosòfica que habita les seves pàgines. Amador Calvo, per exemple, troba en les rèmores marquianes del «llibre», «Cants de Mort», les petjades del pensament platònic; i una similar dimensió existencialista s'hi afegeix amb la insistència sobre el tema del cos. Aquest tòpic, és clar, es deixa notar de la forma més cridanera en el «llibre» que acabem de comentar. Al llarg de tota la col·lecció, tanmateix, abunden referències físiques a les sensacions desagradables del fred, la incomoditat, les malalties individuals, contrastant amb els records del benestar corporal i espiritual d'altres temps i l'experiència col·lectiva de la primera secció.

Amelia Jones (1998: 106) ha comentat les coincidències d'aquesta classe de representació, de la fixació amb el cos, amb les teories de Merleau-Ponty respecte de la intersubjectivitat:

body art projects explicitly stage the phenomenological model of intersubjectivity, in which the *exchange* of subjectivities (their *intertwining*) takes place through the engagement of bodies/subjects as well as, more specifically, the *reversibility* of expression and perception (as well as of subject and object) through which we constitute ourselves in the world. In Merleau-Ponty's terms «the body proper is a premonition of the other person», a spatial and temporal projection. By opening the embodied artist/subject to the other, body art also opens out the embodied other (as interpretative *self*) to the artist; each projects onto the other — *each taking his place there as subject* — whilst simultaneously authorizing the other as subject.

La menció perfuntòria que li dediquem ací, és clar, no podria fer justícia a la intensitat i la complexitat d'aquesta especulació. Tanmateix, el seu interès com una altra forma d'acostament a l'obra d'Estellés resta patent. A l'àmbit de la deliberació sobre l'ontologia de la identitat, és clar, la preeminència del cos i la seva interacció amb els altres, la projecció i la duplicació del jo, el contrast entre el jo i el col·lectiu impersonal, són temes d'una actualitat immediata en les postulacions merleau-pontianes. Bernard Flynn, ens ho elucida així:

What Merleau-Ponty calls «flesh» is the generality of the sensible, «an anonymity innate to myself». We see that there is a progression of Merleau-Ponty's ontology which moves from the notion of Gestalt in *The Structure of Behavior*, to the notion of 'the one' (the *on*) that is the 'subject' of perception in *The Phenomenology of Perception*, then to the notion of the Flesh in *The Visible and the Invisible*. The flesh is neither some sort of ethereal matter nor is it a life force that runs through everything. Rather it is a notion which is formed in order to express the intertwining of the sensate and the sensible, their intertwining and their reversibility.⁶

6. 'Merleau-Ponty' dins *Stanford Encyclopedia of Philosophy* [en línia]:
<<http://plato.stanford.edu/entries/merleau-ponty>>

Fet i fet, aquesta tensió física entre l'individu i la col·lectivitat —de la *Gestalt* al subjecte impersonal—, amb la clara implicació de l'anonimat, és constant en la poesia patriòtica. Estellés, com Ovidi, pujarà a l'altar de la seva pàtria per a desaparèixer en la inconsciència comunal del seu poble. A més a més, resulta fascinant que la fórmula que Estellés emprà per comunicar aquest procés s'expressés exactament segons l'esquema impersonal (*on* en francès o *man* en alemany) avançat pel filòsof francès:

Assumiràs la veu d'un poble
i serà la veu del teu poble
i seràs, per a sempre, poble [...]
Allò que val és la consciència
de no ser res sinó *s'és poble*. (cursiva meua)

Tot i això, tornant a la qualitat extraordinària de l'obra d'Estellés, tema central del nostre estudi, Amador Calvo (2007: 174) ha comentat que la seva relació amb els clàssics és «d'una modernitat inouïe [...] d'une actualité telle qu'elle pourrait se substituer à l'écriture de certains écrivains contemporains». La raó no li falta. I convindria concloure amb una reiteració d'aquesta declaració no sols en termes literaris sinó també recalcant la contemporaneïtat del seu recurs a la psicologia i l'ontologia, tan consistent amb la ideologia de l'avantguarda artística internacional. Fet i fet, l'espai que Estellés ocupa entre la tradició i la modernitat correspon exactament a la visió formulada per T. S. Eliot (1982: 37) del seu poeta modèlic. Seria difícil pensar en cap elogi més digne:

Tradition is a matter of much wider significance. It cannot be inherited, and if you want it you must obtain it by great labour. It involves, in the first place, the historical sense, which we may call nearly indispensable to anyone who would continue to be a poet beyond his twenty-fifth year; and the historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence; the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Hom-

er and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order. This historical sense, which is a sense of the timeless as well as of the temporal and of the timeless and of the temporal together, is what makes a writer traditional. And it is at the same time what makes a writer most acutely conscious of his place in time, of his contemporaneity.

OBRES CITADES

- ANDRÉS ESTELLÉS, V. (1974). *Les pedres de l'àmfora*. Obra completa, 2. València: Eliseu Climent.
- BANYÓ, A.; GRAU, D. P. (1995). «Introducció». Dins: V. ANDRÉS ESTELLÉS. *69 poemes d'amor*. Picanya: Edicions del Bullent, p. 9-26.
- CALVO, A. (2007). «Le référentiel et l'intertextualité dans l'œuvre poétique de Vicent Andrés Estellés». [Tesi llegida a la Universitat Paris VIII] [en línia]: <<http://www.bu.univ-paris8.fr/web/collections/theses/CalvoRamonThese.pdf>>
- CARNER, J. (1986). *El reialme de la poesia*. Barcelona: Edicions 62.
- CARBÓ, F. (2009). *Com un vers mai no escrit: la poesia de Vicent Andrés Estellés en els anys cinquanta*. València: Biblioteca Sanchis Guarnier.
- ELIOT, T. S. (1982). «Tradition and the Individual Talent». *Perspecta*, vol. 19, p. 36-42.
- FUSTER, J. (1972). «Nota provisional —i improvisada— sobre la poesia de Vicent Andrés Estellés». Dins: V. ANDRÉS ESTELLÉS. *Recomane tenebres*. Obra completa, 1. València: Eliseu Climent, p. 17-36.
- GLASS, L. (2001). «After the Phallus». *American Imago*, núm. 58, p. 545-566.
- JONES, A. (1998). *Body Art/Performing the Subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- KLEIN, M. (1946). «Notes on Some Schizoid Mechanisms». *The International Journal of Psychoanalysis*, vol. 27, p. 99-110.

- KLEIN, M. (1996). «Notes on Some Schizoid Mechanisms» (revised). *Journal of Psychotherapy Practice and Research*, núm. 5, p. 160-179.
- KNOX, P. E. (2004). «The Poet and the Second Prince: Ovid in the Age of Tiberius». *Memoirs of the American Academy in Rome*, vol. 49, p. 1-20.
- KRISTEVA, J. (1991). *Strangers to Ourselves*. Londres: Harvester Wheatsheaf.
- LITTLE, D. (1982). «Politics in Augustan Poetry». *ANRW* 2.30.1, p. 254-370.
- MARKS, R. (2008). «Augustus and I: Horace and «Horatian» Identity in Odes 3.14». *American Journal of Philology*, vol 129, núm. 1, p. 77-100.
- MEDINA, J. (1977). «Les *Horacianes* de Vicent Andrés Estellés». *Els Marges*, núm. 9, p. 105-113.
- SALMON, E. T. (1947). «The Political Views of Horace». *Phoenix*, vol. 1, núm. 2, p. 7-14.
- STARR, C. G. (1969). «Horace and Augustus». *The American Journal of Philology*, vol. 90, núm. 1, p. 58-64.

DOMINIC KEOWN