

## ENTRE L'ÈPICA I LA LÍRICA: LA NARRATIVITAT DE VICENT ANDRÉS ESTELLÉS

El novel·lista usa les paraules amb el seu significat general, i n'usa una bona pila per crear un efecte particular: el seu personatge. El poeta usa les paraules amb els seus significats particulars i les posa juntes per suscitar un efecte general: les seves idees.

W. H. AUDEN

De Mallarmé, un altre cop, com si diguéssim, a Saint-Réal: del mirall giratori, només a la percaça del reflex del seu propi bany de mercuri, un altre cop, al mirall que algú passeja mentre avança per la vora d'un camí. En efecte, la fi del postsimbolisme i l'esgotament de la seva fórmula, de poemes breus, concentrats, minerals, com gemmes d'arestes vives, va despertar en tot Occident un anhel de resultats artístics molt diversos però amb un inequívoc signe compartit: la rehumanització del poema, el reingrés de la realitat múltiple, heterogènia, impura, en l'espai de l'experiència lírica. Pels volts dels anys trenta del segle passat, són molts els talents interessats a superar les rigideses de la forma tancada i autista, i moltes també les solucions per a aquesta nova via: Pavese, Brecht o Auden mostren que és possible obrir el poema a la crònica d'un fet, a l'opinió política i a l'argumentació mundana fent de l'escriptura lírica, de nou, com ho havia estat fins al romanticisme, un instrument discursiu, susceptible —per si no fos prou diferència pel que fa a les estàtiques estampes simbolistes— d'acollir una dicció col·loquial, alliberada del tribut a un vocabulari llibresc i exclusiu. D'ara endavant la poesia, per dir-ho ràpid, ja no pensava continuar privant-se de cap dels avantatges de la ficció narrativa en prosa. No va ser, és clar, l'única manera de renovar el gènere: també hi va haver qui va acabar amb la fascinació d'aquell mirall obscur violentament, tot fent-lo a miques, o bé,

com va fer Àlícia, travessant-lo, camí d'un món oníric; però no és ni d'experimentalisme ni de surrealisme que volem ocupar-nos aquí, sinó d'un d'aquells poetes que, sense renunciar a ser lírics, van saber trobar un estímul excel·lent, per redoblar el potencial expressiu del poema, en la narrativitat i una representació objectiva del seu món personal. Com la de Gabriel Ferrater al Principat o la de Blai Bonet a les Balears, la figura de Vicent Andrés Estellés —«poeta de realitats», segons l'etiqueta fusteriana—, haurà estat, des de València, la inflexió imprescindible perquè la poesia catalana de la segona meitat del segle xx ajustés definitivament l'hora del seu rellotge amb la que s'havia posat a escriure el món occidental.

No és pas casual l'aversion del simbolisme a una concepció narrativa de la representació literària: el conegut menyspreu de Valéry per una frase novel·lesca com «La marquise sortit à cinq heures» (que Gide esbombaria al seu *Diari*), s'explica molt millor si atenem a aquesta nota de quadern de l'autor d'*El cementiri marí*:

Els poemes èpics, quan són bells, són bells malgrat que siguin èpics, i ho són fragmentàriament. Demostració: Un poema èpic és un poema que es pot resumir. Ara bé: poema és allò que no es pot resumir. No es resumeix una melodia.

L'argument no té res de matusser: en una concepció de la poesia com a cant, com a música, res no es pot modificar; cap nota no és prescindible. Fer una sinopsi d'un poema és un contrasentit, com no ho és, en canvi, fer-ho d'un relat, que sí que es construeix com la seqüència d'una suma de fets de rellevància desigual. La idea és important, perquè ens situa al bell mig del conflicte que tan productiu serà en una empresa poètica com la d'Estellés. Un teòric literari tan prestigiós com Jonathan Culler ho explicava el 1981 a *The Pursuit of Signs*: es poden distingir dues forces en poesia, la narrativa i l'apostrofica, i «la lírica és característicament el triomf de l'apostrofica», entenent així que el poema que invoca algú o alguna cosa com una «presència potencial» però en un espai immediat i «destemporalitzat» —que se serveix, per tant, del recurs a l'*apòstrofe*—, seria

aquell que la tradició ha consagrat com a genuïnament líric. Doncs bé: l'autor del «Coral romput» és algú que prou que reconeix la bellesa proverbial d'aquesta mena de poesia, però...:

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

He allargat la cita perquè difícilment trobarem en l'autor un pasatge més programàticament sincer i alhora tan irònic pel que fa al propi estil i a la tradició. Com veiem, el poeta és el primer a admirar una creació poètica autosuficient, destacable per la seva harmonia, l'altura dels seus pretextos, la cohesió de les seves idees o el rigor de la seva selecció verbal; però se sap incapaç de practicar-la, urgent com està per la vida immediata i els seus reclams més sensuals. Si el poema, doncs, no pot refusar les sol·licitacions de la realitat però malgrat tot vol seguir vindicant el seu dret a la «plena dignitat» d'anomenar-la amb bellesa, l'estil no pot sinó temptar una arriscada però fascinant solució: fer col·lidir l'exquisidesa de la forma amb la impuresa de l'existència material. Crec que *L'Hotel París*, escrit el 1956, i que poetitza un seguit d'escenes centrades en un d'aquells «one-night cheap hotels» de què parlava el Prufrock eliotià, representa la cristal·lització perfecta dels dos moviments de què parlava Culler, cap dels quals no vol veure Estellés exclòs de la seva poesia: l'obra no pot ser més apostròfica des del moment que els versos són

adreçats a un tu poètic («Françoise»), en un imaginari diàleg intermitent, però alhora posa en acció tota una bateria de procediments inequívocament narratius: l'enumeració (omnipresent en seccions com I, II, III, VII, XV i XIX, que la tenen per únic principi compositiu); la descripció i el detall particularitzador (el famós «*effet du réel*» de què va parlar Barthes, corprenedor en seccions com la X); la intercalació d'episodis autònoms (com el de l'hoste de XIII, en què tot i la desautomatitzadora situació el jo poètic s'ha esvaït, en la millor tradició del narrador impassible); la polifonia (com el cas de XVIII, en què la multiplicació de personatges es resol en incorporació al poema de diverses veus alienes, en un remarcable registre col·loquial)... La darrera secció del poema, numerada amb el XXII —d'«apocalipsi última» la qualifica Ferran Carbó— és en aquest sentit un autèntic *tour de force* on veiem foses la intensitat lírica del creador d'imatges i l'energia transitiva, diegètica, de qui té ben agafat el fil conductor d'una història: el que podria semblar un mosaic estàtic de situacions independents queda encadenat en una seqüència presidida per la periòdica menció de la «portera» i el matrimoni del «metge» i la simultània visió sòrdida d'unes vides mancades i infelices, com una foto fixa que s'animés i esdevingués pel·lícula, cobra moviment mentre un crani hamletità baixa «rebotant per tots els escalons». El poema en el seu conjunt es converteix, per tant, en la intersecció de l'estampa i del relat, de la instantània i del moviment, de la suspensió del present i del decurs del temps. Si la lírica és per antonomàsia el domini del *kairós*, del temps epifànic, i la narració ho és del *krónos*, el temps fluent, és evident que en aquest llibre Estellés va descobrir com la seva poesia podia treure el màxim profit del contacte entre tots dos:

jo dec escriure, en el llibre més gran  
i amb la lletra més clara, petita i incisiva,  
mentre una pobra jove mossega un cobertor [...].

Com es pot comprovar, el descobriment afegeix per al poeta valencià una preciosa evidència: només el recurs al narratiu, al «trist catàleg» posat en el temps personal i històric, serà el que li permeti

proclamar-se «un entre tants», és a dir, superar el hiat entre escriptura lírica i subjecte col·lectiu, abolir la distància entre el jo individual i el destí de la comunitat en què s'integra.

No hi ha dubte que en la impressió excepcional que va causar la poesia d'Estellés com un revulsiu contra els usos convencionals de la poesia anterior, aquest component narratiu era indestruïble de la sensació de novetat. Un *dictum* clàssic com el de Pla referint-se al de Burjassot com «un prosista que escriu en vers», o el de Fuster associant el seu estil a la novel·lística de Balzac podrien confirmar, per la rellevància de dues intel·ligències crítiques tan esmolades, per ells sols el supòsit; no són pas els únics: com llegim a *La poesia catalana de postguerra* (1985), per Joan Triadú:

El conjunt poètic d'Estellés, ja des dels primers llibres, és un gest *èpic* en versió moderna que porta la singularitat més estricta del drama individual fins a les últimes conseqüències del cant col·lectiu.

I vet aquí de nou compromeses, entrelligades, en virtut del gir narratiu d'aquesta poesia, la sort del jo i del nosaltres, la concepció del poema com un acte de contemplació i la que prova, per dir-ho amb el Pavese de *L'ofici de poeta*, «el relat fantàstic d'una realitat més concreta i més sàvia».

Recórrer els primers volums de poesia escrits per Estellés a principis de la dècada dels cinquanta amb aquest criteri com a guia (i deixo de banda el problema de l'exacta datació d'aquests reculls) autoritza a veure com ben aviat la tendència a l'apòstrofe de *Ciutat a cau d'orella* i *Donzell amarg*, en què tant predomina el poema d'invocació retòrica, es trasmuda de mica en mica, a *La nit* i *El primer llibre de les èglogues*, en un conreu de formes més discursives, en què els vocatius donen pas a un protagonisme creixent de personatges, situacions i veus susceptibles de ser teixits al voltant d'un «argument». La mateixa substitució d'una forma que implícitament adopta les maneres de l'*oda*, estàtiques i meditatives (les que escriurà més endavant, significativament, ja seran *temporals*), per una altra que explícitament ho fa amb l'*ègloga*, una forma molt més dinàmica i dia-

lògica, resulta ja prou reveladora. Altres títols d'aquest període no fan sinó confirmar que Estellés era conscient que les troballes artístiques de *L'Hotel París* mereixien ser sistemàticament explotades: *Testimoni d'Horaci* sofisticada encara més el plantejament del llibre anterior (com assenyala Carbó, «estableix unes coordenades ficcionals d'espai de temps, amb segles de separació, les quals s'hi barregen»), mentre que *El monòleg* demostra que no hi ha cap principi literari que no es pugui subvertir: el recull prova que és possible capgirar del tot el que deia l'epígraf d'Auden que encapçala aquest paper i aconseguir que les idees poètiques es converteixin en autèntics personatges narratius, emmarcats en una situació que s'imposa per una versemblança estructural, en podríem dir. Estellés esdevindrà un mestre en aquest ordre de transformacions poètiques, i tothom pot recordar poemes com aquell en què la seva manca de voluntat ha estat sempre com un objecte que ell duïa, inútil, d'una banda a l'altra («Com vullga tot el món», de *Lletres de canvi*) o aquell altre en què prefigura com la mort l'acompanyarà per baixar l'escala («Vindrà la mort, i jo no seré al llit», d'*Ora marítima*). Aquí, tanmateix, és l'assumpció de la mort d'un ésser estimat (el poeta havia perdut la seva filla feia molt pocs mesos, el febrer de 1956), i allò que avui eufemísticament és anomenat «gestió del dol», allò que és personificat de manera terrible en la figura d'un fúnebre empleat. Val la pena de subratllar com l'inici del poema revela la pura condició ideal del que s'explicarà, que només era cridat a servir de terme de comparació («com si»), però la força descriptiva del poeta farà que la imatge objectivadora s'expandeixi i cobri vida, com s'esdevé en tantes enumeracions de les seves:

Com si, després de tot, arribàs, clar, un jorn  
dessota un signe clínic i, ben pacientment  
i higiènicament, hi hagués l'home, de blanc,  
tot blanc de cap a peus, encarregat, només,  
de rentar, un per un, els ossos i, acomplit  
aqueix deure — es tractava d'un deure inexcusable —,  
anàs, altra vegada, ordenant l'esquelet,  
un esquelet lluent, ben rentat, és a dir:

sense cap adherència, l'esquelet absolut  
i net, net i perfecte, i això cada període  
de temps, prèviament establert, designat [...].

Tot plegat, doncs, indica que a finals d'aquella mateixa dècada, tan influent en la seva evolució poètica, Estellés ja s'havia fet càrrec de les possibilitats que una aproximació del poema als mecanismes propis de la narració podia procurar-li, de manera que la immediatesa de la visió lírica, enaltida per la celebració del llenguatge inherent a aquest gènere, pogués ser aprofundida, en el temps i en l'espai, gràcies a la projecció del poema sobre una realitat múltiple i contínua —ja a les antípodes, doncs, de la glacial, monolítica imatge simbolista. Qui llegeixi qualsevol títol de la seva copiosíssima producció posterior a aquells anys, ja no podrà deixar de percebre que per a Estellés l'anècdota del poema no és mai, com en tants altres poetes, un mer excipient sobre el qual destil·lar el veritable tema de la composició, sinó una part indestruïble, en els seus referents materials (tant se val si naturalistes o fantàstics, si onírics o versemblants), del sentit últim del text. De manera que resseguir les successives manifestacions d'aquesta opció estilística en la seva obra equivaldria a transitar, per exemple, pel memorialisme que despunta en les *Èglogues*, el gran fresc veritablement balzacià de *Llibre de meravelles*, els ràpids apunts episòdics (sovint retrats de personatge) d'*El gran foc dels garbons*, la superposició de veus d'*A mi acorda un dictat*, o el testimoni calidoscòpic del *Mural del País Valencià*, per espigolar només uns pocs títols d'una bibliografia il·lustre. No és gens estrany que un tan conscient conreu de la narrativitat acabés per conformar la imaginació del poeta, i que la seva aspiració d'omplir el cant de gents i coses el fes privilegiar les tirades de versos i metres com el decasíl·lab i l'alexandrí, prou espaiosos per a tanta realitat, i que tan sovint, com bé va remarcar Lluís Alpera, fossin els seus inevitables instruments verbals la insistent «utilització de l'imperfet i la conjunció coordinada copulativa».

Voldria cloure la qüestió, exposada ja la idea fonamental que era l'objecte de l'article, no pas inventariant els mèrits d'Estellés en as-

sajar aquest o aquest altre mode de narrativitzar el poema, sinó oferint-ne una de les mostres més excel·lents d'aquesta art seva, que ens farà viatjar de retorn al text amb què hem començat: el colossal «Coral romput». En una anàlisi especialment perspicaç de la prosa narrativa de Stendhal, Tomasi di Lampedusa en destaca una aptitud inusitada —que compartiria amb Tolstoi— per comunicar vivament al lector la sensació del pas del temps. El secret de fer sentir que passen mesos i anys en una quantitat no exorbitant de pàgines és, segons l'autor de *Il Gattopardo*, un dels grans problemes a què ha de fer front l'art del narrador, i afegeix que el repertori de possibles trucs per tal d'aconseguir aquell efecte és força variat: al·lusions indirectes i discretes a diferents estacions de l'any, l'ús de l'imperfet per tal de suggerir continuïtat, la menció de canvis físics, la celebració d'esdeveniments recurrents... Si recordo aquesta anàlisi, és perquè em sembla que no seria cap desencert provar-la d'aplicar, assumida la tesi principal que aquest article ha proposat, al famós poema estellesià. En la meua opinió, només un domini de l'escriptura com el del nostre poeta, capaç d'infondre la impressió d'un «temps en profunditat» (em permetré manllevar aquesta expressió de Jorge Guillén), podria capbussar-nos en el vespre de diumenge en què s'esdevé «Coral romput» i alhora suscitar-nos el mateix sentiment de nostàlgia (cap al passat) i de desolada expectació (cap al futur). La temporalitat del poema és molt difusa, i en la manca de precisió de les vinyetes evocades, com en el cas dels grans fabuladors realistes, cal veure precisament la rara màgia de la seva actualitat unida a la noció que pertanyen a moments molt distants del present. Però no és de les evocacions de Burjassot o de l'emocionant sepeli de la filla a Beniferri, que vull parlar, sinó d'un passatge molt concret, que finalment pot revelar com la destresa assolida per Estellés li permet construir un extens passatge narratiu no ja, com notava Lampedusa, sense mencionar el pas efectiu del temps, sinó sense ni tan sols marcar-lo gramaticalment. És el record d'una decebedora cacera amb el pare, «aquell dia / terrible de ponent», que s'estén durant trenta-dos versos, en la secció final del poema (v. 1048-1079). Podríem parlar durant pàgines de l'extrema habilitat amb què les sensacions físiques



fan l'episodi angoixant, i com el dibuix moral de la situació resulta gairebé insuportablement commovedor (el nen intenta consolar el seu pare minimitzant el fracàs de la jornada). Però el que volia remarcar és, sobretot, com el poeta reïx a donar consecutivitat narrativa a un seguit de versos a partir d'una omissió gairebé absoluta de nexes i de marcadors temporals. Mai el gènere poètic no haurà estat tan narratiu —sense semblar-ho, però:

El fill seguint al pare, tot el dia, caçant.  
La il·lusió del pare, el silenci dels dos  
Acostant-se a una mata, i la pedra llançada  
A la mata, i l'espera, i altra vegada amunt  
I avall. Les espadenyes desventrades, desfetes.  
I aquell dolor de cap. I la set. I el ponent.  
Totes les cames plenes d'esgarranys i de pols.  
I el tren. I el fill dormint contra el muscle del pare.  
I la mà gran del pare, aspra i suau i trèmula,  
Aclarint els cabells desordenats del fill.  
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.

He citat solament la segona meitat del passatge, però és prou, em sembla, perquè ens adonem del que anunciava: el total són trenta-dos versos sense ni un sol verb conjugat en perfet, amb només algunes mínimes accions indicades imperfectivament i la resta que s'aguanta solament amb els gerundis i les juxtaposicions, com si l'acció indefinida que un i altres esbossen fos prou —i certament ho és— perquè el lector recompongui completa i encadenada, omplerts els buits intermedis, la dramàtica, per bé que continguda, peripècia.

En definitiva, i com espero que els exemples hagin ajudat a fer apreciar, l'ingredient narratiu, sota una forma o altra, és irremplaçable dins les creacions líriques de Vicent Andrés Estellés. Ho

és perquè gràcies al seu moviment discursiu, a la superior obertura d'angle (per dir-ho així) de la seva representació i a la condició flexible de la seva temporalitat, Estellés podia assolir un màxim d'intensitat en la seva recreació de la vida, i de la mort, que captava al seu voltant. Però ho és també, no ho oblidem —i amb això acabo—, perquè el poeta de Burjassot va viure en un moment històric que l'abocava a la crònica d'una irreversible transformació. Com escribia Eugenio Montale el 1964, en una pàgina esdevinguda famosa, els poetes del seu temps no poden sinó practicar una «poesia inclusiva» si el que els cal és expressar «l'aspecte fenomenològic de ser homes “en situació” (civil, temporal i estrictament individual)». El poeta italià era perfectament conscient aleshores que més enllà de diferències estètiques, les circumstàncies pesen prou perquè es pugui afirmar dels lírics contemporanis en conjunt que:

Tots pertanyen —pertanyem— a la immensa empresa del progrés tècnic i mecànic, tots senten que el món és una serp que està mudant de pell i que cadascú de nosaltres és el testimoni i la víctima d'aquesta mutació obscuríssima

També Estellés va pensar que la seva poesia no podia ser sinó —visceralment, formidablement— inclusiva. Que hi havia d'abocar, i d'evocar, doncs, un món sencer en vies de la seva desaparició. No per casualitat ens referim a un poeta, genial i extraordinari, que va confessar en vers que

si escric és per ells,  
per aquesta nostàlgia que tinc d'un món verdíssim  
de xiquets agafant les móres d'albarser...

Aquell món de dacsars, de sèquies i alqueries, que, en efecte (i narrativament, per descomptat), la seva poesia ja ha tornat d'un verd perenne.

PERE BALLART