

LA NEGACIÓ DEL SILENCI
EN LA POESIA DE VICENT ANDRÉS ESTELLÉS

Mariola Aparicio
Universitat de València

Tractar de parlar de silenci en la poesia de Vicent Andrés Estellés podria semblar, d'entrada, un paradoxa absoluta. I és que la dèria obsessiva per parlar i la imperiosa necessitat de comunicació que amaren el conjunt de l'obra poètica estellesiana són ben conegudes. Això no obstant, la forta repressió lingüística i cultural que caracteritza el context cultural valencià de postguerra tingué unes conseqüències ben paleses en l'obra estellesiana, les quals pretenem analitzar tot seguit. Ara bé, abans de començar a parlar dels efectes que el silenci i la censura tingueren en l'obra poètica de Vicent Andrés Estellés, i a fi de capir amb precisió la gran contribució del poeta valencià a la literatura catalana contemporània, hauríem de repassar primer sumàriament l'ambient cultural de l'època, pel fet que condicionava en gran manera qualsevol intent de producció literària. Així, si atenem a quines eren les manifestacions de la cultura i llengua autòctones que hom podia trobar en aquell moment, ens adonem que les úniques activitats de caire valencianista permeses per la dictadura inicialment eren els certàmens poètics anuals dels Jocs Florals, on hi concorrien composicions líriques d'orientació folklorista que s'adeien molt bé al propòsit imperialista i espanyolitzador que el règim perseguia. D'altra banda, els escriptors que intentaven d'una manera seriosa produir una literatura moderna al País Valencià –com ara el grup poètic de postguerra de Xavier Casp i Miquel Adlert, que tenia com a principal objectiu el restabliment de les activitats culturals i literàries interrompudes arran de la guerra civil i la connexió cultural amb Catalunya i les Illes– es trobaven amb una situació que fàcilment podria ser qualificada de dramàtica: per començar, escrivien en una llengua perseguida i marginada, constantment denigrada per les autoritats. Hi mancaven alhora no sols oportunitats editorials –l'edició en català al País Valencià era pràcticament inexistent–, sinó també possibilitats d'adquirir una formació en la seua llengua, per no parlar de la impossibilitat d'arribar a un públic lector, que sovint no es reduïa més que al petit cercle d'amics. A aquest panorama, *per se* ja certament difícil, s'afegia, a més, el fet de trobar-se amb una realitat asfixiant, marcada

pels ferris controls informatius del règim franquista, i enmig d'un ambient de por i repressió generalitzats. El nostre autor començà a escriure, així doncs, en un context històric molt delimitat, el d'un temps de persecució oficial i el d'un país submergit en la misèria i la por, acabat d'eixir de la guerra civil, i que es refeia lentament de les cicatrius causades pel conflicte bèl·lic. El moviment cultural era pràcticament nul, reduït a les produccions feixistes i imperialistes de l'Espanya franquista, i els versos estellesians denunciaven sovint la distorsió i la manipulació a la que s'hi trobava sotmès i que limitava considerablement la llibertat de l'individu, tot dificultant la seua activitat com a escriptor, condemnat a escriure en la clandestinitat:

El text d'un testimoni possiblement adwers,
 i tot segons que es mire -triant, breument, les dades,
 fins que arriba un moment que no es pot fer la tria,
 perquè hi ha moltes dades i hi ha una vigilància,
 sobretot, que fa que no sigues parcial,
 com et demana el cor, i escrius maquinalment
 -i no saps el que escrius, car escrius al dictat
 i et dicten sense punts- i saps, laboralment,
 exactament, que no has de fer certes preguntes
 -escollires l'ofici, i sols has d'obeir,
 i escriure el testimoni del mort en soledat,
 l'assassinat, les lèsbiques sorpreses, el fracàs
 (*Homilies d'Organyà*, 1981: 167).

Aquesta censura obligada, el silenci imposat per les autoritats franquistes remetien a unes circumstàncies històriques i culturals molt determinades, les conseqüències de les quals havien de fer-se notar, forçosament, en la producció literària i que foren especialment significatives en el cas d'Estellés, autor que s'ha caracteritzat, precisament, per una gran fecunditat a l'hora de crear versos. Caldria recordar que produí gran part de la seua obra durant les dècades cinquanta i seixanta, encara que abans dels setanta solament veieren la llum quatre llibres de poemes: *Ciutat a cau d'orella* (1953), *La nit* (1956), *Donzell amarg* (1958) i *L'amant de tota la vida* (1965). La resta –més d'una seixantena de títols– quedava relegada als calaixos fins el moment que pogué ser publicada, principalment a partir dels anys setanta quan es produeix la plena irrupció del valencià en el panorama de la literatura catalana contemporània. Una producció certament extensa, difícilment equiparable amb la de cap altre escriptor de l'època, i que era el resultat visible d'una urgència vital de comunicació que l'impel·leix a escriure i que implica, tanmateix, haver de guardar papers i més papers a causa de la censura i les

dificultats editorials i culturals abans mencionades. Efectivament l'escriptura, per al nostre poeta, és una obligada necessitat interna que el mena a la redacció incessant, de vegades pausada, sovint urgent i accelerada, de versos i poemes. A *La clau que obri tots els panys* (1971) per exemple, el poeta se centra en la consciència de l'escriptura i les reflexions sobre el procés de creació, tot expressant la necessitat indefugible –i apressada– d'escriure:

Sóc un home que no té més remei que escriure,
i no té més remei que escriure certes coses,
i les diu, i les diu com les veu, com les sent,
o potser com les viu, amargament, amb presses
(*Homilies d'Organyà*, 1981: 230).

La poesia esdevé, en aquest context, eina essencial per donar testimoni d'una realitat plena d'horror i espant i suposa, alhora, l'única cosa perdurable, pura i íntegra que es pot trobar en l'existència. Així, a *Mort i pam* (1974), recull de deu poemes escrit durant els anys 1956 i 1957, inspirat en l'horror que ha produït la guerra i que presenta el tema de la mort com a motiu central, el poeta busca la sortida a una existència plena d'incerteses a través de la paraula, si bé reconeix no estar davant una tasca fàcil: “obscur el camí / intentava encara / arribar. hi havia / molta vigilància”. Aquesta necessitat extrema d'escriure, de la qual l'escriptor no pot prescindir ni deslliurar-se'n, es veu agreujada en la poesia estellesiana per dos neguits constants: d'una banda, la impossibilitat de què parlàvem abans d'expressar-se plenament a causa de la vigilància i la censura; de l'altra, una altra obsessió molt més interessant poèticament i que conformarà un dels temes més recurrents de la seua obra: l'arribada inesperada de la mort, terrible certament, encara que no tant pel que suposa de ritual definitiu sinó, més aviat, perquè implica acabar, definitivament, amb l'oportunitat d'expressió, de comunicació, de manera que la consciència d'aquest fet provocarà en el poeta una profunda angoixa existencial: “no em vull morir en un calfred d'aquests / i jo em vull confessar, vull tenir temps / de confessar açò i allò i allò”. És llavors quan es fa palesa la urgència vital en l'expressió, i som testimonis de la lluita constant amb la mort i amb el pas del temps que el poeta duu a terme a fi de poder expressar-se plenament. La poesia, la paraula són, per tant, un cant necessari ja que el silenci, al capdavant, suposa la fi de l'existència, la mort completa en definitiva, i la poesia és entesa, en aquest sentit, com a mitjà de transcendència. Així, a l'entrevista que li fa Enric Bou l'any 1978, Estellés explicita la seua visió de la poesia i la raó que l'empeny a fer versos, en unes declaracions que fan paleses la relació entre poesia i vida: “Jo he anat escrivint simplement perquè sempre he tingut, si em

permet la confessió, que és lleugerament impúdica, la por de morir-me sense poder dir abans determinades coses que volia dir” (Bou, 1978: 58). L’escriptor mantindrà al llarg de la seua trajectòria poètica aquesta visió tan particular i les referències a aquest tema en els seus versos seran constants: “No he de morir sense dir el que sent”, dirà a *La nit* (1956), un dels llibres on apareix d’una manera més explícita aquesta dèria obsessiva per parlar; “Mentre escric, mentre tracte de no morir del tot” insistirà a “Coral romput”, dins *La clau que obri tots els panys* (1970). D’aquestes manifestacions podem deduir, en conseqüència, la importància que a nivell personal l’escriptor atorga a l’escriptura la qual, en aquest estat de coses, es revela com una garantia de vida. La relació entre vida i poesia, doncs, és fonamental, i la poesia adquireix un rerafons de transcendència que és inherent a la paraula. A *El gran foc dels garbons* (1972) s’hi destaca de nou la funció guaridora, taumatúrgica de la paraula poètica que esdevé l’únic mitjà per aconseguir l’ordenació de la vivència, no sols personal sinó també col·lectiva per a la qual és peça fonamental, d’altra banda, la memòria i el record, que li permeten fixar, almenys en el poema i en el seu cosmos particular, el temps que s’escota, de manera que en el món poètic estellesià, vida és sinònim de poesia i mort és equivalent a silenci. En un “vòmit de llengua”, en paraules de Fuster, i empès per aquesta dèria per parlar, el poeta es llança a la redacció accelerada de versos i més versos, puix la necessitat de comunicar el duu a contar tot allò que li passa i veu al seu voltant, la realitat hostil que l’envolta en definitiva:

Però ara és necessari que escriga certes coses,
certes coses que mai no ha de llegir ningú,
que ningú no ha d’entendre fins que jo estiga mort
i siga tard i siga perfectament inútil:
jo sé, i m’ho calle, qui s’esgarrarà la carn
amb les ungles, plorant tot un espès estiu.
Potser mai no he sentit una necessitat
tan salvatge d’escriure. Però em fa mal el cap
(*Homilies d’Organyà*, 1981: 246).

Si atenem als símbols i als recursos que el poeta emprà per a la plasmació del ranci panorama cultural i, en general, per al reflex de l’ambient repressiu i alienant que hom viu, caldria destacar una imatge molt recurrent que Estellés fa servir insistentment, la de la nit, que esdevé símbol d’aquesta època obscurantista. Com a espai simbòlic, la nit està indèstrialment lligada a la foscor i, sobretot, al silenci, si bé el tractament poètic de la nit i el silenci experimenta una clara evolució al llarg de la trajectòria poètica, iniciada en

un primer moment en el desencís i l'espera però que desembocarà més endavant en la possibilitat de ressorgiment i l'esperança. En la producció inicial, efectivament, la nit –i per extensió, el silenci– es vincula més aviat a una dimensió existencial, individual i amarga per altra banda, de dubte i incertesa. Així, a *Donzell amarg* (1958), un dels seus primers llibres publicats, el poeta, amb la soledat i el dolor com a rerafons constant, es debat internament mitjançant una sèrie d'interrogacions que només troben el silenci com única resposta a la incertesa vital, fet que accentua la seua solitud i el seu dolor, en una situació que es repeteix a *Mort i pam* (1974) on, de nou, el poeta es troba envoltat de silenci, tenebres i d'espant: “toques murs de tenebres / que et cremen a les mans”. El jo líric es troba de fet immobilitzat per l'angoixa que l'empresona: “t'atura l'espant. / serà sempre així” en una actitud similar a la que trobem a reculls de la mateixa època com ara *La clau que obri tots els panys* (1970) o *L'inventari clement* (1966). El desencísament és, per tant, total, i lluny de trobar una poesia esperançada, confiada en el futur, els poemes es resolen, ben al contrari, en foscor, isolament i tenebra –“*recomane tenebres*” afirmarà al primer vers del llibre–, tot fent-ho extensible a la resta de la seua producció poètica en prendre aquest vers per titular el primer volum de l'*Obra Completa, Recomane tenebres* (1972). Aquesta actitud, però, evolucionarà ràpidament a l'assumpció d'una vessant més marcadament cívica, on el poeta rebutjarà el silenci pel que suposa de mort, tenebra i negació de vida, i hi contraposarà una fèrria voluntat d'expressió i de testimoni, d'acord amb la que és per a ell la finalitat darrera de la poesia, la de comunicar.

A banda això, la idea del silenci va aparellada en ocasions a un altre motiu, el de l'exili i el desarrelament, que podem comprovar a reculls com ara *El llibre d'exilis*, publicat el 1970 però escrit l'any 1956, o a *El gran foc dels garbons*, escrit al llarg de diversos anys (1958-1967) on aquest tema es configura com a motiu central dels versos. El jo líric se sent com un exiliat –malgrat ser aquest un exili interior més que no físic, causat per la impossibilitat de poder expressar-se– i té plena consciència del seu isolament, de la seua solitud en relació amb el món que l'envolta i que sovint se li revela com a advers. Ara però, el poeta no es resigna al seu destí sinó que hi oposa resistència i enceta la seua lluita particular en l'esperança d'un futur millor que ell, exiliat però orgullós, prepara amb la seua poesia, amb els mots guardats a la butxaca tot esperant el moment propici per passar a l'acció:

Exiliat, assenyalat, escrius,
aquesta tarda de diumenge, en un
racó del teu país. Veus el país.
Creus en el teu país. Acaricies

a la butxaca unes paraules, ous
 el seu dolgut metall antic. Escrius.
 Exiliat, adelerat, ja ho saps,
 et diuen bord des de la seua trona.

Tenen por. Tenen por. Sols tenen por.
 Amuntegaven les preocupacions;
 demanaven, urgent, una acció.

De tanta por tenien tanta pressa.
 Els veus fer i desfer. Calles, escrius.
 Tu tens tot el futur a la butxaca
 (*Recomane tenebres*, 1972: 236).

Estellés parla sovint, ho hem vist, de la necessitat indefugible d'escriure, de la urgència vital de comunicació, de manera que es pot parlar de la funció catàrtica i alliberadora que atorga a l'escriptura. La poesia és per a Estellés, a nivell individual, una forma de viure, de rebutjar el silenci i el sotmetiment imposat, si bé no es pot deslligar de la dimensió social que adquireix la seua creació i que esdevé testimoni de la realitat i l'època que li ha tocat viure. A nivell social Estellés ha escrit una poesia compromesa amb el seu poble, com a classe social oprimida, bastida en ocasions mitjançant un clar to messiànic fortament vinculat amb l'assumpció cívica. L'enfocament que reben els conceptes de la poesia, el poema i la paraula és, en conseqüència, resultat de la voluntat de donar a la seua poesia el màxim possible d'eficàcia ja que la poesia, a més de ser un mitjà de fixació de la realitat, adquireix també un paper com a eina transformadora d'aquesta, tot anticipant així els supòsits de la poesia realista dels seixanta. La rebel·lia i els desitjos de transformació de la realitat, i no la simple constatació passiva d'uns fets adquireixen, així doncs, carta pròpia a poemaris com ara *L'entreacte*, inclòs al sisè volum de l'*Obra Completa* (1981). La poesia està condicionada per una voluntat de testimoni personal, i al poeta li urgeix la comunicació efectiva i directa:

Potser no siga
 un llibre. Ni un poema.
 Potser –a penes–
 és una gana horrible
 d'amollar unes coses
 (*Homilies d'Organyà*, 1981: 136).

Ara bé, recordem que la poesia no és només una necessitat vital d'expressió. El jo líric també fa referència a la funció social de la poesia i pretén estimular els altres en el procés de desvetllament social i col·lectiu. Hi ha un desig palès de contribuir a que la realitat canvie i tot això duu a plantejar el paper de la poesia al servei del compromís històric:

Versos i versos.
Paraules i paraules.
Em trencaria
el cap contra una pedra
si açò fos això a soles
(*Homilies d'Organyà*, 1981: 135).

Així doncs, a poemaris com el *Llibre de meravelles* (1971) el poeta se situa a si mateix com a una mena de referent moral i espiritual de la col·lectivitat i, davant la realitat social i cultural constantment menyspreada i atacada, decideix assumir i alçar la seva veu malgrat les circumstàncies contràries. L'actitud angoixada, vehiculada simbòlicament mitjançant les nombroses referències a la nit, motiu essencial i recurrent en la poesia estellesiana com hem vist, troba aviat paral·lel amb la situació de la col·lectivitat. A "Teoria i pràctica de la flor natural", primera part del *Llibre de meravelles*, som testimonis d'aquesta declaració de principis on el poeta, a partir del neguit i l'angoixa, adopta una actitud que gairebé podríem considerar de messiànica:

ASSUMIRÀS la veu d'un poble,
i serà la veu del teu poble
i seràs, per a sempre, poble,
i patiràs, i esperaràs,
i aniràs sempre entre la pols,
et seguirà una polseguera.
I tindràs fam i tindràs set,
no podràs escriure els poemes
i callaràs tota la nit
mentre dormen les teues gents,
i tu sols estaràs despert,
i tu estaràs despert per tots.
No t'han parit per a dormir:
et pariren per a vetlar
en la llarga nit del teu poble
(*Llibre de meravelles*, 1971: 83).

Estellés mai no formulà d'una manera teòrica la seua concepció sobre el poeta, la poesia i la paraula. Els poemes, però, permeten intuir quina és la teoria poètica del nostre autor, per a qui sembla que l'únic mitjà d'expressió vàlid fossen els versos, de manera que és només el poema allò que permet l'expressió i la configuració del fet literari. A *A mi acorda un dictat*, llarg poema de 445 versos, que fou redactat el 1960 i es publicà al tercer volum de l'*Obra Completa, Manual de conformitats* (1977), és on apareix més explícitament formulada la seua teoria poètica. La poesia, per a Vicent Andrés Estellés, és comunicació i experiència, i aquesta visió condiona el procés formal d'elaboració en rebutjar en poesia el concepte de formalisme com a valor en ell mateix, com a simple ornamentació del text, o dit d'altra manera, en negar-s'hi a la creació d'un univers merament lingüístic que prescindisca de tota referència al món de l'experiència, ja que es corre el perill d'eliminar el contingut del poema, allò vertaderament important per al poeta. És per això que sovint els seus versos no s'encabeixen en un esquema formal i rígid, cosa que no respon a una descurança del poeta, sinó al fet que allò que prima no són tant les qüestions formals i estructurals, sinó el fons de la poesia, l'argument i el missatge en definitiva. El poeta, per tant, fuig dels retoricismes i expressa la seua voluntat de cantar les coses senzilles i quotidianes:

sense solemnitats de llatins incorruptes,
la sola i fugissera voluntat de cantar,
o només una sola voluntat o esveltesa,
volent participar de la festa i les fulles,
les finestres obertes, la brisa de la mar,
adorables objectes de cristall i de nacre
i una vaga innocència –si es vol, un tant perversa–
(*Manual de conformitats*, 1977: 194).

Així doncs, l'estètica de Vicent Andrés Estellés, bastida sobre el pòsit cultural i la paraula senzilla i quotidiana, s'oposa frontalment a la poètica de l'època, oficialista i retoricada, completament desvinculada de la realitat aclaparadora del poeta i del seu poble. Les vivències personals es vehiculen, ben al contrari, mitjançant una poesia lliure de floritures i abstraccions generalitzadores, en consonància amb el rebuig frontal que el poeta manifesta respecte a aquesta mena de poètica. Textos posteriors ens permeten descobrir, alhora, quina és segons Estellés la finalitat del poeta, l'ofici del qual seria el de participar activament en la tasca col·lectiva i cívica de redreçament de la societat: "No m'ha dit ningú / quin és el meu ofici. / El meu ofici és cridar, només, cridar / l'atenció sobre la innocència feta estelles", en una clara

referència als patiments i frustracions de tot un poble. El jo líric es reivindica com a portaveu de la col·lectivitat, i la seva missió, ben explícita, es relaciona amb un altre tret ben característic de l'obra del poeta de Burjassot, el del seu afany de catalogació i negació del silenci i la mort:

Reportar, anar fent l'inventari, buscant
entre tot l'enderroc, entre les tristes coses,
l'edifici abatut; tossint entre la pols;
.....
anomenant només -les plomes d'un coixí,
una sabata, un test, mitja cullera, un vidre,-
minuciosament amb la lletra ben clara
- tot allò que no podrà tenir
resurrecció, tot el que es queda, el que es perd,
es mor, sense remei, definitivament
(*Les pedres de l'àmfora*, 1974: 298).

El silenci imposat per la cultura oficial, per tant, és combatut mitjançant la revisió de la situació històrica i l'assumpció que fa el poeta de la consciència col·lectiva i de la seua memòria. Expressa d'aquesta manera el seu desacord amb la situació del moment, malgrat veure's obligat a emprar una sèrie d'estratègies formals que li permeten l'expressió distorsionada de la seua veu: la ironia i la paròdia més concretament, en possibilitar en el text la creació d'un ric joc d'implícits gràcies a la doble dimensió de sentit que es desprén d'aquests recursos. El poeta opta per aquells procediments que li possibiliten jugar amb un discurs farcit de sobreentesos que expressen la rebel·lia de qui discrepa de la majoria, donat que l'autor és ben conscient, d'altra banda, de com la dicció poètica entra en conflicte amb la convenció establerta per les autoritats franquistes. Així, al *Llibre de meravelles* afirma contundent:

Hòmens d'ordre vigilen de reüll el que escrius,
els hòmens que s'han fet grossos en la postguerra.
Hem pecat per això, perquè no se'ns deixava
existir plenament, amar-nos plenament
amb aquell impudor que la vida demana,
aquell amor capaç de fondre tots els ploms,
rebotar les perilles, deixar el món a fosques
(*Llibre de meravelles*, 1971: 89).

En aquest estat de coses, la ironia i la paròdia seveixen per articular l'expressió poètica i plasmar la situació historicosocial, que esdevé emmascarada en personatges transmutats de la literatura antiga –Horaci, Ovidi, Rufus Fest Avié...– cosa que permet l'atac vetllat a coneguts personatges del franquisme. Vet aquí el perquè de l'apropiació dels clàssics grecollatins a les *Horacianes* (1974) o de l'ègloga garcilasiana a *El primer llibre de les èglogues* (1972) per exemple, en tant que permeten fer una referència en clau a la situació política de l'època coherent amb el compromís que defensa el poeta. De fet, la transcodificació produïda a través de la paròdia ha estat tradicionalment decisiva per oferir un missatge social de manera vetllada i permet, per tant, elaborar un complex teixit d'al·lusions, llançar un missatge en clau que el lector haurà d'interpretar si vol copsar el seu sentit darrer, i que esdevindrà explícit si el situa en les coordenades històriques adequades. Amb l'adopció de personatges històrics, doncs, Estellés pot superar la censura a més d'introduir un distanciament que afegeix una dimensió més universal als fets exposats. Això a banda, el tractament irònic amb què s'hi presenten els poemes afegeix, a més a més, un altre distanciament que permet vehicular la denúncia avaluativa dirigida contra el règim, ja que funciona com a estratègia per fixar la perspectiva individual des de la qual s'avalua la realitat col·lectiva. El recurs de la ironia ofereix a Estellés, precisament, una via magnífica per jugar amb un doble sentit d'implícits en proposar una superposició entre dos discursos, l'explícit i l'implícit, que resulta en un doble joc entre objectivitat i subjectivitat que condueix a l'ambigüïtat i, per tant, a l'equívoc. La poesia irònica juga constantment entre el dir i el no dir, l'insinuar i el contradir, amb la mentida textual en definitiva, cosa que obliga el lector a un qüestionament continu del grau de veracitat que presenten els textos. Aquesta doble dimensió és àmpliament explotada per la poesia estellesiana que, des d'un agre sarcasme, descobreix la destrucció i el caos que governa l'existència. Així, les *Horacianes*, incloses al segon volum de l'*Obra Completa* (1974) i escrites entre 1963 i 1970, presenten la insigne figura del poeta llatí Horaci com a eix conductor de les composicions, i que reviu als poemes per passejar ara per la València dels anys seixanta. A *Horacianes* en efecte, ressonen de prop la veu i la figura del clàssic on el poeta, amb un llenguatge voluntàriament concís i exempt de qualsevol ornamentació verbal, parla de coses elementals i de l'existència diària que queda dignificada gràcies al caire classicista que traspuen els versos. S'evocuen, per tant, situacions quotidianes i concretes on hi apareix un món impregnat de por i repressió, si bé el to dramàtic que les composicions podrien adquirir és matitzat, dins la línia característica estellesiana, per diversos recursos formals com ara la sàtira, la ironia i molt especialment la recreació del poeta llatí. Estellés, però, sempre va explicar

que l'escriptura de les *Horacianes* va venir determinada per un fet històric molt concret que fou la crema en una falla del seu amic Joan Fuster el 1962 arran la publicació aquell any de *Nosaltres els valencians*. Aquest fet provocà l'escriptura d'uns versos que denunciaven la situació històrica, social i literària del moment amarats de sentiments com ara l'horror, la sensació d'injustícia i l'odi matisades sempre per una subtil ironia. No és gens casual, així doncs, que l'escriptor vehicle les seues confessions mitjançant la sàtira i la paròdia ja que totes dues tenen el gran avantatge de poder permetre dues lectures: la del vers i la del missatge social implícit que l'autor vol transmetre. El recurs al poeta clàssic es desvetlla, en aquest sentit, com un mecanisme que, a banda de posar de manifest l'aïllament cultural que patien els escriptors de l'època, permet superar el control estricte que imposava la censura:

Això, en certa manera, és una mesura cauta. Hi havia el risc a l'hora de dir certes coses. Hi havia enfront una senyora, molt puta, que es deia la "censura", i, ja advertit, havent ratllat molts dels meus versos, hi havia l'autocensura, que actuava més rigorosament encara que la censura després. Vaig pensar un dia d'emprar els noms de figures literàries excelses, com els d'Horaci, Virgili, Rufus Fest Avié, Ovidi. Això em permetia parlar de moltes coses que desagradablement ocorrien a la ciutat de València i guardar després amb un mínim de seguretat els papers que anava escrivint. Hi ha un fet determinant: el dia que posen Joan Fuster en una falla i el cremen. Aquest acte va determinar l'escriptura de les *Horacianes*. Com abans, el fet de la postguerra, molt amarg també, havia determinat les èglogues. Perquè jo no em plantejava cap problema literari, de fer-les així o fer-les aixà, sinó simplement de contar, de narrar certes coses. Estic disposat a donar quan siga, si és que arribat el cas ho considere necessari, la identitat de Suetoni i d'altres persones de les *Horacianes* i de l'*Exili d'Ovidi*. Perquè els fets narrats són fets puntuals (Bou, 1978: 59).

Així doncs, el joc de distorsions espacials i temporals que el poeta planteja mitjançant la utilització dels clàssics, l'ambigüitat constant, li permet llançar un seguit d'acusacions i al·lusions que, altrament, haurien estat inviabilitats, si bé la cosa no queda ahí. Efectivament, és cert que el recurs al clàssic es manifesta com una estratègia immillorable per superar els prejudicis ideològics franquistes, però és molt més que això ja que no respon simplement a raons diguem-ne, històriques o puntuals, sinó a motius literaris molt determinats que es resumeixen en el desig d'experimentació i de renovació del llenguatge poètic, així com en el gust per la forma elaborada, extreta precisament dels clàssics. L'abundància de ressonàncies cultes, la transcodificació amb la intersecció de codis diversos a través dels quals Estellés recrea la tradició literària o l'acurada selecció de mots no deixen cap

mena de dubte respecte a com el poeta s'imposa la màxima exigència en la forma i rigor en el joc literari. El formalisme que per la utilització del clàssic seria esperable trobar, apareix en Estellés, però, vehiculat a través d'un dels seus recursos que li són més característics com ara el prosaisme i la quotidianitat per fer una descripció meticulosa i detallada, alhora que no pot amagar el fons amarg d'una visió tràgica de la vida i del moment històric:

LXXVIII

us pregue que entengueu
aquest moment funest i brut i trist
que ara vivim a l'urbs.

mai no ho podreu entendre,
per fervents de vegades,
i de vegades, també, per nerviosos.

hi hagué un home nefast que romania a l'ombra,
i aquest fou el culpable
(*Les pedres de l'àmfora*, 1974: 125).

Així mateix, i a l'igual que fa amb Horaci a les *Horacianes*, a un altre llibre, *Ora marítima*, escrit el 1968 i inclòs al tercer volum de l'*Obra Completa, Manual de conformitats* (1977), el poeta pren de nou una màscara, ara la del geògraf Rufus Fest Avié, poeta i geògraf llatí del segle IV, per parlar-nos en clau del moment històric, d'ell mateix i del seu país i llançar així un seguit d'acusacions i al·lusions que d'altra manera haurien estat impossibles. Cal assenyalar, però, una diferència fonamental respecte a d'altres reculls, i és el fet que si bé a d'altres ocasions els poemes esdevenien un crit de denúncia de l'entorn social centrat en un ambient de por, fam i repressió, ara en canvi el tema predominant dels poemes és el de l'opressió col·lectiva del seu poble vinculada més aviat a la qüestió nacional, l'opressió lingüística i el conflicte de la llengua: "Oh clar país que ara volen obscur / homes obscurs de tenebrosa lletra / i el fan funest amb baralles i plets!". Faria bo recordar que els intents constants de secessió lingüística trobaven com a principal agent catalizador *Las Provincias*, diari on treballava Vicent Andrés Estellés com a Redactor en Cap, cosa que l'obligava a recórrer a l'ambivalència i la incertesa per vertebrar la seva expressió poètica quan es referia a fets concrets a la ciutat de València. Ell mateix s'hi refereix a aquesta situació quan assenyala al poema XVIII:

Direu: Pactà! I creureu dir-ho tot.

Bé. Vaig pactar. Apa, feu-me els retrets.

No ho he ocultat. Sabeu que he estat procònsol.

¿Qui no està brut, i brut de cap a peus,
d'aquest merder que dura tant de temps?

¿Qui ha procurat utilitzar, com jo,
aquells mitjans que els càrrecs li oferien
per aclarir el seu passat remot,
el fosc passat, tenebrós, del seu poble;
per ajudar, molt caut, les seues gents?

Direu: Pactà! Que en sou, d'impacients!...

No reconec, en vosaltres, la meua
sang pacient, resignada, a l'aguait,
que, això no obstant, preparava el moment,
el seu futur, decebut tantes voltes!

Jo sóc etrusc, la raça maleïda.

¿Operareu, vosaltres, com els nazis?
(*Manual de conformitats*, 1977: 167).

Rufus Fest Avié fou un eminent escriptor llatí que es dedicà a fer descripcions geogràfiques, i prenent com a exemple el seu predecessor, el recull estellesià es presenta com una mena de dietari on el poeta posa en primer lloc l'experiència personal i intenta "fer narració benigna / de molt obscures navegacions". Les composicions estan centrades en el tema de la identitat i els poemes evoquen el temps perdut de la joventut i reflexiona sobre el present, la llibertat, la paraula, l'amor... en una línia poètica de marcat caràcter ètic. L'escriptor vol remarcar, en qualsevol cas, la base cultural i literària que embolcalla l'experiència que presenten els poemes. La ironia i l'escepticisme recolzen una profunda meditació sobre la poesia i el paper del poeta com a desvetllador de la consciència col·lectiva i dipositari de la memòria en una lírica elaborada, però no mai artificiosa, a fi de no desvirtuar el sentit últim del text, el del comunicar-se amb els lectors:

Crec que he deixat versos, si més no, clars,
 d'elemental claredat de vegades,
 massa escolars o bé massa didàctics,
 defugint molt els perill d'un lirisme,
 molt acostats a unes ribes prosaiques
 (*Manual de conformitats*, 1977: 153).

Resumim. Al llarg de les pàgines precedents hem analitzat quines han estat les conseqüències literàries que el silenci imposat en el món cultural valencià de postguerra tingué en una obra poètica caracteritzada per una imperiosa necessitat de comunicació i que es tradueix en la redacció d'una de les obres més extenses de la literatura catalana contemporània. I és que en la poesia de Vicent Andrés Estellés, com hem vist, el silenci és equivalent a mort, a la negació de la vida, a la que el poeta, però, hi contraposa una fèrria voluntat d'expressió i de testimoni. L'univers poètic, en conseqüència, posa al servei d'aquesta finalitat els seus recursos expressius de manera que incorpora la senzillesa i la comunicabilitat com a conceptes centrals i definitoris de la seva obra, amb una voluntat explícita d'arribar al públic i de connectar amb ell, desmarcant-se alhora del context poètic més immediat. A nivell social, d'altra banda, hem constatat com aquesta visió implica l'assumpció per part del jo poètic de la consciència col·lectiva i de la seua memòria com a contrapunt necessari al silenci imposat per la cultura oficial. El poeta revisa així la situació històrica tot expressant el seu desacord amb la situació del moment, dominada per una estricta censura. És per això que l'escriptor ha d'emprar estratègies expressives que li permeten revisar críticament la situació personal i la del grup social. Finalment, hem vist també com la ironia i la paròdia esdevenen eines ben valuoses que permeten l'expressió de la veu del poeta distorsionada mitjançant el joc d'implícits i com la doble dimensió de sentit que aquest recurs facilita és àmpliament explotat per la poesia estellesiana.

BIBLIOGRAFIA

- Andrés Estellés, V. (1971). *Llibre de meravelles*. València: Tres i Quatre.
 Andrés Estellés, V. (1972). *Recomane tenebres*. València: Tres i Quatre.
 Andrés Estellés, V. (1974). *Les pedres de l'àmfora*. València: Tres i Quatre.
 Andrés Estellés, V. (1977). *Manual de conformitats*. València: Tres i Quatre.
 Andrés Estellés, V. (1981). *Homilies d'Organyà*. València: Tres i Quatre.
 Aparicio Cortés, M. (2001). "Ironia i humor en la poesia de Vicent Andrés Estellés", *Quaderns de Filologia. Estudis literaris*, Vol. VI. València: Universitat de València: 1-17.

- Aparicio Cortés, M. (2003). "Les fonts clàssiques d'Estellés", *L'Aiguadolç* 28/29. *Dossier: Homenatge a Vicent Andrés Estellés*. València: Universitat de València/Ajuntament de Teulada.
- Bou, E. (1978). "Vicent Andrés Estellés, una inconformitat", *Serra d'Or* juliol-agost: 57-60.
- Bou, E. (1990). "'Coral romput': 'L'infern' de Vicent Andrés Estellés", *Miscel·lània Joan Fuster II*. Barcelona: PAM: 317-329.
- Carbó, F. & V. Simbor (1993). *La recuperació literària en la postguerra valenciana (1939-1972)*. València: PAM.
- Carbó, F. et alii (eds.) (2004). *Vicent Andrés Estellés*. Alacant: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana.
- Carnero, G. (1976). "Cotidianismo y sátira en la poesía de Vicent Andrés Estellés", *Papeles de Son Armadans* 244: 25-41.
- Cortés Carreres, S. (1995). *València sota el règim franquista (1939-1951)*. València/Barcelona: IFV/PAM.
- Dolç, M. & A. Bernal (1989). "El moviment poètic de la postguerra valenciana", *Els Marges* 40: 110-120.
- Fuster, J. (1972). "Nota -provisional i improvisada- sobre la poesia de Vicent Andrés Estellés". In: *Recomane tenebres*. València: Eliseu Climent editor.
- Keown, D. (1996). *Sobre la poesia catalana contemporània*. València: Tres i Quatre.
- Medina, J. (1977). "Les *Horacianes* de Vicent Andrés Estellés", *Els Marges* 9: 105-113.
- Medina, J. (1977). "Vicent Andrés Estellés, *Manual de conformitats*", *Reduccions* 3: 75-76.
- Navarro, J. M. (1983). "Vicent Andrés Estellés: una visió irònica de la mort", *Actes del Sisè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*. Barcelona: PAM. 337-352.
- Oleza, J. (1982). "L'obra poètica de Vicent Andrés Estellés", *Lletres de canvi* 7: 29-44.
- Parcerisas, F. (1975). "Funcions i figures de Vicent Andrés Estellés", *Els Marges* 5: 118-130.
- Pérez Montaner, J. (1984). "Paròdia i dicció en les Èglogues de Vicent Andrés Estellés", *Miscel·lània M. Sanchis Guarnier I*. València: Universitat de València: 261-265.
- Pérez Montaner, J. & V. Salvador (1981). *Una aproximació a Vicent Andrés Estellés*. València: Tres i Quatre.