

Cos femení, sexe i relacions filials en la poesia de Vicent Andrés Estellés: una comparació amb Maria-Mercè Marçal

Laia Climent Raga i Aina Monferrer Palmer
Universitat Jaume I de Castelló

Exili, personatges anònims i claus interpretatives

No hi ha dubte que Maria-Mercè Marçal i Vicent Andrés Estellés són dos dels millors poetes i dels més influents que ha donat la literatura catalana del segle xx. Tot i que *a priori* sembla que ens trobem davant de dos poetes d'allò més diferents pel que fa a la manera de dir i, per tant, a la manera d'entendre la sexualitat, no deixem de trobar elements en comú entre la lírica de Maria-Mercè Marçal i la de Vicent Andrés Estellés. D'una banda, tots dos comparteixen un sentiment d'alteritat i se senten fora de l'*statu quo* de la societat en què viuen; com en un exili interior permanent. Aquest sentiment d'exili en terra pròpia —que Marçal viu per ser dona i per ser catalana i Estellés per ser un escriptor català perifèric i per la seua ideologia— provoca en ambdós el desig d'inventar el seu món per mitjà de la poesia. D'aquesta manera, és el poeta en l'exili interior qui controla la seua realitat construïda i qui pot canviar-la amb llibertat total, paral·lelament al discurs dominant.

L'exili és un tema subjacent en la lírica estellesiana. Sovint s'explicita en poemaris on el *jo* poètic es disfressa de clàssic, com ara en *Exili d'Ovidi*:

¿qui escriurà mai aquests noms, qui els dirà?
jo els recorde i agrupe en un nom evident,
en un nom que patí el brut exili i morí
a una terra llunyana, ignorada, esperant que arribàs
aquest jorn. dic ovidi per ells, és el nom que sabem.

També apareix aquest exili en *Cercles del Russafi*, on l'exiliat és el poeta valencià musulmà Al-Russafi. Així, es produeix una analogia entre la situació experimentada pel jo poètic i la viscuda pel poeta andalusí nascut a Russafa que se sent exiliat en la seua pròpia terra:

Per sempre
seré exiliat
a la meua terra,
el més trist i amarg
dels exilis.

Nogensmenys, en Estellés, l'exili és doblement exili si considerem que, a més de l'exili interior motivat per motius polítics, el poeta se sent atrapat pel dol que experimenta amb la mort de la primera filla. Aquesta mort li provoca un sentiment de claustrofòbia i d'empresonament dins d'ell mateix i dins de sa casa, que es representa com una presó, i del seu despatx, que és la cel·la des de la qual escriu la pena i el dolor que sent (*Primera Soledad*):

y yo anclado en mi ventana,
maniatado, en el exilio,
confinado en esta isla
que bate el mar del domingo,
castigado a no salir
de mis casillas; Dios mío,
y a resignarme, a escuchar
los gritos de los chiquillos
como quien oye llover,
sin llorar y a ser buen chico.

Els microrelats poètics creats per Estellés descriuen sovint la multiplicitat de comportaments de la seua col·lectivitat, que passen desapercebuts i que són protagonitzats per individus anònims tot formant un mosaic a partir de peces variades i anònimes com l'orb, la prostituta, el mariner, l'enterramorts, el forner, l'apotecari, la dona del metge, la captaire o la mare d'un soldat republicà

desaparegut, entre d'altres. Així, el poeta esdevé la veu del poble, perquè dona la veu als qui no en tenen. En *El gran foc dels garbons* podem trobar molts exemples d'aquestes micronarracions en forma de sonet protagonitzades per personatges anònims.

Pel que fa a l'edició de les seues obres, podem afirmar que tant l'obra de Maria-Mercè Marçal com la de Vicent Andrés Estellés han estat ordenades segons la voluntat dels autors, tot i el desordre cronològic dels deu volums de les obres completes del de Burjassot, que ha suscitat la reivindicació d'una edició crítica que qüestione l'ordre anterior i que justifique una nova organització dels poemaris (Salvador 2008). El pròleg a *Llengua abolida* (1989) de Marçal aporta les claus per a la interpretació de la seua poesia. Semblantment, en el càntic univers líric estellesià, trobem un poemari com *La clau que obri tots els panys*, escrit entre 1954 i 1957 (Carbó 2009: 92), que ha estat considerat pels estudiosos com d'una gran força impulsiva basada en continguts de l'inconscient de l'autor i que, per tant, dona algunes pistes necessàries sobre les seues dèries per tal de desxifrar alguns elements transversals de la seua obra.

Per tant, caldrà cercar en aquestes dues obres algunes de les claus de la seua expressió poètica, i concretament en el cas que ens ocupa, les claus de la concepció de les relacions del poeta i de la poetessa amb el component de les relacions interpersonals eròtiques i de parentiu. I seguint els postulats de la psicoanàlisi, veiem que es tracta de dues cares de la mateixa moneda: la dels instints i de les pulsions.

Relacions de parentesc

Pel que fa a les relacions de parentesc, *La clau que obri tots els panys*, i especialment la segona part titulada «Coral romput» —o *Coral romput*, segons es considere un poemari autònom o la tercera part d'una trilogia—, conté certes referències que desvelen la relació, podríem dir, harmoniosa que existia entre Estellés i el seu pare:

I mon pare venia amb un saquet de brossa
que agafava a grapat dels marges pels conills

i de vegades duia, sense saber-ho, grills,
els grills entre la brossa, i a mitjanit, quan érem
tots al llit, començaven a cridar i cridar,
a plànyer-se'n, potser, a sentir-se petits,
molt més petits encara, i abandonats, i sols,
lluny dels camps, lluny dels marges, com jo lluny del meu poble.
Mon pare no volia que matàrem els grills.
Mai no en va matar cap. Mai no n'he matat cap.
Potser ara comprenc per què tot fou així.
Els grills que no he matat, però que ja s'han mort,
potser ara se'm tornen paraules, de vegades

Aquest fragment justifica que els grills en els versos estellesians tinguen un significat de nostàlgia per la infantesa i de record de la tendresa del pare, representada pel gest de no matar aquests insectes. La relació intensa i positiva d'Estellés amb la seua família es plasma també en el «Coral romput», especialment condensada en un punt vital on la família es va sentir més unida que mai pel dolor que va ser el moment de la mort de la filla:

De vegades em cremen per la cara les llàgrimes
que jo li he fet plorar a ma mare, i em cremen,
i recorde ma mare i no voldria fer-la
plorar altra vegada, haver-la fet plorar,
i me la veig plorant pel carrer en silenci.
Mare. Pare. Germana. Com han plorat per mi,
i com ploren per mi, i com pregunten per mi!

Aquest to de dolor per la mort de la filla va prendre la forma d'un poemari, *Primera Soledad*, que el burjassoter va escriure poc després de la mort de la criatura, i que restaria omplint-se de pols entre els famosos «sacs de papers» plens de poemes fins a una trentena d'anys després. Justament, ho va fer així per por de fer mal a sa mare o a la seua dona, com explica en el pròleg. Destaquem que en aquest poemari en castellà el *jo* poètic, que es presenta en una situació

de màxima desesperació, es dirigeix a un *tu* poètic que és Déu amb el sentiment de feblesa i d'inseguretat d'un fill.

En *Primera Soledad* s'observa com el sentiment de dolor per la pèrdua de la filla és tan intens i arrelat en el poeta que s'autoimposa la visió femenina del cos de la dona com un úter clos i incomunicat amb l'exterior, com una *maternitat simbòlica* (Salvador 2011: 214). És a dir, que el poeta somatitza el dolor de la pèrdua i experimenta la mort de la seua filla en el propi cos com el dol d'una mare:

A ti te enterraron verdaderamente dentro de mí. Tú te
formaste en el vientre de tu madre y saliste de allí,
pero luego —¡yo sé bien lo que digo!— te enterraron
aquí, en mí, en mi cuerpo,
y yo te he llevado y te llevo entre pecho y espalda, tal
como debes estar a estas horas, a mí no me engaña
nadie: descompuesta, deshecha, y por eso a veces no
tengo ganas de comer

A diferència del que passa en el cas d'Estellés, la relació de Marçal amb son pare és contradictòria. En morir son pare, Marçal experimenta un cert sentiment de culpa i de comprensió envers la figura paterna, que s'havia mostrat en els seus versos com un subjecte dominador. És en aquesta contradicció en la relació entre la filla i el pare autoritari o pare castrador i en el sentiment de pèrdua de la figura paterna que guia, dóna seguretat i aconsella el bon camí, que s'emmarca la secció titulada «Daddy» del poemari *Desglaç*. El *jo* poètic de *Desglaç* experimenta el dol i alhora la tirania envers el pare en el moment de la seua mort. El seu progenitor apareix inserit dins d'ella, com un ciclop o monstre, de manera que li és impossible rebutjar-lo, tal com s'expressa en aquest poema titulat «Sobre una pintura de Frida Kalho»:

Tinc dins del cap un cap d'home,
—matriu sense camí!

Donar-lo a llum em mata,
servar-lo em fa morir.

No és cap home, és un nen,
clavat com una dent.

Si no neix em devora per dins,
si neix m'esbotza el crani i el cervell.

Enmig del seu front un ull
em vigila glaçat
perquè cap culpa no m'exiliï
d'aquest vell paradís.

En canvi, en un altre poema de *Desglaç* com és «Daddy», que mostrarem en acabar aquest paràgraf, Marçal aconsegueix trencar amb la jerarquia dominadora del pare sobre la filla i fer-se amb el control. Treure el pare castrador del seu ventre sols ha estat possible amb la mort d'aquest. Per fi la filla ha aconseguit concebre el pare sense la barrera jeràrquica, i ho ha fet per mitjà d'un seguit d'expressions imperatives adreçades al pare en les quals el *jo* líric assumeix el paper d'educador, i així inverteix el rol anterior que coincideix amb el tradicional de la nostra cultura entre el pare dominador i castrador i la filla castrada:

Com dos estels bessons, i que s'encalcn
mentre repta la nit
i tota cosa muda la pell vella
i es fonen els confins,
apropem-nos: no juguis
a fer-me por sotjant
des del llindar, ni et posis la disfressa
d'ogre, d'home del sac,
d'esvolic dins de la meva sina,
o d'esparver reial.

Deixa, fora porta, velles armes
que et feien guerrer
i ara et veuen vençut, deixa les taules
on es glaçà la llei.

Abandona el teu nom
fins que jo trobi el meu.

No diguis cap paraula,
jo no tinc llengua.

No te m'amaguis dins l'armari
com un delictes obscur
ni pesis amb balances
el meu amor de doble tall.

D'altra banda, un punt convergent de la relació dels poetes amb els seus progenitors és el fet que ambdós consideren son pare com el responsable del seu accés a l'educació. En el cas d'Estellés, ho comprovem en *El gran foc dels garbons* i en *Horacianes*, on el *jo* líric ha superat el seu pare pel que fa als coneixements acadèmics. En *Horacianes* el *jo* poètic es nega a qualificar d'analfabet son pare perquè justament és ell qui l'ha guiat intuïtivament al llarg de la vida i en *El gran foc dels garbons* es destaca el fet que el pare és qui ha ensenyat a llegir i a escriure el poeta. En el cas de Maria-Mercè Marçal, en *Bruixa de dol* apareix el pare com qui li ha proporcionat la cultura escrita, però ho ha fet des de la faceta més opressora de l'educació, fet que en cap moment Estellés no considera, ja que el seu pare sempre apareix com una figura poc autoritària i, fins i tot, amb punts de vulnerabilitat.

El cos i l'amor

No és estrany considerar que la principal fita de l'obra marçaliana és la recerca del coneixement del cos de la dona des dels ulls femenins i feministes, tot subvertint l'ordre masculí, fet que era inèdit en la poesia catalana fins a

l'arribada d'aquesta escriptora. En la poesia de la lleidatana s'entén el part com una experiència unificadora —pseudoreligiosa—, entre la mare, la filla i l'àvia. D'altra banda, l'homosexualitat femenina en la lírica marçaliana transporta les dues amants al món semiòtic i les deslliga així del món simbòlic, tradicionalment dominat pels referents masculins. La mare troba en el fetus una plenitud carnal que l'home no pot proporcionar-li i aquesta relació autoeròtica amb el fetus —que és homosexual perquè té sexe femení en el poema— s'incorpora a la mateixa relació que ja va existir entre la mare i l'àvia. Vegem-ho (*La germana, l'estrangera*):

De sobte et vaig conèixer:
Mar, i mare, i mirall.

Corrents vaig anar a dir-ho
a la vella xiqueta
òrfena, espoliada,
impenitent i muda
que em tibava la pell
sense camí: per fi
l'hora arribava —foses
ella i jo, ja per sempre
—potser— podíem néixer
entre les teves cuixes.

Pel que fa als sentiments que suscita l'allunyament de l'amada en els dos poemes, Maria-Mercè Marçal el representa com una pèrdua completa que activa uns mecanismes semblants als del dol. Per exemple, en adonar-se que es troba sola, ella es compara amb un paràsit: «aquest paràsit, arrencat a tall / del cos viu que el nodria i que el sustenta, / sóc jo, arrapada a l'agonia lenta / d'una ombra que se'm fon sense aturall» (*Sal oberta*). A més, a partir del moment en què l'amada s'allunya, la melancolia acompanyarà sempre el jo líric marçalí: «sóc només aquest esguard que resta / vivint de set contra el pou de l'oblit» (*La germana, l'estrangera*).

En aquest punt, la lírica marçaliana i l'estellesiana s'allunyen. Per al de Burjassot, l'allunyament de l'amada produeix un sentiment melancòlic que permet incorporar la persona estimada dins del propi cos i recrear noves referències espaciotemporals, però en cap moment és un sentiment de pèrdua o de dol intens com el de Maria-Mercè Marçal. Vegem-ho en aquest exemple del poemari estellesià *Per a tota la mort*:

molt t'he evocat i t'evoque i enyore.
enyore molt aquella confiança,
el cos esvelt, petulant, graciós.
t'enyore el dolç rodolí del melic.

[...]

et vaig besar aquell dia a la boca,
oberta i gran, aquells llavis tendrals.
encara més, et vaig besar les dents.
i més delit encara: les genives.

[...]

em vares fer sentir jove: em recorde
recorreguent aquell carrer mortal,
telefonant amb qualsevol motiu.
m'has fet sentir molt més vell del que sóc.
i no és la mort. i no és la mort encara.

En aquest exemple comprovem com Estellés usa la metonímia per referir-se al cos femení: part per part, fixant el detall en múltiples i gairebé atzaroses parts del cos, sense una connotació especialment genital (*genives, melic, dents, llavis*). Estellés entén que el cos femení desitjat és un cos líquid: «molt m'estime, molt m'enyore, oh princesa, Carmesina del meu cor, vostre cos, que és navegable» (*Primera audició*).

Ara veurem un altre exemple en aquest sentit, però on hi ha la concepció que el record remot augmenta i que té una relació metonímica amb l'acte sexual:

«enyore molt aquell cos, aquell ram, / aquella esvelta confiança d'aigua, / aquella carn de principal delit, / que entre les mans s'escorria lleugera / com un grapat de mar» (*Mural del País Valencià*, tercer volum).

Com estem veient, Estellés té fixació per certes parts corporals de la dona sense que aquestes representen referents sexuals directes, com en el cas dels genolls, les dents, les cames o el pèl. Aquests exemples mostren la importància de la sensualitat femenina per al jo líric estellesià en un sentit holístic —allunyat dels tòpics de la masculinitat. Tanmateix, Estellés descriu delitosa aquest tot per parts, tal com fa amb la gastronomia. I no unes parts especialment sexuals, com podem veure en aquest fragment de l'emblemàtic poema de *Llibre de meravelles* titulat «Els amants»: «Jo desitjava, a voltes, un amor educat / i en marxa el tocadiscos, negligentment besant-te, / ara un muscle i després el peçó d'una orella».

Tornem ara a Maria-Mercè Marçal. Segons els postulats de la feminista Luce Irigaray (Stanton 1986: 169-170), Marçal encaixaria en la concepció femenina de la liquescència de la dona, on tot flueix i és canviant. Per poder superar la concepció hegemònica de la dona, que és la masculina, en la qual la dona es concep com un objecte i se sotmet a una sèrie de preconceptes i de metàfores ontològiques reduccionistes i alienadores, l'escriptora usa una estratègia de *capgirament simbòlic* (Salvador 2000: 44) que consisteix a crear noves metàfores originals que basteixen associacions trencadores sobre la corporalitat femenina que mai ningú no havia introduït encara en el context cultural català per mitjà de la poesia.

Podem il·lustrar aquesta afirmació amb l'exemple de l'ús simbòlic que Maria-Mercè Marçal fa de la lluna en els seus versos. La poeta parteix del significat tradicional de la lluna com a símbol de la feminitat (la nocturnitat, l'amor, el lligam amb el sol...) per superar-lo progressivament, tot proposant-hi nous conceptes. Així, la lluna passa a ser un element actiu en versos com: «amor, amor, la lluna és la guerra / i no li escau ni llança ni punyal. / Quan decanti combat tan desigual / farem nostra la nit arran de terra» (*Bruixa de dol*). Aquests versos reforcen la força no bèl·lica de la lluna com una força,

una força femenina i interior que s'allunya de les armes i de la violència que implica la metàfora de la guerra. O també podem comprovar el *capgirament simbòlic* a partir de la lluna en aquests versos que justifiquen la seua necessitat de desprendre's del jou del sol: «la lluna porta un anell / de nuiances amargues / Treu-te, lluna, l'anell fosc, / llença'l a la marinada!» (*Sal oberta*).

Tornem a Estellés. Per al de Burjassot, la vida és la matèria fixa a partir de la qual naixen els sentiments i les vivències, fet que es reflecteix en la seua escriptura amb l'ús prioritari de la metonímia per referir-se a les parts del cos. Aquestes referències metonímiques al cos per les seues parts es combinen sovint amb una adjectivació genuïna que arriba a generar col·locacions que caracteritzen l'estil del poeta i que fan brollar de les seues paraules imatges d'allò més subversives.

En aquest sentit, destaquem l'exemple de l'aixella com un element desitjable de besar per al jo líric: «i et besaria el melic i l'aixella / i el peçonet de l'orella» (*Estams de pols*), i també la seua inclusió en línies de to escatològic: «confusió de fals, / de fals i culs i pèls d'aixella pobra» (*Mural del País Valencià*, primer volum). Associada a l'aixella, hi ha una imatge recurrent per al poeta que consisteix a covar-hi un ou: «ànima de vitrall / pots covar a l'aixella els ous del dia» (*El corb*).

Però l'element més fetitxista en la poesia d'Estellés són, indubtablement, les cames. Les cames són un element ple d'erotisme per a Estellés, concretament unes cames llargues: les de la seua Isabel. Com a constatació d'això, hem trobat que el substantiu *cama* apareix més de cent trenta vegades en els versos estellesians. Aquesta reiteració es tradueix en una sèrie de col·locacions¹ amb aquest substantiu i certs adjectius com ara «cames llargues*» (16), «cames obertes*» (8), «cames amunt*» (2) i «cames lleugeres» (8). A més, Estellés ha creat metàfores originals úniques a partir del mot *cames* com ara «cames de

1. Les cerques s'han fet usant l'eina Concord del programa de processament de corpus WordSmith Tools, versió 3.0. L'asterisc vol dir que s'ha buscat el mot lematitzat i amb un marge de set mots a l'esquerra i set a la dreta de *cames*. El número entre parèntesi correspon al nombre de repeticions d'aquesta col·locació en els poemaris d'Estellés.

nacre» (2), «comes extenses» (*Mural del País Valencià*, tercer volum) «comes de sucre» (*Ram de vent*) i «comes com d'aigua fluvial i alegre» (*Mural del País Valencià*, segon volum).

Altres parts del cos de la dona que són objecte del fetitxisme estellesià són els *genolls* («trèmules besades / als seues turmells, als genolls i les cuixes», *Pedres de foc*; «l'amor / d'una / princesa / de / breus / pits / i / durs / genolls», *Primera audició*), les *dents*, el *pèl* («amor profund de dentetes i pèls, / dolços cabells i pupil·les sagrades», *Mural del País Valencià*, tercer volum) i altres ja més connotades sexualment com l'*entrecreix* («amb els pits nus, i l'entrecreix funest, / creues la nit», *Pedres de foc*), l'*engonal* i els *pits* («l'enrenou d'unes màrfegues, i mamelles, i fal·lus», *El monòleg*; «rius plens d'estrelles i de llunes, / mamelletes² de mel i malucs de sucre», *Mural del País Valencià*, primer volum). Aquest recurs de referència al cos desitjat s'apropa a la imatge fílmica neorealista que mostra una realitat descarnada; també relacionada amb el realisme històric i l'existencialisme.

Cal dir que totes dues perspectives del soma femení —també l'estellesiana— difereixen de la visió tradicional i masclista, com veurem. És a dir, mentre que Estellés tendeix a materialitzar els conceptes generals, Marçal empra la metàfora de subversió simbòlica per transportar el sentit de la corporalitat creat des del punt de vista masculí a una nova noció de corporalitat construïda des de la mirada femenina.

Malgrat la nul·la intenció d'Estellés de reconstruir la imatge del gènere femení, amb la seua mirada individual, el de Burjassot aporta una visió particular de la dona, que no fa sempre el que s'ha pressuposat que havia de fer. Per exemple, una prostituta pot ser enlluernada pel cos d'una altra, una jove es pot masturbar al seu llit, el sexe pot ser una via d'escapament d'allò més barroera i practicada per qualsevol persona, i també per membres del mateix sexe (especialment entre dones), o una dona pot tenir ganes de pixar, com la Galatea del *Primer llibre de les èglogues*:

2. Notem que la designació «mamelles» apareix en contextos més explícitament sexuals, mentre que «mamelletes» s'usa en un sentit més atenuat i fins i tot en contextos allunyats de l'eroticisme. En aquest sentit, es repeteix sovint la metàfora EL COS ÉS LA MAR I ELS PITS SÓN LES ONES, que es verbalitza en la col·locació «mamelletes d'aigua».

Sempre que me'n recorde del poble, sempre m'entren
unes ganes terribles, profundes, de pixar.
Pixe iradament. I el meu orí fa un clot
escarbotant la terra amb fúria de gos.
Pixe amb ira, amb tristesa, pensant en el meu poble.
Els comuns, despenjant-se des de les galeries.

Tots aquests exemples que Estellés ha imaginat i ha volgut plasmar en els seus versos subverteixen l'estereotip tradicional de la dona mitjançant la plasmació de la diversitat real del femení sense reticències per tabús culturals.

Un altre punt fonamental de la mirada marçaliana de la dona és que, per a la lleidatana, l'amada és el mirall del propi cos, fruit de la semblança morfològica i de la relació no jerarquitzada que s'estableix en la relació lesbica («feta desig, cant i paraula / et miro. Jo sóc tu mateixa. / No em reconec: sóc l'altra», *Desglaç*). En canvi, per a Estellés, l'amada és l'espai de la perfecció i del plaer —però clarament diferenciat del cos del *jo* poètic masculinitzat. Molts cops es narra la vivència del cos femení a partir del record: «no hi havia a València dos comes com les teues. / Dolçament les recorde, amb els ulls plens de llàgrimes, / amb una teranyina de llàgrimes als ulls. / On ets? On són les teues comes tan adorables?» (*Llibre de meravelles*).

En la poesia d'Estellés hem vist que, de vegades, el cos de la dona desperta una mirada de respecte i d'admiració en el poeta, tal com podria despertar-li-la una escultura o un bell paisatge. Aquesta visió de lloança de la bellesa corporal de la dona —que ha estat idealitzada i feta objecte— es palesa clarament en l'exemple dels poemes que Estellés dedica al seu personatge de ficció la Cordovesa, tant en *El gran foc dels garbons* com en *Darrers poemes de la Cordovesa* (*Mural del País Valencià*, tercer volum). Aquest seria un exemple extret del primer dels dos poemaris on apareix aquest personatge imaginari:

AH cordovesa, cordovesa! Góngora
voldria ésser i evocar-te, invicta,
tu que esgotares el marit i esgotés
tants de marits sense esgotar-te mai,

com si els gargalls de l'esperma et donassen
una alegria en els ossos, o saba,
aquella llum en els ulls, o vivesa,
aquell fulgor en les dents, o innocència!

Ah cordovesa, cordovesa! Deixe
aquest sonet, unes lletres indignes.
Car em fas por i m'atreus a l'ensems.

Et tocaria els cabells en anar-me'n.
Plore, no obstant, però els déus no m'escolgen.
Demà, a les dotze, et veuré altra vegada.

Tal com fa amb els clàssics grecollatins en altres llocs, amb l'al·lusió a Góngora d'aquest poema, Estellés situa la Cordovesa al nivell d'una vertadera obra d'art. Per qualificar el cos de la Cordovesa, el poeta fa ús d'una adjectivació original, de la qual destaquem aquests dos exemples del mateix poemari que esdevenen col·locacions de caire eufemístic que pertanyen al seu estil literari: «rodonors *benignes*» i la doble adjectivació «*sòlides* carns *arrodonides*», tot explicitant l'erotisme de la voluptuositat de cert cos femení.

Tanmateix, aquesta percepció compartimentada del cos de la dona es distancia de la visió pornogràfica per dos motius: d'un banda, perquè no es tracta de l'aïllament de les parts sexuals del cos en primers plans obscens, sinó que bé pot ser un pit, o un genoll, o els cabells, etc.; d'altra banda, perquè mai no té lloc una obscenitat gratuïta, sinó amb una motivació lírica, sovint per mitjà d'elements metafòrics com ara «enramaré de semen el teu ventre» (*Pedres de foc*); «he resseguit el fil calent del semen, / condecorat per totes les tristeses» (*Mural del País Valencià*, primer volum). Aquesta manera de fer explícits mots tabú de l'escatologia és un element que reforça el col·loquialisme de l'estil poètic estellesià.

Podríem dir que els únics mots tabú per a Estellés són aquells que designen directament l'òrgan sexual femení. De fet, en tots els seus poemes, només n'apareix una referència explícita, la qual apareix maquillada en un context de

registre elevat: «l'entreuix que es desperta / tirones de pèls fatigues de bromera / sempre excedint estretors de *vagina* / fes-me admirall de la nau del teu cos / o capità dels teus béns repartits / o general de tot el que tens tu» (*Mural del País Valencià*, primer volum).

Cal esmentar també el fet que, en la lírica estellesiana, pel que fa al desig pel cos de la dona, apareixen en conflicte dos elements: el desig de contemplació *voyeurística* i la voluntat del tacte. Si, com hem apuntat abans, Estellés concep els plaers gastronòmics i sexuals d'una manera anàloga, podem afirmar que, malgrat la tendència explícita a la consumació que constaten els seus poemes, es palesa també un cert plaer per l'autocontenció i per l'observació, però més encara per la recreació mental. El plaer per la contenció del qual parlem, el trobem en aquest poema d'*Horacianes* referit a la gastronomia:

escolta, pobra dona,
permet-me seure a la teua taula.
olorava el llorer en passar per la porta.
deus haver fet un suquet molt estimable.
trau la cassola i posa-la a taula.
si no vols o no pots permetre que jo hi suque,
deixa'm almenys mirar com hi suqueu vosaltres,
olorar almenys.
gràcies.

En aquest mateix poemari trobem que el *voyeurisme* del qual gaudeix i pel qual és acusat el *jo* encarnat en Horaci apareix socialment estigmatitzat: «eunuc, / ¿et penses que podia aplicar-me a tal pràctica, / a cavall d'una dama com no n'has vista cap? / això, és un afer teu, que et masturbes encara / i aguaites per les nits les parelles que ho fan a la vora del Tíber, / mentre que prens adelerats apunts». D'altra banda, hi ha diversos exemples on el *jo* líric expressa la seua preferència per l'evocació en detriment de la vivència: «t'endeïnava quan no et veia. / ara et recorde, et busque, et necessite. / però no et cride. / et pense» (*Horacianes*).

En canvi, el *voyeurisme* no és present en la poesia de Maria-Mercè Marçal. No trobem aquest desig de contemplació, sinó que el *jo* poètic experimenta el cos femení per mitjà del contacte i del tacte. De fet, per a la poetessa el tacte és el sentit matern per excel·lència. I aquest tacte inclou totes les parts del cos en el joc de l'erotisme.

Un altre punt de contacte en l'experimentació del cos de la dona per part d'ambdós líriques és el fet que tots dos poetes conceben el *jo* líric obert a qualsevol experimentació sexual. Això es palesa, per exemple, amb les sinestèsies presents dins dels seus poemaris. En l'obra estellesiana, la sinestèsia mostra l'amor com una vivència que barreja diverses sensacions. Aquesta concepció es troba reforçada en l'obra de Marçal, ja que ella concep el cos com un tot sense límits. Ho constata aquesta «Sextina dels sentits» (*La germana, l'estrangera*), on es percep l'amada amb un sisè sentit, l'amor, que reuneix tots els altres:

Tots els sentits avui tenen sentit
en tu i en mi i en la pell de la poma,
que encetem amb saliva a la mirada,
que flairem amb orelles o geniva.

Àvid d'avencs, l'amor és un carboncle
vibrant sota els dits tebis de la molsa.

Ja hem dit que Estellés té una visió del cos de la dona que divergeix de la tradicional masculina perquè dóna valor de conjunt a aquest cos a través de la metonímia de les seues parts —també d'aquelles sense connotacions eròtiques— i perquè no es presenta com un *jo* superior a la dona, sinó que de vegades és a l'inrevés: es veu com un personatge feble i humà davant de la dona. Un exemple de la feblesa de l'home el trobem en el poema XXIII d'*Horacianes*, on el preservatiu —i per doble extensió metonímica, el fal·lus i el *jo* líric— es presenta feble i derrotat en una conversa entre ell i el *jo*:³

3. Altres exemples d'aquesta inseguretats sexuals els trobem en el llibre sisè d'*Exili d'Ovidi*, titulat «Diàlegs amb el seu membre».

et veig gastat, flàccid, llançat,
condó,
sense dignitat en la teua derrota,
tirat de qualsevol manera,
com un peixot
impotent, incapaç de redreçar-te, cansadament humà,
i això que tens el semen que a mi em manca
i encara alenes,
llefiscós i bellugadís
com jo mateix, però d'altra manera,
després del brusc combat feroç.

Pel que fa a l'homosexualitat femenina, aquesta és vista amb un cert respecte per part d'Estellés, com podem comprovar en els seus poemes a través de la figura de Safo, que representa el lesbianisme lligat a la cultura més refinada des de la mitologia grecollatina. No passa el mateix amb l'homosexualitat masculina, que apareix com un element negatiu relacionat amb la paròdia i l'insult.

Així, en els versos estellesians, l'homosexualitat masculina apareix per mitjà d'expressions disfòriques relacionades amb l'escatologia on queda reflectit el *saber popular* segons el qual l'homosexualitat masculina té visibilitat com una cosa negativa, de marginalitat, i és matèria primera per a l'insult: «s'èsgarrava un sac / i hi havia un gemec de virgo apòcrif. / Els maricons del poble eren feliços» (*El gran foc dels garbons*); «doctes barons de borumballa heràldica / en laberints de buscapius incert! / De maricons i putes de profit, / usen confit per guarir almorranes» (*Mural del País Valencià*, primer volum).

No obstant, no ens atreviríem a dir que Estellés té una concepció dels homosexuals intensament negativa. El que passa és que a partir del seu ús sovintejat de la fraseologia del registre col·loquial valencià, apareixen insults relacionats amb aquest tipus d'homofòbia tan arrelada en la seua cultura popular, que el poeta utilitza com a tret estilístic de la seua col·loquialitat i molt sovint en contextos on critica persones que no li són afins políticament —pensem, si no, en el cas de la crítica encoberta de José Ombuena a través de Suetoni en *Horacianes*.

El sexe

Tot i que ja hem parlat de temes relacionats amb l'atracció sexual en ambdós poetes, ara passem a comentar-ne exemples més detallats de comparació entre les dues concepcions. En primer lloc, observem que en la poesia d'Estellés hi ha una visió del sexe poc idealitzada i propera a l'escatologia que no trobem en Marçal. De vegades, apareix el contrast entre una escatologia del cos femení o del sexe i una visió esterilitzada d'aquest (*Mural del País Valencià*, tercer volum):

i entre les cames
bramava un mànec
fins a l'excés:
recorde pràctiques
—llengua, dentetes
i hàbils mans—
i a vós ofrene
l'aprenentatge,
gotes de semen
per les estores
i les parets.

Ací vos deixe
la llum encesa:
és com un mànec
de gran claror:
llums de prepuci
adelerat
que penetrava
segles vinents,
ventres futurs,
amb la llanterna
fugaç del semen.

Aquest contrast entre allò més culte o elevat i allò més escatològic vinculat amb el que és tradicional és una de les característiques de l'estil estellesià que dona força a la seua poesia a través de l'impacte que aquestes imatges contràries provoquen en el lector, poc acostumat a veure aquests dos elements conjuminats en un poema. De fet, aquesta presència del sexe en la poesia d'Estellés encaixa amb la seua visió carnavalesca de la societat de postguerra valenciana, de misèria i de repressió del poble.

Tanmateix, és pòc objectiu quedar-se només amb la *visió carnavalesca* del món que té el de Burjassot. De fet, podem trobar fragments de la seua poesia on el cos de la dona i el sexe apareixen d'una manera sublim i del tot amorosa, com ara en l'exemple del poema «Els amants», o bé en aquest poema de *Primera audició*, on el poeta recorda amb nostàlgia i amor el cos de la seua estimada:

Un
Cos
d'aigua
successiva,
estimulant
un
amor
d'eternitat,
amants, amants!

Et
veig
ara
com
et
veia
al replà
de
casa

teua,
tota
nua
i
escampada
pels
taulells,
amants, amants

Cos
Que
enyore
i
anys
que
enyore,
em
vindran
si
tu
mèstimes
amb
paraules
molt
petites
que
trencaves
amb
les
dents
com trencaves el fil de cosir,
amants, amants, amants!

En segon lloc, tant Marçal com Estellés entenen el cos femení com un conjunt de cavitats i de concavitats, tot concebent-lo en la seua tridimensionalitat, però cadascú amb un matis diferenciat. La diferència es troba en el fet que, per a Estellés, el cos es visualitza com un espai amb orificis i líquids connectat amb l'exterior, mentre que Marçal el pensa com un receptacle que acull el fetus, i per tant com un espai clos que no es connecta amb l'exterior perquè cal l'aïllament per a protegir el fill. Trobaríem algunes excepcions d'aquestes afirmacions en ambdós autors, però ara no ens aturarem en el matis per motius de manca d'espai.

El següent poema de Maria-Mercè Marçal il·lustra la seua concepció del cos com un receptacle tancat que protegeix el fetus (*Sal oberta*): «aquesta capsula dolça / de molsa / que et guarda, / amb pany fadat; / que oneja sense fressa, / ni pressa, / amb bleix extasiat / és el meu cos que et serva». Observem com el jo líric es metaforitza i passa a ser un cos receptacle en forma de capsula que no té cap altra finalitat que guardar i protegir «un petit objecte molt valuós» que és el fetus.

En canvi, en la poesia d'Estellés hem comprovat que la majoria de les vint-i-vuit aparicions del mot *forat* en la lírica estellesiana tenen connotacions de penetració fàl·lica, i és que aquesta idea de dominació sexual es troba arrelada en la tradició cultural en la qual s'insereix la poesia estellesiana, i aflora sovint en la fraseologia popular i en tota mena d'expressions metafòriques, com en aquest exemple de la metàfora LA PÀTRIA ÉS UNA DONA, on aquesta és entesa a través d'una personificació i amb la dominació masculina: «busques un / cos de dona. Una pàtria. Només busques / un forat ple de pèls. Busque la pàtria. / La meua pàtria. Un cos», (*Sonets mallorquins*).

Des d'aquesta diferència, observem que la visió estellesiana del cos de la dona encaixa en el concepte de cos bakhtinià, una de les característiques del qual és la connexió corporal entre l'interior i l'exterior que sovint es materialitza en formes escatològiques. Aquesta connexió apareix molt més continguda en l'obra de Marçal, de manera que la concepció femenina del propi cos no s'ajusta al model crític de Bakhtin sobre la tridimensionalitat del cos (Bakhtin 1998: 25-26), sinó a un model de corporalitat femenina relacionat amb la maternitat.

El cos i la mort

La personificació de la mort és una metàfora ontològica, ja que aproxima aquest concepte abstracte a la nostra realitat més propera i palpable a partir de l'experiència corporal. Concretament, una de les representacions metafòriques de la mort en la lírica estellesiana és la personificació en forma de dona (*Cant temporal*):

Amiga, véns, oh dama secretíssima,
amb passes breus, i arribes al capçal
on sóc, malalt, abandonat pels déus.
Amiga, tant de temps com t'esperava!
Has arribat, amb passes de silenci,
has arribat com amb passes de pluja:
has arribat com amb passes de cendra,
amb peu descalç sobre els taulells brunyits.

També trobem un valuós exemple de personificació de la mort en forma de la seua filla, que va morir als tres mesos de vida. Aquesta metaforització té lligams directes amb l'experiència personal del poeta, així com amb la fraseologia popular catalana, ja que el poema es construeix sobre una «Cançó de bressol»⁴ tradicional valenciana, i justament aquest és el seu títol (*La nit*):

Jo tinc una Mort petita,
meua i ben meua només.
Com jo la nodresc a ella,
ella em nodreix igualment.
Jo tinc una Mort petita
que trau els peus dels bolquers.
Només tinc la meua Mort
i no necessite res.
Jo tinc una Mort petita

4. Vegeu <http://www.canpop.resolt.net/llista.php>. Aquesta adreça electrònica pertany al projecte Canpop, dedicat a la recuperació del cançoner popular valencià. A hores d'ara, hi ha penjades set versions diferents de la cançó popular *La meua xiqueta és llama*.

i és, d'allò meu, el més meu.
Molt més meua que la vida,
amb mi va i amb mi se'n ve.
Es la meua ama, i és l'ama
del corral i del carrer
de la llimera i la parra
i la flor del taronger.

A tall de conclusió

Hem constatat com de polifacètica és la concepció de la dona per part d'Estellés, tot comparant-la amb la veu lírica de Maria-Mercè Marçal, la qual és possiblement la més trencadora pel que fa a la visió tradicional de la dona dins del context literari català contemporani. El que volíem demostrar amb aquest text és que el llenguatge de la corporalitat es troba en la base d'una actitud subversiva davant de la realitat que es pot materialitzar per vies diferents (més simbòliques o més semiòtiques; més metonímiques o més metafòriques; més establertes socialment o més trencadores amb la visió social dominant) i que és un mecanisme útil per a la creació de nous mons en contextos socials de repressió d'una col·lectivitat.

Referències bibliogràfiques

- BAKHTIN, Mikhail (1998): «Introducción. Planteamiento del problema» dins *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Madrid. Alianza Editorial, pp. 1-51.
- CARBÓ, Ferran (2009): *Com un vers mai no escrit. La poesia de Vicent Andrés Estellés en els anys cinquanta*, Alacant, IIFV.
- CLIMENT, Laia (2005): *Cos i gènere en el discurs poètic contemporani: anàlisi contrastiva de la poesia de Vicent Andrés Estellés i Maria-Mercè Marçal*, Castelló, UJI.
- MARÇAL, Maria-Mercè (1989): «Pròleg», dins *Llengua abolida*, València, Tres i Quatre.
- SALVADOR, Vicent (2000): *Poesia, ciutat oberta. Incursions en el discurs poètic contemporani*, València, Tàndem.
- (2008): «Per a una edició crítica de Vicent Andrés Estellés: qüestions prèvies, reflexions provisionals», dins *Miscel·lània en honor a Joan Francesc Mira*, Castelló, UJI, pp. 319-224.
- (2010): «El gran foc dels garbons, un procés d'escriptura complex» dins *Opera estellesiana. Per a una edició crítica de Vicent Andrés Estellés*, Alacant, IIFV.
- (2011) «Paraula poètica i cultura de la mort en la poesia de Vicent Andrés Estellés», *Reduccions*, 98-99, pp. 207-216.
- STANTON, D. C. (1986) «Difference on Trial: A Critique of the Maternal Metaphor in Cixous, Irigaray and Kristeva», dins *The Thinking Muse*, Indiana, IUP, pp. 157-177.

Poemaris de Vicent Andrés Estellés

- ANDRÉS ESTELLÉS, Vicent (1971): *Llibre de meravelles*, València, L'Estel.
- (1972): *La nit, El primer llibre de les èglogues i El gran foc dels garbons*, dins *Obra completa 1. Recomane tenebres*, València, Tres i Quatre.
- (1974): *Epitafis i Horacianes*, dins *Obra completa 2. Les pedres de l'àmfora*, València, Tres i Quatre.

- (1975): *Les acaballes de Catul, Per a tota la mort i Primera audició*, dins *Obra completa 3. Manual de conformitats*, València, Tres i Quatre.
- (1975): *El gran foc dels garbons*, València, Tres i Quatre.
- (1978): *Temps de dolor, Cercles del Russafi i Ram de vent*, dins *Obra completa 4. Balanç de mar*, València, Tres i Quatre.
- (1980): *Cant temporal i Pedres de foc*, dins *Obra completa 5. Cant temporal*, València, Tres i Quatre.
- (1981): *La clau que' obri tots els panys, Ciutat a cau d'orella i El monòleg*, dins *Obra completa 6. Les Homilies d'Organyà*, València, Tres i Quatre.
- (1982): *Exili d'Ovidi*, dins *Obra completa 7. Versos per a Jackeley*, València, Tres i Quatre.
- (1983): *Sonets mallorquins*, dins *Obra completa 8. Vaixell de vidre*, València, Tres i Quatre.
- (1986): *El corb*, dins *Obra completa 9. La lluna de colors*, València, Tres i Quatre.
- (1988): *Primera Soledad*, València, Edicions Alfons el Magnànim.
- (1996): *Llibre dels bons propòsits, Cant unitari, Declaració de principis i Valencians que han traït el nostre poble*, dins *Mural del País Valencià*, vol I, València, Tres i Quatre.
- (1996): *Nits del País Valencià i Ofici permanent a la memòria de Joan B. Peset*, dins *Mural del País Valencià*, vol II, València, Tres i Quatre.
- (1996): *Llibre dels poetes, Llibre del Puig, Darrers poemes de la Cordovesa i Mural, Mural*, dins *Mural del País Valencià*, vol III, València, Tres i Quatre.

Poemaris de Maria-Mercè Marçal

- MARÇAL, Maria-Mercè (1979): *Bruixa de dol*, Barcelona, Llibres del Mall.
- (1982): *Sàl oberta*, Barcelona, Llibres del Mall.
- (1985): *Là germana, l'estrangera*, Barcelona, Edicions 62.
- (1989): *Llengua abolida*, València, Tres i Quatre.
- (1997): *Desglaç*, Barcelona, Edicions 62.