

**Universitat Jaume I**

Departament de Filologia i Cultures Europees

**Estudi lingüístic, literari i textual de la  
poesia de Vicent Andrés Estellés en un marc  
d'interessos traductològics i didàctics**

Tesi de doctorat presentada per:

Aina Monferrer Palmer

Dirigida pel

Dr. Vicent Salvador Liern

*A les persones que creuen en mi.*

## **Agraïments**

A Vicent Salvador, per la paciència i la saviesa, a mon pare, per la fidelitat i la incondicionalitat, a Pablo, pel suport i l'estadística.

Agraïsc també la col·laboració desinteressada d'Elena Sánchez, Amador Calvo, Lluís Roda, Carme Calduch, Sergi Serra, Josep Marqués, Víctor González Ibáñez, Josep Marco, Josep Guzmán, Maribel Sospedra, Mar Garí, Salvador Barrientos, Jéssica Saborit, Begonya Palmer, Robert Davidson, Pilar Almería, Jesús Villalta-Lora, Jordi Antolí, Vicent Martines, Maria Agustí i Flores, Jon Landa, Andrea Volpicelli i Pedro Gilabert.

# Índex de continguts

Agraïments.....	3
Justificació.....	16
<b>1. Introducció.....</b>	<b>17</b>
1.1. Hipòtesis.....	17
1.2. Objectius.....	17
1.3. Metodologia.....	18
1.4. L'autor: Vicent Andrés Estellés.....	18
1.5. Estat de la qüestió dels estudis estellesians.....	22
1.5.1. Visió general: des dels inicis fins al primer volum de l'edició crítica (2014).....	22
1.5.1.1. Abans de 1981.....	22
1.5.1.2. Del 1981 al 1998.....	23
1.5.1.3. Del 1998, amb la primera tesi doctoral sobre el poeta, fins l'any 2014, amb l'edició del primer volum de l'edició crítica.....	24
1.5.2. Quatre tesis sobre el poeta.....	25
1.5.2.1. Les <i>Horacianes</i> .....	26
1.5.2.2. Cos, gènere i poesia.....	27
1.5.2.3. Les intertextualitats estellesianes.....	28
1.5.2.4. Etnohumanisme.....	29
<b>2. Estilística pragmàtica.....</b>	<b>33</b>
2.1. Marc teòric i metodològic.....	33

2.1.1. Principals conceptes pragmaestilístics que s'apliquen en aquesta tesi.....	33
2.1.1.1. Estilística i pragmaestilística.....	33
2.1.1.2. Fraseologia.....	35
2.1.1.3. Metàfora i metonímia.....	37
2.1.1.4. Intertextualitat.....	40
2.1.2. Estilística pragmàtica de la poesia estellesiana: antecedents.....	48
2.1.3. Lingüística de corpus aplicada a l'anàlisi pragmaestilística d'un corpus literari.....	52
2.1.3.1. Introducció.....	52
2.1.3.2. Conceptes de lingüística de corpus imprescindibles.....	52
2.1.3.3. Les influències.....	54
2.1.3.4. Les eines de lingüística de corpus.....	63
2.1.3.5. Les cerques, al servei de l'anàlisi.....	66
2.1.3.6. Reflexions finals.....	66
2.1.4. Estructura d'anàlisi: esquema per a l'anàlisi de textos literaris.....	68
2.2. El significat lèxic.....	70
2.2.1. Els noms propis i l'enciclopèdia cultural: antropònims i topònims.....	70
2.2.1.1. Introducció: el nom propi en Estellés.....	70
2.2.1.2. Antropònims.....	73
2.2.1.2.1. Preliminars: l'antropònim.....	73
2.2.1.2.2. Estudi de cas 1: l'antropònim <i>Vicent</i> .....	73
2.2.1.2.3. Estudi de cas 2: L'antropònim <i>Ausiàs March</i> .....	85
2.2.1.3. Topònims.....	93
2.2.1.3.1. Preliminars: el topònim.....	93

2.2.1.3.2. Evolució del concepte de ciutat. Primera etapa: de <i>Ciutat a cau d'orella</i> a <i>Llibre de meravelles</i> .....	96
2.2.1.3.3. Evolució del concepte de ciutat. Segona etapa: la ciutat concreta i el <i>Mural del País Valencià</i> .....	104
2.2.2. Economia de l'adjectivació: profusió o laconisme; anteposició i posposició.....	122
2.2.2.1. Influències de la qualificació estellesiana.....	122
2.2.2.2. Qualificació i estil poètic de Vicent Andrés Estellés: reflexions a partir de l'estudi semiautomàtic.....	124
2.2.2.2.1. Marc teòric i metodològic.....	125
2.2.2.2.2. Metadiscursivitat.....	127
2.2.2.2.3. Comentari sobre els 40 adjectius amb més ocurrencies o aparicions en la poesia d'Estellés.....	130
2.2.2.2.4. Mots clau i qualificació: altres adjectius estilísticament destacats més enllà dels 40.....	133
2.2.2.2.5. Les seqüències d'adjectius qualificatius i altres estructures qualificatives clau.....	142
2.2.2.2.6. Algunes col·locacions clau en la qualificació dels mots <i>amor</i> i <i>mort</i> .....	143
2.2.2.3. Reflexions finals.....	147
2.2.3. La combinatòria lèxica: col·locacions.....	149
2.2.3.1. Col·locacions ausiasmarquianes.....	149
2.2.3.2. La doble adjectivació [Adjectiu + Nom + Adjectiu] i altres variants.....	153
2.2.3.3. L'estructura [Nom + o + Nom].....	160
2.2.3.4. Comentari sobre els 40 substantius amb més ocurrencies.....	165
2.3. Les estructures gramaticals.....	170
2.3.1. Verbs.....	170
2.3.2. Adverbis.....	177

2.3.2.1. Introducció i comentari general.....	177
2.3.2.2. Estilística dels adverbis en <i>-ment</i> en la poesia de Vicent Andrés Estellés.....	179
2.3.2.2.1. La diversitat funcional dels adverbis en <i>-ment</i> en la poesia d'Estellés.....	182
2.3.2.2.2. Alguns casos especials d'originalitat estilística.....	186
2.4. La pragmàtica del text.....	189
2.4.1. Interjeccions i estil exclamatiu.....	189
2.4.1.1. Interjeccions pròpies.....	190
2.4.1.2. Interjeccions impròpies.....	191
2.4.2. Conversacionalitat.....	193
2.4.2.1. Rutines conversacionals.....	193
2.4.2.2. Altres trets de la conversacionalitat.....	196
2.4.2.3. Reflexions finals.....	198
2.5. La prestidigitació retòrica.....	200
2.5.1. La contundència: l'epifonema i altres recursos de la sentenciositat.....	200
2.5.1.1. L'epifonema.....	200
2.5.1.2. Altres recursos de la sentenciositat.....	210
2.5.2. El pensament analògic: comparances, exemplificacions i al·legories.....	216
2.5.2.1. Comparances.....	216
2.5.2.2. Exemplificacions.....	221
2.5.2.3. Al·legories.....	223
2.5.3. La projecció cognitiva: metàfora, metonímia, personificació i sinestèsia.....	226
2.5.3.1. Metàfores clau de l'estil estellesià.....	226

2.5.3.1.1. Metàfores ausiasmarquianes en VAE.....	231
2.5.3.2. Representació de l' <i>eros</i> en el vers estellesià.....	234
2.5.3.3. Representació del <i>tanatos</i> en el vers estellesià.....	235
2.5.3.3.1. Metàfora, metonímia i lèxic del marc cognitiu de la mort en la poesia de Francisco de Quevedo i de Vicent Andrés Estellés.....	236
2.5.3.4. L'univers cognitiu estellesià: proposta d'esquema relacional dels principals conceptes.....	246
2.5.4. Altres procediments expressius: <i>desplaçament qualificatiu, subversió fraseològica i representació a través de variants</i> .....	251
2.5.4.1. Desplaçament qualificatiu.....	251
2.5.4.1.1. Desplaçament qualificatiu i adjectivació: el complement predicatiu.....	251
2.5.4.1.2. Desplaçament qualificatiu i adverbis en <i>-ment</i> .....	254
2.5.4.2. Subversió d'elements de la fraseologia amb un efecte poètic.....	255
2.5.4.3. Representació a través de variants.....	258
2.6. Macroestratègies discursives.....	262
2.6.1. Composició i progressió del discurs: els títols i les citacions paratextuals.....	262
2.6.1.1. Estudi de cas: la intertextualitat ausiasmarquiana a través dels paratextos.....	266
2.6.2. Els gèneres com a filtre de l'estil.....	273
2.6.2.1. La porositat de la poesia estellesiana: gèneres i subgèneres poètics.....	273
2.6.2.2. Comparació intergenèrica.....	279
2.6.2.2.1. Poesia i teatre.....	279
2.6.2.2.2. Poesia i prosa.....	282
2.6.3. Polèmica i cultura del debat: l'insult en la poesia de Vicent Andrés Estellés com estratègia de representació biogràfica.....	285



2.6.3.1. L'insult i la maledicció en la literatura.....	285
2.6.3.2. La representació biogràfica en la poesia de Vicent Andrés Estellés.....	287
2.6.3.3. Insults i malediccions en la poesia d'Estellés com subgènere biogràfic.....	289
2.6.3.4. Reflexions finals.....	298
2.6.4. Estil i ideologia: cos femení, sexe i relacions filials en la poesia de Vicent Andrés Estellés.....	300
2.6.4.1. Exili, personatges anònims i claus interpretatives.....	301
2.6.4.2. Relacions de parentesc.....	303
2.6.4.3. El cos i l'amor.....	305
2.6.4.4. El sexe.....	309
2.6.4.5. El cos i la mort.....	312
2.7. Conclusions.....	314
<b>3. Anàlisi de les traduccions de la poesia d'Estellés, especialment a l'espanyol.....</b>	<b>320</b>
3.1. Introducció.....	320
3.1.1. Propòsit de l'estudi i hipòtesi.....	321
3.1.2. Estructura de l'anàlisi de les traduccions.....	321
3.1.3. Corpus d'estudi.....	322
3.1.4. Marc teòric i metodològic: la traducció literària.....	323
3.1.4.1. Poesia i traducció.....	323
3.1.4.2. Pragmaestilística i traducció.....	327
3.1.4.3. Lingüística de corpus i traducció.....	328
3.1.4.4. Metàfora i traducció.....	331
3.1.4.5. Fraseologia i traducció.....	332

3.1.5. La graella d'anàlisi: elements i justificació.....	333
3.2. El llibre: característiques dels sis poemaris.....	336
3.2.1. Context de publicació.....	336
3.2.2. Traducció monolingüe o bé traducció bilingüe: algunes implicacions.....	338
3.2.3. Els paratextos de les traduccions.....	339
3.2.4. Les antologies: la qüestió de la tria dels poemes.....	343
3.2.5. Entre el llibre i el text: anàlisi de les autotraduccions ( <i>Antologia i Versos per acompanyar una esperança</i> ).....	346
3.2.5.1. Introducció: traduir o autotraduir-se.....	346
3.2.5.2. Dues comparacions de diverses traduccions de poemes clau.....	348
3.2.5.3. Millora i recreació autònoma del text original: <i>Antologia</i> (1984).....	350
3.2.5.4. Adaptació al context de recepció: <i>Antologia i Versos per acompanyar una esperança</i> .....	351
3.2.5.5. Reflexions finals sobre les dues autotraduccions.....	353
3.2.5.6. Una anàlisi ecdòtica a partir d'una autotraducció: el tercer poema del <i>Coral romput</i> .....	355
3.3. El text: anàlisi lingüísticotextual comparativa de les sis traduccions.....	360
3.3.1. Diferències gramaticals entre el català (LO) i el castellà (LT) que afecten la traducció.....	360
3.3.1.1. L'amplitud semàntica del verb <i>fer</i> .....	360
3.3.1.2. La col·locació de dos adverbis acabats en <i>-ment</i> .....	361
3.3.1.3. Diferències d'ús del gerundi.....	361
3.3.1.4. Diferències en les estructures comparatives.....	361
3.3.1.5. Diferències d'ús entre <i>però</i> i <i>però</i> .....	363
3.3.1.6. Diferències d'ús entre <i>ser</i> i <i>estar</i> .....	363

3.3.1.7. La diftongació.....	364
3.3.1.8. La pronominalització verbal.....	364
3.3.1.9. La col·locació de l'adjectiu.....	366
3.3.2. Estils de traducció poètica: mantenir la forma o el contingut.....	368
3.3.3. Diferents estratègies de traducció de la metàfora.....	372
3.3.4. Estil, model de llengua i traducció.....	379
3.3.4.1. Introducció.....	379
3.3.4.2. Mots clau: com traduir-los?.....	379
3.3.4.3. Col·locacions estellesianes i traducció: una mostra.....	383
3.3.4.4. Millores estilístiques en la traducció: una mostra.....	386
3.3.4.5. Les veus de l'enunciació.....	387
3.3.4.6. Col·locacions estellesianes i fraseologismes.....	388
3.3.4.6.1. Elements fraseològics en català (LO) però no en castellà (LT).....	388
3.3.4.6.2. Col·locació en castellà però no en català.....	389
3.3.4.6.3. Element fraseològic en català i en castellà.....	389
3.3.4.7. La variació lingüística .....	390
3.3.4.8. L'adaptació del text a la cultura meta.....	391
3.3.4.9. Estil, model de llengua i traducció: algunes reflexions finals.....	393
3.3.5. Traduccions a l'espanyol de la poesia d'Estellés en antologies col·lectives i en revistes.....	394
3.3.6. Proposta d'anàlisi entre quatre llengües.....	398
3.3.6.1. Comentari d' <i>Homenatge il·lícit a Lluís Milà</i> .....	398
3.3.6.2. Comentari de "Creuant la nit" (LMer).....	399

3.3.6.3. Comentari d’“Em posareu entre les mans la creu” (GFG).....	400
3.3.6.4. Comentari de “Res no m’agrada tant” .....	401
3.4. Conclusions.....	404
<b>4. Aplicacions didàctiques amb la poesia d’Estellés.....</b>	<b>409</b>
4.1. Introducció.....	409
4.1.1. Poesia i ensenyament: marc teòric.....	409
4.1.2. Estellés i ensenyament: què s’ha dit fins ara i què es proposa.....	417
4.2. Manualística i ensenyament de la literatura catalana: la figura de Vicent Andrés Estellés en l’ensenyament mitjà.....	420
4.2.1. Introducció.....	420
4.2.1.1. Cànon i clàssic.....	420
4.2.1.2. El llibre de text.....	422
4.2.2. El corpus d’estudi.....	422
4.2.3. Resultats.....	423
4.2.4. Reflexions finals.....	423
4.3. Unitat didàctica: estudi de la poesia a partir de Vicent Andrés Estellés.....	426
4.3.1. Unitat didàctica: Estudi del gènere poesia a partir de Vicent Andrés Estellés.....	426
4.3.1.1. Contextualització.....	426
4.3.1.2. Objectius didàctics.....	426
4.3.1.2.1. Competències bàsiques.....	427
4.3.1.2.2. Objectius terminals.....	428
4.3.1.3. Continguts.....	429
4.3.1.4. Estratègies metodològiques i orientacions didàctiques.....	430

4.3.1.4.1. Principis metodològics.....	430
4.3.1.4.2. Estratègies didàctiques.....	431
4.3.1.4.3. Mètodes d'ensenyament.....	432
4.3.1.4.4. Recursos.....	432
4.3.1.4.5. Activitats.....	433
4.3.1.5. Avaluació.....	435
4.4. Les geografies literàries d'Estellés.....	437
4.4.1. La València de Vicent Andrés Estellés. Una proposta didàctica a partir de <i>Llibre de meravelles</i> .....	438
4.4.1.1. Proposta de seqüència didàctica.....	438
4.4.1.2. Reflexions finals.....	442
4.4.2. Una proposta de geografies literàries a partir del MPV. Ruta literària per Morella i Peníscola.....	444
4.4.3. Una proposta de geografies literàries a partir del MPV: SD sense sortir de l'aula.....	446
4.4.4. Perseguem la petja de Vicent Andrés Estellés per tres pobles del <i>Mural del País Valencià</i> : proposta didàctica.....	449
4.4.4.1. Introducció.....	449
4.4.4.2. Descripció de la proposta.....	451
4.4.4.3. Objectius.....	452
4.4.4.4. Característiques de l'alumnat.....	452
4.4.4.5. Desenvolupament de la seqüència.....	453
4.4.4.5.1. Primera sessió.....	454
4.4.4.5.2. Segona sessió.....	454
4.4.4.5.3. Tercera sessió.....	455
4.4.4.6. Avaluació.....	456
4.4.4.7. Reflexions finals.....	456

4.5. Poesia i ensenyament de llengua estrangera: experiències als lectorats.....	458
4.5.1. Primera experiència: Université de Picardie Jules Verne.....	461
4.5.2. Segona experiència: University of Cambridge (I).....	464
4.5.2.2. Reflexió final sobre les dues experiències didàctiques.....	464
4.5.3. University of Cambridge (II): didàctica de l’L3 a partir de la traducció poètica multilingüe.....	467
4.6. Internet com lloc d’instruments didàctics: webquests, caceres del tresor, wikis i blogs i pàgines web.....	471
4.6.1. Webquests.....	473
4.6.2. Caceres del tresor. La Serra d’Espadà en la poesia de Vicent Andrés Estellés, seguint-ne les traces.....	475
4.6.3. Wikis: la poesia i l’espai com a metàfora de l’aprenentatge: la vida és un viatge.....	476
4.6.4. Blogs i pàgines web.....	478
4.7. Llenguatge poètic i llenguatge plàstic: la multimodalitat i la reinterpretació de l’obra d’art.....	479
4.8. Productes culturals derivats de la poesia d’Estellés: dues guies didàctiques sobre cinema i teatre respectivament.....	481
4.9. Aprofitament d’un corpus literari digitalitzat per a l’ensenyament de la llengua i de la literatura catalanes.....	483
4.9.1. Proposta d’exercicis per a l’ensenyament de la llengua amb el corpus poètic estellesià digitalitzat.....	485
4.9.1.1. Sintaxi.....	485
4.9.1.2. Lèxic.....	486
4.9.1.3. Col·locacions.....	487
4.10. Conclusions.....	489
<b>5. Conclusions generals.....</b>	<b>493</b>

<b>6. Bibliografia.....</b>	<b>507</b>
6.1. Bibliografia primària.....	507
6.2. Bibliografia secundària.....	517
<b>7. Annexos.....</b>	<b>548</b>
7.1. Índexs.....	548
7.1.1. Índex d'abreviatures.....	548
7.1.2. Índex de figures dins del text.....	555
7.1.3. Índex de figures en els annexos.....	558
7.2. Figures annexades.....	559

## Justificació

Després dels nombrosos estudis existents sobre l'obra poètica de Vicent Andrés Estellés, hem considerat la conveniència, ara, d'un estudi sistemàtic sobre l'estil estellesià ajudat de la lingüística de corpus, amb l'objectiu d'aportar noves perspectives i suggerir noves reflexions sobre l'objecte d'estudi.

Aquesta recerca vol contribuir també a la proposta d'un esquema d'anàlisi estilística dels textos literaris, que encara no ha estat definit en termes específics. Cal també una proposta d'ús raonable i òptim de les eines de lingüística de corpus per a l'anàlisi estilística dels textos literaris. Aquí es proposa la conjuminació d'ambdós aspectes: l'anàlisi estilística i l'ús de la lingüística de corpus.

Per dur a terme aquests propòsits, era necessari comptar amb un corpus poètic estellesià exhaustiu digitalitzat, fet que també era necessari per a la *Nova edició revisada* de l'Obra Completa d'Estellés, el primer volum de la qual s'ha publicat l'any 2014 per part de l'editorial Tres i Quatre.

Així doncs, calia aprofundir en el coneixement, catalogació i anàlisi estilística de la poesia estellesiana i de les seues traduccions, tema que havia estat tractat només parcialment fins ara. L'aprofundiment en l'estudi estilístic de la poesia d'aquest destacat escriptor valencià ha permès també la reflexió àmplia i interdisciplinària sobre les possibilitats didàctiques que el seu vers ofereix.

Aquesta tesi doctoral ofereix respostes en aquests tres punts de l'estudi –teòric i aplicat– de l'obra poètica de Vicent Andrés Estellés: estudi de l'estil, estudi de les traduccions i estudi de l'aplicació de la poesia d'Estellés a l'ensenyament. Tota pedra fa paret, i aquest treball és la pedra que nosaltres dipositem en l'edifici dels estudis estellesians.



# 1. Introducció

## 1.1. Hipòtesis

- L'examen de la variació funcional de la llengua en els textos poètics contribueix a la interpretació literària d'una obra i de la figura del seu autor en la història de la literatura corresponent.
- Les eines de lingüística de corpus (LC), aplicades des de l'òptica teoricometodològica de l'estilística pragmàtica, poden contribuir la millora del coneixement de l'estil d'un autor i de la seua obra.
- L'anàlisi de les traduccions d'un poeta pot ajudar a conèixer-ne millor l'estil.
- L'anàlisi de les traduccions d'un poeta pot ajudar futurs traductors en la tasca de traduir-lo.
- L'anàlisi de les traduccions d'un poeta pot tenir aplicacions didàctiques profitoses.
- Com més es conega l'estil d'un poeta, més i millors seran els aprofitaments didàctics de la seua obra.
- La LC aplicada a corpus literaris reduïts pot tenir funcionalitats didàctiques profitoses.
- La poesia ofereix inestimables i molt diverses aplicacions didàctiques, els límits de les quals encara estan per explorar i per explotar.

Totes aquestes hipòtesis tenen un abast general, però en aquesta tesi s'aplicaran a l'obra poètica de Vicent Andrés Estellés.

## 1.2. Objectius

### Objectius del capítol 2: estilística pragmàtica

- Digitalitzar l'obra poètica de Vicent Andrés Estellés.
- Avançar en l'estudi de l'estil de Vicent Andrés Estellés.
- Oferir un model d'anàlisi pragmaestilística dels textos literaris en català, amb l'ajuda de la LC com a tecnologia de suport metodològic.
- Conèixer i esprovar possibles opcions d'eines de lingüística de corpus per a l'anàlisi estilística de textos literaris, així com les seues limitacions.

### Objectius del capítol 3: traducció

- Avançar en l'estudi de les traduccions dels versos de Vicent Andrés Estellés a l'espanyol (i, en part, a altres llengües).
- Oferir orientacions sobre possibles problemes de traducció que el traductor d'Estellés trobarà i que són causats, a banda de per diferències estructurals entre llengües, per les peculiaritats estilístiques del poeta en qüestió.
- Oferir orientacions útils per a la traducció poètica en general.

## **Objectius del capítol 4: aplicacions didàctiques**

- Analitzar les aplicacions didàctiques de la poesia estellesiana existents.
- Oferir noves aplicacions didàctiques a partir del coneixement profund de l'obra d'aquest poeta.
- Reflexionar sobre les potencialitats didàctiques i educatives de la poesia en general.

### **1.3. Metodologia**

Aquesta tesi combina diverses metodologies, que varien en cadascun dels tres blocs en què es divideix. En el segon capítol, centrat en l'anàlisi pragmaestilística, utilitzem eines de la lingüística de corpus en aquells punts de l'esquema analític en què considerem que una determinada anàlisi quantitativa o estadística optimitza les possibilitats de l'anàlisi qualitativa posterior. En el punt 2.1.1, es descriuen els marcs teòrics concrets que subjauen a la nostra anàlisi pragmaestilística: concretament, els nostres enfocaments sobre fraseologia, metàfora i intertextualitat, conceptes que cal delimitar per tal d'evitar imprecisions interpretatives en la nostra anàlisi. Les qüestions referides a la LC s'especifiquen en el punt 2.1.3.

En el capítol tercer o de l'anàlisi de les traduccions, hem utilitzat el mateix aparat conceptual que se sintetitza en la pragmaestilística (§2.1.1), tot complementat amb visions teòriques de l'àmbit de la traducció literària, degudament introduïdes en el punt 3.1.4. Novament, en aquest apartat hi és present la LC, en el sentit que els textos traduïts i els originals han estat digitalitzats i acarats vers a vers per a la seua anàlisi comparativa, gràcies a les eines del grup IVITRA dissenyades amb aquesta finalitat.

El quart capítol, el de les aplicacions didàctiques, és el més heterogeni pel que fa a la metodologia. Partim d'una concepció socioconstructivista, plurilingüe i multidisciplinària de l'aprenentatge, que quedarà exactament definida en el punt 4.1.1, des de la qual ens plantegem el disseny i la implementació d'una sèrie de propostes didàctiques polièdriques sobre la poesia d'Estellés, tot valorant-ne les potencialitats didàctiques així com les seues limitacions.

### **1.4. L'autor: Vicent Andrés Estellés (1924-1993)**

Vicent Andrés Estellés és un autor encara recent, del qual no existeix cap biografia assenyada i detallada a hores d'ara. Sense cap propòsit de fer-ne una recerca biogràfica exhaustiva, en aquest apartat pretenem només referir a grans trets la vida del poeta, tot subratllant aspectes que ajuden a contextualitzar les anàlisis que presentarem en els capítols següents. Per tant, oferim ací un preliminar biogràfic del poeta.

La producció poètica estellesiana és sobretot en català. Si obviem els anys d'adolescència, on el poeta va aprendre oficis com el de forner i el d'orfebre, Estellés va treballar sempre de periodista. Dins el món del periodisme, va dur a terme tasques d'allò més diverses; des d'escriure gasetilles o cròniques cinematogràfiques fins ocupar el càrrec de cap de redacció del diari *Las Provincias*, en el qual va treballar vora trenta anys.

D'altra banda, la seua formació literària és, sobretot en els anys de joventut, quasi exclusivament en castellà. En entrevistes, ha contat sovint que va descobrir la literatura catalana durant la postguerra, gràcies a un veí seu de Burjassot que li prestà algun llibre de versos en català que tenia en les seues prestatgeries. Com apunta Joan Fuster en el pròleg del primer volum de l'Obra completa (OC1) titulat *Recomane tenebres* (1972), els de la seua generació, es van criar i es van formar literàriament bevent d'una "mamella grotesca i tòxica": la del currículum que imposava el franquisme; tot en castellà i, a més, censurant qualsevol veu dissident també en la llengua de Cervantes.

Tot allò va propiciar que Estellés, com també Fuster i molts de la seua generació, esdevingués un gran coneixedor i estimador de la llengua castellana i de la seua literatura. Sovint, en els seus poemes en català, trobem calcs lèxics i sintàctics del castellà motivats, en part, per la castellanització de la seua varietat diatòpica de la llengua, però sobretot per la seua formació literària i periodística en castellà i el seu desconeixement, sovint, de la norma fabriana.

Per tant, no és estrany que Estellés es trobe còmode autotraduint-se al castellà, tot i que, com veurem més endavant, en el tercer capítol, tinga certes limitacions com a traductor, però mai per causa de la desconexió de la LT; sinó per la manca d'un enfocament clar i coherent de la traducció segurament justificat per la seua inexperiència en l'ofici de traduir poesia.

Vicent Andrés Estellés va nàixer a Burjassot el 4 de setembre de 1924 en el si d'una família de forners, ofici que ell mateix va aprendre de ben jove. Al llarg de la seua vida, la mort el colpeix repetidament, fet que queda reflectit de manera transversal en la seua obra poètica, com per exemple en els poemaris *Coral romput* i *L'ofici de demà*. El seu avi va morir d'un tret a la boca del forn que li va disparar un germanastre seu per qüestions d'herència quan el poeta era només un infant, fet que el va marcar amb un record llunyà i dolorós d'infantesa.

Estellés mostra certa tendència a materialitzar en objectes concrets i insignificants els sentiments o les experiències (Pérez Montaner i Salvador 1981: 85). Així, en els seus versos es poden trobar les tassetes de til·la com a referència al ritual de la vetlla del mort en la casa familiar, un meló penjat d'una biga que condensa un esdeveniment i el localitza en una quotidianitat culturalment ben concreta o bé l'exaltació de la ingesta d'un producte tan poc prestigiós com un pimentó torrat.

No obstant, la mort li suscita al poeta diversos sentiments: un sentit inicial de còlera que trobem sobretot en *Primera Soledad*, que a poc a poc es tradueix en sentiments més calmats. Estellés associa els grills amb el record del seu pare i amb la infantesa. Segons diu, son pare no volia que mataren els grills. El pare estellesià no apareix mitificat i poderós, sinó com un ésser vulnerable i amb sensibilitats i mancances que l'allunyen del prototipus cultural de la masculinitat. En *Horacianes*, Estellés es mostra orgullós del seu origen humil per mitjà de la figura paterna: “sóc fill d’un forner analfabet”.

El burjassoter conta que els seus primers escrits foren teatrals, encara de xiquet, en plena guerra civil. Però ben prompte s’estrenaria amb els versos. Pel que fa a les obres teatrals del nostre poeta, destaquem ara la publicació el 1978 d’*Oratori del nostre temps*. Es tracta d’un conjunt de tres poemes escènics sobre Marilyn Monroe, Josep Ribera i Víctor Jara. A més, molts poemes estellesians tenen característiques dramàtiques, com veiem clarament en el cas de les èglogues. De fet, molts poemes d’Estellés han pujat als escenaris de la mà de cantautors com Ovidi Montllor (*Coral romput*), Maria del Mar Bonet o Raimon.

Sovint s’ha considerat aquest poeta dins el corrent del realisme històric, principalment per la referència constant als episodis tràgics de la guerra i la postguerra, que apareixen en molts dels seus poemaris (*Llibre de meravelles* i *El gran foc dels garbons*, entre molts d’altres). Estellés conta com, en acabar la guerra, va haver de cremar certs llibres seus al corral per por que li’ls trobaren els nacionals.

De títol lul·lià, el *Llibre de meravelles*, escrit majoritàriament entre 1956 i 1958 i publicat el 1971, és segurament la causa principal d’aquesta consideració d’Estellés com a poeta del *realisme històric*, atès que el seu tema central són les misèries de la València de postguerra i de l’Horta, i té un clar to crític que es transforma en reivindicatiu en la darrera secció de LMer (“Propietats de la pena”). Miraculosament, el llibre passà la censura. En paraules de Sanchis Guarner: “Heus ací un llibre amerat de valenciania” fent referència al seu to popular i dialectal (Guarner 1971: 7).

Fou cap de redacció del diari Las Provincias durant 20 anys, del 1958 fins el 1978. Segons contava, l’any 43 o 44 duqué un article a un diari, li l’acceptaren i li oferiren la possibilitat d’estudiar periodisme a Madrid. Se n’anà a estudiar a la capital durant els anys més durs de la postguerra. L’any 1945 li publicaren alguns poemes en castellà, en la revista *Garcilaso*. De fet, en poemaris com *A mi acorda un dictat* i *Llibre de meravelles* apareix el record del tren de camí cap a Madrid, que solia traslladar presos, imatge que va colpir el poeta.

Després d’haver estudiat periodisme i d’haver fet el servei militar a Navarra, l’any 1948 Estellés comença a treballar al diari. Deu anys després, hi substituirà Martí Domínguez com a redactor en cap. Arrel de l’arbitrària destitució de l’anterior redactor en cap, Estellés escriurà *Ora Marítima*, dedicada al seu il·lustre predecessor en el càrrec. També són notòries, en aquest sentit, les increpacions estellesianes cap a José Ombuena, enemic de Domínguez, sota la disfressa literària de Suetoni. A inicis dels anys cinquanta, començà a assistir a la tertúlia de l’editorial Torre, que es feia a casa de Miquel Adlert. Allí conegué Joan Fuster i Manuel Sanchis Guarner. L’any 1953 es publicà el primer llibre d’Estellés, dins la col·lecció L’Espiga de l’editorial Torre: *Ciutat a cau d’orella*. Posteriorment, aquesta editorial també publicarà dos poemaris seus més: *La nit* (1956) i *L’amant de tota la vida* (1965).

El periòdic *Las Provincias*, de línia editorial conservadora, anticatalanista i afí al règim, va ser on hagué de treballar el poeta, que en alguns casos utilitzava la poesia com a recer per evadir-se d'aquell ambient de treball tan hostil. Per aquella època, Estellés dormia poc i escrivia molt a la nit, quan tothom descansava, segons es declara en nombrosos poemes seus.

L'any 1955 es casa amb Isabel Lorente i tenen una filla, que mor l'any 1956 amb només tres mesos de vida. Aquesta mort, juntament amb la del seu avi i els morts de la postguerra, el marcarà per a tota la vida i ocuparà un espai destacat entre els seus versos. Nogensmenys, en la poesia d'Estellés destaca la presència de la mort individual però també col·lectiva.

Sembla molt discutible considerar Estellés sols en la seua vessant popular per l'ús sovint dialectal que fa de la llengua i també per l'afany de les seues darreres obres en el sentit de recollir les tradicions i els costums valencians. Estellés és un autor amb una cultura literària molt àmplia que comença per l'educació franquista amb la introducció de Garcilaso de la Vega com a referent poètic del règim i que inclou la generació del 27, els poetes llatins, els poetes medievals i els poetes catalans (Gabriel Ferrater, Carles Riba o Jacint Verdaguer) i europeus del segle XIX i XX (Walt Whitman o bé Baudelaire).<sup>1</sup>

Totes aquestes influències entren en contacte en la figura d'Estellés amb l'actualitat més mundana; la cinematografia i altres manifestacions de la cultura més popular de l'època. Tot ben barrejat i assimilat pel poeta, aquestes influències es poden rastrejar sovint a través dels seus versos que, a partir d'una assimilació i reinvenió *sui generis*, es plasmen en una obra d'allò més transgressora.

Els anys 70 són els de l'anomenat aleshores boom estellesià. Entre el 1970 i el 1980 es publiquen cinc dels deu volums de les obres completes de l'autor. En total, en aquesta dècada es publiquen vint-i-tres poemaris de l'autor. A més, l'autor rep dos guardons tan importants com la Lletra d'Or de la literatura catalana i el Premi d'Honor de les Lletres Catalanes. Aquesta bona acceptació de la seua obra a Catalunya i en el conjunt dels territoris de llengua catalana, fa que l'antivalencianisme el veja cada vegada amb pitjors ulls fins al punt que, el 1978, fou acomiadat del seu càrrec de redactor en cap del diari *Las Provincias*.

De fet, Estellés patia una llarga malaltia que va començar a manifestar-se-li l'any 1954 i que quasi implica l'amputació d'una cama per causa d'una trombosi. L'any 1978, aprofitant una de les seues hospitalitzacions per la malaltia, que solien ser a Barcelona, Estellés va ser forçosament jubilat.

La mort de Franco el 20 de Novembre de 1975 va ser un alè d'esperança que el va conduir a iniciar el projecte monumental del *Mural del País Valencià* (MPV); un conjunt de poemaris que l'autor deixà inacabat i que compta amb 3 volums de més de 700 fulls cadascun. El MPV inclou 27 llibres de poemes que parlen de la història, els pobles, els rius, les muntanyes i els personatges valencians que Estellés va considerar dignes de retratar per a la posteritat com a testimonis de la història i de la cultura del seu

---

<sup>1</sup>Per a més informació sobre la intertextualitat en Estellés, poden ser útils els estudis duts a terme per Amador Calvo (2007) i per Mariola Aparicio (2003).

poble. Així doncs, va voler deixar una darrera obra com un homenatge alegre i combatiu als valencians. Una obra lluminosa i optimista que deixava enrere el to més introspectiu, pessimista i tràgic que trobem en alguns dels seus poemaris anteriors, tot i que dins del *Mural* també apareixen uns pocs episodis tràgics, però ja no inspirats en el *jo* autobiogràfic sinó en un *jo* patriòtic valencianista.

Una vegada acomiadat del periòdic l'any 1978, Estellés passà llargues temporades al Perelló on tenia un apartament a prop de la platja, on escrigué molts dels *episodis* que formarien part del MPV. A partir de l'arribada de la democràcia, i en sincronia amb el seu projecte mural, es va fer usual la visita d'Estellés a pobles d'arreu del País Valencià on era convidat per motiu d'homenatges i recitals. Va viure i va continuar escrivint, perquè viure i escriure eren quasi sinònims per a d'ell.

## **1.5. Estat de la qüestió dels estudis estellesians**

### **1.5.1. Visió general: des dels inicis fins al primer volum de l'edició crítica (2014)**

Cronològicament, aquesta classificació dels estudis sobre la vida i l'obra d'Estellés es divideix en tres períodes: 1) abans de 1981, 2) del 1981 al 1998 i 3) del 1998 fins l'any 2014, quan es publica el primer volum de l'edició crítica de la poesia d'Estellés.

#### **1.5.1.1. Abans de 1981**

És impossible que en els anys vuitanta pogués haver-hi estudis de conjunt amb suficient perspectiva sobre l'obra de Vicent Andrés Estellés, quan encara faltava molt per publicar i per escriure, especialment la part corresponent al MPV. Tanmateix, cal destacar alguns estudis i referències al burjassoter valuoses per al seu estudi. Els estudis estellesians d'aquells anys es limiten a ressenyes, cada vegada que se'n publicava algun poemari, referències internacionals a aquest poeta, sovint acompanyades d'alguna traducció, així com la introducció d'alguns poemes d'Estellés en antologies de poesia catalana, de vegades amb faldó introductori sobre l'autor i, el més interessant, alguns paratextos com ara pròlegs i epílegs que ja apuntaven certs elements importants de l'obra estellesiana.

Pel que fa a les ressenyes sobre publicacions de poemaris estellesians, seria tasca d'hemeroteca anar a recuperar-les totes, tasca que s'allunya dels nostres propòsits aquí i ara. No obstant, en destacarem la de Ventura-Melià, titulada "Vicent Andrés Estellés: cinc llibres de colp" (1979: 32-33) perquè ret compte de la prolixitat editorial de l'Estellés als anys setanta i vuitanta, iniciada l'any 1971 amb la publicació de LMer, CQOTP i PA. Destaquem també uns treballs introductoris de Jaume Medina sobre les *Horacianes* a *Els Marges* i a *Reduccions*, de manera que Estellés prenia pes canònic al principat (1976; 1977a; 1977b). Pel que fa a les referències internacionals, destaquem la comunicació de David Rosenthal en el 1r Col·loqui d'Estudis Catalans a Nord-Amèrica titulada "Dos poetes catalans dels anys seixanta: Vicent Andrés Estellés i Gabriel Ferrater" (1979: 291-302).

Sembla que els textos més importants des del punt de vista de l'estudi de l'obra del poeta en aquest període són els pròlegs. En destaquem dos: el de Sanchis Guarner a

LMer (1971: 7-10) i la “Nota -provisional i improvisada- sobre la poesia de Vicent Andrés Estellés” al primer volum de l’OC (1972: 17-36). Aquests pròlegs són clau tant pel pes cultural dels qui prologuen com per la importància dels dos llibres prologats: l’un, *Llibre de meravelles*, és el que dóna a conèixer Estellés i l’altre, l’Obra Completa 1, el que el consagra. Tanmateix, dels dos, el pròleg més important pel que fa a l’estudi de l’obra estellesiana és el de Fuster, que apunta ja molts dels tòpics clau en aquest camp. Per un altre cantó, voldríem destacar l’article de Francesc Parcerisas “Funcions i figures de Vicent Andrés Estellés.”, publicat l’any 1975 en *Els Marges* (118-130) i on ja s’apunta cap a un inici d’anàlisi estilística.

I l’any 1981 arribem al primer volum sencer d’estudis sobre el poeta; mig opuscle parla sobre la vida del burjassoter i l’altre mig, de l’obra. Com passava amb el pròleg de Fuster, sobta com l’estudi monogràfic estellesià més embrionari no ha perdut ni un pèl de vigència després de tot el dit durant més de trenta anys sobre Estellés. I és que l’*Aproximació a Vicent Andrés Estellés* de Jaume Pérez Montaner i Vicent Salvador, publicada per Tres i Quatre l’any 1981, ja apuntava precoçment gairebé totes les línies de la futura recerca estilística sobre el poeta. Aquest opuscle ofereix una biografia breu de l’autor, vint-i-dos anys abans de la seua mort., que encara no ha estat revisada i ampliada pertinentment. Cal dir que, als estudis estellesians, encara els manca una biografia assenyada sobre l’autor.

#### **1.5.1.2. Del 1981 al 1998**

Aquest segon període dels estudis estellesians comença amb l’opuscle de Pérez Montaner i Salvador i acaba amb la lectura de la primera tesi doctoral sobre el poeta, a la Universitat de Bremen l’any 1998. És un període on Estellés encara queda molt a prop i no s’han dut a terme les accions que facilitaran la mirada amb perspectiva sobre la seua obra i que es duran a terme en la tercera de les fases. Ens referim a la catalogació del seu arxiu i als intents d’ordenació cronològica i de revisió crítica de l’obra.

D’aquesta època, doncs, destaquem tres monogràfics de revista sobre Estellés. El primer, de 1982, en el seté número de la revista *Lletres de canvi*. D’aquest número destaquem, per la seua influència posterior, tres articles: “L’estructura col·loquial del poema: Un estudi de l’Hotel París” de Vicent Salvador (45-54), “Un poema decisiu per a un llibre important” sobre el poema A Sant Vicent Ferrer del poemari La nit, d’Antoni Martínez Revert (55-71), i “El complex de cultura eròtica i l’erotisme poètic en Vicent Andrés Estellés” de Vicent Escrivà (72-86).

El segon, el monogràfic en el número 8 de la revista *L’Aiguadolç* (1989), d’on destaquem els articles “Eros i retòrica en la poesia d’Estellés” de Salvador (35-44) i “Notes sobre el Mural del País Valencià” de Pérez Montaner (19-34). De fet, en aquest període, Pérez Montaner es forja la posició d’estudiós per antonomàsia del MPV, tal com, en el següent període, Carbó ho farà sobre la producció poètica estellesiana dels anys cinquanta.

A cavall entre aquest període i el següent hi ha el monogràfic internacional sobre Estellés de la *Révue d’études catalanes* (1999). No voldríem deixar de citar en aquesta època alguns estudis solts imprescindibles des de la nostra òptica estilística com són el capítol de Manuel-Claudi Santos “Anàlisi del poema ‘Cultura’ de Vicent Andrés Estellés” (1985: 252-259), “Toponímia i semiòtica poètica: unes reflexions sobre

l'escritura estellesiana" de Salvador (1988: 103-113) o el treball de tesi de llicenciatura inèdit de Mariola Aparicio (1997) *Una aproximació a la tradició literària catalana medieval en la poesia de Vicent Andrés Estellés* a partir del qual i d'altres estudis en aquesta línia s'ha establert com l'experta per excel·lència d'aquesta qüestió.

### **1.5.1.3. Del 1998, amb la primera tesi doctoral sobre el poeta, fins l'any 2014, amb l'edició del primer volum de l'edició crítica**

Aquest tercer període és, sens dubte, el més nodrit pel que fa als estudis sobre el poeta. La major perspectiva sobre el poeta que dona l'allunyament de la seua mort ha permès la realització d'una sèrie de tasques i estudis fonamentals per al coneixement de la seua obra, entre els que en destaquem els següents: la catalogació de l'arxiu Estellés i la realització de tesis doctorals (quatre, que tractarem en el següent epígraf), la realització de nombrosos estudis monogràfics que tot seguit esmentarem. Tot açò contribueix a un coneixement exhaustiu de l'obra del poeta, que ha permès que a data de 2014, es puga reeditar l'obra del poeta, però aquesta vegada homogeneïtzant-la des del punt de vista normatiu i presentant-la des de l'ordre cronològic.

Hi ha la cerca i catalogació dels seus papers feta per Jordi Oviedo durant els anys 2010 i 2011, que ordena i cataloga els arxius familiars del poeta i posa, així, certa llum sobre el desordre cronològic de l'escritura estellesiana. A més, aquesta catalogació, coordinada per Vicent Salvador i Josep Murgades, constata el que ja s'intuïa: encara queden manuscrits d'Estellés per publicar.

Hi ha estudis que reiteradament demanaven una edició crítica de l'obra estellesiana com ara l'important llibre de Ferran Carbó *Com un vers mai no escrit. La poesia de Vicent Andrés Estellés en els anys cinquanta* (2009) o bé treballs de Vicent Salvador "Per a una edició crítica de Vicent Andrés Estellés: qüestions prèvies, reflexions provisionals" (2008: 319-224), "El gran foc dels garbons, un procés d'escritura complex" (2010: 139-160), "Coral romput, de Vicent Andrés Estellés: el mecanoscrit de la tercera part del poema" (2013: 327-346) i el llibre monogràfic d'estudis sobre el poeta titulat *Opera estellesiana. Per a una edició crítica de Vicent Andrés Estellés* (Salvador et al. 2010).

El principal problema de l'edició existent de l'obra completa és que no seguia un ordre cronològic; hi quedaven fora poemaris importants com ara LMer, l'ICG, retrobat l'any 2010, o bé la segona edició, ampliada, del GFG. A més, en la primera edició de l'OC hi abunden les errades tipogràfiques, inexactituds i incoherències de normativa de la llengua. Amb la nova edició, revisada, de l'Obra Completa, el primer número de la qual, titulat *Obra completa 1. Nova edició revisada* ha aparegut al mercat el mes d'abril de 2014 gràcies en l'editorial Tres i Quatre, es pretén corregir aquestes mancances de l'edició originària.

L'any 2013, amb la celebració de l'Any Estellés per l'efemèride dels 20 anys de la mort del poeta, han proliferat celebracions, homenatges i produccions artístiques derivades. Destaquem, també en aquest any i gràcies a la iniciativa de l'AVL, una important exposició sobre el poeta, amb Josep Palomero com a comissari, i amb el títol *Vicent Andrés Estellés, cronista de records i d'esperances*. Però sobretot, pel que fa als estudis estellesians, la publicació d'un volum monogràfic coordinat per Vicent Salvador i Manuel Pérez Saldanya titulat *L'obra literària de Vicent Andrés Estellés: gèneres, tradicions poètiques i estil*. En aquest punt bastant avançat dels estudis estellesians,



trobem fins i tot ressenyes sobre la publicació d'estudis sobre el poeta, com ara la de Josep Murgades en *Els Marges* sobre aquest monogràfic de l'AVL (2013: 129-130).

Abans, però, de la publicació d'aquest monogràfic de l'AVL sobre estudis estellesians, que és el més ampli publicat fins ara, cal destacar tres llibres clau. En els estudis sobre Estellés, hi ha certs monogràfics imprescindibles d'aquesta fase com són l'estudi de Carbó sobre la poesia estellesiana dels anys cinquanta acabat de citar (2009), el llibre de Dominic Keown, possiblement l'investigador estellesià internacional més important, *Polifonia de la subversió. La veu col·lectiva de Vicent Andrés Estellés* (2000) i la seua recent traducció que incorpora un interessant aparat teòric sobre la intertextualitat estellesiana *After the Classics: a translation into English of the selected verse of Vicent Andrés Estellés* (2013), el consistent monogràfic sobre el poeta en el número 28-29 de *L'Aiguadolç* (2003), així com l'enorme monogràfic d'estudis publicat en el número 98-99 de la revista *Reduccions* i coordinat per Lluís Roda (2010).

Hi ha una sèrie de monogràfics estellesians menors publicats l'any 2013 en revistes més divulgatives. Ens referim al del número 376 de *Saó* (2012: 15-29) i el del número 341 de *T.E.* (p. 4-12). Abans de tancar aquest punt, es destacarà la tasca duta a terme aquests anys quant a l'anàlisi de les traduccions de la poesia d'Estellés. Des d'un punt de vista més textual per part de Daniel Pérez Grau i el ja esmentat Keown, i més contextual i editorial per part de Simona Škrabec (2013).

### 1.5.2. Quatre tesis sobre el poeta

Aquest epígraf té com a propòsit donar notícia de les quatre tesis doctorals sobre l'obra del poeta de Burjassot de què tenim constància i oferir-ne un tast de caràcter descriptiu, ja que totes elles aporten dades i reflexions decisives per a l'estudi de l'obra estellesiana.

Per ordre cronològic, la primera de les quatre és la de Ferran Ferrando Melià, *Die Horacianes von Vicent Andrés Estellés: Eine pragmatische und kultursoziologische Betrachtung*, presentada a la Universitat de Bremen el 1998. Escrita en alemany i centrada en el poemari *Horacianes*, va ser publicada com a llibre el 1999 a Frankfurt, per Vervuert Verlag amb el mateix títol que la dissertació.

La segona, de Laia Climent, fou presentada a la Universitat Jaume I el 2005, amb el títol *Cos i gènere en el discurs poètic contemporani: anàlisi contrastiva de la poesia de Vicent Andrés Estelles i Maria-Mercè Marçal*. Amb un enfocament comparatiu del tractament del tema del cos en ambdós poetes, ha donat lloc a un llibre sobre la poesia de M. M. Marçal però roman inèdita en la part que afecta la d'Estelles, tot i que una adaptació i reelaboració d'aquesta part apareix en el monogràfic sobre el burjassoter publicat per l'AVL el 2013, sota el títol "Cos femení, sexe i relacions filials en la poesia de Vicent Andrés Estellés: una comparació amb Maria Mercè Marçal" (Climent i Monferrer 2013: 589-614). Com la present, aquesta tesi també fou dirigida per Vicent Salvador.

La tercera tesi que ens ocupa va ser presentada a la Universitat de París 8 el 2007, amb el títol *Le référentiel et l'intertextualité dans l'oeuvre poétique de Vicent Andrés*

Estellés.<sup>2</sup> La quarta tesi es titula *País i poesia: el discurs etnohumanista de Salvador Espriu, Vicent Andrés Estellés i Ponç Pons*, llegida l'any 2012 al King's College of London i escrita per Jesús Villalta-Lora sota la direcció de Robert Archer. Com la de Laia Climent, aquesta tesi proposa un estudi comparatiu entre diversos poetes. Tanmateix, en aquest cas, la comparació versa sobre la identitat nacional en l'obra d'aquests tres escriptors.

### 1.5.2.1. Les *Horacianes*

L'estudi de Ferran Ferrando Melià insisteix en els aspectes de la recepció de l'obra, tot aplicant a la seua anàlisi uns coneixements profunds dels corrents de la teoria de la recepció en l'àmbit alemany (en especial les aportacions d'Iser, Stierle i K. Hamburger que, entre altres coses, postulen l'autoreferencialitat dels textos de ficció). Des del pròleg s'enuncia el propòsit de tractar aspectes estètics i intertextuals de les *Horacianes* que havien quedat generalment relegats a un segon pla i se'n fixa la idea inicial, segons la qual l'origen i la recepció de l'obra també és un resultat de la conscienciació social d'Estellés i dels grups nacionalistes relacionats amb ell. Al llarg de les dues parts de què consta el treball, l'autor estudia el poemari esmentat, que es va publicar per primera vegada dins el volum primer de l'OC, el 1972. En la primera part del text, es tracta el context històric i cultural de producció del poemari: el franquisme dels anys seixanta i el moviment catalanista a València. La segona part és l'anàlisi dels principals paratextos de les *Horacianes*, així com de cadascun dels poemes que en formen part.

L'apartat "Context històric i literari" situa el llibre en el context de la literatura catalana durant el franquisme. Segons Ferrando, la dimensió temporal perd la seua vigència, i els personatges històrics d'Horaci i el seu biògraf Suetoni es fan contemporanis. Estellés adopta Suetoni com el seu prototipus de rival, l'intel·lectual franquista, i fa referència a l'antiguitat clàssica perquè ha d'adoptar "les regles del joc de l'alta cultura" per tal de combatre la literatura franquista.

Més endavant, en el capítol "Cercle literari i projecte polític" s'introdueix la noció de *paratopia* encunyada per Dominique Maingueneau, segons la qual l'escriptor es troba inserit en la paradoxa contínua d'una tensió entre el poder i la seua pròpia vocació crítica: allò que Maingueneau anomena "la paradoxa del poeta i el rei". Segons Ferrando, Estellés apropa el discurs del catalanisme valencià als estrats més baixos de la societat gràcies a aquesta posició paratòpica de conflicte amb l'alta cultura, procediment que d'una manera o altra fa versemblants les teories de Fuster sobre la viabilitat d'una cultura valenciana pròpia i progressista. No hi falten tampoc les referències al concepte de camp cultural de Bourdieu, que s'aplica al cas de l'Estellés a la València dels anys seixanta i setanta, tot examinant el sentit en què el camp cultural era aleshores el millor centre d'operacions per a iniciar una presa de consciència crítica en amplis sectors de la societat valenciana del final del franquisme.

En la segona part del seu llibre, Ferrando emprén l'anàlisi dels elements paratextuals, començant pel títol del poemari, amb el qual es ret homenatge a Costa i Llobera, que es contraposa a la utilització, per part del primer franquisme, de la tradició literària *garcilasista*. Cal dir, a més, que el pròleg de Fuster al volum primer de l'OC de 1972, on es publica *Horacianes*, es pot llegir com una mena de transfusió de capital simbòlic a un

---

<sup>2</sup> La tesi de Calvo pot ser consultada en línia en l'adreça següent: [http://1.static-e-corporus.org/download/notice\\_file/849514/CalvoRamonThese.pdf](http://1.static-e-corporus.org/download/notice_file/849514/CalvoRamonThese.pdf) [Consulta: 10-12-2014].

poeta que comença així a consagrar-se i a integrar-se en el cànon de la literatura catalana.

L'estudi dels poemes comença pels que fan referència a la persecució o l'hostilitat del tardofranquisme valencià envers personatges nacionalistes com ara Vicent Ventura, Joan Fuster o Manel Sanchis Guarner. L'analogia amb el desterrament per August és una dada principal en aquest. D'altra banda, com a contrafigura d'Horaci, sobre el qual hi ha una certa projecció de l'autor mateix, es presenta al personatge de Suetoni, fals i calumniador, que amaga referències a un personatge real del context estellesià d'aquells anys: el que fou director del diari Las Provincias, José Ombuena. Però la biografia i la crítica troben disfressa i coartada en la ficció històrica, amb una maniobra de distracció adreçada probablement a la censura del moment.

Ferrando introdueix el concepte bakhtinià de *realisme grotesc* per a referir-se a la visió i la dicció estellesianes, que fan ús de la ironia i de l'exageració i apleguen elements tant espirituals com materials, i tant elitistes com populars. La tesi analitza també la dimensió social de l'erotisme i de la sexualitat, alhora que evidencia l'impacte que el sexe, portat a vegades a l'escatologia, podia tenir en el pensament oficial de la societat franquista.

Un altre aspecte del tema és el de la llengua, vinculada al pare i a la fidelitat de la vella parla que Horaci vol rehabilitar, en la dialèctica entre la cultura popular representada pel pare i la cultura elitista on s'insereix el fill, l'intel·lectual, el poeta, com a figura que aglutina la referència al personatge d'Horaci i al mateix Estellés.

Pel que fa al tema de la mort, Ferrando considera que el tractament que en fa Estellés a les *Horacianes* no és el generalitzat en la lírica de l'autor, on tracta de desmitificar-la. Als versos d'*Horacianes*, en canvi, la mort es tracta, d'una banda, com a descrèdit i reducció al simple procés biològic; d'altra banda, com la cerca, per part del *jo* líric, d'un acord metafísic i reflexiu amb la seua pròpia mort. Estellés segueix la tradició d'Eubúlides i d'Horaci amb la metàfora de les pedres de l'àmfora, que dedica als seus adversaris literaris i polítics. Cal dir que la crítica a les necrològiques i a la parafernàlia a l'entorn de la mort és, en part, una crítica als rituals de l'Església catòlica.

### 1.5.2.2. Cos, gènere i poesia

Com s'ha dit abans, la tesi de Laia Climent no se centra en la figura d'Estellés, sinó que tan sols la pren com a element de contrast per analitzar el seu tema central: la visió del cos i del gènere en la poeta Maria-Mercè Marçal. Tanmateix, pensem que, amb aquest exercici, l'autora aporta als estudis sobre el poeta de Burjassot una perspectiva suggestiva i innovadora.

Per a Laia Climent, ambdós autors palesen uns trets comuns, com ara la pertinença a una minoria cultural, o bé una modalitat de lírica que posa en relleu el detall, la quotidianitat i la petitesa, mitjançant una visió alliberadora de la corporalitat que conté pocs prejudicis moralistes. Tanmateix, trobem diferències substancials entre ambdós, unes diferències que es podrien resumir en el punt de vista materialista i heterosexual d'Estelles, en contraposició a una visió sovint lèsbica i alhora més abstracta de Marçal. D'altra banda, aquesta poesia *alliberada* dels dos autors permet a Laia Climent centrar-

se en l'examen de la força epistemològica de les eines de la percepció a partir de l'experiència del cos, i específicament del cos femení.

La tesi porta a terme una anàlisi contrastiva que consta de diversos apartats: els conceptes d'identitat de gènere masculí i femení en la poesia dels dos autors, el *jo* líric com a protagonista, el llenguatge dialògic i les figures retòriques en relació amb la corporalitat. En el primer capítol, dedicat al "llenguatge de la corporalitat" (Climent 2005: 21-76), s'explica com s'ha forjat la representació semiòtica del cos en la cultura occidental, en concret a través de la literatura, i es tracta el sexe com a factor que contribueix a organitzar el pensament. És així mateix interessant l'estudi de les manifestacions lingüístiques al voltant del cos i dels treballs existents sobre el llenguatge sexual.

Són també rellevants, per l'autora, els contrastos de les percepcions de gènere masculí i femení que tenen ambdós poetes i la importància de la institució familiar: el matrimoni, la maternitat i la paternitat i la relació d'aquestes amb l'educació. La tesi s'esforça a examinar la visió del *jo* de cadascun dels poetes a fi d'explicar la relació entre aquesta visió del *jo* i el discurs la corporalitat en cadascun d'ells. Per descomptat, un punt crucial hi és el de la sexualitat i l'erotisme, íntimament relacionats amb la percepció de la corporalitat i amb el compromís amb el propi cos. En un altre apartat, dedicat al que l'autora anomena "les tensions dialògiques", es tracta el joc de les veus en l'obra dels dos poetes, la interrelació entre diferents veus i les confrontacions i les estructures binàries establertes a través de conceptes oposats.

L'estudi comparatiu és realment il·luminador de certs aspectes que afecten el coneixement de la figura del poeta de Burjassot. Així, Estellés i Marçal coincideixen en el fet que tots dos desenvolupen la seua obra en un context advers a la seua cultura i a la seua identitat. Estellés és repudiat en la seua mateixa terra com també ho és Marçal, que, a més, se sent discriminada per ser dona. Tots dos poetes se centren sovint en el detall i la petitesa. D'altra banda, la sexualitat és un tema recurrent en l'obra d'un i de l'altra tot i que cadascun la tracta des del seu punt de vista. Marçal subverteix l'ordre masculí i patriarcal de la sexualitat i tracta de les relacions entre dones, des del ventre de la mare fins al lesbianisme.

Una de les diferències entre ambdós és el tractament que es fa de l'allunyament de l'amada. Per a la Marçal, aquest allunyament és considerat com una pèrdua, com la mort de l'estimada, i automàticament s'activen els mecanismes del dol. Tanmateix, per a Estellés, l'allunyament de l'estimada fa créixer un sentiment melancòlic i evocador d'incorporació d'aquesta a partir del cos del *jo* poètic, tot recreant o evocant unes referències espacials i temporals concretes. Per a l'autora de la tesi, Estellés també aporta una visió particular de la dona: així, si per a Marçal, l'estimada esdevé el mirall del seu propi cos, per a Estellés, aquesta és l'espai de la perfecció i del plaer on els records juguen un paper cabdal. Malgrat l'estereotip de masclisme que plana sovint sobre la figura d'Estellés, es pot observar que el burjassoter tracta la dona amb solemnitat, respecte i admiració, alhora que amb un desig patent, des d'un *jo* poètic que oscil·la entre la vivència de l'acte carnal i el *voyeurisme*. Hi ha també un vincle entre les maneres d'entendre la sexualitat masculina i femenina dels dos poetes pel fet que ambdós consideren la sexualitat femenina més rica i complexa que la masculina, que és sovint fal·locèntrica. Per un altre costat, Estellés tracta l'homosexualitat femenina externament i amb respecte mitjançant la figura clàssica de Safo. L'homosexualitat

masculina, en canvi, és tractada generalment amb una certa aparença d'intransigència en l'obra d'Estellés.

### 1.5.2.3. Les intertextualitats estellesianes

La tesi d'Amador Calvo és la més extensa de les quatre que examinem. Calvo parteix d'alguns conceptes teòrics com ara la referencialitat i la intertextualitat com a base per al seu repàs de les relacions de la poesia estellesiana amb altres autors, al llarg de tota la història de la literatura. El món grecollatí, Ausiàs March, Shakespeare, la poesia popular i la poesia espanyola contemporània desfilen per les pàgines del treball de Calvo, que aporta nombroses dades i reflexions per a comprendre millor el cosmos poètic d'Estellés, així com les seues estratègies poètiques. L'autor, a més, fa una síntesi de l'estat de la qüestió i aporta informacions textuais de primera mà –fins i tot adjunta en l'apèndix alguns textos inèdits procedents de l'arxiu personal de la família Estellés.

El capítol dedicat a les intertextualitats de la poesia llatina remet a Virgili, a Catul i, molt intensament, a Horaci. L'autor sembla no haver tingut coneixement de la tesi de Ferrando Melià –tot i que sí que fa referència a un article d'aquest sobre el tema–, ja que això hagués permès observar de prop el diàleg entre aquests dos potents estudiosos d'una part tan important de la poesia d'Estellés. El treball de Calvo és meticulós i detalladament documentat, i tracta, com el de Ferrando, però des d'uns paràmetres teòrics diferents, la significació de la figura del pare, de la visió de la llengua i de les projeccions dels personatges historicoficcional, com ara Suetoni, el falsificador de la història, que ocupa un lloc destacat, com hem vist, en la mena de crònica periodística disfressada que és en bona mesura *Horacianes*. Ovidi mereix també un capítol importantíssim, com a encarnació que és de la idea de l'exili, noció i experiència central en el món poètic d'Estellés.

Una altra de les fites de l'estudi és el capítol que dedica a la poesia arabigovalenciana, el Russafí emblemàtic, que, com a tema de la lírica estellesiana, havia suscitat més glosses i comentaris impressionistes que estudis sistemàtics. Calvo en fa l'estudi rigorós que aquest aspecte demanava. La figura d'Ausiàs sí que havia estat més estudiada, però també en aquest cas l'aportació de la tesi és cabdal, en el seu examen d'una figura tan central en la genealogia literària i en l'imaginari del poeta de Burjassot. Diversos poemaris, entre els quals hi ha el *Llibre de meravelles*, al qual la tesi dedica un capítol, així ho palesen. De fet, l'apartat dedicat a la intertextualitat ausiasmarquiana en Estellés ens ha estat molt útil en certs apartats de la nostra anàlisi pragmaestilística, quan reflexionem sobre trets de l'estil estellesià que provenen de l'estil ausiasmarquià (§2.2.1, §2.5.2, §2.5.3).

Són clares també les intertextualitats amb el teatre de Shakespeare, a l'obra del qual remet un altre Horaci, l'amic i conseller d'Hamlet, que apareix en el poemari *Testimoni d'Horaci*. Una altra relació que Calvo examina atentament és la referència a Alfred de Musset, que és intertextualitzat diverses vegades al llarg del poema *Coral romput*,<sup>3</sup> peça destacada de *La clau que obri tots panys*. Per a Calvo, el poeta romàntic francès és “un intrús” en aquest anitext, en la mesura que representa una directriu individualista

---

<sup>3</sup> Per la importància i l'autonomia d'aquesta part de CQOTP, en aquesta tesi se'l citarà en cursiva (*Coral romput*) o bé amb l'abreviatura CR, tal com se citen els poemaris autònoms. Per consultar les abreviatures de tots els poemaris d'Estellés, vegeu 7.1.1.

paradoxalment invocada per un poeta que malda per assumir la veu col·lectiva en els seus versos.

Les figures de dos poetes espanyols de la Generació del 27, Vicente Aleixandre i Rafael Alberti, tenen també un pes decisiu en el marc d'influències de la lírica estel·lesiana: Aleixandre, en tant que mestre de les generacions següents, la d'Estellés inclosa, com a representant de l'exili interior; Alberti, perquè, des de l'exterior i el compromís polític, va exercir-hi així mateix un fort influx, tal com també destaca Jaume Pérez Montaner en la seua contribució a aquest mateix volum. Finalment, la tesi dedica un capítol a les fonts populars estel·lesianes, on afloren, entre altres, alguns poetes hispanoamericans com ara Pablo Neruda o José Martí.

Amador Calvo ha fet, amb la seua tesi, una aportació molt rellevant als estudis sobre la poesia de Vicent Andrés Estellés, a partir d'una llarga i densa sèrie de constatacions i de reflexions sobre *la signalétique de la citation* que és sovint la pràctica de la intertextualitat, consubstancial amb el discurs literari. Dues idees clau destaquen, al nostre parer, en els plantejaments de Calvo. D'un costat, la cerca, per part d'Estellés, d'una genealogia literària catalana, que havia estat interrompuda i marginada pel sistema franquista. D'un altre, la dimensió internacional, principalment europea, del repertori intertextual amb què Estellés basteix la seua cultura literària i el seu discurs poètic. La referència, en les pàgines finals de la tesi, a Milan Kundera i també a Goethe, apunta en aquest darrer sentit: la desprovincianització de la literatura per la seua reconducció a un teixit de referents culturals transfronterers, que van més enllà dels països i de les llengües i apunten a un flux literari difícil de captar i de valorar sense una radical internacionalització de les perspectives.

#### 1.5.2.4. Etnohumanisme

*País i poesia: el discurs etnohumanista de Salvador Espriu, Vicent Andrés Estellés i Ponç Pons* és una dissertació sobre els conceptes relacionats amb la identitat nacional que dirigeix la seua mirada a tres poetes catalanoparlants del segle XX: Salvador Espriu (1913-1985), Vicent Andrés Estellés (1924-1993) i Ponç Pons (1956-). Aquesta tríada d'autors dóna molt de joc analític ja que, sota el paraigua de la identitat pancatalanista, cadascun se situa en un context identitari matisat respecte els altres i molt suggeridor a l'hora de fer comparances. Espriu se situa en el centre de la identitat nacional catalana, fill de la geografia central de la identitat catalana. En canvi, Estellés i Pons s'expressen identitàriament des d'una perifèria cultural que genera certes tensions autoidentificatives afegides. Per això, la varietat dialectal pròpia en la llengua dels dos és un dels trets indiscutiblement definitoris del seu dir poètic.

Villalta-Lora (2012: 47-63) basteix la seua anàlisi des d'un aparat teòric anglosaxó proper als Estudis Culturals; un grapat d'estudis i de teories que interconnecten identitat, nació, literatura, geografia i història, dels quals, l'autor en tria un per l'òptima adequació de la seua conceptualització de la qüestió nacional i literària a la tríada de poetes objecte d'estudi. Ens referim a l'*etnoculturalisme d'Anthony Smith*. Segons Villalta-Lora, Smith classifica els components culturals d'un grup etnocultural o nació en dos: a) el nom col·lectiu, tant de la llengua com del territori i b) el mite de la descendència comuna, que inclou al temps els espais poètics i l'edat d'or. És molt interessant aplicar aquesta idea d'identitat nacional de Smith, que es troba a mig camí entre les concepcions naturalistes o culturalistes de l'origen de les nacions i la

concepció moderna de la nació, segons la qual, aquesta és una creació purament política.

Concretament, el mot “poble” és un dels 40 substantius amb més ocurrences en el CED, fet significatiu que constata la veu etnonacionalista del burjassoter, així com el seu ús prioritari de la varietat dialectal valenciana, tot i que no absent d'excepcions en aquest sentit. Pel que fa al mite de la descendència comuna, els espais poètics de Smith, considerats la suma del paisatge i del grup ètnic, tenen un clar exponent en el MPV. Pel que fa a la importància en la creació nacional de les referències literàries a l'edat d'or, Estellés n'és un clar exemple quan s'autoproclama hereu continuador d'Ausiàs March amb l'afirmació “Jo sóc aquell que em dic Vicenç Andrés” o bé la seua constant referència a les pedres dels monuments i les catedrals, els claustrals, etc., i també, tot mesclant les runes i els escriptors fundacionals, amb l'arc que dibuixa en uns versos introductoris del primer volum del MPV (MM):

Diria uns noms que ara em fan companyia,  
ara que estén cigales el migdia,  
noms cantelluts que mantenen un arc  
mai no vençut per coltell ni martell:  
Vicenç Ferrer, Sant Jordi, Martorell,  
sor Isabel, Roís, Ausiàs March.

Algunes de les conclusions de Villalta-Lora són en el sentit que els tres poetes expressen el seu nacionalisme amb un discurs que anomena “ethnohumanista” (Ibídem: 285). També, pel que fa als mots clau de la identitat nacional:

Hem conclòs que “poble” equival al nom col·lectiu de l'ètnia, o sia, assenyala el “fet diferencial” que permet la reagrupació entorn d'una mateixa cultura controlada per una altra estatal espanyola. I “país” a la pàtria o al territori ancestral on es va aconseguir l'esplendor que va formar la nació “ètnico-genealògica”, sense Estat, model dels territoris catalanoparlants. (Villalta-Lora 2012: 285)

L'autor, com ha feia Ferrando (1998), considera que les referències als clàssics grecollatins tenen relació amb la identitat nacional:

Així, sense sortir de l'àmbit teòric nacionalista pot explicar-se des d'una altra perspectiva l'adaptació intertextual de mites grecs i de figures clàssiques com Virgili, Horaci i Ovidi a la societat de cada poeta. En efecte, Espriu, Estellés i Ponç Pons són els “intel·lectuals nacionalistes” que reconstrueixen i particularitzen els mites i símbols de la cultura universal. (Ibídem: 287)

I considera que per tota aquesta riquesa de veus i de construcció identitària que trobem en els versos estellesians i també “a causa de la seva voluminosa obra, tampoc no pensam que sigui apropiat etiquetar-lo de poeta popular i antibucòlic” (Ibídem: 288). De vegades, cal una perspectiva analítica exògena per observar de manera més asèptica les connotacions ideològiques i nacionals de l'expressió identitària dels escriptors nacionals. Aquesta tesi es troba en procés d'edició en un volum de l'editorial pollencina El Gall Editor.

Després d'aquest repàs general sobre els estudis estellesians, ens trobem en posició d'afirmar que, tot i que la poesia ha estat força estudiada, sobretot amb l'embranchida i la perspectiva suficient dels darrers anys, queda molt per analitzar pel que fa als altres gèneres que ha cultivat Estellés: periodisme, prosa memorialística, teatre i narrativa

(encara que potser siga la narrativa el punt més feble de la producció escrita d'aquest prolífic escriptor), gèneres dels quals hi ha certs estudis introductoris però que manquen encara d'una anàlisi estilística exhaustiva.

Tot seguit, entrem en matèria ja, amb el primer dels tres blocs d'estudi en què es divideix aquesta tesi doctoral: l'anàlisi pragmaestilística de la poesia, en català i editada, de Vicent Andrés Estellés. Tot seguit, s'inicia l'estudi amb uns preliminars teoricometodològics.



## 2. Estilística pragmàtica

### 2.1. Marc teòric i metodològic

#### 2.1.1. Principals conceptes d'estilística pragmàtica que s'apliquen en aquesta tesi

En aquest punt definirem els principals conceptes lingüístics utilitzats en la tesi, tot pensant especialment en aquest segon apartat. Així doncs, emmarcarem el concepte de pragmaestilística o estilística pragmàtica,<sup>4</sup> que és l'estudi de l'estil tot prioritant la descripció de la funció pragmàtica dels trets estilístics. Tot seguit, completarem aquest apartat amb les nostres definicions en tres camps que toquen amb la pragmaestilística i que apareixen de manera tangencial tant en aquest segon punt de la tesi com en el tercer sobre les traduccions, i en part també són conceptes implícits del bloc de les aplicacions didàctiques (§4). Es tracta de la fraseologia, la metàfora i la intertextualitat. A grans trets, podem afirmar que, pel que fa a la fraseologia, compartim la perspectiva taxonòmica de Corpas (1997) i, en relació a la LC, Sánchez (2013).<sup>5</sup> Quant a la metàfora, ens interessa especialment l'enfocament de la lingüística cognitiva, mentre que referent a la intertextualitat, ens quedem amb la concepció del terme que va nàixer amb Júlia Kristeva (1969) i que ha anat evolucionant fins els nostres dies.

En els apartats introductoris dels blocs tercer (anàlisi de les traduccions) i quart (aplicacions didàctiques), especificarem alguns nous conceptes més específics que entren en joc en cada moment. Per ara, direm només que, pel que fa a l'anàlisi traductològica, ens basem en els conceptes definits en aquest apartat però que perfilarem traductològicament en l'apartat adient. Es combinarà l'aparat teòric de la pragmaestilística amb conceptes específics de l'anàlisi literària o bé de l'anàlisi del discurs. Per l'altre costat, referent a l'apartat quart en què parlarem d'aplicacions didàctiques, prenem la perspectiva socioconstructivista i concretament donem molta importància en les nostres propostes a l'interaccionisme sociodiscursiu i a l'aprofitament de les TIC.

##### 2.1.1.1. Estilística i pragmaestilística

Abans d'aprofundir en el concepte de pragmaestilística o estilística pragmàtica, començarem per definir *pragmàtica* i *estil*. En la tradició dels estudis de lingüística aplicada anglosaxons, la pragmàtica ha estat, en les darreres dècades, un dels temes d'estudi més cèlebres. Així doncs, per a nosaltres és a priori vàlida aquesta intuïció general, segons la qual, la pragmàtica es troba on el llenguatge i la cultura entren en contacte, tot i que caldran més especificacions al respecte.

---

<sup>4</sup>En aquesta tesi, s'ha utilitzat el terme *pragmaestilística* en un sentit ampli, és a dir, com una estilística de base pragmàtica. Ens acollim a una etiqueta que es va utilitzar sobretot per part de Leo Hickey (1987; 1989) i que ha tingut ressò en els estudis de catalanística (Salvador i Pérez Saldanya 2000; Palau 2008), però que actualment ha perdut vigència.

<sup>5</sup>Quan parlem de la lingüística de corpus, en el punt 2.1.3., deixarem més clara la nostra coincidència amb Sánchez (2013) pel que fa a la concepció d'element fraseològic i de col·locació.

Tornem al *Dictionnaire d'analyse du discours* per definir el concepte *pragmàtica* (Charaudeau i Maingueneau 2002: 254-257). El terme pragmàtica és difícil de definir perquè, sota la semàntica d'aquest mot, conviuen concepcions de diversa índole:

[la pragmàtica] permet de désigner à la fois une sous-discipline de la linguistique, un certain courant d'étude du discours ou, plus largement, une certaine conception du langage. (2002: 454)

S'ha entès la pragmàtica com un dels tres components de la llengua, al costat de la semàntica i de la sintaxi. Així, la pragmàtica és l'estudi de les relacions dels signes amb els seus usuaris, quin ús en fan i amb quins efectes. La semàntica estudia les relacions del signe lingüístic amb la realitat i la sintaxi, les seues relacions amb altres signes. Alguns dels estudis que han ajudat a perfilar aquesta disciplina són la *semiótica* de C.S. Peirce, la *Teoria dels actes de parla* de J. L. Austin i ampliada per J. R. Searle, l'estudi de les *inferències* en la interacció per part d'autors com H. P. Grice, D. Sperber i D. Wilson o bé les *Teories de la comunicació* de l'Escola dita de Palo Alto (2002: 456-457). Així doncs:

Dans son acceptation la moins spécifiée, la pragmatique apparaît moins comme une discipline que comme une manière de caractériser un ensemble très diversifié de travaux (sur les interjections, les connecteurs, la détermination nominale, les proverbes, les rites de politesse, les interactions conversationnelles, etc.) qui récusent une étude immanente du système linguistique. (2002: 456)

Passem ara a definir l'estil. Podríem afirmar que l'estil comença quan acaba la norma. Dit d'una altra manera, a l'hora d'escriure, hi ha elements que vénen marcats per la normativa, tant ortogràfica com sintàctica, i que l'autor no sol trencar. Una vegada resoltes les qüestions normatives, queden tota una sèrie de decisions a l'hora d'escriure, de possibilitats pràcticament infinites dins de la normativa: l'ordre dels elements, la tria del lèxic, els signes de puntuació, les majúscules i les minúscules, la manera d'ordenar la informació i un llarg etcètera que es modifica segons el gènere, la relació amb el receptor, el canal, el temps i l'espai, entre moltes altres variables. Fins i tot el fet de reflexionar sobre l'escriptura podria considerar-se un tret estilístic.<sup>6</sup> Pensem ara en Josep Pla, per al qual l'estil hauria de tendir sempre a la claredat, partint de la idea que la literatura, lluny de barroquismes, hauria de buscar el dir la veritat de les coses:

En literatura, la fórmula de l'estil es troba potser en aquesta frase de Voltaire: "les mots familiars sont les ressorts du style". La veritat –o el que em sembla a mi que ho és– només es pot formular amb mots familiars. Tracteu de formular-la amb mots rebuscats. Fareu riure la gent. (Pla 1981: 28)

Charaudeau i Maingueneau defineixen l'estilística en els següents termes (2002: 550):

Discipline qui s'est constituée progressivement dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle à la jointure entre rhétorique et linguistique, la stylistique voit son domaine de validité restreint tantôt au seul corpus littéraire, tantôt ouvert à tous les usages d'une langue.

Els treballs de Charles Bally a començament del segle 20 són un referent clau per a aquesta disciplina. En el nostre cas, ens interessa l'estilística literària, que té Leo Spitzer

---

<sup>6</sup>Depenent del gènere, un element del discurs pot ser més o menys marcat estilísticament. Sobre aquest exemple, el fet de reflexionar sobre el fet de l'expressió literària és encara més marca estilística en poesia que en assaig.

com a iniciador. “L. Spitzer (1928) qui vise à caractériser la vision du monde d'un écrivain à partir de détails linguistiques révélateurs” (2002: 550). A més, Charaudeau i Maingueneau afirmen que, dels anys 60 als 90, l'estilística va viure un període de poca productivitat inversament proporcional a l'auge dels corrents estructuralistes. De fet, la dificultat en la definició d'*estilística* resideix en l'ambigüitat del seu terme d'estudi. Si ens acollim a la segona accepció del mot *estil* en el DIEC2, trobem que és la “manera d'expressar el pensament en el llenguatge oral o en l'escrit.

Leo Hickey (1987; 1989) va encunyar el terme pragmaestilística,<sup>7</sup> que ens és útil com a etiqueta disciplinària en el nostre estudi. De fet, en els aspectes que estudiarem (el model de llengua, les unitats fraseològiques i l'ús de determinades figures retòriques o eines cognoscitives) trobarem indicis d'exemples que han estat usats per l'autor, conscientment o inconscientment, amb finalitats pragmàtiques determinades. En l'epígraf 2.1.4, s'explicarà detalladament com s'organitza aquesta anàlisi pragmaestilística de l'idiòlecte d'un autor concret. La graella d'anàlisi en aquest sentit és una variació i adaptació de la proposta de graella d'anàlisi feta per Vicent Salvador en “Estilística dels textos no literaris” (Salvador: 2013: 17-50).

### 2.1.1.2. Fraseologia

En la nostra anàlisi ens basem en la classificació d'unitats fraseològiques (UF) elaborada per Gloria Corpas en el seu *Manual de fraseología española* publicat l'any 1997. Considerem d'utilitat aquesta classificació per la seua claredat i concisió. Tot seguit, presentem una breu descripció de les consideracions fraseològiques d'aquesta autora.<sup>8</sup>

El DIEC2 mostra dues accepcions semàntiques del mot *fraseologia*. La primera, entén la fraseologia com un “conjunt de maneres de dir característiques d'una llengua, d'un sector d'aquesta o d'un autor”. La segona, en canvi, entén aquest mot com un “excés de paraules, ús de frases buides de sentit”. La que ens interessa en aquest cas és la primera accepció, tot i que la segona dóna indicis d'una tendència generalitzada a considerar aquest tipus d'expressions, sobretot les que pertanyen a la tercera esfera (Corpas 1997: 270), com a fórmules idiomàtiques i pragmàticament enganyoses. Tanmateix, no totes les UF posseeixen un grau elevat de significat figuratiu.

Aquesta autora considera la fraseologia com una subdisciplina dins la lexicografia, que s'ocupa de l'estudi de les combinacions estables d'unitats lèxiques formades per dues o

---

<sup>7</sup>Segons V. Salvador (2000), la pragmaestilística s'ocupa de l'escorcoll de fenòmens que deriven d'una variació aparentment lliure de les (micro)estructures lingüístiques, però que poden respondre a unes pautes sistematitzables al voltant de paràmetres contextuals i de subjectivitat expressiva.

<sup>8</sup>Fruit de la trajectòria relativament curta de l'estudi lingüístic de la fraseologia, existeixen diverses definicions del seu camp d'estudi, així com nombroses i matisades classificacions dels elements que en formen part. D'una banda, autors com ara Vicent Salvador (1995: 23) o Pelegrí Sancho (García-Page 2008: 59), comparteixen el plantejament de Hockett i consideren que els marcadors monolèxics com les conjuncions i interjeccions poden ser unitats fraseològiques.

Des d'una perspectiva diacrònica, Salvador explica que, en molts casos, els marcadors textuais són locucions fixades (hi cabrien també el que Glòria Corpas anomena col·locacions) que han quedat fossilitzades mitjançant un procés de gramaticalització per la seua alta freqüència d'ús. Seria el cas de *malgrat*, *aleshores*, *tanmateix* i *nogensmenys*. D'altra banda, aquests marcadors monolèxics també són, a vegades, considerats unitats fraseològiques per la seua idiomàticitat provocada per la convencionalització semàntica i pragmàtica (Salvador 1995: 23). En tot cas, aquesta qüestió ocupa un pla secundari en l'estudi de la fraseologia, que, generalment es refereix a combinacions polilèxicals.

més paraules gràfiques i com a màxim de la mida d'una oració composta (Corpas 1997: 269). Ultra açò, hi exposa una sèrie de característiques que són compartides, en major o menor mesura, per les UF de tots els tipus:

- Polilexicalitat: Les UF estan formades per més d'un mot. Aquesta és l'única característica indispensable per a totes les UF, segons Corpas i també segons Mario García-Page (2008: 26), tot i que hem vist que aquesta premissa és qüestionable.
- Alta freqüència d'aparició: inclou la *freqüència de coaparició*, que és significativa quan l'aparició conjunta dels elements constituents de l'UF és superior a la que s'espera segons la freqüència individual d'aparició de cada paraula en la llengua, i la *freqüència d'ús* de la pròpia UF (Corpas 1997: 20).
- Convencionalització a causa de la repetició reiterada: l'ús freqüent d'una UF és condició *sine qua non* per a la seua institucionalització. Així, la repetició diacrònica permet la *fixació* de les UF, que s'emmagatzemen i s'usen com entitats lèxiques úniques (Corpas 1997: 22).
- Fixació: inclou la *fixació interna*, referida a l'ordre dels components i la seua categoria gramatical, i la *fixació externa*, que té relació amb el context i el cotext (el context lingüístic) (Corpas 1997: 24). El primer pas és la fixació i, després, ja es pot produir el canvi semàntic; la qualitat idiomàtica, com en el cas d'estar "tocat de l'ala".
- Idiomàticitat i variació potencials: cal remarcar que la idiomàticitat és una condició potencial, no essencial de les UF (Corpas 1997: 27). El significat translàtic d'aquestes pot ser metafòric i/o metonímic.

Corpas divideix les UF en tres tipus: col·locacions, locucions i enunciats fraseològics. Entenem per col·locacions les UF compostes per sintagmes lliures, generats a partir de regles, però amb cert grau de restricció combinatòria que ve determinada per l'ús.<sup>9</sup> Les locucions són UF amb fixació interna, unitat de significat i fixació externa lligada a l'acte de parla, que no constitueixen enunciats complets i que solen funcionar com a elements oracionals. Corpas classifica les locucions segons la seua funció oracional. Per tant, hi trobem locucions nominals, adjectives, adverbials, verbals, prepositives i conjuntives, a més de les causals (Corpas 1997: 109).

El tercer grup d'UF és el dels enunciats fraseològics: enunciats complets, que constitueixen actes de parla i presenten fixació interna i externa. Dins d'aquest grup, s'inclouen les *parèmies* i les *fórmules rutinàries*. El significat de les primeres és referencial, mentre que el de les segones és de tipus social, expressiu o discursiu. D'altra banda, les *fórmules rutinàries* s'ajusten a determinades situacions d'enunciació, mentre que les *parèmies* tenen autonomia textual (Corpas 1997: 133). En l'apartat 2.4, analitzarem nombrosos enunciats fraseològics del tipus de les fórmules rutinàries en parlar de les interjeccions i de les rutines conversacionals.

---

<sup>9</sup>Cal aclarir que en aquest epígraf només parlem de les UF en general, sense entrar en la nostra recerca ni en qüestions de lingüística de corpus (LC). De fet, el concepte de col·locació s'utilitza amb un abast més ampli i alhora específic en el camp de la LC on, per influència de la terminologia anglosaxona, es considera col·locació (*collocation*) qualsevol coocurrència de dos o més mots en un corpus (vegeu el punt 2.1.3).

A propòsit dels enunciats fraseològics, però també, en part, de les col·locacions i de les locucions, destaquem el concepte *lexical phrases* encunyat per Nattinger i DeCarrico (1992, segons Salvador 2004). Les *lexical phrases* fan referència a expressions que tendeixen a especialitzar-se en funcions pragmaticodiscursives específiques, que es poden agrupar en tres eixos d'actuació: marcadors d'interacció social, marcadors de tòpics habituals en la interacció quotidiana i recursos discursius que connecten l'estructura i el sentit del text.

Pel que fa a les col·locacions en sentit ampli, el desenvolupament de la lingüística de corpus ha incentivat el seu estudi, ja que permet una recerca més sistemàtica i àgil. Salvador (2004) afirma que les UF es caracteritzen per les anomalies sintàctiques, semàntiques i pragmàtiques. Més enllà d'això, quan parlem de lingüística de corpus, la segona de les característiques de Corpus que és l'alta freqüència d'aparició (en la llengua o en un corpus) és la que marcarà si una combinació de dos o més mots és o no col·locació.

En definitiva, la classificació de Corpus presenta una sèrie d'inconvenients quan treballem amb estilística i lingüística de corpus, atès que els sistemes purament quantitativs consideren una col·locació qualsevol combinació de dos o més mots que apareix més sovint del que seria esperable en un conjunt de textos determinat. Amb això, es perden les tres darreres característiques de les UF apuntades per Corpus (1997) i ens queda que el que s'anomena col·locació en LC (*collocation*) només compliria les dues primeres característiques de Corpus: la polilexicalitat i l'alta freqüència d'aparició. D'altra banda, per complicar-ho una mica més, en estilística literària hi ha combinacions de mots que, tot i la seua aparició escassa (potser dues vegades o inclús una de sola), poden ser considerades col·locacions clau de l'estil d'aquest autor per la seua originalitat i la presència sovintejada de la metàfora o del desplaçament qualificatiu. Relacionats amb la combinatòria lèxica i la LC, apareixen altres conceptes com la *prosòdia semàntica*, *clusters*, *colligations*, però això ho comentarem en el punt 2.1.3.

### **2.1.1.3. Metàfora i metonímia**

Pel que fa a la importància que han tingut la metàfora i la metonímia dins de diferents disciplines de la lingüística, trobem canvis al llarg de la història. Segons la retòrica clàssica, la metàfora i la metonímia han estat tractades des de l'òptica de figures retòriques usades especialment en la poesia juntament amb altres com ara la comparació, la sinècdoke, l'al·literació, l'epítet o l'hipèrbaton. En *El gest poètic*, Vicent Salvador explica que, en la tradició cultural occidental clàssica, de Ciceró a Sant Agustí, es considerava que la metàfora tenia tres funcions: *docere*, *placere* i *movere*. És a dir, que la metàfora servia per a explicar conceptes complexos, per a dotar el text d'una estètica cuidada i atractiva i per a persuadir pròpiament el receptor. La tercera funció, per tant, seria de caire clarament pragmàtic (Salvador 1986: 116) i també ho seria en part la segona. El fet que es tingués ja en compte, ni que fóra subsidiàriament, la funció catacrèstica o denominadora de la metàfora, implica una concepció d'aquesta no sols com a recurs poètic (en el sentit aristotèlic de poesia) sinó també com a mecanisme lingüístic que es podia trobar en qualsevol altre gènere textual.

A mesura que s'ha anat avançant en l'estudi lingüístic, s'ha tingut en compte cada volta més el paper de la metàfora en els diversos àmbits d'ús que no eren el literari i especialment el poètic. Un d'aquests és el científic o acadèmic, que té relació amb el

*docere* de què parlàvem. Aquestes metàfores amb funció cognitiva, però, es troben tant en el llenguatge més científic (com quan es parla de *lleis naturals* com la *lei de la gravetat*) com en el llenguatge específic dels oficis (*peu de rei* per al llanterner, *boca del forn* per al forner o *bou, corona i cel* per a un tipus de pesca d'arrossegament i les parts del seu art) i en l'àmbit més familiar (*ull de poll* o *braç de gitano*).

Com es desprèn d'aquests exemples, l'ús de la metàfora com a objecte d'estudi multidisciplinari es vincula sovint amb la catacresi i amb les unitats fraseològiques. Podríem trobar també moltíssims exemples de metonímia en tots aquests àmbits d'ús. Com explica Salvador, l'estructuralista Roman Jakobson féu una distinció dicotòmica radical entre metàfora i metonímia. Aquest autor relacionava les relacions sintagmàtiques de significat amb la metonímia i les relacions paradigmàtiques de significat amb la metàfora. Tanmateix, s'ha demostrat que aquesta classificació bipolar no s'ajusta als exemples lingüístics reals. Com hem observat en aquest treball, i molts altres ho han fet abans, hi ha molts casos en què metàfora i metonímia es combinen. En aquest sentit, trobem metàfores a les quals s'ha arribat a través de processos metonímics o fins i tot exemples on existeix l'ambigüitat de si es tracta d'un fenomen o de l'altre. Pel que fa a aquest segon cas, Salvador (2010) presenta l'exemple d'aquest fenomen (que alguns han començat a anomenar *metaftonímia*) extret d'un poema de Llompart: "M'ajec en el taüt o en el silenci" on "ajeure's en el silenci" és de tipus metafòric i també metonímic per coordinació amb "ajeure's en el taüt". D'un costat, estem d'acord amb Jakobson en el sentit que metàfora i metonímia són processos cognitius diferents però, de l'altre, discrepem en el fet que siguen excloents entre ells, com es deriva de la nostra reflexió.

En el sentit jakobsonià, un altre tema controvertit és l'afirmació que la metàfora és pròpia de la poesia mentre que la metonímia ho és de la prosa. Aquesta idea, arrelada en la tradició lingüística occidental, és contradita amb l'exemple de la poesia de Vicent Andrés Estellés que hem revisat per a la realització d'aquest treball. S'ha afirmat sovint que la poesia d'Estellés és més metonímica que metafòrica, fet que matisaríem dient que la poesia d'Estellés és tant metonímica com metafòrica, però més metonímica del que la poesia ha acostumat a ser tradicionalment. Aquesta idea de la "metonimitat" de la poesia estellesiana s'amaga darrere de l'afirmació de Josep Pla reportada per Salvador (1989: 35) quan diu que "Estellés és un prosista extraordinari que escriu en vers". Pla assumiria implícitament en sentit jakobsonià que una de les característiques estilístiques de l'escriptura en prosa és l'ús de la metonímia.

A més de Jakobson, els altres dos lingüistes que són tinguts en compte a l'hora de definir metàfora i metonímia en *El gest poètic* són Le Guern i Max Black. Del primer, destaquem la distinció entre metàfora i símbol, on el símbol implicaria un major nivell d'intel·lectualització i de convencionalització, d'una banda, i la consideració de la metàfora com una comparació condensada on sí que es produeix una transferència semàntica gràcies a la ruptura de la coherència lògica, de l'altra. Pel que fa a la metonímia i la sinècdoque (tipus concret de metonímia entre la part i el tot), Le Guern considera que són fenòmens de la mateixa naturalesa (desplaçament de la referència).

De Max Black, el que més en destaca Salvador és l'enfocament interactiu de la metàfora. Segons Black, la metàfora actua com un "filtre" que permet el receptor d'adoptar un punt de vista nou sobre la realitat a la qual fa referència aquesta metàfora. Segons Black, "La modelització no és pura comparació ni substitució sinó *creació* de

significat”. Aquest nou enfocament de la metàfora com a element bidireccional implica la necessitat de l’estudi de la dimensió pragmàtica de la metàfora (Salvador, 1986: 112).

És útil per al nostre estudi de la poesia estellesiana el que Sebastià Serrano anomena “representació a través de variants” i que consisteix a descriure metonímicament un concepte mitjançant l’esment de parts d’aquest que serveixen per a descriure’l com un tot. Estellés, fa sovint ús d’aquest mecanisme per a descriure escenes o paisatges i crear atmosferes.

Trobem dos tipus de metàfora que són la metàfora lèxica i la metàfora gramatical. Les metàfores *in praesentia*, *in absentia* i els eufemismes estan relacionats amb el primer tipus de metàfores, així com les unitats fraseològiques. Gloria Corpas fa esment de la dimensió metafòrica que poden tenir les unitats fraseològiques de tots els tipus tot explicant el treball contrastiu de Fontenelle (1994), en el qual es demostra que “és possible determinar l’estructuració metafòrica de les llengües a la llum de les col·locacions i dels valors realitzats per a una determinada base o paraula clau” (dins Corpas, 86: 1997).

Tant Corpas (1997: 89) com Salvador (2011c) reconeixen el valor de la literatura i especialment de la poesia per a la innovació en el terreny de les metàfores, que poden lexicalitzar-se (com explica Le Guern) i convertir-se en mots o en unitats fraseològiques. Salvador (2011c) considera l’escriptura poètica com un laboratori excel·lent per observar el funcionament de les metàfores innovadores, i nosaltres afegiríem que també és un laboratori idoni per al desenvolupament de nous recursos metonímics o bé metaftonímics, com hem vist en Estellés, que usa tots tres recursos combinats i indistintament. Un terreny proper a la poesia potencialment propici per a la fossilització de metàfores a causa de la difusió a través dels mitjans de comunicació és el de les lletres de cançons.

Si parlem de la metàfora, no podem oblidar-nos de citar el treball de George Lakoff i de Mark Johnson iniciat el 1980 amb el llibre *Metaphors we live by*. Aquests autors donen al concepte de metàfora unes magnituds holístiques que van més enllà del llenguatge. Segons afirmen, la metàfora impregna el pensament i l’acció. Les metàfores funcionen com estructures o esquemes cognitius mitjançant els quals entenem el món i ens posicionem davant d’ell. Així, les metàfores amaguen concepcions de la realitat connotades ideològicament, de les quals hem de ser conscients per tal de no creure que veiem el món amb objectivitat.

L’article de Joseph Hilferty inclòs al número 18 de la revista *Caplletra*, esdevé un exercici sintètic i clarificador del tractament de la metàfora i la metonímia des de la perspectiva de la lingüística cognitiva, que lliga semàntica i psicolingüística. “Des de la perspectiva cognitiva, la metàfora i la metonímia són interessants no sols pel que representen, sinó també pel que revelen sobre el funcionament de la ment humana” (Hilferty 1995: 43). Segons Langacker (1987), “un domini cognitiu és una esfera coherent del coneixement de naturalesa enciclopèdica” (*apud* Hilferty 1995: 31). A més, aquest autor afirma que, tot i que les descripcions cognitivistes no solen examinar les expressions metafòriques una per una, de grat que serien capaces de fer-ho.

En el sentit cognitivista general de metàfora com la concepció d’un domini d’experiència en termes d’un altre trobaríem, tant en Estellés com en Quevedo, per

posar un exemple paradigmàtic de poeta de la literatura veïna, la concepció de l'EMOCIÓ en termes de TEMPERATURA, on més fred és més tristesa o desamor i més calor és alegria o amor. A més a més, els cognitivistes afirmen que les metàfores es deriven de la nostra experiència quotidiana. D'ací es deduiria que la mort és freda perquè el cos del mort és fred. També la mort és trista (SENTIMENT); freda en relació amb el domini origen TEMPERATURA. A més, les correspondències ontològiques en una metàfora són les que es donen entre els elements d'un mateix domini, mentre que les correspondències epistèmiques es donen entre el DO i el DD (Hilferty 1995: 36).

Manta volta, les metàfores conceptuals van d'un DO més tangible o concret a un DD més abstracte. Aquest patró de direccionalitat té relació amb la funció epistèmica de la metàfora i el trobem, per exemple, en la metàfora conceptual tan comuna en la poesia d'Estellés que consisteix a entendre el TEMPS en termes d'ESPAI. Tanmateix, més avant mostrarem algun cas on Estellés subverteix aquest patró típic de direccionalitat de les metàfores. En el si d'aquesta teoria cognitivista del llenguatge, explicarem la diferenciació que fa Lakoff entre metàfora conceptual i metàfora d'imatge, on la primera proporciona un camp semàntic tercer i és més rica que la segona, que correspon a una imatge o *mapatge* parcial (com és el cas de “la pell de brau” per a referir-se a Espanya).

Enfront del constant valor afegit de sofisticació que s'ha atribuït sovint a la metàfora en detriment de la metonímia, es palesa la creixent importància i prestigi que en els darrers anys s'ha donat a la metonímia. En aquest sentit, trobaríem els recents treballs sobre el concepte de *metaftonímia* i altres entre els quals destaquem alguns dels articles que apareixen en *Cognitive and discourse approaches to metaphor and metonymy*, publicat per la Universitat Jaume I l'any 2005 (Otal *et al.* ed.).

Nosaltres ens hem centrat en la metàfora i la metonímia com a elements d'estudi en la poesia d'Estellés (a més dels sonets de Quevedo relacionats amb la mort i de Marçal relacionats amb l'eros), com a exercici de poètica contrastiva. Pel que fa als paràmetres que usarem en aquest estudi per a determinar els diferents elements microestructurals que ens ocupen, partim de la definició de metàfora com a projecció d'una imatge que passa d'un domini a un altre i de metonímia com a projecció d'una imatge en una altra del mateix domini. A diferència del que postula Le Guern, hem considerat la comparació com un element metafòric, ja que trobem que les comparacions compleixen la condició de projectar una imatge d'un domini en un altre de nou.

Pel que fa a la sinèdoque i la metonímia, hem seguit els postulats de la lingüística cognitiva i no hem fet distinció entre ambdós fenòmens (Hilferty 1995: 33), ja que considerem la sinèdoque (el tot per la part o la part pel tot) com una part concreta dels mecanismes de la metonímia que, de la mateixa manera, suposa una contigüitat referencial en el desplaçament de certa imatge o imatges dins un mateix domini (qualitat sintagmàtica). D'altra banda, hem considerat la sinestèsia com un tipus de metàfora dels sentits, tot i que entenem que la sinestèsia s'emparenta amb la metonímia pel fet d'anar lligada a certa contigüitat perceptiva que es podria entendre com projecció en un domini molt proper.

#### **2.1.1.4. Intertextualitat**



Comencem a parlar de la intertextualitat amb aquest fragment on Estellés homenatja la seua principal influència per vida i per obra, com és Ausiàs March:

m'he estimat molt ausiàs march. la seua fosca veu  
ressonava en algun aljub perdut a la muntanya.  
l'he estimat molt i li he dedicat moltes de les meues hores.  
ha estat el meu adust company inseparable.  
hi ha hagut moments a la meua vida que m'han estat entenedors  
gràcies a ell. he assistit, amb espant, a la seua  
velledat. he fet que l'estimassen els meus fills,  
no sols com a matèria de textos, sinó com un ésser  
que vivia i moria, que lúcidament assistia al seu desésser. (MPVI, DP, VII)

També escombrarem referències amb aquesta reflexió de Keown al voltant de la influència entre poetes, qui ahora reporta el poeta T. S. Eliot quan diu que els poetes morts assoleixen la seua immortalitat per mitjà de la vida i els treballs dels seus successors. És exactament el que passa amb Ausiàs March per mitjà d'Estellés:

It would be difficult to find a more appropriate than this tale of Eliot's view of how it may be precisely in the lives and works of their successors where dead poets assert their immortality most vigorously. (Keown 2013: 165)

Tota intertextualitat és una relació dialèctica entre un discurs 1 i un discurs 2 i, per extensió, entre un autor 1 i un autor 2. Però aquest diàleg no comparteix temps ni espai, sinó que és un diàleg escrit amb característiques semblants a les que trobem que es desenvolupen en un nou medi d'avui, desconegut per a March però també per a Estellés: Internet.<sup>10</sup>

Com veiem, la intertextualitat és un fet polièdric, i ha estat definit de diverses maneres, unes més restrictives que altres. Aquest terme va ser desenvolupat per Julia Kristeva en el seu llibre *Semeiotiké: recherches por une sémanalyse*.<sup>11</sup> Kristeva parteix de les idees de Bakhtín i és per això que dóna un sentit ampli al concepte d'intertextualitat que permetrà arribar fins a la concepció extrema que defensen els postmodernistes. El concepte d'intertextualitat de Kristeva es basa en la idea que els textos es construeixen com un mosaic de citacions de textos previs. Altres teòrics de la literatura –i de l'art en general–, com Roland Barthes, Michael Riffaterre, Wolfgang Iser i Hans-Robert Jauss han continuat en la línia d'aquesta concepció holística d'intertextualitat.

Segons expliquen Charaudeau i Maingueneau en el seu *Dictionnaire d'analyse du discours* en l'entrada dedicada a la *intertextualitat* (2002: 327-329) aquest terme s'ha anat expandint i perfilant a través d'autors com Barthes (1973), que l'amplia fins a dir

---

<sup>10</sup>En el nostre cas, l'autor 1, que és l'autor origen, coincideix amb Ausiàs March, mentre que l'autor 2, l'autor destinació, és Vicent Andrés Estellés. Entenem, doncs, que el discurs 1 és tota l'obra poètica de March i, per consegüent, el discurs 2 és tota l'obra poètica d'Estellés. En la relació entre aquests dos discursos, i concretament dins del discurs d'Estellés, apareixen aquestes al·lusions a Ausiàs March, que òbviament no reben *feed-back* per part del patriarca gandíà.

Es podria comparar –tot i que en un registre molt més formal, és clar– a la comunicació en Twitter, on un personatge de renom penja els seus missatges, més o menys aforístics, i algú que li és seguidor es dedica a repiular-los (això són les cites de versos ausiasmarquians en Estellés) o bé a comentar-ne les piulades (això són les aparicions del nom d'Ausiàs March i les referències subjectives a la seua vida i obra que trobem en els versos estellesians).

<sup>11</sup>De fet, l'autora ja havia utilitzat el concepte dos anys abans en una ressenya en la revista *Critique* sobre dos llibres de Bakhtín, en reflexionar sobre el concepte bakhtinià de *dialogisme*.

que tot text és un intertext, com Genette (1982:8), que en perfila la tipologia dins del paraigua de la *transtextualitat*, o bé el mateix Maingueneau (1984:83). Gérard Genette ha fet ús del mot *intertextualitat* d'una manera més cenyida a les línies del text. En aquest sentit, Genette, en el seu llibre *Palimpsestos: la literatura en segundo grado* (1989), defineix *intertextualitat* com una de les cinc categories de la *transtextualitat*. Per a Genette, la intertextualitat és la presència efectiva d'un text en un altre (1989: 10). A més, defineix tres formes a través de les quals pot aparèixer la intertextualitat: citació, plagi i al·lusió.

De Dominique Maingueneau, és interessant la distinció entre intertextualitat interna i externa, quan la segona es refereix a la influència de textos de camps discursius diferents. El concepte d'intertextualitat externa, doncs, té molta aplicabilitat en la poesia d'Estellés, per com podem trobar-hi influències de textos periodístics, de converses de carrer o fins i tot d'esqueles i necrològiques.

Si fem un intent d'aplicar aquestes idees sobre la intertextualitat a l'obra de Vicent Andrés Estellés, trobem diversos punts interessants. La perspectiva de Genette sobre la intertextualitat com un lloc localitzat de l'obra literària on conviuen dos o més textos ens pot servir per comprendre moltes de les petges intertextuals d'Ausiàs March, sobretot les que podem identificar més fàcilment amb les eines informàtiques de què disposem. Ens referim a citacions literals de versos ausiasmarquians, aparicions del nom del poeta i d'alguns elements lèxics. Les dades lèxiques ens poden informar, d'una banda, sobre les coincidències lèxiques i temàtiques entre els dos autors. Tanmateix, les coincidències temàtiques es troben fora del camp d'acció del concepte d'intertextualitat segons Genette.<sup>12</sup>

Quant a la perspectiva àmplia d'intertextualitat a què s'acull aquesta recerca, els poemes d'Estellés són un exemple de lloc comú on conflueixen referents provinents de fonts molt diverses: des de fonts literàries d'èpoques diferents fins a referències cinematogràfiques i culturals de tota mena que fan del corpus poètic estellesià un macrotext interconnectat de manera exponencial amb les diverses coordenades de la realitat de l'autor: la quotidianitat, els records rurals d'infantesa, les seues lectures, els *inputs* del seu treball periodístic i les seues relacions socials.

Sense Ausiàs March no podríem entendre l'essència de la veu estellesiana. En els versos del de Burjassot podem trobar gairebé tots els tipus de plasmació de la intertextualitat imaginables. La preferència per referents ausiasmarquians en la poesia estellesiana produeix sempre una multiplicació del sentit que impregna tot un perímetre del text. De vegades aquesta coexistència crea un conflicte d'autoria amb Ausiàs March. Els processos creatius dels poetes es troben entrebancats per una relació inestable de tensions amb els seus poetes precursors: d'una banda hi ha la por a deslliurar-se de l'aixopluc del mestre i, de l'altra, hi ha el sentiment de mediocritat per mantenir-se sota el paraigua de la influència del mestre. És el que Harold Bloom ha tractat en el seu llibre *The Anxiety of influence: a theory of poetry* (1997 [1975]).

---

<sup>12</sup>Com més evoluciona el sistema de circulació de la informació amb les noves tecnologies i més enllà de la postmodernitat, més complex esdevé el concepte d'intertextualitat -i en general les influències artístiques i culturals-, que es mou cap a una organicitat ultraconnectada on l'autoria es dilueix. Curiosament aquest fenomen ens retorna a la concepció medieval de la influència, on ni tan sols la còpia directa de textos d'altri es considerava plagi.

Hi ha casos on Estellés tria una citació ausiasmarquiana per comparar-se o posar-se al nivell d'aquest gran clàssic de la literatura catalana. Són els casos en què es projecta en la figura d'Ausiàs March. En altres ocasions, Estellés no cita, sinó que integra –modificant-los o no– versos ausiasmarquans entre els seus versos. Aleshores ja no es tracta d'una citació purament, sinó que s'ha dut a terme una apropiació distorsionada del text original amb un efecte expressiu determinat dins del text de destinació. Amb aquests procediments intertextuals es constata un procés d'assimilació i de superació de l'obra del predecessor, en aquest cas d'Ausiàs March, per part de Vicent Andrés Estellés. És el que alguns han anomenat *matar el pare* (Carmona 2010: 294-295), en termes de psicoanàlisi i literatura.

Pocs són els dics de contenció intertextual que Estellés construeix enfront de la seua creativitat. El resultat és una obra amb una riquesa de veus i de matisos inusitada fins a la seua arribada, almenys en la literatura catalana. Sobretot els seus poemaris dels anys cinquanta i seixanta són capdavanters –fins i tot arreu d'Europa– en concebre de manera oberta i dinàmica la gestió del repertori d'influències en la creació. Amb poemaris com *Coral romput* (1971), *Primer llibre de les èglogues* (1972d) i *Horacianes* (1974), Estellés es converteix en un pioner de les combinacions intertextuals postmodernes en la literatura catalana. No dubta a mesclar tot de fonts i de referències de manera enginyosa en els seus versos, que ens han deixat imatges intel·ligents i anacròniques, com el passatge memorable en què Corinna no es deixa arrencar les bragues perquè li han costat massa cares.<sup>13</sup>

Com mostrarem en aquest apartat, a mesura que la dicció estellesiana es desplaça d'un *jo* més íntim i introspectiu cap a un *jo* de la col·lectivitat i reivindicatiu, el model de la veu poètica d'Ausiàs March deixa de ser el referent clau de la seua poesia. Aleshores, March passa a formar part de la constel·lació de figures símbol del passat del poble valencià i és en aquest sentit que Ausiàs March continuarà apareixent en els versos d'Estellés després de *Llibre de meravelles*, publicat l'any 1971. Per tant, paradoxalment, és més postmoderna o innovadora la intertextualitat ausiasmarquiana dels poemaris estellesians dels anys cinquanta que no la del *Mural del País Valencià*.

Entre d'altres Mariola Aparicio, Amador Calvo i Vicent Salvador han aprofundit en l'estudi de les diferents dimensions de la intertextualitat estellesiana amb Ausiàs March.<sup>14</sup> Keown i Owen (2013) n'han parlat concretament en termes bloomians. Per exemple, justifiquen la tria com a citació paratextual del vers de March “Aquest dolor que en mi no troba terme” en sentit literal de manera que Estellés se sent incapaç de l'exactitud i la intensitat expressiva que aconseguia el seu predecessor:

Indeed, the overwhelming despair provoked by a lack of originality is indicated by the device taken, once again, from March: “That desire which in me finds no term”. Here, of course, the ambiguity of the final word may relate not only to a limitless or endless frustration but also to the disillusion produced by the inability to give voice to any significant or original expression. (2013: 163)

<sup>13</sup> Són els versos finals del darrer poema (“Ègloga VIII”) de PLE (OC1): “Nemorós, Nemorós! (No m'esgarres les bragues, / que m'han costat vint duros...) Nemorós...”.

<sup>14</sup> Altres autors com Ferran Ferrando o Dominic Keown s'han centrat més en altres dimensions de la intertextualitat ausiasmarquiana com ara la dels clàssics grecollatins, tot i que en el seu darrer treball sobre Estellés, Keown (2013) ha tractat la intertextualitat estellesiana d'autors medievals i anglosaxons.

De fet, segons Keown i Owen, Estellés sols aconsegueix superar aquest complex d'inferioritat amb March i igualar la seua originalitat, convertint-se així en *poeta fort*, quan parla des d'una veu individual i amb una dicció austera:

Estellés takes the power and intensity of this self-centeredness and converts it elegantly into a full-blooded and determined social concern. [...] It is precisely this austerity, economy and resolution in expression –that is to say when the poet's individuality is at its most pronounced- which best captures the *pneuma* of his predecessor and underlines what Bloom would consider their equality as strong poets. (2013: 164)

Aquest procés de canvi i de superació de la influència del mestre es trobaria també darrere de la veu vigorosa i de reivindicació social estellesiana:

In this way, Estellés imitates and yet confronts the aristocratic genius of his predecessor in a class-conscious re-orientation which, whilst being reminiscent of the master's own idiom, diction and poetic re-alignment, is typical of the swerve anticipated by Bloom. (2013: 165)

La intertextualitat és un recurs estilístic amb finalitats expressives, tal com han demostrat, per exemple pel que fa a *Horacianes*, Ferrando (1998) i Keown (2000) i sobre tota la poesia d'Estellés ho ha fet Calvo (2007). Ens centrem en la qüestió de la intertextualitat ausiasmarquiana perquè és un tema que apareix en diferents punts de l'anàlisi pragmaestilística, com veurem (sobretot en §2.2.1, §2.2.3, §2.5.2 i §2.5.3).

Hem afirmat ja que Ausiàs March és el referent més influent de la poesia de Vicent Andrés Estellés. La seua presència “abassegadora” (Aparicio 2004) ha estat estudiada al detall. A començaments dels anys setanta, Joan Fuster ja va anunciar Estellés com el millor poeta valencià des d'Ausiàs March. Aquesta sola afirmació posa de relleu la vinculació entre els dos grans poetes. Jaume Pérez Montaner i Vicent Salvador van fer compte d'aquesta influència (1981). De fet, aquests autors varen diagnosticar ben aviat la presència tan important d'Ausiàs March, per exemple, a través de la comparació *així com cell...* (1981: 62). Aquests dos estudiosos també varen explicar que l'obra d'Estellés recull la tradició literària catalana i, entre els autors que arrossega, hi ha Ausiàs March, amb un pes específic molt destacat (1981: 37; 86).

Mariola Aparicio ha publicat diversos treballs sobre la intertextualitat dels clàssics medievals en la poesia de Vicent Andrés Estellés. L'any 1999, juntament amb Ferran Carbó, publicà un capítol de llibre titulat “Ausiàs March en la poesia valenciana de postguerra”, on hi ha vora quinze fulls dedicats a “La intertextualitat de March i Estellés”. En aquest article s'assenyala Ausiàs com el màxim referent de la poesia catalana del segle XX (p. 221). A més, Aparicio i Carbó determinen vuit maneres d'intertextualitat en què apareix Ausiàs March en els poemaris de Vicent Andrés Estellés: *a)* a través dels paratextos, *b)* de les comparacions ausiasmarquianes, *c)* d'Ausiàs March com a personatge del poema, *d)* per la tendència a la sentenciositat, *e)* per la mètrica de decasíl·lab clàssic català (4+6), *f)* pel que fa a l'ús metafòric per mitjà d'imatges tristes o macabres i de símls marins, *g)* amb l'ús de lèxic col·loquial i d'expressions casolanes per aconseguir major força expressiva i, en darrer lloc, *h)* per coincidències temàtiques com ara “la incapacitat d'aconseguir la plenitud vital” (p. 240), el conflicte irresoluble entre desig i realitat (p. 241) i el canta a la passió i a la carnalitat (p. 244).

Dos anys després de l'aparició d'aquest article, Salvador publica "Diàlegs amb els clàssics", dins *Els arxius del discurs*, que és un repàs de com l'obra de March ha arribat fins els nostres dies i s'ha vist reproduïda de diverses maneres al llarg dels anys pels autors catalans, i concretament valencians. En un punt titulat "Estellés i l'erotomania marquiàna", Salvador destaca una idea interessant:

La consideració de tot el seguit de versos manlevats per Estellés a March [...] constituïria sens dubte una antologia de citacions lapidàries, de versos llampants que assoleixen la categoria de sentències exemptes, i ens donaria un clar indicatiu dels gustos d'Estellés com a lector de la poesia marquiàna. (2001: 242-243)

I encara anem més lluny si considerem que la tria dels versos que Estellés manleva a March delata en quints aspectes Estellés es veu reflectit en Ausiàs March com a poeta i, de retop, aquesta tria, sobretot paratextual, perfila quina és la lectura que Estellés vol del seu text en cada cas. A més, Salvador justifica el vers "Jo sóc aquell que es diu Vicenç Andrés" com una manera d'autoprojectar-se com un gran poeta "que resulta més pudorosa que parlar d'un mateix directament" (Ibidem: 243).

L'any 2004 es publica un monogràfic d'estudis sobre la poesia estellesiana titulat *Vicent Andrés Estellés*. Aquest llibre conté un capítol de Mariola Aparicio titulat "Intertextualitat en l'obra de Vicent Andrés Estellés". Aquest és un títol molt ambiciós per a un article de vint-i-cinc fulls si tenim en compte que un títol semblant dona nom a una tesi doctoral de més de sis-cents fulls sobre el mateix tema (Calvo 2007). Amb tot, l'autora té lloc per dir-hi algunes coses interessants més sobre el tema que ens ocupa. Parla de la presència abassegadora de March en el *Llibre de meravelles*, que justifica amb els següents mots:

De les cinc citacions inicials que trobem al llibre, tres pertanyen a March i, pel que fa als epígrafs dels poemes, de les 47 poesies que conformen la part central del llibre, 17 van encapçalades per citacions marquiànes. (2004: 141)

En aquest capítol, Aparicio afegeix alguna idea interessant pel que fa al tractament del turment amorós en els dos poetes. En paraules seues, l'obra d'Estellés és "talment com la de March, l'expressió d'un món complex i torturat on el conflicte entre desig i realitat esdevé, com en Ausiàs, irresoluble" (Ibidem: 149), tot i amb diferències. D'una banda, les arrels de la problemàtica, que en Ausiàs March són morals i fisiològiques mentre que en Estellés són més ambientals, històriques i conjunturals. D'altra banda, la resolució del conflicte, que en March tendeix a la desesperació i al desig de la mort mentre que en Estellés és una reivindicació de la vida i de l'existència conscient (2004: 149). A més, Ausiàs March concep la carnalitat com quelcom dolent, mentre que Estellés la considera un fet positiu i vitalista (Ibidem: 150).

Amador Calvo és un altre estudiós de l'obra d'Estellés que ha dit molt sobre el tema. De fet, és l'autor d'una de les dues tesis doctorals que tracten la intertextualitat en la poesia d'Estellés: *Le référentiel et l'intertextualité dans l'oeuvre poétique de Vicent Andrés Estellés* (2007). D'aquesta tesi, ens interessen ara els capítols cinqué ("Ausiàs March: *Hamburg* et la trilogie *L'engan Conech, Colguen les gents amb alegria i festes* et *A mi acorda un dictat*") i seté ("Ausiàs March et les poètes de la Renaissance catalane: *Llibre de meravelles*").

Segons Calvo (2007: 238) les coincidències entre el dir ausiasmarquià i el dir estellesià es poden resumir en *a*) la manera d’afirmar l’autoria del text que arriba en ocasions a l’afirmació directa (del tipus *jo sóc aquell que*), *b*) la utilització sovintejada del quotidià en la poesia, fet del tot insòlit en la poesia renaixentista, i *c*) l’assimilació de l’amor i la mort (Ibídem: 238; 243).

Els noms dels capítols de la tesi que Calvo dedica a la intertextualitat ausiasmarquiàna desvelen l’orientació de la seua anàlisi. Tenim, per un costat, tot un extens capítol dedicat a l’anàlisi de la intertextualitat en *Llibre de meravelles* (Ibídem: 365-406). El títol mateix del poemari indica que es tracta d’un poemari extremadament intertextual, però subratlla que la font d’influència hegemònica són els versos d’Ausiàs March, i així ho indicarà Calvo:

Aucun autre recueil de notre poète ne présente une telle inflation de citations tirées de l’oeuvre de tant d’auteurs différents. [...] Il s’agit d’un livre où le programme intertextuel n’a pas d’équivalent vis-à-vis des autres. A la différence de ce triptyque de recueils qui se centre sur la source Ausiàs March, *Llibre de meravelles* est un recueil expansif et polymorphe, car il tient lieu d’espace utopique. Toute une cosmogonie poétique irradie de sa présence textuelle le texte d’Estellés, qui se veut texte de tous les textes, texte totalisateur. (2007: 362)

Per tant, en *Llibre de meravelles*, tot i l’abundància de citacions i de referències de tota mena a Ausiàs March (fins i tot hi ha un poema, titulat “Ací”, on es narra l’enterrament del Senyor de Beniarjó), el pes específic d’aquesta font es perd entre el soroll de l’abundant intertextualitat d’altres autors, tant clàssics medievals catalans com escriptors més moderns o pertanyents a altres famílies literàries entre les quals destaca la literatura espanyola.

El capítol cinc tracta els altres quatre poemaris estellesians on la presència d’Ausiàs March és intensa i en aquests quatre casos és clarament la influència fonamental del poemari. Calvo decideix tractar d’una banda *Hamburg* i d’altra banda –i considerats com a trilogia– *L’engan conech*, *Colguen les gents amb alegria i festes* i *A mi acorda un dictat*. Justifica aquesta consideració de trilogia, que és inèdita seua, per diversos motius: l’escriptura dels tres poemaris és gairebé simultània, els tres títols provenen del vers ausiasmarquià i la temàtica de la mort és hegemònica (2007: 289). En canvi, per a Calvo, el cas d’*Hamburg* és una qüestió a banda especialment per dues raons: la data d’escriptura d’aquest poemari s’allunya de la de l’anomenada *trilogia* i també el tipus d’influència intertextual, que en *Hamburg* es reflecteix en la mètrica i en un “mimetisme estilístic i temàtic” (229) molt més clarament que no en els altres tres poemaris, que d’altra banda sí que comparteixen un títol ausiasmarquià:

Pourquoi ne pas intégrer à cette trilogie, dans cette même logique, le recueil *Hamburg*? Nous pensons qu’il y a un élément différenciateur de poids, et c’est qu’*Hamburg* ne réclame à travers son paratexte titulaire des rapports d’iconicité avec la source Ausiàs March, alors que les trois autres le font. (Calvo 2007: 257)

L’any 2013, apareix un segon recull de poemes d’Estellés traduïts a l’anglès, editat per Dominic Keown i per Tom Owen. En aquest cas, s’han triat poemes que mostren especialment la dimensió intertextual de la seua poesia. Així, entre els capítols analítics que acompanyen els poemes traduïts, n’hi ha un dedicat a la relació amb el Senyor de Beniarjó titulat “Ausiàs March: after the patriarch” (2013: 159-199). A propòsit de l’enunciació d’Ausiàs March, Keown i Owen afirmen que March va definir el seu estil

en contraposició al típic estil trobadoresc, el qual va superar gràcies al seu estil hiperbòlic i intens més enllà de la discreció trobadoresca:

March's originality came to define itself through a rejection of the Troubadours and their idiom which he 'left aside' since their exaggerated style 'went beyond the realm of truth'. (2013: 164)

També justifiquen l'atracció que el potent ego ausiasmarquià pot haver despertat en un autor contemporani com Estellés i que queda reflectida amb l'apropiació del vers "Jo soc aquest que es diu Ausiàs March" per "Jo sóc aquest que em dic Vicenç Andrés":

In creative terms this individual is never troubled by the slightest self-doubt and, time and again in a manner which is most challenging for the modern insecure mindset, defines himself triumphantly on the page as is crystalised by the resounding and celebrated decasyllable: 'I am this man who is called Ausiàs March'. (2013: 159)

Del monogràfic d'estudis sobre el Burjassoter publicat per l'Acadèmia Valenciana de la Llengua el 2013, en destaquem l'aportació de Mariola Aparicio, en la mateixa línia que els estudis citats fins ara. Per a aquesta ocasió, Aparicio actualitza el que havia dit fins aleshores però hi afegeix i valora les reflexions de Calvo (2007) sobre el mateix tema. Concretament, l'autora repassa les diverses maneres d'influència de March en Estellés i reforça la idea que aquesta "va molt més enllà de ser una relació exclusivament formal i externa i s'estén a unes concomitàncies temàtiques que palesen fins a quin punt és pregona l'herència marquià" (2013: 107).

El nom de l'il·lustre poeta medieval gandià s'estén com una taca d'oli a través dels diferents capítols d'aquest darrer monogràfic. I és que qualsevol anàlisi del cànon literari català al País Valencià difícilment evitarà l'esment d'aquests dos poetes, la relació entre l'obra dels quals actua com a fil conductor de la tradició literària en català a les terres situades al sud de l'Ebre, com bé va sentenciar Joan Fuster i potser a causa d'això. Entre les múltiples al·lusions a March destaquem que en el capítol sobre la mètrica escrit per Lluís Roda (437-466) es deixa clara la presència de March també en el metre del burjassoter, concretament per mitjà del decasíl·lab ausiasmarquià, que es caracteritza per la cesura després de la quarta síl·laba.

Pere Ballart, en analitzar la relació entre J. V. Foix i Estellés, cita un poema del *Primer llibre de les odes*, OC3, que Estellés dedica a Foix i que acaba amb el vers "com es troba misser Ausiàs March?" (66-67). Ambdós poetes, Foix i Estellés, coincideixen en ésser il·lustres mestres de l'atemporalitat i en els seus versos els elements i personatges del món medieval ocupen un lloc destacat, fet que justificaria la presència de March aquí. En altres capítols, com els de Vicent Salvador, Xavier Vellón i Eloi Grasset apareix Estellés, però Núria León dedica tot un apartat del seu capítol a Ausiàs March en Estellés (León 2013: 246-252) que excedeix el tema de la paròdia sobre el qual versa el seu capítol.

En aquests darrers paràgrafs, ja s'ha encetat el comentari concret d'estudis aplicats a Estellés en el camp de l'estilística pragmàtica amb la revisió dels estudis sobre la intertextualitat en Estellés. El següent apartat és íntegrament dedicat a la revisió dels altres treballs d'estilística pragmàtica de la poesia estellesiana existents fins ara.

## 2.1.2. Estilística pragmàtica de la poesia estellesiana: antecedents

En aquest epígraf, oferim una panoràmica general del context de recerca en què s'insereix aquest treball de tesi doctoral. El treball pragmaestilístic sobre l'estil de l'obra de Vicent Andrés Estellés sorgeix en el si del grup d'investigació del Departament de Filologia i Cultures Europees de l'UJI "Llengües i cultures europees i nous llenguatges literaris i audiovisuals". Els membres d'aquest grup que han treballat sobre l'obra d'Estellés són Laia Climent, Lluís Meseguer, Aina Monferrer, Adolf Piquer, Vicent Salvador i Javier Vellón.

El grup, sota la direcció de Vicent Salvador, va obtenir un projecte UJI per a *l'Estudi documental i textual de l'obra de Vicent Andrés Estellés* entre els anys 2007 i 2010. El fruit més destacat del treball en aquest projecte d'investigació va ser la publicació d'un important llibre monogràfic sobre Estellés l'any 2010 (*Opera estellesiana. Per a una edició crítica de Vicent Andrés Estellés*) editat per l'IIFV, en el qual van participar aquests professors i investigadors i del qual en són editors Adolf Piquer, Vicent Salvador i Daniel Pérez i Grau (professor associat del Departament de Traducció i Comunicació de l'UJI que ha estudiat les traduccions d'Estellés, 2005; 2010a; 2010b).

Des de l'any 2010, s'està duent a terme un treball de digitalització de l'obra de Vicent Andrés Estellés amb l'objectiu de poder utilitzar la lingüística de corpus per a l'estudi pragmaestilístic de l'obra del burjassoter. L'encarregada d'aquesta tasca ha estat qui escriu aquestes línies. En el següent apartat 2.1.3, aprofundirem en el corpus digitalitzat. L'any 2005, Laia Climent es va doctorar amb una tesi titulada *Cos i gènere en el discurs poètic contemporani: anàlisi contrastiva de la poesia de Vicent Andrés Estellés i Maria-Mercè Marçal*, on, com hem vist més amunt, es comparaven les concepcions del cos d'aquests dos poetes catalans contemporanis, tot observant els punts de contacte i d'allunyament entre ambdues visions del cos.

Vicent Salvador ha estat un dels introductors del terme pragmaestilística en l'àmbit de la catalanística (Salvador i Pérez Saldanya 2000). En l'"Estilística dels textos no literaris" (2013: 17-50), Salvador fa un repàs de la història de l'estilística en l'àmbit català i reflexiona sobre el concepte polisèmic d'estil, tot fent una diferenciació clara entre la *tria*, que caracteritza l'estil, i la *variació*, que es relaciona amb el model de llengua. Després d'algunes anàlisis d'elements pragmaestilístics en textos sobretot de premsa, conclou assenyalant la lingüística cognitiva, la pragmàtica, la lingüística de corpus, l'anàlisi crítica del discurs i l'estilística literària com "els dipòsits més útils on pouar eines de treball i nocions teòriques amb rendibilitat aplicativa" (Salvador 2013b: 46). A més, en aquest text Salvador proposa un esquema per a l'anàlisi estilística de textos no literaris, que és en el que es basa l'esquema d'anàlisi que se segueix en aquest capítol de la tesi.

De més a més, hi ha dos textos de Vicent Salvador que marquen els punts de l'anàlisi estilística de l'obra estellesiana. Un és "L'escriptura estellesiana: claus pragmaestilístiques" (2004: 109-134) i el més recent, "La paraula poètica estellesiana" (2013: 15-44). En ambdós textos, Salvador assenjala, per mitjà de l'anàlisi d'exemples concrets, els principals recursos expressius de la lírica estellesiana que són susceptibles de ser analitzats des del punt de vista de l'estilística: els topònims, la metàfora, la doble adjectivació, el complement predicatiu o bé els adverbis acabats en *-ment*.



Tot seguint les premisses d'aquests dos estudis de Salvador, s'han dut a terme una sèrie de recerques estilístiques sobre alguns d'aquests recursos expressius. Pel que fa als adverbis, destaquem l'article "Estilística dels adverbis en *-ment* en la poesia de Vicent Andrés Estellés" (Salvador i Monferrer 2011), que és una cerca de tots els adverbis acabats en *-ment* que es poden trobar en la poesia estellesiana. S'han triat els adverbis en *-ment* més significatius pel que fa al seu ús semànticament subversiu per tal de comentar-ne el valor expressiu.

L'any 2011, l'autora d'aquesta tesi doctoral va aprofitar el CED per dur a terme una primera aproximació semiautomàtica al model de llengua d'Estellés, per tal d'iniciar el maneig amb aquest corpus i d'extreure'n algunes informacions essencials. D'aquest treball de cerques en el corpus, se'n van derivar tres resultats. D'una banda, un Treball de Fi de Màster (*L'estil de Vicent Andrés Estellés. Anàlisi i aprofitament didàctic d'un corpus poètic*), que versava sobre alguns elements de l'estil i del model de llengua del poeta. A més, el 2011 Monferrer va elaborar també un treball de recerca toponímica en el corpus ("Borriana en l'obra poètica de Vicent Andrés Estellés") i un altre de recerques antroponímiques ("*Sants i Vicents* en la poesia de Vicent Andrés Estellés").

A més a més l'aplicació de la lingüística de corpus per a l'estudi del CED ha permès també l'autora d'aquesta tesi l'elaboració d'un estudi sobre les traduccions de Vicent Andrés Estellés a l'espanyol amb l'ús d'eines d'acarament de textos (2013). Aquestes eines faciliten molt la feina d'anàlisi de les traduccions perquè permeten accedir ràpidament i còmoda al text original i a diverses versions traduïdes. El tercer capítol de la tesi que teniu entre mans ha estat la culminació d'aquest treball.

Pel que fa a l'estudi de les metàfores en la poesia d'Estellés, destaquem l'article de Vicent Salvador publicat en el monogràfic que la revista *Reduccions* va dedicar al poeta l'any 2011 ("Paraula poètica i cultura de la mort en Vicent Andrés Estellés"). Es tracta d'un article dens on es comenta la importància de la mort com a motiu poètic estellesià, tot centrant-se especialment en el poemari en castellà *Primera Soledad* per la seua importància i raresa dins la producció poètica estellesiana. Per un altre costat, hi ha un estudi que compara la representació de la mort en la poesia de Quevedo i en la d'Estellés a partir de l'ús de les metàfores relacionades amb el *tanatos* (Monferrer 2011: 529-544).

Quant a l'estudi recent de la toponímia com a recurs expressiu, ens referim a un treball d'anàlisi de l'estil d'Estellés: "Ciutat i emocions: estudi contrastiu del lèxic en dos poemaris de Vicent Andrés Estellés", presentat per Vicent Salvador i per Aina Monferrer a Verona per motiu del segon Congrés de l'Associació Italiana de d'Estudis Catalans de 2012. Es tracta d'un treball de semàntica lèxica on es rastreja el lèxic sobre l'amor i sobre la ciutat que apareix en dos poemaris d'Estellés: *Ciutat a cau d'orella* (1953) i *Llibre de Meravelles* (1971). Quan s'acaren aquests dos poemaris, s'observa una manera diferenciada de representar l'espai de la ficció i la situació dels personatges dins d'aquest. Així, els autors conclouen que, tot i que no es tracta de dues maneres polaritzades de concebre la ciutat i l'amor, sí que es percep un contrast estilístic i retòric entre ambdós poemaris, que correspondrien a dues etapes creatives diferents del poeta en el procés de laïcització que caracteritza l'evolució del seu estil poètic. Continuem per aquesta línia de recerca en el punt 2.2.1.

Quant al vincle entre els estudis d'estilística i l'edició crítica de la poesia del burjassoter, destaquem dos treballs de Vicent Salvador que, tot comparant diverses versions d'un mateix poemari, es plantegen les raons, autocorrectives o editorials, que justifiquen certs canvis entre unes versions i altres i com haurien d'estar recollits aquests poemaris en l'edició crítica de l'obra. Ens referim als treballs “El gran foc dels garbons, un procés d'escriptura complex” (2010: 139-160) i a “*Coral romput*, de Vicent Andrés Estellés: el mecanoscrit de la tercera part del poema.” (2013: 327-346).

El segon treball, fou presentat en el 1r Congrés Internacional de Crítica Filològica i Ecdòtica celebrat en 2012, Vicent Salvador (2013: 327-346) presenta un estudi on compara tres versions del tercer poema del *Coral Romput* des del punt de vista ecdòtic. Salvador observa esmenes fetes per l'autor en dos sentits: depurar el text de descriptivisme sobrer, eròtic o no, i subratllar el fil conductor del discurs tot subratllant un leitmotiv com és la referència a Itàlia i també les al·lusions metadiscursives. Aquest tipus d'estudis, doncs, també poden donar pistes per a l'orientació adequada de l'edició crítica de la poesia de l'autor.

Com ha aparegut repetidament en epígrafs anteriors, la intertextualitat és un concepte molt ampli i vigent en els estudis literaris actuals que també es pot interpretar com un recurs expressiu. El concepte d'intertextualitat està molt lligat al d'influència. Dos tipus d'influències que tenen relació amb l'estil i que es poden interpretar com a recursos expressius són les genèriques i les d'altres autors. Adolf Piquer ha reflexionat sobre la influència del periodisme en la poesia estellesiana. Ha estat un dels primers en apropar-se a l'estudi dels textos periodístics del burjassoter (2004: 249-273). De fet, és de l'experiència periodística d'Estellés d'on se'n deriven bona part de les referències a la cultura anglosaxona, des del cinema fins a fets politicosocials coetanis (2010: 45-56).

El segon treball (2010: 45-56) explica la connexió d'Estellés amb l'actualitat sociopolítica arrel del seu treball com a periodista del periòdic *Las Provincias* i com aquesta connexió impregna els seus versos de personatges de l'actualitat cinematogràfica o de successos, entre d'altres (Françoise, Hildegard, etc.). Una manera d'aprofundir en el coneixement de l'estil poètic estellesià pot ser l'anàlisi comparativa d'aquest amb el seu estil periodístic, via d'estudi que ha encetat Piquer (2013: 291-312). Pel que fa a la influència d'altres autors en la poesia estellesiana, aquest punt ha estat tan analitzat, tant pel que fa a aquest grup com de manera general, que queda fora d'aquest epígraf l'objectiu de referir-hi els treballs en aquest sentit.

Referent als nexes entre l'estilística i les aplicacions didàctiques, considerem que també forma part de l'estudi teòric de la pragmaestilística el capítol “Lectura analítica i ensenyament: el comentari de textos no literaris” (2011: 117-130). Tot i que aquest text no se centra explícitament en l'estudi de l'obra de Vicent Andrés Estellés, s'hi fa referència a elements de l'estilística pragmàtica i a la seua utilitat didàctica des del punt de vista de l'Anàlisi Crítica del Discurs. Es dóna molta importància al comentari de text com a eina útil per a l'adquisició de la comprensió i expressió escrita per part de l'alumne. Un dels exemples que es dóna de comentari de text al final del capítol és, justament, el comentari, en part estilístic, d'un poema de Vicent Andrés Estellés: “Cançó de la rosa de paper” (OC4, TP). Així doncs, aquest text és una teorització de l'aplicació de la pragmaestilística a la didàctica.

Pel que fa a l'anàlisi estilística de les traduccions d'Estellés, els estudis que hi existeixen són bàsicament de quatre autors: Daniel Pérez Grau, Simona Škrabec, Dominic Keown i qui subscriu aquest text, que s'ha basat en aquests tres autors per a continuar amb l'estudi de les traduccions de la poesia d'Estellés, sobretot dels sis llibres íntegrament de poemes seus que existeixen actualment traduïts a l'espanyol, tot duent a terme una anàlisi lingüística i literària comparativa de les diverses traduccions. Un dels objectius d'aquestes recerques (especialment de Pérez Grau 2005; 2010 i Monferrer 2012; 2013) és reflexionar sobre els diferents estils de traducció.

Amb la recent introducció d'eines de lingüística de corpus en els estudis estilístics sobre la lírica estellesiana s'han obert noves possibilitats d'anàlisi. Per una banda, es pot revisar el que ja s'ha dit sobre l'estil del poeta per tal de comprovar si les dades quantitatives ho confirmen o ho matisen. D'una altra banda, hi ha la possibilitat de comparar de manera sistemàtica l'estil d'aquest poeta amb el d'altres autors. En tercer lloc, també pot ser productiva la comparació estilística entre els diferents gèneres cultivats per aquest autor.

Fins aquí hem vist la diversitat de vies d'anàlisi estilística sobre la poesia estellesiana que hi ha obertes. Aquest enfocament analític s'ha desenvolupat sobretot entre un grup d'estudiosos del poeta amb seu a la Universitat Jaume I de Castelló i coordinat per Vicent Salvador. En el següent punt explicarem com han encaixat en un sol engranatge aquest enfocament d'anàlisi que és l'estilística pragmàtica i les eines de lingüística de corpus de què s'ha fet ús en l'elaboració d'aquesta tesi.

## **2.1.3. Lingüística de corpus aplicada a l'anàlisi pragmaestilística d'un corpus literari**

### **2.1.3.1. Introducció**

En aquest apartat expliquem el paper de la lingüística de corpus com a una de les eines metodològiques més importants en aquesta tesi doctoral, i concretament en aquest apartat segon. Hem elaborat un corpus digital del tipus DIY (*do-it-yourself*). Aquest terme naix per part d'alguns dels iniciadors dels estudis d'estilística amb l'ús de la lingüística de corpus, pensada entre d'altres per a l'anàlisi literària, com ara Geoffrey Leech (1991: 8-29) i Douglas Biber (2011). El nostre, és un estudi d'aproximació *corpus-based* (és el que Sánchez 2013 anomena “estudi semiautomàtic”), en contraposició als estudis *corpus-driven*. Això és perquè partim d'estudis previs analògics i de les nostres intuïcions científiques per a la nostra anàlisi, on la LC és només una eina de recolzament i de facilitació de la tasca d'anàlisi quantitativa, que alleugereix i amplia la científicitat de la tasca qualitativa final.

Partim de la següent pregunta: Quina utilitat pot tenir l'aplicació de tècniques de la lingüística de corpus per a l'anàlisi pragmaestilística de l'obra de Vicent Andrés Estellés? Defensem un ús de la lingüística de corpus (LC) per a l'anàlisi literària. Tanmateix, aquest ús sempre ha de partir del coneixement profund sobre l'autor objecte d'estudi i el seu context per tal de dur a terme apropiadament aquelles cerques que poden ser més profitoses per a l'anàlisi. Cal tenir present que la LC ofereix un conjunt d'eines de quantificació que poden ser utilitzades com a metodologia d'anàlisi, però sempre al servei d'un enfocament teóricoanalític clar i fonamentat. En el nostre cas, el de la pragmaestilística de Leo Hickey, que ha estat introduïda en els estudis de catalanística per alguns autors com ara Salvador i Saldanya (ed.) (2000), Payrató i Nogué (ed.) (2013), com ja s'ha explicat en l'apartat 2.1.1.

La pregunta inicial que ens fèiem a l'hora de plantejar-nos l'ús d'aquestes eines és la següent: com aprofitar la lingüística de corpus per a un cas concret d'anàlisi literària com és l'anàlisi de l'estil en la poesia de Vicent Andrés Estellés? Per tant, ens trobàvem davant d'un corpus potencial de poesia encara sense digitalitzar, immens per a tractar-se de l'obra d'un sol poeta, amb l'ús de motlles genèrics molt diversos i amb una edició problemàtica des del punt de vista de la datació i de la correcció normativa. A més, l'estudi de l'estil d'aquest poeta havia estat parcialment treballat per diversos autors. Fins i tot, hi havia tres tesis doctorals sobre el poeta i les tres tractaven algunes qüestions de l'estil (Ferrando, 1998, i Calvo, 2007, sobre la intertextualitat i Climent, 2005, sobre identitat, gènere i sexualitat). Per tant, el que buscàvem amb l'ús de lingüística de corpus era fer l'anàlisi dels diferents aspectes estilístics de l'autor més sistemàtica, completa (del total del corpus poètic estellesià) i exportable a la comparació amb altres autors.

### **2.1.3.2. Conceptes de lingüística de corpus imprescindibles**

Tot seguit, oferim una breu definició de tots els conceptes relacionats amb la LC que s'utilitzen en aquesta tesi:<sup>15</sup>

- Cluster: agrupament de dues o més paraules que tenen certa tendència a compartir un mateix context d'aparició, sense necessitat que la posició entre elles siga sempre la mateixa
- Ocurrencia: és cadascuna de les aparicions d'un mot, lema o col·locació en el corpus. Les llistes de freqüència, per exemple, les ordenem per nombre d'ocurrències de més a menys.
- Coocurrencia: és el nombre de vegades que dos mots apareixen junts en un corpus. Semblant a les ocurrencies d'una col·locació.
- Colligation: és una col·locació però quan un dels elements o tots és una categoria gramatical, per exemple, quan busquem dobles adjectivacions [Adj + Subs + Adj].
- Col·locació (collocation): és una relació de coocurrencia entre paraules o frases. Es diu que una paraula col·loca amb una altra quan hi ha més probabilitat que aparega al costat de l'altra que en un altre context.
- Concordança (concordance): qualsevol llistat amb els resultats numerats de les aparicions d'un o diversos mots, lemes o categories en el corpus. Per tant, el terme *concordança* inclou col·locació, *colligation*, *cluster* i llistats d'aparició d'un sol mot en el corpus o en una part d'aquest.
- Corpus (corpora): un conjunt de textos representatius d'una determinada variant de la llengua (com ara l'idiome de d'un autor) o d'un tipus de gènere textual que ha estat de forma electrònica per tal d'ésser analitzat utilitzant qualsevol software de concordances.
- Corpus-based approach: quan un corpus és utilitzat per a verificar hipòtesis prèvies o per tal d'exemplificar teories lingüístiques. El nostre és estudi és d'aquest tipus.
- Corpus-driven approach: Un procés inductiu pel qual el corpus és investigat de dalt a baix i els patrons que s'hi detecten són utilitzats per explicar regularitats i excepcions lingüístiques de la varietat lingüística que caracteritza aquest corpus (per exemple, de l'idiome de d'un autor). Tot i que, en la nostra recerca, l'enfocament és majoritàriament *Corpus-based*, en el punt 2.6.2, seguim l'enfocament *corpus-driven* quan partim de la cerca dels llistats *unimot* en els diferents gèneres estellesians per comparar-los entre ells i comparar-ne els patrons que d'aquestes se'n deriven. A més, en els punts 2.2.2, 2.2.3, 2.3.1, i 2.3.2, també seguim l'enfocament *corpus-driven* quan cerquem els llistats *unimot* de les quatre categories gramaticals semànticament més fortes: substantiu, verb, adjectiu i adverbi.

---

<sup>15</sup> Aquesta llista s'inspira en el glossari de termes clau de la LC que ofereix el Centre for Corpus Approaches to Social Science (CASS) de la University of Lancaster (<http://cass.lancs.ac.uk/wp-content/uploads/2013/12/CASS-Gloss-final1.pdf>).

- Etiquetatge, marcatge (*annotation, labelling, tagging, markup*): són els codis que s'utilitzen per afegir informació al corpus com ara la categoria gramatical, tot i que també pot referir-se a afegir en el corpus altres tipus d'informació.
- Llistat de freqüències o d'ocurrències (*frequency list*): llistat de tots els ítems d'un tipus determinat que volem buscar en el corpus, com ara paraules o combinacions de quatre paraules, tots els ítems acompanyats pel seu nombre d'aparicions en el corpus.
- Metadata: quan s'etiqueten els corpus, a banda de l'etiquetatge lèxic, també es poden etiquetar metadades com ara títol, editorial, idioma, lloc i data de publicació, edició, gènere textual, posició relativa dins del corpus. Fins i tot hauríem pogut etiquetar, en el cas de poesia, versos i estrofes. Com més informació d'etiquetatge té un corpus, més dades podem extreure-hi amb les cerques.
- Mot clau (*keyword*): una paraula que és més freqüent en el corpus analitzat del que ho és en un corpus de referència més gran. Aquesta diferència pot ser estadísticament significant, aleshores, el mot es converteix en *keyword* del corpus analitzat. Tanmateix, el concepte de mot clau en literatura pot esdevenir confús perquè hi ha mots que estadísticament no serien clau perquè apareixen molt poc en el corpus analitzat però que igualment ho són per altres motius estilístics més enllà del quantitatiu.
- Prosòdia semàntica: més enllà de *collocations* o *clusters*, és la tendència d'un mot a combinar-se en un corpus amb mots d'un mateix tipus semàntic, per exemple, sempre amb mots disfòrics.
- Representativitat (*representativeness*): Un corpus, no per ser més gran és més representatiu. Un corpus serà més representatiu com més complet siga respecte la superfície sobre la qual pretén extreure conclusions en l'anàlisi. Per exemple, el nostre CED és 100% representatiu de tota la poesia publicada de Vicent Andrés Estellés fins 2014.
- Token: Qualsevol cas particular d'una paraula concreta en el corpus. No és el mateix ni que el lema ni que el *type*.
- Type: Una sola forma lèxica particular. Qualsevol forma diferent d'un mot és un *type*. Tots els *tokens* amb la mateixa forma gràfica es consideren un sol *type*.
- Type-token ratio: Mesura que serveix per al càlcul de la diversitat lèxica en un corpus i que es calcula per mitjà de la divisió del nombre total de *types* pel total de *tokens*. Com més s'apropa aquest resultat a 1 (que és 100%), més variat és el vocabulari del corpus. Tanmateix, no es pot comparar aquesta xifra estadística entre *corpora* de mides diferents.

### 2.1.3.3. Les influències

A l'hora de reflexionar sobre les qüestions més tècniques de la nostra recerca, ens plantejarem quines serien les millors eines de digitalització, processament, etiquetatge i

cerques. Vàrem pensar en eines d'etiquetatge obertes i gratuïtes com *TreeTagger* o *Freeling*, però el fet que el corpus fóra en català feia que els diccionaris de què es disposava no foren prou afinats, a banda d'altres handicaps tècnics amb què ens vàrem trobar amb l'ús d'aquests sistemes sense una fàcil interfície d'usuari. Per valorar les opcions de programari i de metodologia més factibles per al nostre cas, vàrem escorcollar-ne la bibliografia relacionada, tot adonant-nos que la bibliografia existent sobre lingüística de corpus i anàlisi literària era més aviat escassa en comparació amb les aplicacions de LC a altres tipus de discursos com el discurs dels mitjans de comunicació.

Tanmateix, les recerques que han inspirat la nostra recerca són, per ordre en què les comentarem, les següents: *Corpus approaches to critical metaphor analysis* (Charteris-Black 2004), *Metaphor and corpus linguistics* (Deignan 2005), *Using Corpora in Discourse Analysis* (Baker 2006), *Investigating Dicken's style* (Hori 2004), *Corpus Linguistics in Literary Analysis. Janne Austen and her Contemporaries* (Fischer-Stracke 2010) i *Estudi de la llengua d'Ausiàs March a través de les col·locacions* (Sánchez 2013).

Els tres primers volums analitzen el llenguatge dels mitjans de comunicació. Black 2004 i Deignan 2005 tenen com a punt central l'anàlisi de la metàfora, element que és important i transversal també en la nostra anàlisi de l'estil d'Estellés. Black 2004 fa el que anomena "Critical Metaphor Analysis", on combina elements de l'Anàlisi Crítica del Discurs (ACD), Anàlisi de corpus, Pragmàtica i Lingüística cognitiva (xiii). Així, Black justifica la cerca lingüística de la metàfora perquè "the development of a conceptual framework may also involve linguistic choice" (Black 2004: 9-10). Per tant, a través d'elements lingüístics com ara lèxic o determinades estructures col·locacionals com ara estructures comparatives, podem estudiar la metàfora. El llibre de Black (2004) presenta un compendi de treballs sobre la metàfora duts a terme en corpus de diferents àmbits: el discurs polític del regne unit, dels EUA, de la premsa esportiva, de la premsa econòmica i dels llibres sagrats de les religions monoteïstes més importants. En cadascuna de les recerques, tria un corpus diferent; des de grans *corpora* de la llengua anglesa com el Cobuild Bank of English fins corpus a partir de textos de periòdics concrets (*The Times*, *The Economist*) o fins i tot dels llibres sagrats (Antic Testament, Nou Testament i l'Alcorà).

Pel que fa a la LC, malgrat que Baker parla de l'anàlisi de col·locacions, en el llibre no inclou dades concretes sobre aquestes ni els típics llistats d'ocurrències d'un mot amb el context d'aparició, sinó quadres molt breus on comptabilitza el nombre d'aparicions de paraules concretes i el nombre de metàfores en què hi estan implicades (per exemple, en la p. 188; i de vegades de manera comparativa com en la p. 224). D'altra banda, són destacats els quadres sinòptics (per exemple, en la p. 189) on explica les interrelacions entre enunciats metafòrics, que ens han inspirat en part per als esquemes dels universos conceptuals que s'inclouen en 2.3.1 i 2.5.3.

*Metaphor and corpus linguistics* (Deignan 2005) també es basa en l'estudi de la metàfora, tot i que és més teòric que pràctic, i sols presenta breus estudis de cas en el els darrers capítols del llibre (145-213). Altrament, la primera part del llibre, que és una dissertació sobre el concepte polièdric de metàfora, té un pes més destacat. Malgrat que Deignan no dedica massa línies a descriure l'aparat metodològic, l'anàlisi de la metàfora relacionada amb conceptes com *flowering* (Cap. 8) i les seues relacions

semàntiques o bé les col·locacions metafòriques de mots concrets com ara *price* (Cap. 9). Com nosaltres, tota cerca de LC, Deignan parteix de la base que “only by looking larger amounts of data, as is possible with a computerized corpus, can we try to detect more widespread patterns of language” (2005: 141) ja que, com defensa, “native-speaker intuition is unreliable in identifying frequent collocates for many words (Fox 1986), and that computerized corpora can provide more accurate and detailed information about collocational patterns” (2005: 194). En aquest sentit, les intuïcions dels analistes de l’obra estellesiana poden, en certs casos ser imprecises o contradictòries amb el que les dades estadístiques indiquen.

De la reflexió sobre la metàfora i la LC en aquest llibre, en destaquem la idea de *blending*:

The notion from Blending Theory, that a third mental space is created by a metaphor, is much more satisfactory, as this allows input from both source and target domains to shape a newly structured mental space. This could explain the existence of linguistic patterns that are clearly influenced by the source domain but are unique to metaphorical language. (Deignan 2005: 222-223)

També la idea de la importància cabdal de la metonímia, equivalent a la de la metàfora:

During the last decade, a number of scholars have argued that metonymy is very important, and may underlie many mappings that have generally been considered metaphorical (e.g. Barcelona 2000) [...] in terms of types (different figurative expressions) as well as frequency (numbers of occurrences of each), metonymy is very important. (Ibídem: 223)

*Using Corpora in Discourse Analysis* dóna molts exemples de cerques amb el programa Word Smith Tools sobre freqüències i dispersió, concordances, col·locacions (*collocates*) i *keyness* (mots clau). L’autor afirma que el propòsit del llibre és justament doble:

To introduce researchers to the different sorts of analytical techniques that can be used with corpus-based discourse analysis, and to show how they can be put into practice on different types of data. Because I feel that people understand better when they are given real life examples, rather than discussing ideas at an abstract level, I have included a range of different case studies. (Baker 2006: 21)

Aquest volum ens ha ofert moltes pistes de com utilitzar profitosament el WST en diversos sentits: ens ha aportat exemples i reflexions sobre *dispersion plot* (Baker 2006: 59-61), *concordances* (Ibídem: 71-93), *collocates* (Ibídem: 95-119), *key words* (Ibídem: 128-138) i altres casos derivats de l’estudi col·locacional com és l’estudi de les nominalitzacions i, més interessant per a nosaltres, el de les metàfores (Ibídem: 168-176). Tot sobre un corpus no etiquetat. A més, la nostra recerca coincideix amb l’aparició de la tècnica de *triangulació* utilitzada per aquest autor, en el sentit que la lingüística de corpus ens serveix per mostrar i demostrar idees i intuïcions sobre l’estil d’un poeta que havíem obtingut abans de manera intuïtiva:

*Triangulation* [...] or using multiple methods of analysis (or forms of data) is now accepted by ‘most researchers’. Layder (1993: 128) argues that there are several advantages of triangulation: it facilitates validity checks of hypotheses, it anchor findings in more robust interpretations and explanations, and it allows researchers to respond flexibly to unforeseen problems and aspects of their research. (Baker 2006: 16)



Tot seguit, parlarem dels altres tres llibres sobre LC que han estat punt de referència en la nostra recerca, i que s'ocupen de l'anàlisi literària. Concretament, analitzem aspectes de l'idiome de d'un sol autor, tal com farem nosaltres. *Investigating Dickens's style. A collocational analysis* (Hori 2004) parteix de la idea que, investigant detingudament les col·locacions pròpies de l'idiome de d'un autor, es pot caracteritzar el seu estil. En paraules del prologuista:

[Hori refines] a methodology for bringing together corpus data, linguistic analysis and stylistic interpretation. His work addresses a wide range of fundamental questions concerning the nature of linguistic and literary originality and creativity, and how corpus data can be used and misused in assessing a particular author or text in this regard. (Hori 2013: xiii)

És curiós observar que Hori arriba a la mateixa conclusió que Sánchez i que nosaltres mateixos en la seua recerca sobre les col·locacions: que l'originalitat i particularitat estilístiques de Dickens, a diferència per exemple de les de Ramon Llull o Shakespeare especialment, no resideixen en la creació de nous mots, sinó en la combinació original, resemantització i combinació subversiva dels mots en els seus textos (Hori 2004: 206), talment com Sánchez (2013) observarà d'Ausiàs March i nosaltres d'Estellés. Potser, l'estudi col·locacional indueix a aquesta conclusió, o bé els estudiosos plantegen aquest tipus d'anàlisi en autors que ja s'intueix que tindran aquesta característica idiolèctica.

Hori divideix el llibre en nou capítols, dels quals ens interessen especialment els tres primers perquè són els que influiran en part les nostres cerques en el CED. El primer capítol, ofereix un repàs teòric ben interessant sobre la història de la cerca estilística amb eines de LC i especialment sobre l'estudi de les col·locacions en textos literaris. Ens hi enriqueixen especialment les idees que comentem en els paràgrafs que continuen.

Sembla clau la introducció per part de McIntosh de la importància de les col·locacions amb poques ocurrencies en literatura (2004: 5). Nosaltres hem observat, per exemple en el cas dels adjectius (§2.2.2), que a banda de la importància estilística d'alguns dels que apareixen més vegades, n'hi ha d'altres com *vegetal*, *digne*, *amarg* o *romput* que són clau en l'estil estellesià i que cal també esmentar per la manera originalment estellesiana de combinar-los. En aquest mateix sentit apunta Firth tot referint-se a la importància estilística de l'alteració de les col·locacions comuns de la llengua:

"Firth assumed that not only general collocational patterns of common words but also particular collocational patterns reflecting given texts or registers, and personal styles were important objects of study". (Hori 2004: 8-9)

A més, Hori destaca que, en els seus treballs dels anys seixanta, Firth i Halliday ja donen importància especialment a l'estudi de les col·locacions en l'estil de la narrativa de ficció o bé de la poesia, al costat d'àmbits com el llenguatge dels infants (2004: 9).

Per a l'anàlisi literària, malgrat la quantificació de la LC, cal també l'anàlisi qualitativa: "there is also the necessity to pursue the other side of the study, that is, the stylistic or qualitative study of collocation". Amb aquest estudi s'inclou la valoració de les col·locacions creatives de l'autor (Hori 2004: 11). En el nostre cas, l'anàlisi qualitativa, que ja ens l'apuntaven en bona part els estudis estilístics previs, ens ha permès estudiar estructures com ara "Jo sóc aquell que em dic" i les seues variacions, que alhora són col·locació creativa i influència d'Ausiàs March. Hori, com nosaltres després, també

compara les col·locacions de Dickens amb les d'un altre autor, concretament Defoe (2004: 18).

Aquest autor inclou el terme prosòdia semàntica, encunyat per Bill Louw (1993), en el sentit següent, que trobem indispensable per a l'estudi de l'estilística literària i que pot ser ben profitós d'explotar amb tècniques de LC:

The term [semantic prosody] is used to indicate that some words not only have particular collocates but also that these connect more broadly across certain semantic groups. For example, as a negative semantic prosody Stubbs (1995: 246) gives an example of *break out* which collocates with unpleasant words such as *disagreements, riots, sweat, violence* and *war*. (Hori 2004: 53)

En el segon capítol, Hori analitza les col·locacions de Dickens a partir de *colligations*, és a dir, col·locacions que inclouen algun dels elements o tots a partir de la seua categoria gramatical (per exemple, quan cerquem [Adj + Subs + Adj] o bé [*talment* + *un* + Subs]). Semblantment farem nosaltres en certs apartats de l'anàlisi pragmaestilística, com ara en §2.3.1.

El tercer capítol és un estudi taxonòmic de les *col·locacions creatives*, categoria en què Hori inclou aquelles col·locacions en què Dickens fa un ús *creatiu* del llenguatge (2004: 57). Hori classifica les col·locacions creatives en vuit tipus: *a) metaphorical collocations*, *b) transferred collocations* (les quals nosaltres anomenem *desplaçament qualificatiu*), *c) oxymoronic collocations*, *d) disparate collocations*, *e) unconventional*, *f) modified idiomatic* (nosaltres les anomenem *subversió fraseològica* i, segons l'autor poden ser de quatre tipus: per substitució, expansió, abreviació o *rephrasing*), *g) parodied* i *h) relexicalized*.

La tercera part del llibre de Hori és un estudi de cas concret: les col·locacions en la seua novel·la *Bleak House*. Semblantment, en el nostre estudi estilístic de la poesia estellesiana, en la majoria dels casos oferim determinats estudis de cas, atès que la cerca i anàlisi de tots els elements que intervenen en la definició estilística d'un autor seria interminable.

*Corpus Linguistics in Literary Analysis. Janne Austen and her Contemporaries* (Fischer-Stracke 2010) és interessant perquè estudia l'idiome de d'una autora sobretot mitjançant l'eina WST, que nosaltres també hem fet servir. És molt interessant la seua anàlisi de l'estil d'Austen, que l'autora analitza gràcies a l'eina *dispersion plot* del WST. Tanmateix, malgrat intents frustrats, hem decidit per ara desistir de l'anàlisi diacrònica amb LC de l'estil estellesià, almenys fins que no es pose més llum sobre la datació de l'obra de l'autor. Un altre punt interessant del llibre és la comparació de l'estil d'Austen amb l'estil d'altres escriptors de l'època, que es du a terme mitjançant l'estudi de mots concrets en el corpus d'Austen i en el corpus literari sincrònic de referència creat també expressament. No destaquem aquesta opció d'anàlisi estilística per contrast en futurs treballs sobre l'estil estellesià.

Però és sens dubte el darrer dels tres el que ha influït més fortament el nostre enfocament analític. Es tracta de l'Estudi de la llengua d'Ausiàs March a través de les col·locacions d'Elena Sánchez, i per això ara ens detindrem en el seu comentari extens. El de la lingüística de corpus per a l'anàlisi literària és encara un terreny poc trillat si el comparem amb altres disciplines on s'ha fet ús d'eines informàtiques (didàctica de la

llengua, lexicografia, dialectologia, etc.). I encara més pel que fa a la literatura catalana, terreny que resta erm, a penes, en el sentit com l'autora d'aquest llibre utilitza la LC. No és gens estrany si pensem que, per a molts, l'ús de la lingüística per a l'anàlisi literària és criticable per motius diversos (per a què un analista literari parla de lingüística?, per a què serveixen les xifres i l'estadística si es tracta de literatura?, etcètera). Des del nostre punt de vista sobre literatura i lingüística de corpus, aquesta última ha de ser considerada com una eina més de suport per a l'anàlisi literària. Tanmateix, si el seu ús no s'acompanya de la interpretació *humana* pertinent, no té cap sentit la recerca perquè no és significativa, només serien números i llistes de paraules.

El treball que la professora de la Universitat d'Alacant Elena Sánchez ens presenta en aquest llibre, s'inclou dins d'un projecte col·lectiu molt més ampli, dirigit per Vicent Martines i que respon a l'acrònim IVITRA (Institut Virtual d'Investigació Traductològica). Aquest grup és especialment important per tres motius: un és la publicació incessant de traduccions a llengües diverses, sobretot d'obres clàssiques de la literatura catalana medieval (*Curial i Güelfa*, *Tirant lo Blanch* i poemes d'Ausiàs March, entre d'altres); un altre motiu és la creació d'un corpus amb textos del català antic i modern (CIMTAC), corpus complet i ben etiquetat; el tercer motiu, que pren forma en el llibre que ressenyem, no és altre que el disseny d'una sèrie d'eines de processament i de consulta del corpus que acabem d'esmentar, que permeten aprofitar-lo analíticament a uns nivells més que acceptables en comparació amb altres corpora d'arreu del món.

Pensem que un dels aspectes més innovadors del sistema IVITRA és la possibilitat de recepció de noves formes provinents de nous textos etiquetats per part del diccionari base i gràcies a l'eina Metatagging. És una bona manera de detectar noves formes lèxiques però també supralèxiques provinents del català antic i no sistematitzables fàcilment. De fet, Elena Sánchez, juntament amb Maria Àngels Fuster i altres membres de l'equip (però amb un rol més destacat) han estat les encarregades del disseny d'aquestes eines i de la seua posada en pràctica inicial. De fet, totes dues tenen sengles tesis doctorals on han aprofitat per experimentar amb aquesta infraestructura informàtica (Fuster 2008; Sánchez 2010). Aquest darrer llibre és una adaptació de la tesi de doctorat de Sánchez. L'elevat nivell d'etiquetatge que assoleix aquest corpus del català antic i modern és possible gràcies a la prèvia creació de diccionaris de LC a partir de la digitalització i del processament de l'obra d'autors entre els quals destaca Ausiàs March, protagonista de la recerca de l'autora.

En la introducció, Sánchez ens ofereix una retrospectiva molt interessant sobre l'estudi de les col·locacions, sobretot basada en el que anomenarà Escola Britànica, dins la qual trobem Firth (1957), l'iniciador de l'estudi de la dimensió col·locacional de la llengua, i Sinclair (1966), el primer a utilitzar eines informàtiques per a l'estudi de les col·locacions. És apreciable aquesta revisió des dels orígens de l'estudi de les col·locacions, tornant enrere més enllà de la diàspora de treballs sobre el tema des de diferents àmbits (lingüística, didàctica de segones llengües, lexicologia, etc.) que ha tingut lloc en els darrers cinquanta anys.

Per mitjà de les diverses parts del llibre, Sánchez refereix la confusió suscitada per una denominació anàloga de dos conceptes diferents i clau en l'estudi de la fraseologia. El problema rau essencialment en el fet que el que l'escola britànica anomena *collocation* no és el mateix que l'escola espanyola anomena *colocación*. Quant a aquest "malentès

terminològic”, Sánchez comparteix la posició de Jordi Ginebra, tot defensant que, en català, una *col·locació* és qualsevol coaparició lingüística, mentre que una *concurrència* és quelcom més concret que s’esdevé quan aquesta col·locació o coaparició presenta trets fraseològics (2013: 24).

Com hem dit, l’autora es posiciona a favor dels postulats de Jordi Ginebra, l’introduïdor de les teories fraseològiques de Firth i Sinclair a la tradició catalana, a l’hora de definir els paràmetres que governen la fraseologia, de manera que amb aquesta tendència (i amb d’altres de paral·leles com ara les de Salvador, Piquer i Sancho Cremades) podem intuir el naixement d’una mena d’*escola catalana* com a principi de tradició en l’estudi de la fraseologia de la llengua catalana des d’una perspectiva conciliadora que rep aportacions de tradicions diverses, les digereix i n’aprofita els punts forts.

Aquesta *escola* defensaria la importància de mantenir les denominacions anglosaxones pel pes específic d’aquesta tradició, però es mostra receptiva a les aportacions interessants en l’àmbit espanyol, com és el cas dels trets definitoris de les unitats fraseològiques proposats per Gloria Corpas (1997). De fet, Sánchez basa la seua descripció de les característiques de les UF en l’obra de Corpas (Sánchez 2013: 28). A més, s’hi introduiran les escoles fraseològiques alemanya, pel que fa a la lexicogramàtica, l’ensenyament de la llengua estrangera i el concepte de verbs suport (Ibídem: 150), i francesa (Ibídem: 32).

Així, entenem que la introducció d’aquest llibre és clara i completa. Aporta un desglossament detallat de les diferents edicions de l’obra marquiana i ho fa des de l’interessant punt de vista del multilingüisme, punt de vista influït pel doble vessant de professora i de traductora de l’autora. Sánchez destaca la presència de glosses i d’edicions multilingües des de les primeres edicions de March, i aquestes glosses ja incloïen unitats polilèxiques. Tanmateix, li ha calgut cercar un aparat teòric consistent. En paraules de l’autora: “atès que els glossaris no inclouen cap reflexió teòrica i que les investigacions de Sinclair i Halliday se centren bàsicament en la detecció i selecció mitjançant el criteri únic de la freqüència, hem hagut de recórrer al marc teòric d’una disciplina que ens permetera l’anàlisi i classificació de les unitats polilèxiques trobades. A fi de cobrir aquesta necessitat hem recorregut al marc teòric de la fraseologia” (Ibídem: 27).

D’altra banda, és destacable com Sánchez soluciona el problema sempre afegit a l’hora de considerar les col·locacions en l’obra literària d’un autor. Ho fa considerant dues dimensions: les col·locacions en general de la llengua i les col·locacions de l’estil de l’autor (Ibídem: 41-42). Pensem, però, que aquestes dues dimensions en generen una tercera en el seu inevitable punt de col·lisió: les col·locacions que ho són en la llengua general i en l’idiolecte literari. Malgrat que, com hem dit adés, Sánchez s’esforça per deixar ben definides col·locacions i concurrències, el concepte de *cluster* no s’esmenta, de manera que sovint hi ha dubte de si quan es refereix a concurrències parla de combinacions consecutives o bé amb altres mots intercalats i canvis d’ordre.

L’autora no tractarà la qüestió de la lingüística de corpus, que tant subratllem en aquesta ressenya, fins entrats en l’apartat de metodologia i anàlisi. Com hi mostra Sánchez, el procés d’etiquetatge genera mots dubtes, que en el seu cas s’han intentat resoldre sempre pensant en futures aplicacions més enllà de la seua recerca (és a dir, més enllà del català medieval, de cap dialecte i de l’idiolecte d’un autor). Com que li interessien les

col·locacions, Sánchez opta per cercar els mots més forts semànticament, sobre els quals s'articularen probablement les col·locacions fraseològiques. És per això que cerca substantius, verbs, adjectius i adverbis.

Més endavant, l'estudi dels *bigrames* i *trigrames* que presenta Sánchez (Ibídem: 55-63) mostra com, tot i les precaucions que es prenguen al respecte, és impossible evitar el soroll informatiu en els resultats de les cerques (es pot reduir, però mai eliminar). El pes inevitable de la intuïció del filòleg es demostra, per exemple, a l'hora de triar les categories gramaticals a cercar en els *bigrames* (ex. [Adj + Subs]) i els *trigrames* (ex. [Prep + Adj + Subs]). Cal dir que, en aquesta part del llibre, les anàlisis de les col·locacions són de caire semàntic i s'evita la citació d'exemples concrets i la contextualització o explicació pragmàtica dels casos. El següent punt de l'anàlisi, que és el més extens, es basa en la combinació de dues cerques que permeten la creació de diverses graelles de coaparicions. D'una banda, tenim les cerques dels 40 substantius i els 40 verbs (se cerquen aparicions literals però apareixen en les graelles de forma lematitzada) i la selecció de *bigrames* i *trigrames* triats per l'autora i organitzats per categories gramaticals. D'aquesta combinació se'n derivaran una sèrie de col·locacions que l'autora sistematitzarà en la primera de les dues parts analítiques d'aquest llibre.

La freqüència, generalment considerada un dels trets definatoris de les unitats fraseològiques, perd la seua importància quan apliquem la LC a l'anàlisi literària. Aquest handicap es relaciona també amb el problema de la manca d'accés a un possible corpus de control (si no se'l fabrica cada investigador) que té la LC aplicada a la literatura, i que s'agreuja en el cas de la literatura catalana (Ibídem: 70): o bé te'l fas tu (com és el cas del CIMTAC) o no n'hi ha.<sup>16</sup> L'únic corpus de control possible el trobarem quan analitzem l'estil d'un poemari en concret i el corpus de control serà tota l'obra de l'autor en qüestió. Sembla que aquest problema el tenen també en altres llengües, fins i tot l'anglès, quan es tracta de LC i literatura.<sup>17</sup>

D'altra banda, no sembla que pel fet de ser el gènere poètic el dels textos del corpus, la forma dels versos afecte o influesca massa o gens en l'anàlisi (no trobaríem, així, cap diferència significativa amb l'anàlisi de prosa literària). Només es nota perquè l'autora té en compte les conseqüències de l'exacerbació de la funció poètica en la deformació de les col·locacions de la llengua, en la forma del text (com ara la irregularitat sintàctica per quadrar el metre i la rima que es tracta en la pàgina 152).

Es copsa una acurada reflexió sobre la metodologia per part de l'autora, que afirma que “totes les eines, informàtiques o conceptuals emprades en la consecució del present estudi persegueixen un objectiu principal: dur a terme una anàlisi del conjunt complet –per això la referència a la descripció global, en un sentit d'extensió topogràfica” (Ibídem: 154).

Sánchez tanca amb la reflexió sobre la següent pregunta: “on rau la ‘literaritat’ de March?” (Ibídem: 154) Definitivament, cal transcendir el nivell lèxic i anar al supralèxic per a respondre aquesta pregunta. La principal conclusió de l'autora sobre l'estil i literarietat del poeta és que March innova en les combinacions de mots més que

---

<sup>16</sup> Existeixen alguns intents en aquest sentit, com el corpus de l'Institut d'Estudis Catalans, però encara no permeten cerques prou refinades a l'usuari extern.

<sup>17</sup> Pensem, si no, en l'estudi que Bettina Fischer-Starcke presenta en el seu llibre *Corpus Linguistics in Literary Analysis: Jane Austen and her Contemporaries* (2010).

no en els mots pròpiament, ja que s'hi detecten pocs neologismes i poca varietat temàtica a partir del lèxic. En aquest sentit, l'autora destaca la "creativitat col·locacional" del poeta (Ibídem: 155). Quelcom semblant passa amb el poeta Vicent Andrés Estellés.

Arribats al zenit de la segona dècada del segle XXI, quan llegim textos sobre la *moderníssima* lingüística de corpus escrits al començament dels noranta (com ara Sinclair 1991 dins Sánchez 2013: 44) se'ns fa estrany. Potser és ja hora de deixar de referir-se a conceptes de lingüística de corpus tradicionals (etiquetatge, concordances, programes com és el WST, *clusters*, diccionaris de LC, bases de dades) com quelcom pioner o avantguardista. Llàstima que no tinguem encara un bon Banc del Català (anàleg al corpus Bank of English) etiquetat i fàcilment consultable. Fins on hem pogut comprovar, els intents de corpus del català realitzats fins ara es caracteritzen per ser parcials, sovint privats o bé molt difícils de consultar i amb escasses possibilitats en les cerques.

La lingüística de corpus aplicada als estudis literaris crea amors i odis: des dels obsessionats de les llistes als quals els arbres no els deixen veure el bosc fins a l'extrem contrari, caracteritzat per filòlegs o humanistes al·lèrgics a les xifres estadístiques. El nostre raonament a propòsit és tan antic com Aristòtil: la justa mesura és la mare de totes les coses (o hauria de ser-ho). Així, com es deia al començament, defensem l'ús de la lingüística de corpus al servei de l'anàlisi literària, no mai desconnectada del context cultural més ampli, que és "el bosc" en la metàfora que encara ara ressona.

Això sí: si s'utilitza la lingüística de corpus per a l'anàlisi literària o en qualsevol altre camp ha de ser de manera justificada i científica, que és com ho ha fet Elena Sánchez. En aquesta recerca doctoral (2010) convertida en llibre (2013) subjau la idea de la lingüística de corpus per a l'anàlisi literària com a nou punt de vista, més sistemàtic, transversal i multifuncional, que pot servir per refermar, rebatre o bé matisar prèvies anàlisis sobre els mateixos autors i obres fets sense l'ajuda dels prismàtics de la lingüística de corpus. Tot comptat i debatut, pensem que l'estudi que Sánchez ofereix en aquest llibre està molt ben dissenyat i sistematitzat, té coherència global i les hipòtesis i la metodologia emprada són ajustades: el llibre és suficient per mostrar una visió completa i alhora aprofundida de la recerca que presenta.

Tot comptat i debatut, pel que fa a les concomitàncies entre l'estudi de Sánchez i aquesta recerca de tesi doctoral, en destaquem les següents:

- Coincidències en el programari, ja que tots dos estudis utilitzen les eines del grup IVITRA, que descriurem en el següent epígraf.
- Coincidències en la metodologia i el marc teòric sobre les col·locacions. D'una banda, compartim definicions conceptuals pel que fa a conceptes fraseològics relacionats amb la LC com ara element fraseològic, col·locació, ocurrència i *cluster*. D'altra banda, i semblant al que fa Hori (2004) en certs punts d'aquest segon capítol de la tesi, cerquem llistats *unimot* per categories gramaticals: adjectiu (§2.2.2), substantiu (§2.2.3), verb (§2.3.1) i adverbi (§2.3.2). Com Sánchez, hem estimat la mesura dels quaranta primers de cada tipus com a punt de referència a l'hora de cercar col·locacions en cada cas. Aquesta cerca, especialment en el cas de substantius i verbs, ha estat l'origen de la proposta de plasmació gràfica de les

relacions cognitives en l'univers del poeta (§2.5.3), semblantment a com ho fa Sánchez (2013: 101; 126). Tanmateix, el nostre comentari de les col·locacions dels 40 substantius és més breu que el que fa Sánchez, atès que es tracta d'un recurs més dins de l'esquema d'anàlisi estilística i pragmàtica que seguim i no de la part central de la tesi, com en el cas de Sánchez (2013).

- Coincidències amb l'autor analitzat. En els dos casos s'analitza un poeta i el corpus és en llengua catalana. Les coincidències entre March i Estellés són importants. Es tracta dels dos millors poetes valencians de la història, i el poeta medieval analitzat per Sánchez, Ausiàs March, és l'autor més present i influent en Vicent Andrés Estellés.

De fet, l'única comparació més enllà de l'obra estellesiana que hem fet utilitzant la LC ha estat la comparació amb Ausiàs March, que apareixerà en diversos punts d'aquest primer bloc de la tesi (§2.2.1, §2.2.3, §2.5.2 i §2.5.3).<sup>18</sup>

#### 2.1.3.4. Les eines de lingüística de corpus

Partim del següent quadre, que és un esquema resum de les eines de LC utilitzades en la nostra recerca així com de les característiques del corpus analitzat:

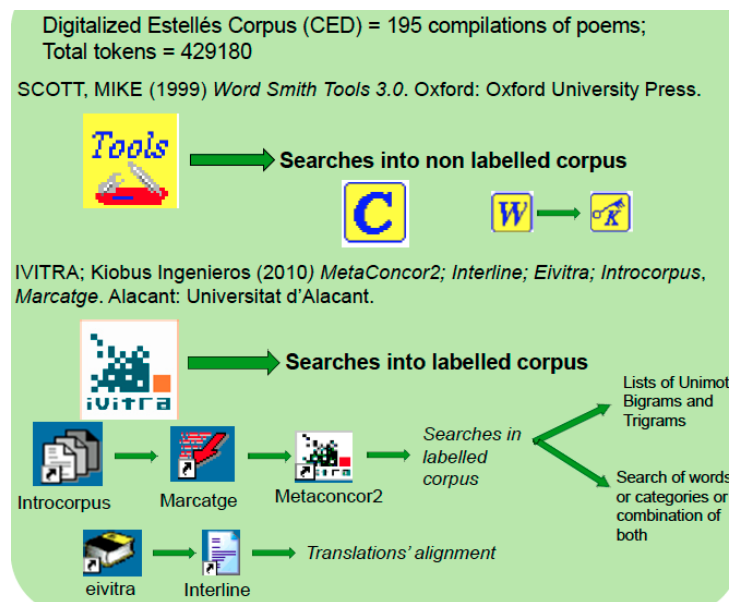


Figura 1. Esquema de les eines de LC utilitzades en aquesta recerca de tesi doctoral.

En aquesta tesi doctoral, s'analitzen tres corpus, el Corpus Estellesià Digitalitzat (CED), que és el principal, i altres dos corpus que són secundaris: el corpus de les traduccions, que es comentarà en el segon bloc d'anàlisi, que és l'apartat tercer titulat "Traducció"; i el corpus de textos estellesians d'altres gèneres (concretament teatre, periodisme i prosa memorialística), que es troba en un estadi inicial i que comentarem en el punt escaient (§2.6.2). Pel que fa a les característiques del CED, està compost per 429180 paraules

<sup>18</sup> Això ha estat possible perquè Elena Sánchez ens ha permès realitzar cerques informàtiques també amb el corpus etiquetat de la poesia d'Ausiàs March, que es troba en la base de dades d'IVITRA, que és on hem introduït el CED per a les cerques etiquetades.

(*tokens*) (segons els càlculs de l'eina Metaconcor2 d'IVITRA) i inclou 195 reculls de poemes d'Estellés, que correspon al total fins avui de poemes d'Estellés que han estat editats. Es tracta d'un corpus increïblement gran per a tractar-se de la producció d'un sol poeta.

En l'índex d'abreviatures, s'inclou un llistat amb el títol de cadascun dels 195 poemaris amb el nom abreuiat que utilitzarem per a referir-nos-hi en aquesta tesi, en els quals incloem tots els reculls dels 10 volums de l'OC, dels tres del MPV, a més de llibres de poemes i aplecs breus que han estat editats de manera inconnexa. Per considerar tota l'obra estellesiana publicada, ens hem basat en el llistat comentat que Lluís Roda ofereix en el seu article "Corpus poètic de Vicent Andrés Estellés" (2010: 296-306), on també suggereix unes abreviatures dels noms dels poemaris que hem mantingut en la nostra recerca.

Hem eliminat els poemaris escrits en espanyol i les traduccions, de manera que tot el corpus és en català. A més, hem intentat evitar repeticions de poemes. De fet, aquest és un problema important, atès que bona part dels poemes del MPV havien estat publicats prèviament en l'OC o en poemaris independents, íntegrament o només alguns dels seus poemes. Hem mantingut íntegrament tota l'OC i el MPV i hem eliminat repeticions, per exemple, entre la primera i la segona edició del GFG, a més d'afegir alguns poemes que eren inèdits de reculls que generalment no ho eren, com ara els homenatges 4 i 5 de VPAUE, en la seua versió en català, o bé el recull *Testar*, que es trona en l'Antologia del Consell Valencià de Cultura a càrrec de Pérez Montaner (1993).<sup>19</sup>

Pel que fa als sistemes i programes de LC utilitzats, hem escrutat el corpus sense etiquetar gràcies al programa Word Smith Tools (versió 3.0), de la qual n'hem utilitzat sobretot la ferramenta Concord, però també WordList per poder obtenir finalment KeyWords.

Les cerques en el corpus etiquetat, les hem dutes a terme amb els programes a què ens ha donat accés el grup d'investigació amb seu a la Universitat d'Alacant IVITRA ([http://www.ivitra.ua.es/new\\_tecnologiaivitra.php](http://www.ivitra.ua.es/new_tecnologiaivitra.php)). Per a les cerques en el corpus etiquetat, hem utilitzat tres eines: IntroCorpus, Marcatge i Metaconcor2 que ens permeten, respectivament, introduir els textos en la base de dades IVITRA per al posterior processament automàtic de les etiquetes gràcies als diccionaris de què disposa el sistema; marcar manualment aquells mots en què el sistema no ha pogut determinar clarament l'etiquetatge; i fer les cerques corresponents i generació de llistats de paraules per freqüències (*unimot*, *bigrames* i *trigrames*). D'altra banda, les eines Eivitra© i Interline©, que ens han servit per a la comparació traductològica, les comentarem en el tercer capítol de la tesi.

Per fer cerques concretes en un corpus etiquetat, hem hagut d'introduir els poemaris en la base de dades de l'IVITRA (amb els permisos corresponents per part d'aquest grup), hem etiquetat per categories gramaticals i hem lematitzat tots els textos per procedir, finalment, a les cerques concretes.<sup>20</sup> Per fer açò, hem utilitzat els següents programes:

---

<sup>19</sup> Per a informació més detallada en aquest sentit, consulteu l'article de Roda (2010: 296-306) i el llistat suara referit, que es troba en l'índex d'abreviatures.

<sup>20</sup> Cal dir que també hem introduït els TO i els TT per separat en la base de dades per generar el corpus de traduccions, independent del CED.



- IntroCorpus®: amb aquest programa, s'introdueixen els textos en format *.txt* en la base de dades de l'IVITRA. Encara no s'etiqueten les paraules, però sí que cal introduir la informació general del text que apareixerà en la base de dades: títol, autor, any, idioma, editorial, edició, etc.
- Marcatge®: aquest és el programa que permet la lematització i l'etiquetatge dels textos, una vegada han estat introduïts en la base de dades amb l'IntroCorpus®. La gran part d'aquesta feina es fa de manera automàtica, amb els diccionaris que aquest sistema té integrats i que permeten un etiquetatge de les paraules per categories gramaticals i una consideració del lema de cada paraula bastant fiables.
- No obstant, cal una segona fase de comprovació abans de la inclusió definitiva del text en el corpus, on s'ha d'introduir manualment l'etiquetatge de les paraules que el sistema no ha aconseguit lematitzar automàticament perquè no es troben en els seus diccionaris. Normalment, aquests són casos de noms propis i de paraules escrites en un altre idioma.
- Metaconcor2®: aquesta és la ferramenta que ens permet, finalment, fer les cerques que ens interessin. Aquest programa funciona per estudis. Cal afegir cada vegada un estudi, on se seleccionen els llibres en els quals es buscarà i es defineixen les cerques concretes que es volen dur a terme.

Per fer les cerques amb Metaconcor2®, tenim dues interfícies: una de cerques per expressió o expressions i un altra per a llistats de paraules. La primera, permet cercar una expressió per paraula o per categoria d'etiquetatge, o bé combinant les dues opcions. També et permet definir l'idioma de la cerca. La segona, serveix per generar llistats de paraules, i és molt útil per trobar concurrències. Permet cercar per *unimot*, *bigrama* o *trigrama*, de manera que la cerca de concurrències pot ser per als mots que acompanyen una sola paraula (*unimot*), o bé per a més d'una paraula consecutiva (*bigrames* per a dues paraules i *trigramas* per a combinacions de tres mots).

Pel que fa als pros i contres dels dos sistemes, el WST és un programa que pesa molt poc i funciona molt ràpid i ens ha permès de controlar les qüestions tècniques en tot moment de manera senzilla per a l'usuari d'informàtica bàsica. Un altre punt positiu d'aquest programa és que treballes directament amb els textos del teu ordinador, de manera que pots corregir les errades del teu corpus en qualsevol moment i s'incorporen automàticament per a noves cerques. De la ferramenta Concord, hem utilitzat les cerques de tipus *clusters*, *collocates* i *dispersion plot*. Hem generat llistats de paraules amb Wordlist que ens han permès obtenir les KeyWords i les Key-KeyWords de tot el CED, de grups de poemaris o de poemaris solts. Tanmateix, el fet de treballar amb corpus massa menuts per a l'anàlisi de tipus KeyWords i Key-KeyWords és sovint poc productiu. En corpus comparables més grans, l'eina KeyWords pot ser molt útil.

L'avantatge de Metaconcor2® sobre WST és que et permet fer cerques per categories gramaticals, fet que amplia molt les possibilitats a l'hora d'analitzar l'estil. Si ho haguérem etiquetat bé des d'un principi, fins i tot hauríem pogut fer les cerques paratextuals i les dels epifonemes de manera molt més ràpida en lloc d'haver de revisar manualment els textos per extreure aquesta informació, com hem hagut de fer. A més, la gentilesa d'Elena Sánchez a l'hora d'obrir-nos l'accés als poemes etiquetats de March

en el mateix sistema, ens han permès la comparació sistemàtica amb el Senyor de Beniarjó.<sup>21</sup>

### 2.1.3.5. Les cerques, al servei de l'anàlisi

Les cerques en els dos *corpora*, han estat de dos tipus: cerques de lèxic (eix paradigmàtic, segons la terminologia de Sasure) i cerques d'agrupacions de dues o més paraules (eix sintagmàtic). Tot seguit, oferim una mostra de les cerques realitzades. Pel que fa a l'eix paradigmàtic, hem cercat noms propis: topònims i antropònims. Per mitjà dels topònims, hem analitzat la relació d'identitat del poeta amb el seu territori i hem proposat aplicacions didàctiques derivades d'aquesta. La cerca d'antropònims ens ha servit per analitzar representacions biogràfiques. Pel que fa a l'eix sintagmàtic, hem cercat tant agrupacions de paraules sense ordre fixat (*clusters*) com seqüències de paraules que coocorren o, el que és el mateix, amb ordre fixe (*collocates*).

Des del punt de vista paradigmàtic, hem analitzat la utilització de quatre tipus de paraules en l'estil estellesià: adjectius, adverbis (els més interessants estilísticament, els acabats en *-ment*), substantius i verbs. Dels mots de cada categoria amb més ocurrencies, n'hem espigolat els més interessants semànticament i els hem analitzat des del punt de vista col·locacional, tot parant esment a la dimensió metafòrica. De manera especial, hem analitzat la metafòricitat estellesiana entorn dels substantius *amor* i *mort*. Seguint aquests mateixos paràmetres, sovint de manera combinada per extreure'n el màxim partit, hem analitzat elements estilístics complexos com és la influència també anomenada intertextualitat.

Més enllà de les influències dels sis estudis previs que hem comentat al detall suara, on és especialment palesa la influència de l'estudi de Sánchez sobre les col·locacions ausiasmarquianes (2013), la nostra anàlisi presenta un cas original i diferenciat per tal com es planteja per primera volta la intersecció entre la lingüística de corpus i la pragmaestilística dels textos literaris, tot adaptant l'esquema d'anàlisi proposat per Salvador per a l'anàlisi pragmaestilística dels textos no literaris (2013: 17-50). És per això que hem considerat que l'aportació d'aquest treball de tesi doctoral va més enllà de l'aportació als estudis estellesians i presenta una nova proposta teoricometodològica per a l'anàlisi literària. Com s'observa en l'annex 1, la nostra proposta teoricometodològica concreta naix de l'entrecruament de la nostra adaptació de l'esquema de Salvador (columna esquerra) amb les eines i cerques de LC que ens han estat útils en cada cas d'anàlisi (filera superior).

### 2.1.3.6. Reflexions finals

Hem vist, doncs, com en més o menys mesura, la LC ens ha servit de recolzament en tots els punts de l'anàlisi pragmaestilística. En molts dels casos, les cerques han estat simples (mots o lemes solts). Tanmateix, hem fet cerques complexes com ara *dispersion plot* i *KeyWords* en les cerques sobre Ausiàs Marc, *unimot* per als quatre llistats de 40

---

<sup>21</sup> El problema de les eines IVITRA és que el sistema d'accés per escriptori remot que utilitzen és molt lent. A més, a diferència del que passava amb WST, és molt costós i pràcticament impossible introduir esmenes en el corpus una vegada carregat a la base de dades IVITRA. Hem pogut treballar amb aquestes eines per cortesia d'aquest projecte, especialment Vicent Martines i Elena Sánchez, de manera que no podia prendre les decisions tècniques en cada moment, sinó que havia de sol·licitar-ho en cada cas per la meua posició de convidada en el seu sistema per mitjà d'escriptori remot.

mots i cerques d'estructures per categories gramaticals o combinant mot i categoria gramatical. A més, malgrat que l'estadística no és el punt central d'aquesta tesi, sí que hem utilitzat certs elements numèrics, de proporcions i de corbes d'evolució com a recolzament a les nostres anàlisis qualitatives i extracció de conclusions.

A més, hem constatat que, com més etiquetat es troba un corpus, més informació podem extreure'n. El nostre problema per a comptabilitzar els paratextos i els poemes, etc. es deriva del fet que, quan vàrem abocar tots els poemes en la base de dades IVITRA, no els vàrem etiquetar amb la informació completa de poema, títol, vers, estrofa, etc. És per això que hem hagut de recomptar a mà els paratextos i títols en el corpus. Fet i fet, cal una planificació de totes les variables i una feina exhaustiva en els primers estadis de la cerca de LC per estalviar maldecaps posteriors.

És interessant també comentar que, inicialment, volíem analitzar l'evolució de l'estil d'Estellés per mitjà de certs canvis en els seus poemaris. Finalment, hem abandonat aquesta idea pels problemes en l'organització cronològica del corpus. Si en un futur es pot datar de manera fiable el corpus estellesià, podrem fer ús d'eines com el *dispersion plot* del WST per veure quan apareixen certs mots per primera vegada en un corpus, o bé en quines èpoques uns mots o estructures són més sovintejats que d'altres, semblantment a com o ha fet Fischer-Stracke en el seu estudi sobre Jane Austen (2010).

Com hem dit, la lingüística de corpus ens ha estat de molta utilitat per a l'anàlisi estilística, si no en tots els punts del nostre esquema, sí en la majoria d'ells. A més, aquesta disciplina ens deixa certes portes obertes pel que fa a l'anàlisi pragmaestilística de l'escriptura estellesiana. A banda l'anàlisi diacrònica que comentàvem adés, la LC ens obre la porta a comparar l'estil d'aquest autor amb el d'altres (tots en la mateixa llengua, per ara), així com a comparar les diferències en l'escriptura estellesiana segons gèneres textuais. Aquesta comparació intergenèrica dins l'idiòlecte d'un sol autor, l'hem encetada succintament en l'apartat 2.6.2. En propers treballs, pretenem dur a terme un estudi més sistemàtic en aquest sentit a partir de la introducció dels corpus periodisme, el teatre i la prosa memorialística d'Estellés, complets ja, en la base de dades d'IVITRA per a posteriors cerques comparatives intergenèriques amb etiquetatge.

Pel que fa als límits de la LC que han afectat el nostre estudi, pel que sabem, el metre encara no tenim com mesurar-lo. La rima seria més fàcil, però no coneixem software que s'hi encarregue encara, més enllà de certes eines pròpies de la lingüística forense i de l'ensenyament de llengües que analitzen la fonètica i l'elocució. Trobem, a més, l'inevitable problema de les desambiguacions. Per exemple, quan busquem *\*ment* i s'hi inclouen resultats com *ment* i *document*. I encara una qüestió més, el fet que l'etiquetatge utilitzat, que classifica segons categoria gramatical, de vegades entra en conflicte amb la categoria gramatical, que és la que sovint ens interessa més per a l'anàlisi estilística. Per exemple, el cas del complement predicatiu o, també en el cas qualificatiu, en la consideració d'un mot com *cansat* com adjectiu o bé com participi. Després d'aquesta introducció a l'estilística pragmàtica i a la lingüística de corpus al seu servei, en el següent punt comença l'anàlisi estilística pròpiament.

#### 2.1.4. Estructura d'anàlisi: esquema per a l'anàlisi de textos literaris

Per a l'anàlisi pragmaestilística de la poesia d'Estellés, s'ha adaptat un esquema pensat per a textos no literaris (Salvador 2013: 43-45). És per això que hem hagut d'adaptar-lo a un nou objecte d'anàlisi: l'obra poètica d'un autor concret. En aquesta proposta, es divideixen els elements en cinc apartats: "a) el significat lèxic o què ens fan dir les paraules, b) les estructures gramaticals com a regles de joc per a l'ús dels mots, c) la pragmàtica del text, d) la prestidigitació retòrica i e) macroestratègies discursives". S'hi han conservat els cinc apartats proposats per Vicent Salvador, però s'han escollit només alguns dels elements concrets recollits en cadascun d'ells, segons s'ha considerat la seua pertinència i productivitat en la present anàlisi sobre l'estil d'un poeta.

Així doncs, del primer apartat (2.2 d'aquest estudi), del qual se n'ha escurçat el nom respecte l'esquema de Salvador (2013b), tot mantenint-ne només la primera part ("El significat lèxic"), s'han conservat tres punts: el segon ("Els noms propis i l'enciclopèdia cultural: antropònims i topònims"), el quart ("Economia de l'adjectivació: profusió o laconisme; anteposició i posposició") i un altre que correspon al sisé i al seté junts i que hem anomenat "La combinatòria lèxica: col·locacions". Al segon apartat de l'esquema de Salvador, també se li ha acurtat el nom, tot deixant-lo en "Les estructures gramaticals" (2.3 d'aquest estudi). Dels vuit epígrafs proposats, se n'han conservat sols dos, el tercer i el quart. El primer, titulat "Verbs", i el segon, "Adverbis".

El tercer apartat de la proposta de Salvador, "La pragmàtica del text" correspon a l'epígraf 2.4 del present estudi. En aquest apartat, del qual no se n'ha alterat el nom, s'han inclòs dos dels set punts que proposava l'autor, el tercer ("Interjeccions i estil exclamatiu") i el cinquè ("Conversacionalitat").<sup>22</sup> Es tracta de dos aspectes que convergeixen en el fet de mostrar la col·loquialitat com a recurs estilístic de la poesia estellesiana i que caldrà estudiar com un tot imbricat. El quart apartat, anomenat igualment com en l'original ("La prestidigitació retòrica") és l'apartat 2.5 del present estudi. Aquí s'inclouen quatre dels nou elements proposats que, de l'esquema de Salvador 2013, corresponen amb el tercer ("La contundència: l'estil sentenciós i l'epifonema"), el cinquè ("El pensament analògic: comparances, al·legories i exemplificacions"), el sisé ("La projecció cognitiva: metàfora, metonímia, personificació i sinestèsia"), i el nové ("Altres procediments expressius: *desplaçament qualificatiu, subversió fraseològica i representació a través de variants*").

El cinquè apartat i darrer (2.6) es titula "Macroestratègies discursives". Aquí, dels nou punts inclosos en l'esquema que hem fet servir de referència, se n'ha seleccionat el primer, ("Composició i progressió del discurs") el quart ("Els gèneres com a filtre de l'estil"), el vuité ("Polèmica i cultura del debat") i el nové ("Estil i ideologia"). S'observa, doncs, que el recorregut d'aquest estudi de l'estil comença amb els elements microtextuals, amb la paraula com en el màxim nivell de concreció, i s'arriba a aquest darrer apartat, on s'estudien elements estilístics relacionats amb la macroestructura del text, tot dibuixant un recorregut del més concret al més ampli dins del text.<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Aquest punt se centra en les rutines conversacionals i no a parlar dels marcadors discursius, tema que apareix de manera succinta en diversos punts de l'estudi.

<sup>23</sup> En aquesta recerca de la caracterització d'un idiolecte poètic, s'ha prescindit de l'estudi a un nivell microtextual més enllà de la paraula, excepte d'alguns moments en l'anàlisi estilística de les traduccions

Per tant, en aquest segon bloc de la tesi, se segueix una estratègia sintètica, del més concret al més general, per analitzar els conceptes pragmaestilístics en la poesia de Vicent Andrés Estellés que s'han considerat més importants i més rendibles des del punt de vista d'aquesta recerca i anàlisi. En l'annex 1, ja citat en l'epígraf 2.1.3.5, s'aprofundeix sobre quins són exactament els punts de l'esquema acabat de proposar per als textos literaris en què s'han utilitzat eines de lingüística de corpus en algun moment. És a dir, s'hi aprofundeix en el coneixement de quines eines de LC han estat utilitzades exactament i per a quin tipus de cerques.

---

(bloc 3) on entren en joc els fonemes i les síl·labes pel que fa a la importància de la pronunciació per a la traducció poètica.

## 2.2. El significat lèxic

### 2.2.1. Els noms propis i l'enciclopèdia cultural: antropònims i topònims

#### 2.2.1.1. Introducció: el nom propi en Estellés

El marc general d'interpretació d'aquest punt inclou la funció de l'onomàstica del topònim i de l'antropònim en la poesia estellesiana. No hi ha dubte que la presència ben abundant de l'antropònim i del topònim en el vers estellesià és una marca d'estil, que ha estat relativament poc estudiada. En aquest punt, es du a terme un repàs general del recurs al nom propi, tot parant esment concret a diversos estudis de cas que il·lustren el tema, atès que la recerca exhaustiva del nom propi seria pràcticament objecte d'estudi per a una sola tesi.

La categoria lèxica nom o substantiu es divideix tradicionalment en dos grans grups: els noms comuns i els noms propis. El primer grup és notablement més abundant en la major part dels gèneres textuais (a excepció, per exemple, dels extints llistats telefònics). Tanmateix, hi ha certs noms comuns que provenen de noms propis, ja que mitjançant certes alteracions pragmàtiques o gramaticals, els noms propis es poden utilitzar com a noms comuns i viceversa. En l'epígraf 2.2.3.4, a propòsit de l'anàlisi dels 40 noms més apareguts en el CED, s'aprofundirà en la categoria del nom comú. Ara, però, l'estudi està centrat en la categoria nom propi i en les seues dues subcategories principals: els noms propis de persona i els noms propis de lloc. Pel que fa a la diferència entre noms propis i comuns, Martí afirma el següent:

La diferència bàsica entre aquestes dues maneres de noms és semàntica: els noms comuns tenen un significat propi i denoten classes d'objectes, mentre que els noms propis no tenen cap significat i denoten directament un element de la realitat. (2002: 1290)

A més, quant a les diferències d'ús entre noms propis i comuns, en paraules de Martí:

A diferència dels noms comuns, els noms propis en general rebutgen la flexió de nombre, els modificadors de tipus restrictiu i els especificadors. [...] Certs especificadors, però, poden acompanyar els noms propis: l'article personal, en el cas dels noms de persona (en Pere, l'Albert, la Joana), o una forma fixada de l'article definit en alguns noms geogràfics (la Garrotxa, l'Alguer, el Perú, el Pirineu, l'Ebre). [...] Els noms propis s'escriuen sempre en Majúscula i d'aquesta manera es distingeixen gràficament dels noms comuns. (2002: 1304)

Els gèneres literaris són un laboratori estilístic per a la llengua, on l'escriptor té llicència per a crear nous mots, fer combinacions enlluernadores i, en general, jugar amb la combinació de formes i de significats de manera creativa per tal de buscar noves fórmules del llenguatge que triomfen. Aquesta innovació no sorgeix del no res sinó que parteix del material lingüístic existent. Així doncs, la creació d'un antropònim nou o la conversió en nom comú d'un nom propi existent són innovacions lingüístiques que marquen clarament l'estil d'un autor, com també ho podria ser la subversió d'elements fraseològics.

Aquest punt es divideix en dues parts. La primera, s'ocupa de l'estudi dels noms de persona i la segona, dels noms de lloc. Totes dues parts se subdivideixen en tres epígrafs. En el cas dels antropònims, hi ha una breu introducció seguida de dos estudis de cas sobre la presència d'un antropònim concret en el CED, el primer sobre

l'antropònim Vicent i el segon sobre l'antropònim Ausiàs March. Referent als topònims, després de la breu part introductòria hi apareixeran dos estudis de cas, un sobre la representació de l'espai en dos poemaris concrets com són CCO i LMer i l'altre sobre les aparicions de noms de lloc concrets en tres nivells: ciutats europees, ciutats dels Països Catalans i ciutats del País Valencià. Així doncs, en el cas de l'estudi dels topònims, es fa un repàs de l'evolució de la dicció estellesiana des d'una poesia simbolista on la ciutat és un fet abstracte, sense ancorar en cap espai real, fins el MPV, on la ciutat, com a referència geogràfica per excel·lència, apareix per mitjà del topònim en una mena de poesia de la catalogació dels llocs i de les persones que representen el País Valencià.

En total, hi ha 276 noms propis diferents en el CED.<sup>24</sup> Tot seguit, mostrem el llistat dels 40 noms propis amb més ocurrencies en el CED:

40 noms propis amb més ocurrencies en el CED			
VALÈNCIA	218	CARLES	25
MARC	76	ELX	25
JOAN	72	PERE	25
AUSIÀS	71	DÈNIA	24
OVIDI	70	ITÀLIA	23
ALACANT	68	VIRGILI	23
CASTELLÓ	68	CATALUNYA	22
MIQUEL	64	GANDIA	21
VICENT	64	GRÈCIA	21
JAUME	57	HIPÒLIT	21
MARIOLA	42	FERRER	20
GIL	40	PONÇA	20
XÀTIVA	39	NÀPOLS	18
EUROPA	35	ROÍS	17
JORDI	34	ALZIRA	16
LLÍRIA	33	MIRÓ	16

<sup>24</sup> En l'annex 2, s'inclou el llistat dels 276 noms propis trobats en el CED amb l'opció *unimot* de Metaconcor2.

LONDRES	33	BORRIANA	15
MARIA	33	CORELLA	15
MALLORCA	32	ROSSELLÓ	15
JOSEP	31	PENÍSCOLA	14

Figura 2. Mostra dels 40 noms propis amb més ocurrences en el CED.

És difícil, sovint, discernir entre el que són antropònims i el que són topònims perquè molts noms de lloc tenen el seu origen en noms de persona. Així mateix, en una primera revisió, hem dividit aquests 40 noms propis en 19 que només poden ser topònims i 21 antropònims alguns dels quals es troben en noms de lloc. Pel que fa als antropònims, n'hi ha 12 que, en la major part de les seues aparicions, fan referència a altres escriptors: MARC, JOAN, AUSIÀS, OVIDI, JAUME (de Jaume Roig, encara que també és important la referència a Jaume I), VIRGILI, FERRER (de Sant Vicent Ferrer), ROÍ, JORDI (per Jordi de sant Jordi), CORELLA i ROSSELLÓ (per Bartomeu Rosselló-Pòrcel).

La resta de casos d'antropònims són susceptibles de referir-se a noms de lloc en algunes de les seues aparicions: MIQUEL (com ara l'església de Sant Miquel de Lliria), VICENT (antropònim valencià per excel·lència), MARIOLA (Serra de Mariola), GIL (pel carrer Gil i Morte, a banda de referir el pintor valencià Manolo Gil i Juan Gil-Albert), CARLES, PERE, MARIA i JOSEP. Només queda per referir l'antropònim HIPÒLIT, personatge de la ficció estellesiana en CCO, PLE i IC.

Pel que fa a les 19 aparicions restants, inequívocament topònims, 11 són ciutats del País Valencià: VALÈNCIA, amb 218 aparicions, destaca enormement sobre les altres. A continuació, hi ha ALACANT i CASTELLÓ, sobre les que el poeta reparteix equitativament l'atenció, amb 68 aparicions cadascuna. Les que resten són XÀTIVA, ELX, DÈNIA, GANDIA, LLÍRIA, ALZIRA, BORRIANA i PENÍSCOLA. Pel que fa a noms de països, hi ha ITÀLIA, GRÈCIA i CATALUNYA, així com el nom del continent EUROPA. Per descomptat, darrere del lema València s'amaguen les 28 ocurrences de "País Valencià". En destaquen també per la freqüència dos topònims mallorquins (MALLORCA i SANTA PONÇA), una ciutat italiana amb reminiscències catalanoaragoneses com és NÀPOLS i, en darrer lloc, LONDRES. Tot seguit, comença la part d'anàlisi dels antropònims.



## 2.2.1.2. Antropònims

### 2.2.1.2.1. Preliminars: l'antropònim

Poc s'ha publicat sobre la qüestió específica dels antropònims en la poesia estellesiana. Només se n'ha trobat un article de Jordi Oviedo titulat “‘Us diré els noms que duïen el canelobre encés...’ Els noms propis en els documents dels anys 50 i 60 a l'arxiu Vicent Andrés Estellés” (2010: 264-273). Tanmateix, tot i ser un estudi interessant, el seu enfocament de recull i descripció més que d'anàlisi estilística, aporta poc al present treball. D'altra banda, treballs sobre la intertextualitat en Estellés com ara els de Ferrando 1998 i Calvo 2007, han tingut en compte la presència d'antropònims en els versos estellesians com a indicis que apunten a una possible influència auctorial, aspecte que defensem explícitament en la tercera part d'aquest epígraf dedicat als antropònims.

En literatura, els noms de persona poden remetre a un referent de fora del text, com és el cas dels noms reals, o bé a un referent intern del text, que és el cas dels personatges de ficció. Tanmateix, en el cas del burjassoter, els antropònims sempre tendeixen a assenyalar de manera directa o encoberta un personatge real. Pensem en els casos d'Horaci i Ovidi, que són una representació complexa d'aquesta dicotomia ja que, d'una banda, assenyalen un personatge real que és el mateix poeta, d'altra banda, tenen com a referent el personatge real històric que és a més influència literària (Quint *Horaci* Flac, Publi *Ovidi Nasó*), i encara una tercera referència que és intratextual, la del personatge de ficció només inspirat en els dos personatges reals esmentats.

Un altre cas complex de referents d'un antropònim en els versos d'Estellés és el dels personatges femenins de tipus Françoise (que és el *tu* poètic de l'HP), Cheryl (el *tu* poètic en TH) i Jackeley (en SJ, però també apareix en VJ, J i EE). Françoise Cheryl i Jackeley són personatges de ficció eminentment passius que en dos poemaris estellesians escolten les confessions d'un *jo* poètic masculí que alhora les aclama com objecte de desig. Tanmateix, tant Françoise com Cheryl estan inspirats en referents reals corresponents a actrius de cinema (potser Françoise Hardy i possiblement Cheryl Ladd). Per tant, són alhora noms propis que fan referència a personatges reals i de ficció.<sup>25</sup> El darrer cas interessant de distorsió fronterera entre realitat i ficció en els noms propis estellesians és el d'Ausiàs March, que es tractarà en l'epígraf 2.2.1.1.3, on un personatge real històric i alhora referent literari fa part de la ficció poètica com a personatge i també com a figura gairebé topogràfica la petja de la qual visita un *jo* poètic de caire autobiogràfic (com en el poema “Ací” de LMer). D'això se n'ocuparà l'epígraf 2.2.1.1.3. Ara, però, es parlarà dels significats i usos de l'antropònim *Vicent*, el nové més aparegut amb 64 ocurrències.

### 2.2.1.2.2. Estudi de cas 1: l'antropònim *Vicent*

Aquesta recerca lèxica gira sobre dos eixos: *a)* *Vicent*, un nom central en la poesia estellesiana per autorepresentació i *b)* els dos *Sant Vicent* del santoral valencià. Analitzarem el paper del lèxic hagiogràfic en la poesia de Vicent Andrés Estellés per a

---

<sup>25</sup> Altres dives del cinema que apareixen en poemaris estellesians són Hildegard (que el poeta evoca en l'HP i TH), i també Rita Hayworth, Sofia Loren, Gina Lollobrigida i Marilyn Monroe, totes quatre esmentades en N (“del divorci de Rita Hayworth, sobre les noces / de Raniero i Grace, sobre el que diu Vittorio / de Sica de Sofia Loren o de la Lollo,”). A més, Estellés dedica una peça teatral a Marilyn (1978), com es veurà en l'apartat 2.6.2., en parlar d'altres gèneres cultivats per Estellés.

convergir en la intersecció d'aquestes dues línies: Sant Vicent de la Roda, també conegut com Sant Vicent Màrtir, i Sant Vicent Ferrer, que és el que més ens interessa per la profunditat semàntica i identificativa amb el poeta.

Vicent és un nom típicament valencià. El seu pes en l'antroponímia valenciana queda reflectit en la toponímia i en l'hagiografia, així com en la fraseologia popular. Actualment, el patró de la ciutat de València és Sant Vicent de la Roda. Conta la tradició que aquest sant paleocristà va morir torturat en un poltre a València de la mà de les autoritats imperials. El seu cos mutilat fou llançat a la mar lligat a una roda de molí, però el sant, malgrat tot, retornà a terra sa i estalvi.

Sant Vicent Ferrer, conegut també com Sant Vicent *el del ditet*, és considerat el patró del País Valencià. Se'l representa amb el dit en alt perquè es diu col·loquialment que feia miracles només alçant-lo. Més cultament, aquest gest admonitori o d'amenaça característic de la representació icònica del sant, s'acompanya sovint de la frase *Time Deum et date illi honorem* (aproximadament, "temeu Déu i honoreu-lo"), extreta de l'Apocalipsi de Sant Joan. De fet, aquesta gestualitat iconogràfica està relacionada amb la seua faceta de predicador i amb la importància que tenia la gestualitat en els seus sermons (Martínez 2002). És indubtable que la fama d'orador infal·lible del dominicà té molta relació amb elements gestuals de teatralitat, dels quals feia ús, i que aquesta faceta de predicador valencià internacional i personatge històric de primera categoria va captar l'interès d'Estellés.

Hem agrupat les aparicions de l'antropònim Vicent en dos apartats: Vicent com a nom d'un tercer i Vicent com a *alter ego*. Vicent Salvador (1988: 108) destacava la relació abundant de topònims i d'antropònims amb referent real en els poemaris estellesians "de caire existencial o civil", mentre que en poemaris "de to més imaginatiu" n'apareixen pocs.

Jordi Oviedo constata l'enorme presència de l'onomàstica en les obres d'Estellés dels anys 50 i 60, que encara augmentarà i arribarà al punt màxim en el *Mural del País Valencià*, "ple a vessar de noms de persones i també de topònims". Oviedo afirma que la presència de noms de personatges literaris és major en els poemaris dels anys 50 que en els dels anys 60, fet que atribueix a un procés de lectura massiu i desordenat a partir del qual, en aquesta primera època de provatures i de lectures d'Estellés, sorgeixen nombrosos personatges que aniran a parar a l'univers estellesià (2010: 271).

### **Aparicions del nom *Vicent***

Entre els coneguts del poeta homònims que apareixen en els seus versos, hi ha Vicent Ventura, Vicent Seguí i Vicent Pitarch. Pel que fa als noms de personatges històrics, apareixen Sant Vicent Ferrer, Sant Vicent de la Roda, Vicent Peris, Vicent Ferrandis, Vicent Martín i Soler i Vicenç Garcia. Sembla, doncs, que l'onomàstica vicentina és la més insistent en l'obra d'Estellés.

L'antroponímia vicentina és també estesa al si de la unitat familiar del poeta: pare, avi, fill i nét. Així, Estellés es percep com una part d'un tot relacionat amb la identitat "Estellés": forners, de poble, valencians, humils. Amb l'esdeveniment de la mort de la filla, però, es veu sotragada la unitat familiar. Aquest fet queda reflectit en l'escriptura

estellesiana i es pot observar, per exemple, en els dos primers versos de la tercera part del poemari PrimS:

SEÑOR,  
soy Vicente Andrés Estellés,  
hijo de Vicente y de Carmen,

En aquest poemari, Estellés es presenta dolorosament davant de Déu com a Vicent, fill de Vicent i de Carme. La importància de presentar-se de cara a Déu al si de la unitat familiar té relació amb el pes del dogma eclesial i de les tradicions populars on els esdeveniments de la mort, els naixements, els matrimonis, etc. es comparteixen amb la família.

D'altra banda, el poemari LC fou escrit l'any 1969, però no es va publicar fins l'any 1983, dins l'OC8.<sup>26</sup> En el moment de l'edició, Estellés decideix dedicar-li'l als seus fills i al seu nét ("Als meus fills, Vicent i Carmina, i al meu nét, Vicent"). Aquesta dedicatòria ens mostra com el nom de l'autor traspasa quatre generacions en la constel·lació familiar, fet que reforça la tesi que el nom de Vicent té una innegable importància identitària per a aquest poeta.

Hi ha molts exemples on l'antropònim Vicent és una referència autobiogràfica. En el segon poema d'Ha, titulat "El dolor és en taula" i en el text introductor d'Ausiàs March "Qui pot pensar la dolor del desésser?", trobem un vers que diu "Jo sóc aquest que es diu Vicenç Andrés!". *Hamburg* s'escriu l'any 1972,<sup>27</sup> motivat per un viatge a aquesta ciutat del nord d'Alemanya. En aquest poemari, el *jo* líric és Estellés disfressat d'Ausiàs March. Així, s'entén l'afirmació "Jo sóc aquest que es diu Vicenç Andrés" en una doble vessant: d'una banda, l'autoassumpció del *jo* líric i, d'altra banda, la identificació del *jo* poètic amb el poeta valencià medieval de qui Estellés ha manllevat l'expressió original "Jo sóc aquest que es diu Ausiàs March". De fet, el poemari *Hamburg* està ple de marques estilístiques ausiasmarquianes.<sup>28</sup>

Sovint, en poemes de tipus narratiu on s'esdevenen diàlegs reportats entre el *jo* i l'alteritat, apareix el *jo* líric desdoblant, que sol ser una dona de les que formen l'imaginari eròtic del poeta, influït principalment pel cinema (Françoise, Hildegard, Cheryl i Jackeley).<sup>29</sup>

VJ és un poemari de versos lliures en què Estellés dóna protagonisme al personatge de Jackeley, una jove amb la qual el *jo* poètic viu un romanç. En aquest poemari, els canvis d'espai són constants i van des de carrers concrets de ciutats europees fins a la mateixa casa del poeta.<sup>30</sup> En un dels poemes, el personatge de Jackeley visita els personatges de

<sup>26</sup> Segons indica el mateix Estellés en l'OC8 (1983: 269).

<sup>27</sup> Segons Pérez Montaner i Salvador (1981: 98).

<sup>28</sup> Aquest aspecte s'analitzarà en l'epígraf següent (2.2.1.2.3.).

<sup>29</sup> Adolf Piquer (2010: 46) ha considerat el personatge anomenat Jackeley com una possible "disfressa antroponímica" més en la poesia d'Estellés. Com en el cas ben conegut del Suetoni de les *Horacianes*, podríem trobar alguna analogia entre Jackeley i alguna persona del món real. L'únic indicatiu que trobem de qui podria ser Jackeley és l'ús d'una varietat oriental de la llengua ("apa a reveure maco" i la repetició cinc vegades de "maco", paraula que no hem localitzat en cap altre poemari d'Estellés).

<sup>30</sup> VJ: "si aquell migdia preciós d'amsterdam / si aquella nit pels carrers d'hamburg / si aquell dematí a Lübeck".

Vicent i Isabel. Sense cap mena de marca tipogràfica, el discurs passa de la narració en segona persona al diàleg en estil directe lliure:

vares passar la tarda a casa.  
hola isabel què hi ha vicenç.

Més endavant, es repeteix tres vegades l'afirmació "ens emmerden vicent", que conté el vocatiu que apel·la al *jo* poètic que explicita la identitat del poeta, Vicent:

ens emmerden vicent. ¿no et notes ple de merda? ¿no  
sents pujar la marea de la merda?

¿no veus que açò és un merder?  
ens emmerden vicent.

Encara en VJ, es recreen converses dialogades inspirades en situacions reals d'Estellés amb personatges de diversos pobles que li demanen que assistesca a actes culturals i que recite poemes seus. Així, Estellés se'ns presenta com un gran activista al servei de la cultura valenciana en la tasca de cooperació amb l'activisme cultural valencianista. En aquest fragment concret es reconeix Lluís Alpera com a referent:

em telefona alpera des d'alacant.  
vicent ¿vindràs el dia 12? clar que hi vindré fill.  
t'esperem uns amics. llegiràs uns poemes els que  
vulgues.

El poemari SJ forma part de l'OC8. Tot i que la rima i la mètrica també hi són lliures, aquest poemari és menys caòtic i irregular que l'anterior VJ. Les darreres dues estrofes del poemari novament inclouen un diàleg entre Jackeley i el *jo* poètic en estil directe lliure:

d'oli, entre un fum barat. evoque uns ulls, uns llavis.  
vaig vers ell, ve envers mi. alguna oculta cosa ens  
empeny, ens atreu. hola. què tal. em dic jackeley.

em dic Vicent. d'on véns? de valència. i tu? sóc  
ací amb els meus pares. però hauràs arribat d'algun  
lloc. ah sí, sóc de caracas, vols que ballem tots dos?

QJFE (OC7) inclou deu poemes amb estrofes de tres versos d'art major. El primer vers de la darrera estrofa del poema desè diu "aquella gentola era ben distinta eh joan eh vicent". Els protagonistes d'aquest poemari són les versions infantilitzades de Joan Fuster i d'Estellés. Una veu externa narra en tercera persona les peripècies dels dos protagonistes. Novament, en aquest exemple trobem que Estellés s'identifica amb el nom de Vicent.

La confusió entre els noms d'algunes obres, siguen poemaris o siguen poemes solts, és constant en les edicions de la poesia d'Estellés. A més, la situació es complica pel fet que hi ha poemes, i fins i tot poemaris sencers, que es publiquen en dos llocs diferents. Aquesta situació es dona sobretot en el MPV, que recull alguns títols ja publicats en les Obres Completes o fora d'aquestes.<sup>31</sup> Pel que fa al CV, hi ha dos elements que reben

---

<sup>31</sup> El poema de LMer "Assumiràs la veu d'un poble" formarà part del Llibre X del MPV. Concretament, apareixerà com el tercer poema del poemari "Poble". Les FB de l'OC10 es repeteixen en el tercer volum

aquest nom: el poemari de l'OC4 i el vuitè poema de la tercera part de "Teoria i pràctica de la flor natural" de LMer.

Pel que fa CV (OC4), és la narració de records d'un món humil d'infantesa: la llar austera de Burjassot on vivia amb els seus pares i també els jocs amb els xiquets del carrer. Està format per dos poemes llargs amb estrofes de dos versos tetrasíl·labs i rima assonant. El poemari, de senzillesa rítmica, recorda les cançons dels jocs dels infants.

D'altra banda, el poema "Cant de Vicent" de LMer és sembla un intent frustrat de cant a la ciutat i es converteix en una reflexió encara més valuosa sobre el fet creatiu i l'ofici de poeta, semblantment al que passa amb l'"Epístola amb segell d'urgència a Sant Vicent Ferrer" (N), com veurem més endavant.

El paratext introductor de aquest poema es compon d'uns versos de John Talbot Dillon referents a la ciutat de València.<sup>32</sup> Com aquest irlandès hispanista del s. XVIII, altres lletraferits han escrit *odes* a València, entre ells Al-Russafí.<sup>33</sup> En aquest poema, els referents paisatgístics de València es barregen amb anècdotes personals de la València viscuda per Estellés, i apareix el tòpic recurrent del festeig amb la seua dona Isabel:

Els carrers que creuava una lenta parella,  
els llargs itineraris d'aquells dies sense un  
cèntim a la butxaca, algun antic café,  
aquella lleteria de Sant Vicent de fora

El títol, "Cant de Vicent", és un desplaçament del focus temàtic que va del referent (*València*) a l'escriptor (*Vicent*). L'enunciació va dirigida a un *tu* reflexiu. D'entrada, Estellés deixa clar que parlarà de València des del seu *jo*, des de la seua experiència:

Pense que ha arribat l'hora del teu cant a València.  
Temies el moment. Confessa-t'ho: temies.  
Temies el moment del teu cant a València.

Cap al final del poema (v. 48-49), el *jo* líric deixa clar el seu punt de vista sobre la ciutat, però encara es pregunta si hauria de fer extensible l'enfocament per a fer un cant més general, des del més concret al més universal.

De seguida, però, pren consciència que això el conduiria a l'ús d'una retòrica jocfloralasca que desvirtuaria el poema amb una falsa dicció exaltada:

Ah, tu, València meua! Perquè evoque la meua  
València. O evoque a València de tots,  
de tots els vius i els morts, de tots els valencians?  
Deixa-ho anar. No et poses solemne. Deixa l'èmfasi.  
L'èmfasi ens ha perdut freqüentment als indígenes.  
Més avant escriuràs el teu cant a València.

---

del MPV. CPV (OC10) i el primer poema de CCP (OC10) constitueixen el CIPV, dins del primer volum del MPV, etc. (Roda 2011: 296-305).

<sup>32</sup> "a unes tres milles de la mar, a la banda / occidental del riu Guadalaviar, sobre el qual / hi ha cinc ponts".

<sup>33</sup> Al-Russafí fou un poeta àrab valencià del s. XII. També és un referent per a Estellés, qui li dedica el poemari *Cercles del Russafí*, publicat en l'OC4.

Un dels sonets del GFG acaba amb el següent vers: "Vicent, coneixement amb la beguda!".<sup>34</sup> Aquest gir final és un recurs pragmaestilístic típicament estellesià que esdevé sorprenent i còmic per al lector i que recorda l'humor dels sainets. La locució verbal *tenir coneixement (amb alguna cosa)* és típica del llenguatge col·loquial valencià i relacionat amb la figura materna o paterna. Aquest *Vicent*, tot i que personatge de ficció, es considera inevitablement relacionat amb el poeta, que és el responsable de la tria onomàstica.

### Aparicions de [Sant + Subs]

D'altra banda, la presència de noms de sants en la poesia d'Estellés és abundant en segons quins poemaris, mentre que en altres és gairebé o del tot inexistent, com passava amb els topònims (Salvador 1988: 108).<sup>35</sup> En N, per exemple, hi ha l'aparició de *Déu* en detriment dels *sants*. Passa el mateix en PrimS.<sup>36</sup>

Lògicament, en els poemaris en què la ficció se situa en el món clàssic, no apareixen sants, encara que en alguns casos, com ara en Ho, sí que apareix alguna expressió amb "déus", que són els de la mitologia politeïsta. Uns altres poemaris sense referents hagiogràfics són LE, IP, MP, ECon i HILM. En canvi, alguns dels poemaris amb major abundància de sants són GFG, PA, PF, CQOTP, OD, LMer, PA, SM i An.

Destaquem l'existència del *Llibre dels Sants* (MPVI), que té dos poemes dedicats a Sant Vicent Màrtir. El fet que en aquest recull no aparega cap poema dedicat a Sant Vicent Ferrer constata que Estellés valora Sant Vicent Ferrer com un dels grans literats catalans medievals més que no com una important figura de la devoció valenciana.

L'aparició de referències a sants en la lírica estellesiana compleix diverses funcions pragmaestilístiques, entre les quals destaquem enquadrar l'escena en un ambient costumista, dibuixar el caràcter d'un personatge (sobretot en el cas de les dones tradicionals valencianes) i situar els fets en un enclavament geogràfic concret (un carrer, una església, un monestir, etc.).

Els noms de sants en la toponímia valenciana i balear són un element constant en l'obra poètica estellesiana. Cal destacar la importància i la transversalitat de la toponímia balear, que és abundant en alguns poemaris centrats en el record de les vivències de l'autor a les Illes Balears (SM, CM, An, BHA i PA). En molts d'aquests poemaris, Estellés recorda Mallorca de manera nostàlgica i feliç. Els topònims que el poeta associa amb les Balears són principalment la localitat de Santa Ponça i la plaça de Santa Eulàlia. A més, en SM se cita la localitat de Sant Jordi, situada als afores de Mallorca, i en GFG apareix Santa Ponça, on la seua qualitat de turisme de platja s'expressa metonímicament: "evocaria Santa Ponça, culs / vibràtils, mamelletes d'aigua". En el

---

<sup>34</sup> El sonet XXVII del GFGII.

<sup>35</sup> Veurem en 2.2.3., que el lema adjectival *sant* és el seté amb més ocurrències del CED, amb 376.

<sup>36</sup> En aquests dos poemaris de gran intensitat i dolor, la mort de la filla l'any 1956 juga un paper clau (Carbó 2009). En moments de desesperació, Estellés es dirigeix directament a Déu, mentre que els sants apareixen en contextos memorialístics i costumistes de la seua poesia.

poema LXIX d'Ho apareix el record de Santa Ponça lligat al motiu de l'instat fugisser.<sup>37</sup>

En el poema LXXV de GFG, trobem el següent fragment: "Me'n vaig entrar després a Santa Eulari, / mes no com Ramon Llull, car ell va entrar / acaçant una dama. I a cavall!", on Estellés s'identifica amb Ramon Llull. Si més no, es considera com una continuació lul·liana per continuïtat espacial, cosa que passa de manera semblant quan Estellés recorda l'entrada de Jaume I a Mallorca en *Primera audició*.<sup>38</sup> D'altra banda, destaquem el fragment del darrer poema de BHA: "Heras Boix Armengol aneu a Sant Francesc enguany que jo / no hi vaig i mireu el sepulcre febril de Ramon Llull". L'església de Sant Francesc de Palma de Mallorca és un temple del segle XIII on es troba soterrat Ramon Llull.<sup>39</sup> En la concepció estellesiana del món, Llull és a Mallorca com March és a València.

A més, els noms de carrers amb referències a sants són abundants. El carrer Sant Paulí d'Hamburg, un dels barris rojos més famosos d'Europa, apareix en dues ocasions. La primera, dins del poemari Ha: "Per sant Paulí, febrils oficiants / del ritual apegalós del semen". I reapareix en 4P: "i Sant Paulí, el carrer del Perdó". Les connotacions sexuals d'aquest carrer contrasten irònicament amb el seu nom religiós.

Pel que fa a carrers de València, la màxima condensació la trobem en el poema "Cos mortal" de Lmer, on apareixen els carrers Sant Vicent i Pouet de Sant Vicent, entre molts altres. D'altra banda, el carrer de Sant Vicent de fora té una importància especial per a Estellés, ja que guarda el record d'una lleteria que es trobava allí, on anaven a festejar ell i Isabel.<sup>40</sup>

Els noms de llocs religiosos que trobem en els poemaris d'Estellés són: Sant Antoni de Godella, Sant Josep de la Muntanya, Sant Pancraç, Monestir de Porta Coeli,<sup>41</sup> Sant Miquel de Lliria, Sant Vicent de Lliria, Monestir de Sant Jeroni de Cotalba, Monestir de Santa Clara, Pati de Sant Roc, Catedral de Santa Maria del Mar, Església de Sant Nicolau, Església de Santa Caterina, Església de Santa Eulàlia, Església i claustre de Sant Francesc, Catedral de la Seu, Temple de Santa Maria, Monestir de la Santa Faç, Ermita de Sant Bernat i Capella del Miracle.

---

<sup>37</sup> En el poema LXIX: "aquest és un moment fugisser, / però terriblement concret. / una cosa semblant la vaig sentir a santa ponça, / ara farà tres anys o quatre".

<sup>38</sup> Cançó de la filla: "[...] Santa Ponça / tota a fosques, / arribava / el rei en Jaume / i / va / encendre / tots / els llums [...]".

<sup>39</sup> Ramon Llull i Sant Vicent Ferrer són dos referents medievals fonamentals per a Estellés, encara que més en el cas de Llull, amb el qual comparteix fins i tot el títol del seu *best seller*: LMer. Llull, com Sant Vicent Ferrer, fou un important evangelitzador. Sant Vicent evangelitzà mitjançant la predicació oral, mentre que Llull ho féu mitjançant la narració escrita. Paral·lelament, Estellés malda per dur a terme una evangelització laica: la recuperació de la memòria i la identitat del seu poble.

<sup>40</sup> CQOTP: "Era una lleteria de Sant Vicent de fora. / La lletera jugava al parxís amb el fill; / nosaltres ens besàvem breument en un racó. / Dibuíxaves infants en un tros de paper". Libre de meravelles. "Cant de Vicent": "Els carrers que creuava una lenta parella, / els llargs itineraris d'aquells dies sense un / cèntim a la butxaca, algun antic café, / aquella lleteria de Sant Vicent de fora".

<sup>41</sup> Cartoixa dominicana on Bonifaci Ferrer, germà de Sant Vicent Ferrer, va ingressar i des d'on va escriure la traducció al català de la Bíblia (1396-1402), un dels primers llibres que es publicaria a la Península Ibèrica (1477). El tercer poema d'*Escrits del Castell* rep el títol de "Fra Bonifaci Ferrer, enterrat a vall de crist".

Estellés també utilitza objectes de culte religiós per a la descripció de l'espai i del temps de l'escena. Pel que fa a l'espai, destaquem la ubicació d'estampetes, ciris o calvaris: "i als peus del llit, sobre l'armari, aquella / estampa en blaus de Sant Ramon Nonat" (GFG); "i la mare / que resa a Sant Pancraç recolzant una estampa / del Sant contra un pitxer" (CQOTP); "aquella espècie de calze que tenia sant antoni tot ple de / raïm un raïm segons semblava negre. t'esperava feia" (Q1962). Amb aquestes referències, l'Estellés més descriptiu ens presenta una escena costumista valenciana.

Si seguim amb els motius costumistes, són abundants les referències al calendari cristià en expressions temporals populars: "Morí, bufat, a Burjassot, la nit / de la pujada de Sant Roc: va caure" (GFG); "a la foscor d'aquell divendres sant," (OC3, TM); "en la nit de Sant Joan" (ATV).

En referència a l'espai i al temps conjuntament, trobem la descripció d'accions de culte que donen a l'escena un ambient tradicional valencià. Lliria, que es troba al Camp de Túria, apareix recurrentment en les escenes costumistes de què parlem, com veiem en el sonet disset de *Pedres de foc*:

Tu em vares dur a Sant Miquel de Lliria  
amb un braçat de ciris a les mans;  
i en acabar, a sant Vicent, també,  
entre el silenci de la polseguera.

Agenollat davant de sant Antoni  
pense també l'ermita de Godella,  
i aquell torrat que feien a Montcada,  
i un Borbotó de misses i calderes.

Bec a glopets una aigua del pouet,  
i mire, amb tu, la cel·la de la mort  
del sant aquell, malalt a Burjassot.

Totes les nits sonaven les trompetes  
entre una olor de flor de taronger.  
Entre coets de colors puja el sant.

És constatable la gran influència de la religió cristiana en la cultura popular valenciana, i d'occident en general, fins al punt que és impossible separar els elements pagans dels cristians. Per tant, el llenguatge quotidià, com a reflex inconscient de la societat, inclou abundants expressions fraseològiques amb elements religiosos. Estellés fa ús d'expressions d'aquest tipus per situar el seu discurs en un registre popular quan li interessa caracteritzar certs personatges. En aquest sentit, recollim expressions com: "Bonico tu com Sant Lluís Gozanga!" (GFG); "Ai gloriós Sant Ramon Nonat!" (Lmer); "Ai Sant Vicent Ferrer! / Ai Sant Lluís Bertran! / Ai Crist del Salvador!" (OD); "què és això, a quin sant aqueix foc, calleu, guardeu" (EO).

Les pregàries més populars, com ara el Pare Nostre o el Senyal de la Creu, formen part de la fraseologia popular i, fins i tot, de cançonetes infantils, i són marca de col·loquialitat com en aquest exemple del GFG:

a les humils paraules, a la tella  
del mort i pam, les claus de Déu, Sant Pere  
i Sant Joan, l'elementalitat.



En aquests versos d'IC s'usa l'expressió "com Déu mana" en el sentit que el que ha de passar, la tornada a València, és inevitable:

Ara, en el nom del Pare, del Fill i l'Esperit  
Sant, pugem al vaixell, tornem a la península,  
i a suar i a patir i a escriure reportatges

Trobem que, a banda d'alguns casos irònics, la major part dels casos on apareixen aquestes expressions corresponen a escenes traumàtiques de postguerra on es conta com una mare ha perdut l'home o el fill en la Guerra Civil. Estellés utilitza el prec als sants i els fraseologismes de contingut hagiogràfic per imitar l'estil, l'idiome de la mare que ha perdut l'home o el fill en la guerra i l'espera devotament i desesperadament. És el cas d'aquest sonet novament del GFG:

Tenia un fill: el vaig criar, donant-li  
allò que diuen educació.  
Vaig resar molt a Sant Antoni: sempre  
estava agenollada davant una

estampa recolzada en un pitxer.  
Creixia el fill i me'l mirava, trèmula.  
No l'entenia quan parlava amb els  
senyors. Però parlava amb els senyors.

S'ha obert camí. Li rese a Sant Antoni.

No sé res d'ell. No sé res d'ell. Li rese  
No sé res d'ell. Li rese a Sant Miquel.  
al Patriarca Sant Josep. Encenc  
un ciri a Santa Rita. El veig, el pense,  
desvetlada: no puc parlar amb ell.

Amb aquest ús del lèxic i la fraseologia, Estellés aconsegueix emular l'estil de la gent "de poble", recuperar i retre homenatge a la cultura popular valenciana. Per a trobar aquest efecte realista a partir de la pròpia experiència viscuda intensament.

Pel que fa a l'ús retòric del nom genèric *sant*, apareix l'expressió "feien la visita al santíssim" (QJFE), circumloqui que substitueix la denominació més explícita "Déu" i que s'usa popularment com a visita a l'església substitutòria de la missa. En el darrer vers del poema "Epístola tarragonina" de N, apareix un element hagiogràfic que serveix d'eufemisme de la mort. La Bíblia diu que Sant Miquel Arcàngel formarà part del Judici Final i que cada persona, quan mor, és sotmesa a un Judici Final per a decidir si anirà al cel o a l'infern. Com en l'exemple de la pintura portuguesa anònima "Juglamiento das almas", l'ànima es presenta davant un Sant Miquel i un Satanàs *funcionalitzats* (Toldrà 2000: 65).

D'altra banda, segons apunta entre d'altres Jordi Oviedo, en un estudi sobre topònims en el primer Estellés, el nom d'Isabel és un nom clau en l'univers Estellesià (2010: 272). En aquest fragment de CT veiem com Estellés fa ús de referents cristians populars per a lloar el recolzament i la comprensió de la seua dona envers ell:

Amb molt d'amor, amor de breu besada,  
escric el nom permanent –Isabel,  
santa Isabel de santa Paciència,

seguint els solcs de Rut la Moabita.

Santa Isabel d'Hongria (1207-1231) és considerada la santa de la caritat i se li atribueix una oració per a la paciència. La col·locació "santa paciència; *ora pro nobis*" és pròpia del registre col·loquial i de la varietat diatòpica valenciana. D'altra banda, Rut la Moabita és un personatge de l'Antic Testament que ingressa en la fe jueva pels seus propis mèrits de comportament, en mantenir-se al costat de la seua sogra vídua i acompanyar-la a Betlem (Rt. 2,1-2,23). D'aquesta manera, Estellés equipara la seua dona amb dues de les dones exemplars de la fe cristiana; pacients i lluitadores.

### **Aparicions de *Sant Vicent Ferrer***

En Ca (MPVII) trobem el poema "Davant la Capella del Miracle", que parla de la capelleta en honor a la predicació de Sant Vicent Ferrer a Canals. Amb una enunciació neutra, el poeta descriu la devoció del poble pel sant a través de situacions quotidianes on surt a col·locació aquest sant, encara avui recordat en àmbits populars de molts pobles valencians. La tercera estrofa recorda la importància de la família Borja i la seua vinculació amb Canals. Calixt III, el primer papa Borja, fou qui beatificà Sant Vicent Ferrer l'any 1455:

Al poble de Sant Antoni  
et pot sortir Sant Vicent.  
A la Torreta de Canals  
s'hi parla d'un miracle  
que s'ha de fer o s'espera.  
Serà cosa de paraules ocultes  
o potser la profecia  
que ha fet Sant Vicent Ferrer.

S'hi parla de Sant Vicent al bar  
o passejant pel carrer,  
per una dona prenyada  
o per algun avortament.  
Ens surt sempre al camí  
Sant Vicent Ferrer.

En evocar els papes Borja,  
el gran papa Calixt  
que a Canals va néixer,  
o el que va néixer a Xàtiva  
el gran Alexandre sisé.

A la porta d'aquesta humil capella  
s'escoltaren les paraules del Sant,  
ací fa colla i s'aplega  
pels carrers, l'alegria de Canals.

En el següent fragment (del poema "Elegia i festa de Josep Sanç i Moia" d'OD), Estellés utilitza els referents de Sant Vicent Ferrer i de Sor Isabel de Villena per a atribuir a l'escriptor alcoià Josep Sanç i Moia (1884-1962) les qualitats de valencià, bon cristià i exquisidament correcte de moral. Es descriu un ritual catàrtic, de purificació, semblant al que veurem en els versos 29 i 30 de l'"Epístola amb segell d'urgència a Sant Vicent Ferrer" (N). Aquest ritual inclou una associació implícitament metonímica de domini origen COS i domini destinació MENT.

Oint-lo, escoltant-lo, mirant-lo,  
un no tenia altre remei que córrer, arribar a casa  
i obrir el volum dels sermons del Pare Vicent Ferrer  
o l'herbolari de Sor Isabel de Villena,  
i rentar-se amb ells la cara,  
posem per cas.

El poema "A Sant Vicent Ferrer" va ser comentat en profunditat per Antoni Martínez Revert (1982) i recentment per Lluís Alpera (2011). És un poema emblemàtic de l'autor que, segons va apuntar precoçment Martínez Revert, suposa un moment de presa de consciència i de reafirmació d'un estil i d'una lògica poètica amb cert regust de rebel·lia per part de l'autor. Revert i Alpera coincideixen a interpretar el subtítol "A boqueta nit" com l'ambientació temporal del poema en "l'hora de les confidències" (1982: 66), fet relacionat amb el to del poema. L'estat d'ànim del poeta, de tristesa i desampar, es veu reflectit en la mètrica (versos de dotze síl·labes amb cesura a la sisena) i també en les reiteracions.

Semblantment al que ocorre en el poema "Cant de Vicent" de LMer, aquesta és una crítica a la poesia que Revert anomena "de tòpics": d'encàrrec i superficial (1982: 67), com mostren els tòpics que Estellés encabeix entre els versos 19 i 24:

¿He de dir que tu ets un gran valencià  
i he de dir tot això i allò de "nostra parla"  
i he de cantar la teua lucidesa allà a Casp,

i el teu verb, i la teua voluntat unitària  
als mapes i l'Església, i el goig dels teus miracles,  
i el teu nom com la pedra que cau, de sobte, en l'aigua?

Martínez Revert considera aquest poema una constatació metapoètica de la necessitat de renovació (1982: 68). En aquest poema, Estellés adopta un llenguatge ritual, que té relació amb el *tu* poètic, Sant Vicent Ferrer. Entre els versos 25 i 30 el poeta descriu el ritual catàrtic necessari per a "dir una lletania de les quatre coses clares" (v. 27):

M'afluixaré els cordons -permet- de les sabates.  
O em quedaré, dempeus, descalç sobre els taulells.  
Diré una lletania de quatre coses clares.

M'esmolaré la llengua, si vols, en un rastell.  
Em llavaré les mans amb aigua i amb sabó.  
Em tallaré les ungles ben acuradament.

Apareixen les metàfores: la vida és un camí (v. 37-38), el cor és pa (v. 33) i les paraules són pedres (v. 40). Quan Estellés tria l'opció de la lluita i rebutja la pau (v. 55), està optant per l'inconformisme rebel en contra de les convencions *jocfloralesques*. En el vers 51 del poema apareix per primera vegada en la poesia d'Estellés la idea de ser "un entre tants", l'assumpció de la veu col·lectiva dels valencians (1982: 70). Per això, el poema ha estat considerat una fita important en la lírica estellesiana, que erigeix Estellés com l'iniciador del realisme històric en la poesia catalana, juntament amb Jordi Sarsanedas (Alpera 2011: 198). Revert entén el vers final del poema ("¿O de seure's en un còdol i callar ja del tot?") com un advertiment contra el fanatisme, però veurem en 2.5.1 que aquest gir final per acabar un poema que tergiversa el sentit del poema és un tret característic de l'estil d'Estellés.

Es destaca el següent fragment de MAD per l'impacte de mesclar referents tan anacrònics. En aquest sentit, què hi ha més col·loquial que la mescla indiscriminada de referents culturals? Apareixen junts Walt Disney, que remet a la cultura popular cinematogràfica, personatges clàssics com el poeta Virgili i l'emperador August i els escriptors valencians medievals contemporanis, entre ells Francesc Eiximenis i Sant Vicent Ferrer, frares que representaren dues personalitats i dues visions antagòniques de l'església i que representen dues fites de la literatura catalana medieval:

com, més properament, els versos de Virgili,  
aconsellant el savi, prudent treball agrícola,  
amb la rotació avinent dels cultius,  
o enlestint unes fórmules, adduint uns frenètics  
precedents llegendaris que tot ho justifiquen,  
la nissaga d'August i que es calle tothom,  
bastint un bell futur imperial, que diuen;  
el capítell on duïen a enterrar una rata,  
l'antecedent remot, diríem, de Walt Disney,  
si no hi hagués, també, els sermons, ameníssims,  
de sant Vicenç Ferrer o algun text d'Eiximenis,  
una moralitat que buscava en les bèsties  
una exemplaritat distretament exempta;  
la remor d'una font entre els xiprers més nobles,  
i altra vegada el fang, els carrers plens de fang;

Aquest fragment constata les influències tan heterogènies d'un poeta periodista com l'Estellés. Al mateix temps que digeriria els clàssics llatins i s'interessava pels avantpassats fundadors de la literatura catalana de manera autodidacta, el burjassotí no es podia aïllar del bombardeig informatiu de tota mena que suposava ser cap de redacció d'un periòdic. Per tant, Estellés és un precoç poeta postmodern en el sentit de la *liquiditat* del sociòleg Zigmunt Bauman.

Quan recorda Sant Vicent Ferrer, Estellés ho fa a partir de la imatge del dominicà que va pintar Jacomart, com també li passa amb l'evocació d'Ausiàs March.<sup>42</sup> Per tant, Jacomart és un element que el poeta relaciona amb ambdós Sant Vicent Ferrer i Ausiàs March. De fet, una de les vegades que apareix la referència al Sant Vicent de Jacomart és en un dels poemes dedicats a Ausiàs March de LMer, anomenat "Ací":

Hem entrat a la Seu; hem vist la sepultura  
d'Ausiàs; hem mirat aquell Sant Vicent, vell,  
que pintà Jacomart. Tornem algunes voltes.

Aquesta associació estellesiana entre Sant Vicent i Ausiàs March a través de Jacomart palesa com Estellés arriba als personatges històrics a través dels vestigis culturals que han arribat fins els nostres dies: els sepulcres, els retaules, els edificis i els monuments, des d'una visió material de la mort.

El darrer dels tres llargs poemes que formen el *Coral romput* és encapçalat per la següent cita de Sant Vicent Ferrer:

E quan la persona està a la fi per passar,

---

<sup>42</sup> OC4, Ar: "I als peus del llit, Ausiàs March / vestit de Sant Sebastià, / invenció de Jacomart". Actualment, es pensa que el Sant Vicent Ferrer que Estellés atribueix a Jacomart és, en realitat, del seu contemporani Joan Reixach.

los àngels estan ascí en torn, mas hom no·ls  
veu; mas moltes persones santes o han vist,  
e l'ànima ja·s sent, e quan hix del cors a  
tots los coneix: "¡Oo, sent Miquel, Gabriel,  
Raphael! ¡Oo, mon fill Peret, ma filla Cata-  
rineta, e ben siau venguts!"

Sembla que Estellés tria aquesta cita perquè reuneix les característiques que a priori atribueix al dominicà com són la teatralitat, la capacitat didàctica dels sermons i la predicació de profecies apocalíptiques. Sant Vicent tenia predilecció per la predicació sobre temes escatològics en tres sentits: l'anticrist, la fi del món i el Judici Final (Toldrà 2000: 84). D'altra banda, tria aquesta cita perquè, com ha fet amb la resta de "noms cantelluts", creu necessari retre-li un homenatge amb aquest paratext. Mestre Vicent fou un important creador i difusor de la llengua oral catalana arreu d'Europa i, com Estellés, usava un registre col·loquial de la llengua per tal d'arribar al seu públic heterogeni i sovint il·letrat.

Els religiosos medievals Sant Vicent Ferrer i Sor Isabel de Villena són referents clau de la història dels valencians i així ho considera Estellés. Mestre Vicent és important per haver estat beatificat i per ser un predicador conegut arreu d'Europa occidental,<sup>43</sup> mentre que Isabel de Villena ho és per la seua obra literària i per la seua condició de dona, fet que fa més meritòria la conservació i consideració de les seues obres. Cal destacar que Estellés els inclou entre els "noms cantelluts". L'estrofa final de la "Cantata del País Valencià" (OC10, CPV; MPVI, CIPV) recull els següents versos:<sup>44</sup>

Diria uns noms que ara em fan companyia,  
ara que estén cigales el migdia,  
noms cantelluts que mantenen un arc  
mai no vençut per coltell ni martell:  
Vicenç Ferrer, Sant Jordi, Martorell,  
sor Isabel, Roís, Ausiàs March.

Així doncs, a partir dels poemes on apareix explícitament Sant Vicent Ferrer, podem deduir quines idees tenia Estellés sobre el dominicà. Estellés considera molt amens els sermons profètics de Sant Vicent Ferrer. Com hem vist, Sant Vicent Ferrer ocupa un lloc molt important com fundador de la literatura catalana, segons el poeta de Burjassot. A més, Estellés destaca Sant Vicent Ferrer per la fama que té entre el poble especialment fruit dels seus miracles. Definitivament, Sant Vicent Ferrer té el privilegi de formar part dels sis escollits per Estellés com personatges clau de la literatura catalana medieval que, com ell però moltes vegades abans, van *assumir la veu del seu poble*, que era la seua llengua, tot dignificant-la en els registres més elevats i internacionals.

### **2.2.1.2.3. Estudi de cas 2: L'antropònim Ausiàs March**

Una de les maneres en què es materialitza la presència d'Ausiàs March en la poesia de Vicent Andrés Estellés és l'aparició de l'antropònim. La presència de l'antropònim

---

<sup>43</sup> Des d'una perspectiva sociolingüística, el cas de Sant Vicent Ferrer exemplifica la importància i la validesa del català oral com a vehicle de la fe cristiana a l'Europa medieval.

<sup>44</sup> Es tracta d'una metàfora interessant usada constantment per aquest poeta, en la qual els noms (com sinònims de paraules) esdevenen pedres capaces de ser organitzades per a la construcció d'un monument per a la posteritat (l'arc de pedra).

Ausiàs March és molt important en els versos d'Estellés, fins al punt que MARC i AUSIÀS són el segon i el quart lema de nom propi amb més ocurrències en el CED, amb 76 i 71 respectivament. Nogensmenys, com veurem al llarg d'aquest capítol de la tesi, aquesta presència és polimòrfica i ocupa diverses dimensions del text poètic, que podem enumerar de més visibles a menys: les aparicions del nom propi, les estructures típicament ausiasmarquianes, el lèxic ausiasmarquià, el metre i la coincidència en el tractament de temes.

L'eco de la veu d'Ausiàs March ressona gairebé en tots els racons de la poesia estellesiana, encara que hi ha cinc poemaris que cal destacar perquè en ells es concentren els punts més intensos de la influència intertextual d'Ausiàs. Amador Calvo (2007) destaca quatre poemaris d'Estellés com els més influïts per March: LMer (1956-1958), Ha (1972), ECon (1959-1961), CGAF (1963) i MAD (1960). Tanmateix, les cerques de mots clau en el corpus ens han fet considerar la incorporació d'un cinquè poemari per la influència que hi té Ausiàs March. Es tracta d'Ams, escrit l'any 1968.

Però no tots cinc poemaris recullen influències de March en el mateix sentit. Ha ho fa a través dels paratextos de les seccions, per la mètrica i pel contingut, i se'n distancia pel títol i per alguns contrastos com les referències a la “discothèque” i a la “fotografia” (Calvo 2007: 404). En canvi, CGAF, MAD i ECon s'assemblen en el títol però s'hi distancien pel que fa a la forma del poema. A més, no posseeixen paratextos ausiasmarquians més enllà del paratext principal: el títol (2007: 289-290). LMer és un cas excepcional per la profusió de veus i concretament per l'elevat nombre de paratextos de diversos autors. Molts dels paratextos introductoris que conté són versos d'Ausiàs March. A més, inclou un poema on tracta la mort de March, que es titula “Ací”. En darrer lloc, el poemari d'Estellés Ams hi coincideix pel que fa a la mètrica (el decasíl·lab ausiasmarquià) i amb el lèxic. Tanmateix, en aquest epígraf només parlarem de la influència per l'aparició del nom propi.

### **Punt de dispersió (*dispersion plot*)**

L'aplicació *dispersion plot* de l'eina Concord (Scott 1999) ens ofereix informació interessant sobre les aparicions del nom d'Ausiàs March en els versos d'Estellés. La figura 3 de l'annex mostra els resultats del punt de dispersió (*dispersion plot*) quan busquem el mot *Ausiàs* en tot el CED. La segona columna (*file*) mostra els poemaris del CED on apareix aquest nom, que en són 29. En la tercera columna (*words*) es mostra el nombre de paraules que conté cada poemari. La quarta (*hits*) indica el nombre d'aparicions d'*Ausiàs* en el poemari.

En darrer lloc, apareix la proporció en tant per mil de les ocurrències del mot dins de cada poemari del CED. Aquesta darrera dada és interessant perquè ens permet comparar els poemaris entre ells pel que fa a la presència del mot “Ausiàs”. En aquest sentit, veiem que LG és el poemari amb més presència relativa d'aquest nom, amb quatre aparicions. En LMer, malgrat haver-ne 27, la freqüència del mot dins del poemari és menor que en el primer, i això s'explica per la diferència en el nombre de paraules d'ambdós poemaris, atès que LMer té moltes més paraules que LG, essent el seu nombre de mots 12747 i 1434 respectivament.

Aquesta taula (annex 3) també ens dóna informació dels punts de més densitat d'aparicions d'aquest nom dins dels poemaris. Per exemple, tant en LMer (núm. 2) com

en ECon (núm. 3) observem uns punts on s'agrupen diverses ratlles verticals que indiquen *punts calents*, on el mot *Ausiàs* apareix diverses vegades en poc d'espai. Concretament, aquests punts ens marquen on es troben dos poemes que tenen Ausiàs March com personatge principal. En LMer es tracta del poema "Ací", situat en la segona meitat del poemari. En ECon, el *punt calent* marca el primer poema, que comença amb el vers "Fa cinc-cents anys et dugueren al clot," així com la citació inicial del poemari "Toni amic vostra carn és ja fem". Per la seua banda, les tres ratlles que es troben bastant pròximes en el començament de LMer coincideixen amb les tres citacions d'Ausiàs March que introdueixen el poemari, fet que també es pot observar en CQOTP (26) i en LE (27).

Els poemaris LG (núm. 1) i OD (núm. 15) contenen diverses aparicions del nom *Ausiàs* que es troben disseminades al llarg de tot el poemari. En el primer cas, perquè Ausiàs March és, juntament amb Joanot Martorell i Joan Roís de Corella, un dels símbols literaris que Estellés associa amb Gandia i, en el segon, perquè és un poemari amb un elevat contingut metadiscursiu en el qual apareix en certs punts algun comentari aïllat amb què el *jo* poètic mostra la influència que Ausiàs March exerceix sobre la seua poesia, per exemple en aquest fragment on parla de la forta influència que té sobre ell mateix i on anota l'element del dir col·loquial, present en ambdós poetes:

a mi em pesa Ausiàs March com si fos un cavall.  
 Ausiàs March parla a soles, diu fill de puta a voltes,  
 i quan troba un paper, algun tros de paper,  
 va i escriu una carta i li envia falcons  
 al rei N'Anfós a Nàpols.

La primera reflexió metadiscursiva ausiasmarquiana en el CED apareix tot just a l'inici de la segona etapa, en MAD, escrit l'any 1960. La trobem en el següent fragment de to angoixós que beslluma un cert regust neorealista:

i semblant una vinya malmesa per la guerra,  
 amb els ceps arrencats, l'atroç, el catastròfic  
 cementeri romà, amb les tombes obertes,  
 les tombes esventrades com per l'explosió  
 fragorosa, instantània, desfent un ordre màgic  
 de morts arrengrats com els mots d'un poema  
 que ha costat molt de fer, set anys del meu voler,  
 que en deia Carles Riba, i no sé quan que deia,  
 implacable, en el seu Beniarjó, Ausiàs,  
 els versos o les trèmules dinasties del qual  
 ningú no pot refer i desisteix, atònit,

Per tant, a grans pinzellades, podem concloure que en l'evolució de l'estil estellesià pel que fa al tipus d'intertextualitat ausiasmarquiana, es poden distingir tres etapes.<sup>45</sup>

La primera, correspon als anys cinquanta. Aquí trobem un Ausiàs March paratextual. LMer, la redacció del qual se situa a les acaballes d'aquesta primera etapa, és el punt culminant de presència de paratextos de March. En aquest punt d'intersecció entre la primera etapa i la segona, al finals dels anys cinquanta, és quan escriu els dos poemes

<sup>45</sup> Cal dir que cada etapa no exclou l'anterior, sinó que hi afegeix nous matisos pragmàtics a la ingerència d'Ausiàs March.

amb March com personatge principal que parlen de la mort del gandia.<sup>46</sup> La segona etapa se situa en els anys seixanta. És on s'introdueixen les referències metadiscursives a Ausiàs March, ja que el poeta pren consciència plena de la importància i de la significació de March en els seus versos i en fa ús com material poètic.<sup>47</sup>

La tercera etapa es desenvolupa en els anys setanta i vuitanta. En aquesta darrera etapa, la figura d'Ausiàs March s'incorpora com un personatge més de la història dels valencians i passa a ser predominant la referència intertextual a March com a símbol historicocultural català, tot seguint la finalitat civicopolítica de recuperació de la identitat dels pobles valencians que té el *Mural del País Valencià*.

### **Aparicions del nom d'Ausiàs March dins dels poemes**

Les cerques de l'antropònim *Ausiàs March* en les seues diverses variants dins del CED ens han fet palesar que l'esment directe d'Ausiàs dins dels poemes d'Estellés és de dos tipus:<sup>48</sup> o bé apareix Ausiàs com a personatge de la ficció poemàtica, o bé Estellés hi fa referència a propòsit de reflexions metadiscursives. En aquest segon cas, observem que pot aparèixer com a reflexió sobre la influència que March exerceix en la creació poètica estellesiana (“a mi em pesa Ausiàs com si fos un cavall”, en OD) o bé com a icona cultural (“tres noms: Ausiàs March, Joan Roís de Corella, Joanot Martorell”, en LG).

Per tal de localitzar les aparicions del nom del poeta, hem utilitzat el mateix procediment que per identificar les citacions paratextuals ausiasmarquianes: la ferramenta Concord del programa WST per identificar les aparicions del mot Ausiàs al llarg de tot el CED. Tot seguit, mostrem un fragment del resultat que hem obtingut (en l'annex 4 hi hem incorporat tots els resultats):

---

<sup>46</sup> Aquesta tècnica d'escriure una ficció inspirada en un personatge històric s'enceta, doncs, en el poema “Ací”, sobre Ausiàs March, de LMer. Tanmateix, en la segona etapa (anys seixanta) serà on es desenvoluparà fins nivells ben sofisticats, com en *Horacianes*, i amb una qualitat i originalitat literària remarcable.

<sup>47</sup> En aquest procés d'incorporació de la referència d'Ausiàs March a la poesia d'Estellés hi ha un moment clau: l'any 1959, amb la celebració del cinquè centenari de la mort del Senyor de Beniarjó. Aquest esdeveniment va desfermar l'interès per Ausiàs March en alguns autors, entre els quals hi ha Estellés.

<sup>48</sup> Hem cercat el nom propi *Ausiàs* en lloc del cognom *March* perquè així evitem les aparicions referides a Pere March i a Jaume March, pare i oncle d'Ausiàs respectivament.



The screenshot shows the Concord software window titled 'Concord - [AUSIAS: 79 entries (sort: 5L,5L)]'. The interface includes a menu bar (File, View, Settings, Window, Help) and a toolbar with various icons. Below the toolbar is a table of search results with columns: N, Concordance, Set, Tag, Word No., File, and %.

N	Concordance	Set	Tag	Word No.	File	%
43	ble, en el seu Beniarjó, Ausiàs, els versos o le			1.658	3\mad.txt	49
44	ésser d'aquest nombre. AUSIÀS MARCH. EL			8.545	d\lmer.txt	67
45	rtorell, sor Isabel, Roís, Ausiàs March.			975	0\cpv.doc	23
46	rtorell, sor Isabel, Roís, Ausiàs March. LE			846	v\cipv.txt	81
47	enses els darrers anys d'Ausiàs March, perplex			7.874	d\lmer.txt	62
48	ns, anotaràs uns versos d'Ausiàs March al marg			4.400	0\pe.doc	29
49	ns, anotaràs uns versos d'Ausiàs March al marg			813	\cgaf.doc	17
50	e mal que y és entés. AUSIÀS MARCH Glop			182	c2\fv.doc	7
51	no encontren lo carrer. AUSIÀS MARCH. AB			8.149	d\lmer.txt	64
52	ort pensant anar a viure AUSIÀS MARCH 1 (19			163	qotp.doc	2
53	, besnéta, de la moreta d'Ausiàs al palau de B			4.014	vii\laa.txt	93
54	ixò no és de Porcar. És d'Ausiàs March. És de			3.826	9\od.doc	14
55	necessari, no és clar. AUSIÀS MARCH DE			7.111	d\lmer.txt	56

Figura 3. Mostra inicial dels resultats de la cerca *Ausiàs* amb Concord.

En la part superior de la imatge, observem que s'han localitzat 79 ocurrences d'*Ausiàs* en tota la poesia d'Estellés (CED). Hem anat espigolant aquest llistat de resultats per tal de destriar-ne el que eren citacions paratextuals del que eren aparicions del nom del poeta gandià dins dels poemes. Després, hem distingit els diferents sentits de l'aparició del nom en els poemes: com personatge, com reflexió sobre la influència en l'escriptura del burjassoter o bé com símbol de la tradició literària catalana així com la seua posició textual com paratext o bé dins del text. El resultat ha estat el següent:

Tipus	Subtipus	Nombre	Percentatge
Paratext (36)	Títol de poema	4	5%
	Citació	32	42%
Dins del text (38)	Element de la ficció (a)	9	11%
	Reflexions metadiscursives (b)	16	20%
	Símbol (c)	13	16%
Resultats descartats (5)	(repeticions i textos aliens)	5	6%

Figura 4. Tipologia de les aparicions del mot *Ausiàs* en el CED.

Ara passem a comentar els exemples que considerem més significatius de cada grup d'aparicions del nom del Senyor de Beniarjó en el CED per tal de mostrar més acuradament la funció d'*Ausiàs* en aparicions concretes a nivell microtextual i fer llum així en els mecanismes concrets de plasmació estilística d'aquesta influència.

## **Ausiàs com a personatge de la ficció<sup>49</sup>**

En el següent fragment, el *jo* poètic, amb cert to autobiogràfic, diu el següent a propòsit d'Ausiàs March:

he assistit, amb espant, a la seua  
velledat. he fet que l'estimassen els meus fills,  
no sols com a matèria de textos, sinó com un ésser  
que vivia i moria, que lúcidament assistia al seu desésser. (MPVI, DP, VII)

Aquests versos són una reflexió metadiscursiva sobre la manera com el poeta percep la influència d'Ausiàs March. Estellés explica que ha incorporat March com a matèria expressiva però també com a objecte poetitzable. En aquest segon sentit, hem observat que quan Ausiàs March apareix en forma de personatge dels versos estellesians, ho fa sovint envoltat d'elements referents a la mort. Cal dir que aquesta *ficcionalització* d'Ausiàs March és un recurs poètic més que no un propòsit historiogràfic. Com mostrarem, podem trobar-hi nombroses pinzellades històriques biogràfiques sobre el Senyor de Beniarjó que sovint són més mite que realitat constatable.

En primer lloc, voldríem esmentar dos poemes dins la seua OC que parlen de la mort d'Ausiàs March. Un és el poema "Ací" de LMer, esmentat abans, i l'altre és el primer poema d'ECon. En "Ací", es rememora una visita a llocs relacionats amb Ausiàs March a través de la qual s'inventa una ficció sobre el poeta basada en les informacions biogràfiques de March que Estellés coneix a partir de textos previs (fonts secundàries). En aquest poema, Amador Calvo (2007: 271) ha vist una metàfora entre l'escriptura d'Estellés, que reconstrueix uns versos a partir de retalls i d'influències d'altres, i la recomposició de les restes òssies de March amb fil-ferros.<sup>50</sup>

Per un altre costat, el primer poema d'ECon rememora la mort d'Ausiàs March tot evocant detalls de com l'autor imagina el moment i l'època en què va viure el poeta de Gandia. Apareixen dues paraules que són "palau" i "domassos", les quals tenen en l'univers poètic estellesià una significació peculiar que remet al món valencià del segle XV, època de gran esplendor de les lletres catalanes amb focus a València.

En altres casos, la funció metadiscursiva i la de la ficció s'entremesclen. És el cas de versos com "Ara et comprenc com mai. Ausiàs March, / dintre el solar Beniarjó natal," (MPVIII, LPo), on apareix March com un personatge amb qui s'identifica Estellés en una època d'aïllament i de solitud que és coincidència autobiogràfica dels dos. Seria el cas també del poema "Ací" que acabem de comentar en relació amb la metàfora de reconstruir amb filferros.

Estellés fa ús sovint de detalls de la vida de March, com en el cas del poema on apareix l'esclava mora amb la qual es diu que March mantingué una relació amorosa: "Èts, tu, filla, néta, besnéta, / de la moreta d'Ausiàs / al palau de Beniarjó?" (MPVII, LAA).

<sup>49</sup> Són les aparicions 3, 11, 16, 18, 26, 28, 29, 30, 31, 37, 38, 41, 47, 53, 68 i 74 de l'annex 4.

<sup>50</sup> En el punt 2.5.3., es tractaran algunes de les metàfores que comparteixen ambdós poetes.

## Reflexions metadiscursives: sobre el procés personal d'escriptura i les influències<sup>51</sup>

Hem identificat dos tipus de reflexions metadiscursives que corresponen a dos nivells diferenciats. Al primer nivell, pertanyen les aparicions del nom *Ausiàs* en reflexions personals que Estellés fa sobre la seua escriptura. Del segon nivell, són les al·lusions a Ausiàs March com a referent metadiscursiu de tota la literatura catalana, per ser el gran poeta valencià de tots els temps, símbol i referent literari i cultural omnipresent en l'escriptura dels poetes catalans. Es tractaria d'una metadiscursivitat entesa a nivell hipertextual, és a dir, de tot un cànon literari en una llengua, del qual March n'és un símbol indiscutible i de gran influència.

Tot seguit, comentarem breument els fragments amb al·lusions metadiscursives. El poema seté de DP (MPVI) és un homenatge als clàssics medievals de la literatura catalana que més han influït Estellés i dels quals se sent continuador. Comença per fer al·lusió a la influència principal d'Ausiàs March amb aquests versos: “m'he estimat molt ausiàs march. la seua fosca veu / ressonava en algun aljub perdut a la muntanya”. Amb aquesta metàfora, Estellés vincula March amb la terra i els pobladors rurals, ja que la seua veu prové d'un “aljub de la muntanya”.

En VJ Estellés anomena de manera metonímica alguns dels seus autors de capçalera (en sentit de l'autor per l'obra), entre els quals hi ha March: “he deixat de comptar les síl·labes / la feina que m'agradava més. / he deixat de banda els meus llibres / el meu ausiàs el meu roís de corella àdhuc el meu / quevedo”.

En el següent exemple, Estellés defineix March com el seu poeta *de capçalera* amb una metàfora típicament ontològica que converteix l'abstracte en material: “al meu capçal hi és Ausiàs March, / la fosca veu, l'impenetrable aljub” (PPz / MPVIII, Pol). A més, el primer vers es pot relacionar amb el que queda de la llegenda biogràfica d'Ausiàs March, que diu que al llit on va morir, a prop de capçal, es va trobar un manuscrit dels seus poemes.

En darrer lloc, hi ha exemples on Estellés anota la influència de March en altres poetes catalans concrets que es troben en un punt intermedi entre aquest apartat i el següent; és a dir, entre l'autoreflexió i el símbol cultural. Per exemple, el següent fragment, on Estellés reconeix una influència de March en Carner: “Es desperta Ausiàs March en el vas del carner” (LMer).

Considerem també metapoètic el fragment on Estellés atribueix una “voluntat dura de síl·labes” al palau d'Ausiàs March i, per extensió metonímica, als versos ausiasmarquians, tot fent ús d'una metàfora pròpia de l'estil estellesià: L'ESCRITURA ÉS ARQUITECTURA: “i enyore molt unes pedres atònites de beniarjó, / justament les pedres disperses, / amb voluntat dura de síl·labes, / del palau d'ausiàs march” (MPVI, DP). I més encara; d'aquests versos, se'n deriva la idea de la reivindicació política per mitjà de la paraula, una metàfora reiterada al llarg de la poesia d'Estellés: LES PARAULES SÓN PEDRES [AMB LES QUALS CONSTRUIR I LLUITAR].

---

<sup>51</sup> Són les aparicions 2, 5, 10, 17, 23, 34, 43, 48, 54, 56, 63, 71 i 72 de l'annex 4.

Una altra metàfora amb al·lusions metadiscursives és la que trobem en PE (també a LPen, MPVIII): “Era un migdia d'una lluminositat exacerbada. / Creuava el cel, com un peix, / el vers d'Ausiàs March: Bollirà el mar com la cassola en forn”. Estellés cita l'autor del vers que a continuació afegeix i crea així un efecte metafòric amb la lluminositat marítima (que Estellés sol associar amb la lluentor metàl·lica d'un peix al sol)<sup>52</sup> i els versos del poema; una metàfora del tipus UN POEMA ÉS UN PAISATGE. I de nou, com en el cas del lema clau *síl·laba*, trobem una tendència al lligam entre el camp de l'escriptura i el de la natura.

Un altre motiu reiterat és quan Estellés diu que anota versos de March al marge, fet que indica clarament una influència de March en la seua escriptura. Ho trobem en *Colguen les gents amb alegria festes* (“anotarà uns versos d'Ausiàs March al marge,”). A més, en una nota que tanca el poemari OD (OC9), titulada “Més”, l'autor escriu en prosa el següent, tot essent conscient que s'investigarà la seua obra i també la relació amb March:

Els drets d'autor de les meues anotacions marginals a les poesies d'Ausiàs March, els deixo perquè en feu l'ús que estimeu millor. (Andrés Estellés 1986b: 123-124).

### **Ausiàs March com icona de la literatura i de la cultura catalana<sup>53</sup>**

Hem observat que totes les apel·lacions d'aquest tipus a March es localitzen en poemaris del MPV, llevat d'una que es troba en CPV (OC10) i que va ser incorporada també al *Mural* amb el nom de CIPV (MPVI). Concretament, aquestes referències es troben en *Sentiment de País* (MPVIII), LG (MPVIII), VCP (II) (MPVII) i LPo (MPVIII).

El motiu d'aquesta concentració en el *Mural* és de tipus pragmàtic. En la poesia estellesiana dels anys cinquanta, amb un to més intimista, Ausiàs March és per a Estellés una influència que queda reflectida en la seua obra fonamentalment mitjançant els paratextos, però que comença ja a introduir-se en alguns poemes, com ara veurem. La primera vegada que s'introdueix March com un personatge és en LMer, escrit probablement entre el 1956 i el 1958. Però abans, sembla que la primera vegada que apareix citat March dins d'un poema d'Estellés és en PLE, escrit entre 1953 i 1958, i ho fa entre altres noms de grans escriptors:

Et respectava sempre, com els amants antics,  
i em sentia més prop que mai de Garcilaso,  
per no citar l'adust Guillem de Berguedà,  
o bé Ausiàs March, o Roís de Corella;  
em sentia més prop del Petrarca que mai,  
em sentia més prop que mai de Dostoiewski,

<sup>52</sup> Si cerquem els mots ganivet i peix amb una separació màxima de cinc mots a l'esquerra i a la dreta (5L/5R), obtenim només tres ocurrences i totes tres inclouen la mateixa metàfora d'imatge: ; “Lluu el seu cos, escampat, com ganivet o peix, / i el cap del brau té un tendre perfil de capitell”, *La nit* ; “Amor, / pedra picada, nard, un gesmil et creuava els llavis, / un peix de plata, un ganivet d'esmolada fulla”, *Elegies personals*, MPVI; “El cant d'amor, el fil antic, la mar, / nocturn de l'hort, peix de plata fulgent, / hores d'amor, finestres de la mar, / salta el llorer com salta el peix del dia, / el ganivet entre les dents llueix”, MPVII, DTP.

<sup>53</sup> Són 1, 21, 22, 27, 32, 39, 42, 45 i 69. Els resultats descartats són 9,6,15,46 i 49. La resta d'aparicions que recull l'annex 4 pertanyen a citacions paratextuals on Ausiàs March hi és present.

Aquest tipus d'aparicions del nom *Ausiàs* solen ser molt semblants en tots els casos. O bé es tracta d'un element més d'una enumeració de grans noms de la cultura catalana, com ara en *Cantata inicial del País Valencià* (MPVI): “noms cantelluts que mantenen un arc / mai no vençut per coltell ni martell: / Vicenç Ferrer, Sant Jordi, Martorell, / sor Isabel, Roís, Ausiàs March”; o bé dins d'un fragment on van apareixent símbols de la cultura catalana on s'hi inclou amb interès el nom d'Ausiàs March seguit d'algun comentari tòpic sobre l'autor, com ara en el quart poema del LPo (MPVIII):

Aquest serà el llibre dels poetes  
d'aquells que ens són sement i fonament.  
Reiterarem el nom d'Ausiàs March,  
fosc cavaller nocturn, fosforescent  
i desvetllat cadàver de metalls,  
i Jordi de Sant Jordi adolescent  
d'antics vaixells, fosca mar i cavalls.

### 2.2.1.3. Topònims

#### 2.2.1.3.1. Preliminars: el topònim

LMer ha estat considerat, per part dels estudiosos, com un punt d'inflexió per diversos motius (és el primer poemari d'èxit de vendes, les referències intertextuals són molt abundants, així com ho són les referències al context històric, conté molts dels poemes més emblemàtics de l'autor, etc.). També ho és pel que fa a presència de topònims. Podríem dir que aquest poemari es troba a mig camí entre la poesia simbolista de CCO i l'afany cartogràfic del MPV.

Si parlar d'antropònims ha estat parlar d'identitat, parlar de topònims implicarà parlar de concepció de l'espai. No obstant, no es pot dir que ambdós aspectes siguin independents, atès que els sentiments envers els espais tenen molta relació amb la identitat. Dit d'una altra manera: quan Estellés recorda o evoca, ho fa a través dels espais: d'habitacions com l'habitació del pis des d'on escriu per exemple en el *Coral romput*, l'habitació d'un hotel des d'on conversa amb una dona, el balcó des d'on contempla la ciutat, els carrers de la ciutat de València o els canyars de les sèquies de Burjassot. Tot això són espais del record i de l'evocació, des dels quals Estellés construeix el seu relat poètic ben ancorat en escenaris concrets, i és el que trobem, per exemple en LMer.

D'altra banda, hi ha tota la simbologia nacional arrelada als espais, les geografies i cartografies del paisatge que forma part del que s'ha referit eufemísticament com *la terra* (el lloc de la pàtria) o *el poble* (els habitants de la pàtria) i que, en l'Estellés de la reivindicació cívica nacional es correspon amb el País Valencià, ubicat dins d'un conjunt més ample i que correspon amb els territoris de parla catalana, amb inclusió també d'antigues terres catalanoaragoneses (Nàpols). D'aquest segon anell, es passa al tercer territori de la identitat geogràfica estellesiana: Europa. La concepció estellesiana d'Europa és sorprenentment profunda i ben arrelada als orígens de la identitat europea (si es pot parlar de tal identitat), que es troben, sens dubte, en la cultura grecollatina. Tot açò, doncs, ho tractarem en les següents línies.

Segons Tim Edensor:

Totes les nacions tenen el que Short ha anomenat *ideologies del paisatge nacional*, carregades de significats simbòlics i afectius. Aquests paisatges estan tan carregats ideològicament que poden arribar a afectar el nostre sentit de la pertinença, de manera que el fet d'habitar-hi, encara que sigui per un temps curt, pot arribar a produir una mena d'autorealització nacional, un retorn a les *nostres* arrels. (2012: 272)

Amb la realització del MPV, Estellés pretén establir els punts de la *ideologia del paisatge nacional* dels valencians. Per tant, aquest és un projecte amarat d'ideologia. El poeta pren com a referent el *Canto general* del Pablo Neruda, que havia determinat el paisatge nacional de l'Amèrica llatina, tot fomentant el sentiment unitari entre els pobles d'una extensíssima geografia. D'altra banda, pel que fa a la visita d'aquests llocs *sagrats* nacionals, la poesia d'Estellés en recull una bona mostra: la tomba d'Ausiàs, la catedral de Mallorca, on hi ha Lull enterrat o bé Beniarjó. Així com llocs de culte més populars, com ara l'església de Sant Miquel de Llúria.

Si en la primera part de l'escriptura estellesiana, la ciutat és el paisatge protagonista, amb el MPV, el protagonisme s'estén al País i el vers estellesià viatja per gairebé tots els racons de la geografia valenciana. Com veurem en el següent epígraf, l'espai no és sempre concret o topogràfic, sinó que la seua representació prototípica en poesia és el simbolisme. El següent poema és una mostra de la metàfora ontològica EL TEMPS ES ÉSPAI, tot plasmada en la idea del pas del temps com un viatge:

He viatjat, i mai no m'he mogut  
d'aquest amor, d'aquest dolor també,  
d'un sentiment que mai no m'han de traure.  
He viatjat; però mai no he sortit,  
ni m'han deixat que sortís a la vida,  
d'un sentiment que em va prendre fa uns anys.  
Tinc segellat el passaport dels llocs  
on he estat, i el mire estupefacte.  
Segell secret, molt invisible, duc  
d'aquest dolor, d'aquest amor també  
on visc, on muir, on sóc des de fa anys.

Es tracta del primer dels poemes dedicat a Ausiàs March en el LPo (MPVIII). Estellés dedica aquest poema a la seua principal influència, de la qual parla a través de la metàfora espacial (“Tinc segellat el passaport dels llocs / on he estat, i el mire estupefacte”). S'observa una certa ansietat en la influència d'Ausiàs March en Estellés. Això es verbalitza per mitjà d'un sentiment frustrant com és l'impediment del moviment. Dit d'una altra manera: Ausiàs March ha estat com una presó per a Estellés en el sentit que el burjassoter mai no ha sabut desempallegar-se de la seua influència; no ha sabut com superar el seu mestre, és a dir, no ha sabut matar el pare, en termes psicoanalítics.

Aquest exemple no passaria de mera anècdota si no fóra perquè deixa constància d'un fet essencial que defineix l'esil estellesià: Estellés tendeix a conceptualitzar la realitat a través de metàfores d'espai, com en aquest cas. De fet, és una persona que organitza el coneixement en la seua ment a través de records de llocs físics, sovint quotidians. Així com hi ha persones que tendeixen a recordar sentiments, olors, paraules, cançons, etc. Estellés fa ús preeminent de la memòria fotogràfica a l'hora d'evocar i de recordar. Així ho demostra també la seua manera metonímica de construir escenes (*apud* §2.5.4).

Segons Michel de Certeau (1996: 103-122), hi ha dos maneres de concebre l'espai: la visió panòptica i la visió a peu de carrer. Aquest autor pensa en la concepció espacial eminentment en la ciutat com a espai per excel·lència, que concentra i condensa les activitats d'interacció humana. A partir del moviment espacial del caminant, dins l'espai de la ficció els personatges assumeixen una posició de caminants. Es pot afirmar que la visió estellesiana de la ciutat és del segon tipus, a peu de carrer. Com veurem, aquesta perspectiva, la del caminant, coincideix amb la del *flâneur* estudiat per Elisabeth Wilson (2013: 241-266).<sup>54</sup>

Així doncs, el poeta crea llocs de ficció a partir del moviment espacial del caminant pels carrers de València. En altres poemes i poemaris, Estellés assumeix la visió panòptica. Per exemple, en aquest poema d'ICG:

Sí, Misser Mascó, 17. Des del meu menjador  
es veu el mar, també. Les nits de juliol,  
mentre sopem, mirem quasi totes les nits  
com esclaten les altes carcasses de les festes  
que fan en un grapat de pobles que hi ha enfront.  
I escoltem les campanes, i escoltem els coets.  
La meua dona pensa en Gandia, aleshores;  
jo pense en Burjassot. Després, quan s'ha acabat  
el castell, escoltem els grills i les granotes,  
mirem l'horta adormida, la nit de tota l'horta,  
la llum groga que hi ha davant les alqueries...  
Sabem que, més enllà, està despert el mar.  
Des del llit, de vegades, escoltem la sirena  
d'algun vaixell del port. Des del llit, de vegades,  
escoltem el xiulit i l'estrèpit d'uns trens.  
Des del llit escoltem el crit dels teuladins  
i l'alegre i humil campana de l'església,  
els vells carros de l'horta camí de la ciutat...  
Després es veu el mar. Se'ns ompli la finestra  
de mar, d'un vent de mar. Sí, Misser Mascó, 17.

Una altra idea del mateix text de Michel de Certeau és que Els llocs acumulen infinites experiències personals prèvies, algunes de les quals, com a excepció, passen a formar part de la mitologia col·lectiva, o bé, a un nivell macro, esdevenen relats o llegendes familiars associades a aquests llocs. No tothom té accés a aquestes històries o passats latents, per això Certeau diu que són relats que es troben en estat jeroglífic.

Semblant a Michel de Certeau, segons Elisabeth Wilson la visió d'Estellés seria la del caminant (*flâneur*), com a individu que és part integrant de la ciutat. Ell tria el seu desplaçament enunciatiu, retòric i poètic de manera que ens presenta una història original i única, fruit de les seues tries personals. Amb això, estem assumint la metàfora de l'escriptura com a desplaçament per l'espai urbà, que és el mateix fet de la creació. Com passarà amb altres qüestions estilístiques, Estellés coincideix amb la consideració de Josep Pla sobre les referències a l'espai en literatura:

En literatura sempre he estat partidari que els textos tinguin una precisió geogràfica, que es trobin emmarcats, explícitament, en un temps determinat, que si hi figuren persones que que existiren o existeixen i siguen anomenades fins, és clar, on sigui possible. (1981: 272)

---

<sup>54</sup> El terme *flâneur* va esser inicialment caracteritzat per Walter Benjamin en referència a la figura de l'artista urbà i bohemí present en la literatura de Charles Baudelaire.

Tanmateix, hem vist que Estellés no només escriu sobre l'urbà, sinó també sobre el rural. De fet, per a Estellés, el rural representa la seua infantesa. Wilson afirma que:

El que distingeix la vida de la gran ciutat de l'existència rural és que constantment topem amb persones estranyes; observem fragments de les històries que els homes i les dones porten amb ells, però mai no arribem a saber quin final tenen; la vida deixa de constituir-se en èpica o narrativa i es converteix en una història curta, onírica, insubstancial o ambigua". (2013: 259)

Així, en Estellés, la ciutat està plena de tramvies i de parelles de desconeguts que circulen per espais coneguts. En canvi, al poble, Burjassot, els espais són coneguts i les persones també, com en el darrer poema de GFG, on tot el veïnat sap qui s'ha mort i de quina família és. D'altra banda, en el vessant toponímic estellesià relacionat amb la recopilació de tot un catàleg geogràfic d'espais nacionals hi destacarà l'element rural i el paisatge natural. Edensor afirma que allò nacional es fa evident no solament en grans paisatges i llocs de renom molt coneguts, sinó també en els espais mundans de la vida quotidiana (2013: 269). És difícil parlar d'una nació sense evocar un paisatge rural específic (sovint amb una classe particular de persones que duen a terme certes accions) (Ibídem: 272), idea que encaixa perfectament amb el paper del rural i el quotidià en la poesia estellesiana.

### **2.2.1.3.2. Evolució del concepte de ciutat. Primera etapa: de *Ciutat a cau d'orella a Llibre de meravelles***

La ciutat és l'espai per excel·lència. És l'espai més complex i el més canviant. A més, és el centre antropològic, des del qual es posiciona sempre l'observador a l'hora de concebre la resta d'espais. Estellés no n'és una excepció. Es pot afirmar que València és la torre des de la qual Estellés contempla i interpreta la realitat. Hi ha una realitat més propera per a ell que correspon als territoris de la València extramurs, com és Burjassot, el poble de la infantesa, les platges del Saler o el port de València.<sup>55</sup>

I més enllà d'aquesta realitat propera, hi ha el món, que Estellés contempla bàsicament per mitjà del seu treball de periodista a Las Provincias, des d'on rep les notícies internacionals de política, cinema, esport, etc., però també des d'on coneix les notícies d'Espanya i de València. Amb tot això, Estellés organitza la seua concepció de l'espai i dels llocs, des de la crònica del seu context immediat, el País Valencià de la postguerra. En aquest marc, l'espai urbà assoleix un cert protagonisme, com podem constatar en dues obres de l'autor escrites en la dècada dels cinquanta: CCO i LMer. La hipòtesi de partida d'aquesta comparació és que entre les dues obres es produeix un canvi rellevant en la poètica estellesiana, encarnat en dues perspectives molt diferents de la imatge de la ciutat. En la primera, es tracta d'una ciutat en majúscules, essencial i abstracta, una ciutat interior i gairebé es diria que metafísica. En contrast, la ciutat de LMer es concreta en un cronotop determinat: la ciutat de València en plena postguerra. Diríem que la perspectiva psicològica esdevé perspectiva històrica i de geografia social, de manera que, per vies diferents, el poeta es capbussa en la seua experiència interior i biogràfica. Podríem dir que simbolisme metafòric i metonímia de la realitat són els dos

---

<sup>55</sup> València és una ciutat que tradicionalment s'ha desenvolupat a part de la mar, més a l'entorn del riu Túria.



termes de l'antinòmia, si no fóra això una simplificació d'una dialèctica més complexa. L'examen del lèxic més representatiu d'ambdós poemaris ens donarà claus interpretatives que permeten la valoració d'aquest contrast i de l'evolució poètica corresponent, així com les cerques automàtiques del mot *ciutat*. I al costat de l'estudi sistemàtic d'aquesta mostra lèxica, caldrà també la lectura atenta i interpretativa d'ambdós poemaris.

Pel que fa a la selecció lèxica, el nostre procediment ha consistit a seleccionar, en una primera fase, els ítems lèxics que ens semblaven més indicatius de la relació de l'espai urbà amb les emocions personals del poeta després d'haver fet una lectura aprofundida dels textos, a fi de veure el seu funcionament contrastiu entre les dues obres. Aquest repertori inicial se circumscribia a les següents peces lèxiques amb una consideració d'agrupació lemàtica: *ciutat, València, carrer, plaça, catedral, Seu, mercat, tramvies, riu, baranes, passejar, terrassa, balcó, platja, port, cine, falles, jazz, diumenge, amarg, dignitat, tedi, record, evocar, pecat, amor, cor, estimar*. Aquest repertori lexemàtic podria organitzar-se en dues esferes semàntiques diferenciades que corresponen, respectivament, a llocs de l'espai urbà i expressions referents a conceptes i emocions. Tanmateix, rere la lectura atenta dels poemes de cada recull tenim la convicció que ambdues esferes s'imbriquen i fins i tot es confonen sovint com a conseqüència d'un joc de remissions i contaminacions recíproques.

Hi ha 197 aparicions del mot "ciutat" en el CED, de les quals, 17 pertanyen a CCO i 7 a LMer. Amb el còmput de les 28 aparicions, apareix un *cluster* que és "oh la ciutat", resultat que es justifica per la reiteració de l'apel·lació a la *ciutat* per mitjà d'una oració exclamativa precedida per la interjecció *oh* en CCO, que tot seguit analitzarem. Però una de les aparicions pertany a LMer ("Oh ciutat, oh ciutat dels dies humiliats"), on l'exclamació de ciutat ha perdut tot simbolisme.

### ***Ciutat a cau d'orella***<sup>56</sup>

CCO és el primer poemari publicat per l'autor, el 1953, i, tot i que la producció estellesiana és sovint difícil de datar amb exactitud, és sens dubte un dels dos primers a ser escrit, juntament amb DA, que va veure la llum el 1958. Es tracta aparentment d'un recull prou heterogeni, amb algunes reminiscències de la visita d'Estellés aquell mateix any a Tarragona, però que va generant, sobretot a la darrera part, una lírica molt més evolucionada que la dels pulcres sonets inicials. En tot cas, l'autor va voler donar-li una articulació unitària que gira al voltant del simbolisme de la ciutat, al llarg dels títols de les tres parts: "Ciutat que s'endevina", "Ciutat que es veu" i "Ciutat que se sap". Certament, les referències al riu Francolí, a Poblet o a la Seu de la ciutat i a les ruïnes romàniques de Santa Maria del Miracle, donen indicis de l'experiència autobiogràfica que va inspirar l'inici del llibre i esdevenen tímid escenari insinuat. Però es tracta de referències escasses i poc perceptibles que es veuen engolides per un tifó antroponímic de força mitològica: Adam, Caïm i Abel, el paradís perdut, l'àngel del Senyor, Hipòlit i Fedra, la casta Susanna del bíblic llibre de Daniel o l'Ofèlia hamletiana. Tanmateix, no es pot negar que l'al·lusió a Tarragona –la realitat actual de l'antiga Tàrraco imperial,

---

<sup>56</sup> El contingut d'aquest epígraf parteix de la comunicació "Ciutat i emocions: estudi contrastiu del lèxic en dos poemaris de Vicent Andrés Estellés", presentada en el 10é congrés de l'Associazione Italiana di Studi Catalani (AISC), celebrat a Verona els dies 21, 22 i 23 de febrer de 2012. Els autors d'aquesta comunicació van estar Aina Monferrer i Vicent Salvador.

amb la seua densitat arqueològica– afavoreix el simbolisme d'aquesta ciutat interior que és, al capdavant, la vida mateixa, els sentiments i la memòria biogràfica del *jo* poètic.

De fet, Tarragona és un pretext perfecte per a Estellés a l'hora de fer un camí assimilable al de la pel·lícula del Neorealisme italià *Viaggio in Italia* (1953), pel fet de tornar a les runes o les restes històriques antigues per trobar el camí dels sentiments més íntims. I és que les runes són un element que apareix reiteradament en la poesia estellesiana a través referències metonímiques del tipus *pedra*, *pedregós*, *cantell*, *cantellut*, *còdol*, etc.

Començant pels aspectes de descripció del paisatge urbà, la ciutat apareix representada en els seus components com ara el riu, el mar, la catedral, la pedra antiga dels monuments i les voravies dels carrers. Aquesta realitat urbana contemporània és transitada per tramvies i donzelles, però remet alhora a una mena de substrat arqueològic com a dipòsit de l'esdevenir històric. Així, per exemple, la pedra de murs i edificis, i molt especialment la de la Seu, assoleix un cert protagonisme com a símbol del mateix *jo* poètic: “Espere com la pedra. Perquè la pedra espera”. Sovint, els carreus del monuments remetent a un sentiment religiós: “Senyor, tinc l'esperança alerta de la pedra”. I alhora aprofiten al poeta per construir una mena d'al·legoria on la pedra “mira amunt, com el ca vora l'home”.

Així, l'analogia de l'home i la pedra s'estableix mitjançant aquesta imatge del gos, “com cans que han trobat l'Amo”. És aquesta una dimensió religiosa que no trobarem fàcilment en l'Estellés d'altres èpoques posteriors, però que ací s'encarna en una iconografia de claustres i xiprers que apunten a les altures celestials, no molt llunyana del cèlebre xiprer de Silos de Gerardo Diego.

Tanmateix, la ciutat adquireix de manera insistent un valor més abstracte i introspectiu (“Sent la meua ciutat interior”) que aprofita al poeta com a semantisme articulador de tot el llibre. Per una banda, la ciutat és el testimoni del paradís perdut, les ruïnes d'un passat arcàdic i primigeni. La ciutat representa la vida i la memòria davant l'amenaça del mar que és, com correspon a una prestigiosa tradició literària, la mort: “Aquest mar... ¿Quantes cànides criatures s'enduu / de la ciutat a l'hora més tendra del capvespre?”. Per altra part, la ciutat esdevé el símbol de la història personal, de l'esdevenir psicobiogràfic. Estellés organitza els episodis de la vida interior a partir de diverses fases que van de la “ciutat que s'endevina” a la “ciutat que se sap”, com s'ha indicat més amunt.

La “ciutat que s'endevina” és una mena de pròleg, la ciutat “del quasi, mai del ja”, a tall de projecte de futur inassolit. La “ciutat que se sap” és la de la realitat conclosa, que pot ser testimoni d'una frustració limitadora: “la llosa del només conclou l'a penes”. És molt plausible la lectura d'aquests indicis poètics com una reflexió simbòlica sobre projectes vitals, esperances, promeses de futur i realitzacions inevitables però en bona mesura decebedores. El joc lingüístic que reitera al llarg dels versos entre diversos adverbis amb contingut tempoaspectual així ho adveren: “potser”, “quasi”, “a penes”, “encara (no)”, “ara sí”, “ja” i “només” escenifiquen una mena de peripècia de la història interior. Un dels elements d'aquesta sèrie d'adverbis, “encara”, esdevé epicentre d'un agitat joc de paraules: “encara, ¡amor!, encara i més encara / i sempre encara, renovadament / encara, mentrestant el cor s'esvara / vers tu o la Mort, inextingiblement”.

El poema “Criatura en dissabte”, un dels cims del llibre, desplega al llarg dels seus versos una esplèndida isotopia que conflueix en l’exaltació de la idea del dissabte en el sentit de la vigília, del regne del encara que no ha estat conclòs pel ja, a la qual es remet diverses vegades en els versos del burjassoter. Estellés hi presenta una constel·lació d’ítems lèxics que textualitzen aquesta idea: “dissabte”, “potser” (“ets el potser”), “la vespra”, “el possible”, “l’encara no”, “la incipiència” i “l’inacabat”. Tota aquesta epifania del dia anterior a la consumació apunta ací a l’exaltació de la donzella en un estadi virginal —de castedat en el sentit literal— que representa per al poeta un estadi ideal on el desig apunta (“la follia immensa de la vespra”) però no és encara realitzat. La idea del pecat i de la Gràcia hi és també present: “i Déu encara entre les coses”.

Pel que fa al lèxic de les emocions, el cor ocupa un lloc destacat en aquest poemari tant pel nombre d’aparicions com per algunes figures estilístiques que s’hi associen. Citem ací algunes comparacions originals del mot cor amb altres de diversa índole: “S’enfuig el cor com un cavall”, basada en l’associació del galop amb el batec del cor, “Tu o el teu cor, astre sense òrbita”, amb l’ús d’un “o” que estableix una relació de semblança i que és tan recurrent en aquest poemari i en alguns poemes del 27 com Vicente Aleixandre. Hi trobem també metàfores tan originals com les de les comparacions “El cor és llenç al bastidor” i “pàmpols són els sentits, el cor raïm”.

En resum, el poemari situa el seu contingut en un estrat pròpiament mític a partir del conjunt de referències bíbliques i literàries de què hem parlat abans. En particular, hi ha una insistència en l’àmbit del Gènesi: el Paradís perdut, la figuració adàmica del *jo* poètic (“la geologia adàmica del jo”), el desig prohibit, l’angelisme i fins i tot l’escissió de l’home en les contrafigures d’Abel i Caïm (“Caïm i Abel: arbre partit.”; “¿Què pot Caïm, mancant-li Abel?”). Entre els altres mites activats, destacariem el del preciós poema “Mort d’Hipòlit i les nits de Fedra”, on Hipòlit parteix sobre la seua moto cap a la mort accidental mentre Fedra, maternal i desitjosa, intueix la tragèdia, amb una eficaç combinació de tendresa i erotisme.

### ***Llibre de meravelles***

Aquest poemari és segurament el més conegut de l’autor. Fou publicat l’any 1971, tot i que segons va deixar constància Estellés, hauria estat escrit entre els anys 1956 i 1958, encara que la concreció d’aquestes dates ha estat qüestionada per part d’alguns estudiosos de la seua obra. El llibre que ens ocupa s’emmarca en un escenari plenament identificable amb la València de postguerra, i és ple de topònims i de referències a fets històrics succeïts en aquell context en el qual Estellés es movia en la seua tasca com a periodista de Las Provincias i també com habitant de la ciutat de València, actor i alhora espectador. La referencialitat o metonímia despullada amb la qual es construeixen els versos de LMer dificultava que aquest poemari passara la censura. Segurament per aquesta raó, Estellés va convenir guardar aquests versos dins un calaix fins ben entrats els anys setanta.

La següent citació de LMer és menys anecdòtica del que pot semblar, ja que Estellés s’hi aplica a la tasca gairebé periodística de retratar ambients, esbossar personatges i situacions i descriure racons i itineraris de la seua ciutat, tot això amb el propòsit central d’evocar una ambientació autobiogràfica i reviure en la distància del record una part medul·lar de la seua trajectòria sentimental:

TEMPS de records, et pense, et recorde, t'invente.  
M'agradaria escriure la guia de València.  
Jo no assenyalaria, com ho fan, llocs il·lustres,  
monuments impassibles, les pedres en cos i ànima,

D'aquesta manera, la presentació nua i crua dels referents urbans dispara els mecanismes més efectius de la tensió emotiva que el poeta vol imprimir als seus versos.

Així, per exemple, el poema "Cos mortal" esdevé una mena de catàleg toponímic que es clou en ell mateix com a criatura poemàtica. No hi mancaven precedents en poetes com ara Dant Alighieri, el seu estimat Neruda o bé el mateix Unamuno en el poema "Toponima Hispánica". Ara bé, Unamuno acaba el text amb una punta de xovinisme idiomàtic ("sois nombres de cuerpo entero, / libres, propios, los de nómina, / el tuétano intraducible / de nuestra lengua española."). Estellés, que en altres casos també havia paladejat el moll idiomàtic dels topònims, en aquest cas provoca un desenllaç satíric, amb la referència final a l'"Avinguda del Doncel Luis Felipe García Sanchiz", més castissament denominada Avinguda del Port.

Com és obvi, la centralitat toponímica del poemari correspon a València, vocable repetit en molts versos i que s'aglutina en un dels poemes cabdals del llibre, "Cant de Vicent", que s'inicia així: "Pense que ha arribat l'hora del teu cant a València". Aquest poema segueix l'estratègia de cant frustrat que ja havia aparegut en el poemari N, comentat més amunt, quan Estellés intenta el seu poema "A Sant Vicent Ferrer" i la temptativa esdevé una estratègia que trenca amb aquest gènere elegíac per oferir un producte líric crític amb el *jocfloralisme* dominant de l'època.

Enric Bou (2013: 53-55) remet a Estellés per il·lustrar l'exemple de llegir la ciutat des de l'experiència interior de la ciutat, és a dir, com la visió del *flanêur* o badoc, la manera de crear "mapes viscuts de l'espai urbà" (2013: 52), que es dissenyen des de l'experiència personal i en contraposició a la ciutat panòptica. Citarà, en aquest sentit, "Cant de Vicent" i "Cos mortal". Aquí, Bou apunta directament LMer i obvia les versions més simbòliques que també trobem en la ciutat d'Estellés, com és el cas de CCO.

En parlar dels "mapes personals de la ciutat", Bou remet a l'obra d'Estellés: "Vicent Andrés Estellés en alguns dels poemes dedicats a la ciutat de València en el LMer, fa una geografia de llocs, en clau íntima, que dibuixen un mapa sentimental de la seua experiència de la ciutat. En aquest mapa reivindica la seua València, tot lligant noms que li són significatius, des d'una perspectiva personal o col·lectiva" (2013: 53).

Des d'aquesta perspectiva acabada de comentar, Bou veu en el "Cant de Vicent" una dialèctica entre la visió des de dalt que requereix l'escriptura d'un poema homenatge a la ciutat de València i la visió des de dins d'una ciutat més íntima, "potser la veritable ciutat" (2013: 54), on subjau la dialèctica entre el vessant públic i el privat des espais urbans, que constantment se solapen.

Bou analitza també el simbolisme dels transports públics, concretament del tramvia, en les literatures de Carner i de Liost (2013: xx). També hauria pogut treure'n suc analític

a l'obra d'Estellés: on la presència dels tramvies que travessen la ciutat és destacada i, fins i tot, obsessiva, com en l'HP.<sup>57</sup>

En el sentit de Bou, els carrers són un element clau en el poemari. Es tracta de carrers amb nom propi. Molts d'ells, com els de "Cos mortal", representen la València més cartogràfica i institucional. Tanmateix, aquest poemari recull també noms propis de la capital referits a llocs de trobada sovintejats per la gent humil d'aquella València de postguerra: els cinemes o la fira del pla del Remei per a Nadal. Es veu clarament en els versos finals del poema l'"Estampeta", on se citen els cinemes més populars d'aquella postguerra: "També veure pel·lícules, o millor somiar: / el Coli, el Metropol, el Tyris... 'En fan dos'. / El Goya... Quina gana de contemplar pel·lícules!". Durant la primera època franquista, s'imposava una severa moral catòlica que obligava les parelles a amagar-se per festejar. Estellés ho recorda i ho evoca en aquest poemari perquè ho tenia molt present com a referent ineludible i símbol col·lectiu però també individual dels durs anys de postguerra.

Això queda reflectit en el LMer a través d'aquests noms de cinemes i l'evocació d'algunes situacions que s'hi donaven: "Et permets recordar amb un paisatge i tot: / les butaques del cine, el film que es projectava, / del que no vau fer gens de cas, està clar;" o bé "un amor impensat per a tota la vida: / s'amagava en els cines, en les darreres files;" i encara "aquelles mans, les mans on cabia la vaga / tendresa d'un amor en la foscor d'un cine". Trobem també uns versos en què Estellés sintetitza per mitjà de la metàfora bíblica dels arcàngels –tan usada en CCO–, la censura escrita i la censura moral del Règim, tot reivindicant el *garcilasisme* com a únic corrent literari vàlid: "Ens ompliren d'espases la sintaxi, d'arcàngels / durament immutables a la porta dels cines, / mentre reivindicaven prades de Garcilaso". També apareix aquesta personificació: "No ens podem besar si no era ocultament, / i si no ens sorprenia la Moral d'uniforme / i si era a la platja la Moral a cavall".

A més, hi ha la referència a les baranes del riu o al buc de l'escala com a punts secrets de la geografia eròtica de la ciutat. La referència a "aquella lleteria de Sant Vicent de Fora" s'explica perquè ja havia aparegut en el CR, on Estellés recorda aquest com un lloc on s'asseia a festejar amb la seua dona Isabel.

La major part dels poemes que formen la part central del tríptic que és LMer fan referència als carrers, siga perquè n'apareixen noms o bé perquè es descriuen personatges i accions que transcorren pels carrers d'aquesta València dels anys quaranta, escenari que evoca o recorda Estellés.

Ja hem esmentat el poema "Cos mortal". "No hi havia a València dos amants com nosaltres" o "No hi havia a València dues cames com les teues" són afirmacions que acoten clarament el món o el cronotop, en termes bakhtinians, en què Estellés es mou en aquest poemari. "Perquè evoque la meua València / o la València de tots", diria Estellés en ple procés de formació d'aquesta dicotomia tant seua i característica que li permetrà enarborar-se com a "messies proletari" del seu poble.

Estellés "Evocava els carrers de València. Pensava València. Mastegava València", perquè és la València on viu i treballa, però també on somia i fantasieja amb les dones

---

<sup>57</sup> Hi ha 57 aparicions del mot *tramvia* en el CED.

que passegen, les parelles d'amants, amb les quals s'identifica i que, contemplant-les, el transporten a un festeig mig real mig ideal amb la seua dona Isabel. Tots dos, agafats de la mà passejaven pels carrers de València, entraven als cinemes sobretot buscant intimitat o s'asseien en "aquella lleteria de sant vicent de fora" —el carrer Sant Vicent, però a la part de fora de l'antiga muralla de la ciutat.

El poema "D'un any", encapçalat per un text semànticament significatiu d'Ausiàs March que diu "Mas no encontren lo carrer", descriu una escena on es connecta el públic amb el privat. El *jo* poètic s'expressa en primera persona del singular de l'imperfet d'indicatiu. Recolzats a una barana d'una terrassa "humil" als afores de València, uns amants acompanyats dels veïns contemplen la nit de la crema. Es descriu una escena bucòlica de focs d'artifici i d'amor juvenil, tot empeltat d'aquella humilitat tan estellesiana, en la qual el *jo* poètic sempre es dibuixa del costat dels treballadors, i contempla l'exaltació del folklore més esponerós sempre allunyat de "la fàcil metàfora".

Un motiu que es repeteix en diversos poemes de la part central de LMer és el de la parella que, des d'un punt perifèric de la ciutat, contempla un paisatge més o menys urbà i reflexiona amb certa malenconia en un sentit existencialista. Fins i tot hi podem albirar un cert aire de neorealisme italià que, com hem dit, ens recorda sobretot al film *Viaggio in Italia* (1954) de Roberto Rossellini. El riu amb els seus ponts, els trens que passen, els vaixells entrant al port o fins i tot la crema de les Falles contemplada, de lluny, des d'una terrassa, són escenes que representen un instant de reflexió melancòlica en parella, on el *jo* poètic és l'amant que es dirigeix a l'estimada recordant-li l'escena en qüestió.

En aquest sentit, destaquem el poema "Cultura" ("T'agradaven els ponts, els vells ponts sobre el riu, / els ponts vells i solemnes, t'agradava assistir / des d'ells a l'espectacle gratuït del crepuscle,"), on es presenta un riu vell i savi, que tot ho presencia en el seu transcurs lent i silenciós, com els amants que contemplen des del riu la ciutat, en una escena amb ressonàncies clàssiques. Pel que fa a aquest poema, Manuel-Claudi Santos ja va destacar els versos del 9 al 14, en els quals es descriuen les accions monòtones que tenen lloc als Jardins dels Serrans de dia i de nit, tot generant un fort contrast entre dos realitats quotidianes i humils, les de "la vida diürna (caracteritzada pel present de regularitat), enfront de la vida esquiva i amb final determinat de la nocturna (verbs en passat)" (Santos 1985: 257). En aquest mateix text, Santos destaca encertadament el mecanisme estellesià de l'adjectivació molt precisa per a presentar els substantius com objectes concrets, de manera que l'autor ens ofereix uns records molt "reals" i fàcilment interioritzables per part del lector.

El poema "Crim" descriu un paisatge inhòspit a partir de la imatge del port i la platja de València en hivern, amb ressonàncies de novel·la negra ("La soledat del port, aquell vespre d'hivern. / En aquell bar mesquí. Tenia els cristalls bruts. / La taula, apegalosa. Fumàvem en silenci. [...] El cel gris, el mar brut. I l'escenografia / habitual del port. La soledat del port. [...]"). Aquesta utilització de la mar com element aliè a la vida de la ciutat durant l'any es justifica perquè València no és una ciutat que visca de cara a la mar, sinó que ho fa de cara al Túria, i la mar esdevé un accident geogràfic proper i propici per a l'estiuieg, essent el port un centre secundari a penes —tot i que la situació actualment està canviant.

El motiu esmentat es repeteix a “Una aigua bruta i trista”, però amb una inspiració ferroviària: “De dalt la passarel·la contemplàvem els trens. / Aquells núvols de fum de les locomotores, / els xiulits, les baranes de ferro, vacil·lants”. D’altra banda, els tramvies són un element de l’espai urbà en què Estellés es fixa especialment –també en altres poemaris i sobretot en parlar de la postguerra– perquè són el transport públic de la gent humil “Al cantó de Borrull matà un tramvia a un home”.

En el poema “Vida, sinó”, podem trobar el que seria una síntesi –interessada, en el nostre cas i, per tant, parcial– del que l’autor volia que fóra aquest poemari: “Temps de records, et pense, et recorde, t’invente. / M’agradaria escriure la guia de València. Jo no assenyalaria, com ho fan, llocs il·lustres, / monuments impassibles, les pedres en cos i ànima [...] sinó els recomanables llocs on tant ens volguérem, on t’obrires la brusa amostrant-me els teus pits, / on per primera volta et va besar un home, / i aquell home era jo, segons em deies tu, / i tu i jo tan contents, visca València, visca!”. No se’ns acudeix un fragment més representatiu del sentit de la ciutat i l’amor tal com es tracten en LMer.

### **Valoració comparativa**

Si es recuperen les hipòtesis inicials pel que fa a les diferències en el tractament de l’espai urbà i els sentiments entre CCO i LMer, hi ha alguns punts que cal matisar. De fet, cap dels dos poemaris se cenyeix a un component estrictament metafòric, com havíem previst per a CCO ni metonímic, com pressuposàvem en el segon poemari. Tanmateix, sí que podem afirmar que en el primer predomina el simbolisme per damunt de la referència toponímica i descriptiva concreta, mentre que en LMer esdevé el contrari.

Afirmem que la ciutat del primer poemari és una ciutat mítica que en alguns poemes s’inspira en la Tarragona romana. Tanmateix, trobem ja el germen d’aquesta quotidianitat i referencialitat que caracteritzarà la lírica d’Estellés, per exemple, en el poema “Mort d’Hipòlit i les nits de Fedra” adés esmentat. Quant a *Llibre de meravelles*, és un poemari ple de referències a elements concrets de la ciutat de València, poc poetitzables a priori, però amb els quals Estellés ens trasllada als seus records, i evocacions fantasioses, fruit de la seua vida i treball a València.

Un aspecte original de LMer és la subversió del concepte de *locus amoenus*. Els espais on l’autor situa les seues escenes amoroses són inusualment grisos i desidealitzats: un cinema de barri, les baranes del riu o de l’estació de trens, el buc de l’escala, un bar des d’on es veu el port hivernal, la terrassa d’un pis dels afores, una humil paret o mur o simplement els carrers de València en diumenge de vesprada, per on transcorren les parelles més comunes d’enamorats, entre les quals, la del *jo* poètic.

*Llibre de Meravelles* conté infinitud de topònims dels carrers i places importants, però també humils, i dels edificis històrics de la ciutat. A diferència del primer poemari, aquí la ciutat s’anomena pel seu nom; València. Apareixen els tramvies com a símbol urbà i els carrers com a centres neuràlgics de les ciutats, on transcorre la vida humil dels ciutadans, amb els quals sempre s’identifica el poeta. El riu Túria articula la vida de la ciutat de València, “el curs lent, prestigiós del riu”, del “vell riu carregat de segles i experiència”. En canvi, els límits d’aquesta ciutat se situen a la mar (la platja, el port, el Saler) i a l’horta, amb els seus poblets que envolten València: Benimaclet, Quart de

Poblet i Burjassot, entre d'altres. Els mots significatius amb més aparicions de LMer són “amor”, “evocar” i “recordar”, seguits de “carrers” i “València”, fet que deixa clar el pes en aquest poemari del record de l'amor de joventut emmarcat dins la ciutat com a cronotop central.

Fet i fet, l'anàlisi aprofundida d'aquests dos poemaris ens ha deixat clar, encara més, que no podem afirmar que ens trobem davant de dues maneres polaritzades de tractar la ciutat i l'amor. Tanmateix, almenys podem afirmar que es percep un contrast estilístic i retòric entre ambdós poemaris, que correspondrien a dues etapes creatives diferents del poeta en el procés de laïcització que caracteritza l'evolució del seu estil poètic (Salvador 2010: 210).

### **2.2.1.3.3. Evolució del concepte de ciutat. Segona etapa: la ciutat concreta i el Mural del País Valencià**

La ciutat concreta és la ciutat dita per mitjà del topònim. Vicent Salvador (1988), a propòsit d'un estudi sobre la toponímia estellesiana, descriu tres vies per a la producció de sentit d'un topònim: *a*) per pura expressivitat fònica (el que passa amb la toponímia del poema “Cos mortal”, de LMer), *b*) per motivació etimològica del topònim (ex. Pouet de Sant Vicent) i *c*) recuperació del sentit per mitjà del significat del referent real (ex. Roma, el British Museum, París, Cannes, etc.), ja que “El simple fet d'anomenar o designar llocs evoca les característiques que hom coneix dels llocs esmentats” (1988: 106).

En el cas de les funcions dels topònims d'Estellés, Salvador destaca el significat del topònim per l'assenyalament díctic, com ara la referència directa a la ciutat de València, que apareix 218 vegades però també, en els llibres de to més imaginatiu i descontextualitzat, l'aparició de l'espai metafòric, encara que hem vist que les metaforitzacions de l'espai tenen lloc també en els poemaris més reivindicatius i referencials. A més, afirma que els topònims serveixen en Estellés per emmarcar l'autobiografia individual però també la col·lectiva, i que apareixen en tots els nivells del text, paratextos inclosos.

Fet i fet, els usos estilístics del topònim per part d'Estellés són totalment conscients, com indiquen aquests versos de PM (OC5):

Reviscolaven  
intactes els topònims.  
Geografia  
endins, arribaries  
a sentir, breu, un pànic.

### **Ciutats europees**

S'ha dit més amunt que Europa és un concepte important per a Estellés. El poeta se sent europeu. D'una banda, si s'observen els principals topònims internacionals que es poden localitzar en els seus versos, s'observa que la immensa majoria pertanyen al continent europeu, llevat de Washington i de Calcuta.



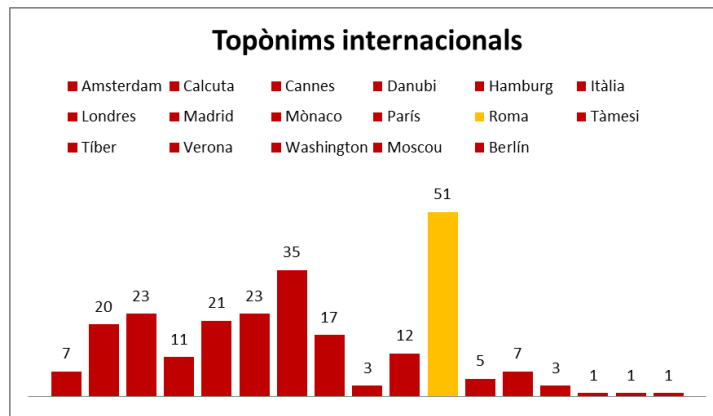


Figura 5. Gràfica amb les aparicions de topònims internacionals en el CED.

D'altra banda, de les cerques concretes del topònim “Europa”, se'n deriva un vertader sentiment de preocupació i de pertinença a aquest espai. Es veu, per exemple, en el següent fragment de l’“Epístola amb segell d'urgència a Sant Vicent Ferrer” (N), on el poeta expressa una profunda preocupació per les relacions entre els països europeus per mitjà d'una metàfora d'allò més quotidiana:

Europa em dol i els dies de la seua tristor.  
 Europa em dol i em dol ben concreta i calenta,  
 com un pa que es fa agre de no portar-lo al forn.

El mateix sentiment sobre Europa, però més optimista, és el que traspuen els següents versos de SJ:

diries sols un nom però no saps l'ús que en farien.  
 aquest nom és europa. i mai no sabrà ningú quant d'amor  
 quanta fúria quanta esperança diposites en dir aquest nom.

Aquest profund sentiment paneuropeista que Estellés manifesta, té la justificació darrera en un llarg passat comú que es fonamenta en els clàssics grecollatins. En el següent fragment de la CQOTP, Estellés apel·la a aquest passat per mitjà de referències metonímiques. El leitmotiv “Oh vella, oh trista Europa” es repeteix quatre vegades al llarg del mateix poema:

La comtessa s'ha mort de tristesa esperant  
 el retorn del seu fill. Oh vella, oh trista Europa!  
 ¿Què farem de les guerres gregues que hi ha en el claustre?  
 ¿Què dels sarcòfags; què, dels capitells, dels marbres?  
 Je suis un citoyen pâle au milieu des morts.  
 Ara han commemorat a l'Ovidi en Itàlia.

O bé, en els següents versos de l'EO, on, de manera anacrònica, es diu que a Ovidi l'espera tota Europa en el seu retorn de l'exili, i tot seguit s'esmenta l'espera de Roma, tot establint aquesta relació hereditària de què parlàvem:

tot resta a punt per tu  
 que tornaràs per l'aire des d'on ets,  
 alliberat i insigne,  
 després d'haver patit l'absurd exili.  
 tot europa t'espera.

més encara: t'espera  
la teua roma, els teus carrers, els teus.

I encara un darrer exemple sobre Europa. En el poema LI d'Ho, s'observa una connexió entre la localitat valenciana i la globalitat europea a través dels exiliats del franquisme, per mitjà de topònims de ciutats:

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

Per un altre costat, les ciutats europees en Estellés es relacionen en molts casos amb hotels. Els hotels són no-llocs. Segons aquest concepte de Marc Augé, es tracta de llocs de pas que són idèntics a totes bandes del món. Per això, Estellés viu les ciutats europees com llocs de pas, on és un turista més i de vegades un periodista, com a Cannes, on és enviat per cobrir el festival de cinema. En el fragment d'EE, es mostra un altre costum estellesià quan es troba a ciutats europees, com és visitar uns altres no-llocs, els cementiris, per veure-hi les tombes de personatges cèlebres, en aquest cas, d'un actor:

Ningú no sap el dany que em produeix  
l'insòlit fet de no trobar la tomba.  
Busque, en Gérard, la meua joventut  
que se m'ha mort de qualsevol manera:  
d'ella sols tinc fragmentaris records,  
furtius records de semen i cinema.

Uns altres elements clau de la representació estellesiana de les ciutats europees són les prostitutes, com en aquest altre fragment d'EE, on descriu un sentiment obsessiu sobre certes prostitutes anònimes pels carrers de Viena, mentre es troba en aquest lloc de pas que és l'hotel:

¿No pots fer res per les nombroses putes,  
sempre dempeus als carrers de Viena?  
Aquesta nit només pense en les putes.  
Sóc a l'hotel i crec que les escolte.  
Ni diuen res i a ningú mai no esperen.  
Amb gran amor i grandíssim respecte  
les he mirat en passar arran d'elles,...

Uns altres elements de les capitals europees que fascinen Estellés són els museus i els rius. En aquest sonet de PF, apareixen tots aquests elements deslocalitzats:

el negre aquell de dintre el cotxe aquell  
la va fruir arravatadament  
en arribar a brussel·les només  
i es va tancar amb ell en un hotel

i no sap res de brussel·les no dóna  
cap argument cap raó i es capfica  
llarga en silenci que no diu: enyora  
el negre aquell a dintre el cotxe aquell

i aquell hotel desencolat el llit  
de tant d'amor i furiós esperma  
com quan recorda el louvre que va veure

sota unes cuixes emigrants piloses  
i clogué els ulls de tant de gust i veia  
passar el sena el tàmesi i el ródano

També hi ha el motiu de les taronges valencianes arribant a les ciutats europees i que és un punt de connexió entre els dos mons estellesians, com en el darrer poema d'ES (MPVII):

Lentament creuaven la mar.  
Arribaven carregaments  
de taronges a Hamburg, London,  
emplenaven Europa, el sol  
envaïa tots els mercats.  
Les taronges d'or i les bruses  
negres dels llauradors  
eren clares, populars a Europa.  
Rodolava el dia a París,  
rodolava pels bulevards  
una taronja, una taronja  
d'or, era el signe del migdia,  
i anava rodolant pel mapa,  
queia feliç a les cistelles  
d'Àustria, cantava al dia  
d'Amsterdam.

Itàlia, i concretament Roma, són molt importants per al poeta. Un dels motius temàtics del CR és la idea de voler anar a Itàlia. Tanmateix, la idea que es descriu d'Itàlia en aquest recull de poemes no és la de la Itàlia clàssica, sinó la de la Itàlia turística i cinematogràfica contemporània del poeta, com en aquests versos:

He passat unes fulles d'un fullet il·lustrat.  
Tracta dels mars d'Itàlia. Aquell cercle d'arbredes.  
de fulles petitíssimes, alegres, innombrables,  
vorejant Portofino –les cases, les finestres,  
les muntanyes, les veles– i l'Isola del Giglio,  
i Ponza i més avant el castell, l'aigua, els pins,  
les velles pedres d'Ischia, i una ermita de Capri  
plena de calç o sal, tota feta de calç  
o de sal, feta un ordre càndid de calç o sal,  
alçant el bull, cruixint dessota el sol enorme,  
i he recordat Stròmboli, i he vist el món amable  
i formós i he sentit una admiració  
sense paraules, trèmula, com un agraïment  
envers Déu.

En el poema LXXIV d'Ho, s'estableix una relació anàloga entre el que Roma i Venusa són per al poeta Horaci i València i els seus respectius pobles són per a Estellés, Vicent Ventura i Joan Fuster, tot connectant novament espais remots i ara fins i tot temps. Es

tracta d'un solapament d'espais i personatges amb la intenció pragmàtica d'evitar la censura:

car, més que no de roma, em sé fidel de venusa:  
molt més que ciutadà de roma, em pense de venusa.  
roma serà allò superior que ens uneix, ens corona.  
venusa és la tranquil·la convivència.  
venusa és tant per a mi com és sueca per a fuster,  
o castelló per a ventura,  
o burjassot per a l'estellés.  
és un autèntic do impagable dels déus,  
açò, tenir un poble que ens justifica o ens acull.

De les quatre ocurrences de "Nàpols" en el CED, tres fan referència al rei Alfons el Magnànim i una al pintor barroc nascut a Xàtiva Josep Ribera. Totes dues figures tenen relació amb el passat històric dels valencians. En l'OD, per exemple, hi ha aquesta aparició on Estellés inventa una ficció entre Ausiàs March i Alfons de Nàpols basada en el fet real que March va ser falconer d'aquest rei:

Ausiàs March parla a soles, diu fill de puta a voltes,  
i quan troba un paper, algun tros de paper,  
va i escriu una carta i li envia falcons  
al rei N'Anfós a Nàpols.

També basat en dades biogràfiques, Estellés fa aquesta referència a Ribera i Nàpols (SJ):

nàpols. a nàpols va morir de tristesa de fracàs de soledat  
el teu paisà ribera. mai no s'ha sabut què ha estat on són  
les seuen despulles. com va quedar allò de la seua filla?

De fet, són diversos els casos en què estellés relaciona les ciutats amb personatges reals, com ara en el cas de l'humanista Joan Lluís Vives i Bruges, on va morir exiliat, com s'explica en el poema de PPz que du per títol el nom del mateix humanista.

### Llocs geogràfics dels Països Catalans

A continuació, s'estudien les aparicions de noms de ciutats dels Països Catalans en la poesia estellesiana. Es parteix de la gràfica següent:

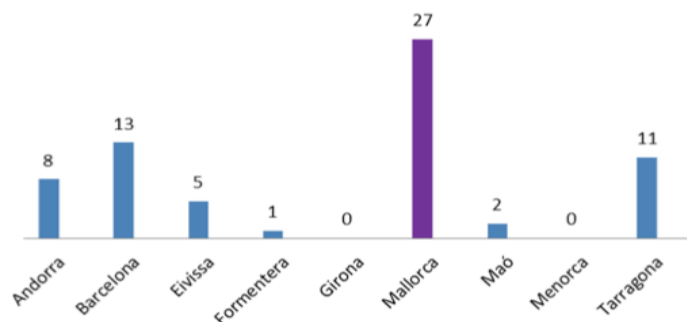


Figura 6. Gràfica amb les aparicions de topònims dels Països Catalans en el CED.

S'observa que la ciutat amb més aparicions és Palma de Mallorca. De fet, Estellés va mantindre relacions amb escriptors de les Illes Balears, com ara Josep Maria Llompart. La segona ciutat en aparicions és Barcelona, on el poeta va passar alguns períodes ingressat per problemes de salut i la qual va visitar en repetides ocasions. La tercera ciutat és Tarragona, on el poeta va estar en el trasllat de les despulles del rei Jaume I al Monestir de Poblet i també hi va estar de viatge de noces.

Estellés dedica una Oda a Barcelona, en el MMP. Dedicar una Oda a Barcelona implica posar els seus versos a l'altura dels altres grans poetes que han dedicat odes a la ciutat comtal, com són Jacint Verdaguer, Joan Maragall, Pere Quart i Joan Brossa. Així doncs, ell mateix s'inclou en l'elenc dels grans poetes catalans que han cantat a la ciutat de Barcelona.

L'“Oda a Barcelona” de Verdaguer està escrita en versos alexandrins amb cesura a la sisena i el poeta renaixentista es dirigeix a una Barcelona personificada. L'“Oda nova a Barcelona”, de Joan Maragall, també escrita en alexandrins, és una clara resposta poètica modernista a la renaixença. L'“Oda a Barcelona” de Pere Quart és formalment més irregular que les dues anteriors. En darrer lloc, la de l'eclèctic Joan Brossa, sembla un haiku, formada per quatre paraules i tres versos: “Dues clarors. / Crepuscle. / Barcelona”, tot arribant pràcticament al nivell màxim de condensació de significat.

L'“Oda a Barcelona” d'Estellés presenta una narració d'elements típicament barcelonins. El metre és irregular. El leitmotiv és l'estima a la ciutat i justament així comença el poema “Oh Barcelona, molt t'estime / carrer a carrer, plaça a [plaça]”. Aleshores el poeta inicia una estratègia que consisteix a trobar-se en dos llocs alhora. Des del llit de l'hospital de Barcelona on es troba ingressat, Estellés imagina cada detall de la ciutat. Del vers 7 al vers 14 és una descripció genèrica de l'ambient d'una ciutat, que podria ser també la de València, excepte perquè hi ha una referència dialectal que no encaixaria amb València: el “pa de pagès”, que a València s'anomenaria “pa de poble”.

Es tanca aquesta primera enumeració de detalls urbans anònims a peu de carrer amb la tornada: “T'estime / molt, t'estime dolorosament,”. Aquest adverb en *-ment* fa referència a dos elements alhora: la intensitat amb què Estellés estima la ciutat i el dolor físic que en ella pateix, com una intensitat somatitzada de l'amor per la ciutat. Els darrers set versos del poema, en canvi, refereixen elements únicament barcelonins, concretament a la zona marítima, on es troba el Fossar de les Moreres i la Catedral de Santa Maria del Mar. El poema clou amb la referència al poeta Barceloní Joan Salvat-Papasseit, amb l'antropònim però també amb el vers “jo he guardat fusta / al moll”. Aquest és l'homenatge d'Estellés a Barcelona i als seus poetes:

#### ODA A BARCELONA

Oh Barcelona, molt t'estime  
carrer a carrer, plaça a  
plaça. A les meues nits de malalt  
estès al llit et recórrec  
insomne, camine sobre  
l'empedrat amb la passera  
insegura, vacil·lant. Llegesc inscripcions  
a les cantonades, truque a  
unes portes que se'm desfan i  
es tornen munts de cendra.  
Veig la noieta que ha baixat

a comprar la llet. Les dones  
duen les cistelles carregades de  
bledes, apis, pa de pagès. T'estime  
molt, t'estime dolorosament,  
ciutat, l'olor de boirina,  
el vent de la mar, la humitat, façanes fumades,  
bragues als balcons del  
Fossar de les Moreres, el rei  
de ferros, de llaunes, Santa Maria del  
Mar, jo he guardat fusta  
al moll, Salvat-Papasseit. (OC9, MMP)

L'HP és un llarg poema de to conversacional, semblantment a de *Coral romput*. En aquest poema, Estellés dirigeix el seu soliloqui a un *tu* poètic anomenat Françoise. L'enunciació té lloc en la cambra d'un hotel. El títol del poema podria remetre a dos hotels París. El primer, que estava situat a la Rambla Vella de Tarragona, és on el poeta es va allotjar durant el seu viatge de noces. El segon, és encara un hostel de Les Rambles de Barcelona, proper a la zona del port.

Tot continuant amb aquests no-llocs, les habitacions dels hotels, llocs com dins i fora de la realitat tantes vegades duts al cinema, es mostren tot seguit dos exemples interessants de narració. El primer, és una tècnica molt antiga que consisteix en què l'autor es representa a ell mateix dins del quadre, com va fer Velázquez amb *Les Menines* o Hitchcock acostumava a fer en els seus films.

El primer exemple és aquest fragment de l'IC, on el poeta s'apunta a ell mateix com un element més de l'enumeració polisindètica com "l'home de l'hotel escrivint lentes coses":

No puc eixir, no vull eixir del lloc on sóc  
entre coses horribles, còleres i tendreses,  
un puny tot ple de sang i l'espill fet estelles,  
i els domassos romputs i la xica orinant  
i les rates menjant-se la cara d'un cadàver  
i l'home de l'hotel escrivint lentes coses  
i els morts descomponent-se i el café d'aigua bruta  
i fracàs i silenci i els àngels que no poden  
establir certs contactes, i la sala d'espera  
amb les fustes greixoses i altres objectes bruts.

D'altra banda, el fragment següent sembla remetre a les pel·lícules de misteri i assassinats del tipus *Marnie* (1964),<sup>58</sup> d'Alfred Hitchcock o a la mateixa *Psicosi* (1960):

En entrar a la cambra d'un hotel, primer  
que res guaite el bany, separant les cortines  
i mirant escrupolosament. De vegades  
m'hi he trobat un ofegat, oblidat. (OC9, MMP)

"Andorra" apareix sis vegades en el CED. L'any 1984, l'editorial andorrana Serra Airosa publica "Cants a València". A més, els 23 poemes breus de la segona part del poemari PM van encapçalats pel títol "Andorra. Prat de la mola". En el LI del MPVIII, hi ha l'"Elegia al rei Jaume I". Hi ha dues estrofes consecutives d'aquesta "Elegia", on es

---

<sup>58</sup> En aquesta pel·lícula, Alfred Hitchcock s'autoretrata obrint la porta d'una habitació mentre mira a la càmera.

remet a Andorra com una terra de passat esplendorós i símbol de la reconquesta on ara els edificis antics són runes, marcades encara pel topònim:

Pujava a Andorra.  
Recorria la vostra  
geografia  
viril, d'arbres, de roca,  
de grans rius d'esmaragda.

On abans ferro,  
ara uns ocells oïa.  
Enderrocades  
ermites. Perduraven  
uns topònims, invictes.

Per la seua banda, les Illes Balears són potser l'endret de fora del País Valencià al qual Estellés dedica més versos. En els anys cinquanta, Estellés manté bones relacions amb escriptors mallorquins com ara Llorenç Moyà, Jaume Vidal Alcover i Josep M. Llompart. De l'amistat amb el darrer sorgeix l'EAMAJML, breu recull de versos hexasíl·labs on el poeta es dirigeix a Llompart en to amical i conversacional, tot preguntant-li per un amic i referint fins i tot el carrer on viu, a més de d'elements de la cultura mallorquina com ara La Balanguera o el mite de Bearn. Cap al final del breu recull, el *jo* poètic expressa el seu desig de viure i escriure a Palma de Mallorca, i tanca el poema amb una estrofa irònica i banal que trasbalsa el sentit del poema:

On va, què fa, on està  
el nostre amic Bauçà?

M'agradaria viure  
a Palma, viure, escriure.

Una necessitat  
o elementalitat.

Retorne, i salve, a l'illa,  
allò que més perilla

en mi: la real gana,  
l'animal gana humana.

La segona part del recull An (OC9) es titula "Les illes", en referència a les Balears. En un to juganer, els poemes d'aquesta part es refereixen a les illes per mitjà d'una metàfora de personificació on aquestes apareixen com "les dolces filles dels déus", i fins i tot la mar és qui les tracta com un pare:

en arribar la nit  
la mar tapa les illes  
i després els besa en silenci el front

D'aquest poemari són els versos musicats per Maria del Mar Bonet en què l'illa de Mallorca apareix representada com Ítaca per al poeta que l'ha d'abandonar:

teuladins de la plaça de santa eulari  
adéu adéu adéu  
me'n vaig i no sé quan podré tornar a l'illa

I altres versos on les illes s'associen amb personatges literaris. Concretament, Catul i Alberti:

trenes de les dolces filles dels déus  
 recorde molt les vostres sinés  
 l'os ocult i tan dolç de les vostres anques

ara si no m'oblíde  
 enramaré les tendres illes  
 amb els versos llatins de catul

aquesta illa és per alberti  
 que ningú no la toque  
 aquesta illa és per alberti i maria teresa

### Endrets del País Valencià

Quan als pobles i ciutats del País Valencià en Estellés, el catàleg és immens, com ho és el de tots els noms propis. Aquí es mostra una gràfica amb els noms de ciutat que més apareixen en els versos d'Estellés:

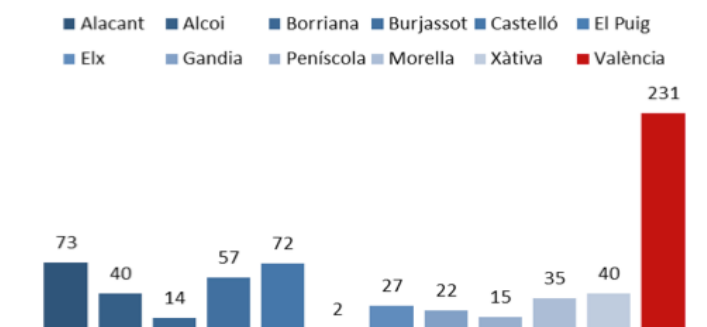


Figura 7. Gràfica amb les aparicions de topònims del País Valencià en el CED.

El MPV és gairebé un compendi de noms propis, fet que encaixa amb la motivació de l'autor per escriure aquest immens poemari: fer país. Tim Edensor (2013: 279) parafrasejant Smith (1991: 16), afirma que les nacions ofereixen als individus “centres sagrats”, que són objecte de peregrinació espiritual i històrica, i que revelen la singularitat de la “geografia moral” de la seva nació. Edensor continua dient que aquests *llocs simbòlics* són trets sinecdòquics molt selectius, que suposadament encarnen unes classes específiques de característiques. I diu que normalment aquests símbols espacials connoten esdeveniments històrics, i són una mostra de cultures passades o aporten proves d'un passat “gloriós” considerat “edat” d'or. En aquest sentit, també els pobles i ciutats són sinecdòques de la nació, i els paratges naturals, les muntanyes, els rius, les esglésies i tota classe de monuments. També ho són els llocs on hi ha soterrats personatges històrics importants que normalment coincideixen amb els anteriors, com en el cas d'Ausiàs March, que es troba a la Seu, o les cases museu, els llocs on hi ha representacions pictòriques seues o qualsevol altra referència cultural vinculada a un enclavament concret.

Edensor distingeix quatre tipus de llocs i espais nacionals: els paisatges rurals (el paisatge de l'Horta o el dels pirineus), els llocs simbòlics o monuments (la Seu, el Monestir de la Valldigna, Sant Miquel dels Reis), els llocs de trobada i de cultura



popular (els carrers de València, Sant Miquel de Lliria) i els paisatges familiars i quotidians (les cases blanques, els horts, els personatges quotidians com la Cordovesa, el boticari, l'orb i l'enterramorts). Com s'observa, totes les tipologies es troben representades en els versos d'Estellés.

La ciutat de València perd en el MPV el protagonisme que ha tingut en els poemaris estellesians previs, que ara assolirà la perifèria valenciana. En l'intent estellesià per donar importància equitativa a tot el territori, Alacant i Castelló, les dues capitals de província. Després d'aquestes, les ciutats valencianes que es troben entre els 40 noms propis amb més ocurrencies (figura 7) són Xàtiva, Elx, Dénia, Gandia, Lliria, Alzira i Borriana. Gandia és per a Estellés la ciutat de la seua dona Isabel i una ciutat estretament relacionada amb la cultura literària per mitjà de tres clàssics medievals de la literatura catalana: Ausiàs March, Joanot Martorell i Joan Roís de Corella. Fet i fet, "Gandia se situa en el mapa poètic de l'autor com la ciutat prestigiosa que és en la memòria col·lectiva dels valencians i alhora com un punt sensible de la seua nervadura autobiogràfica" (Salvador 2014: en premsa).

Com que analitzar les aparicions de cadascuna s'escapa de les possibilitats d'aquest punt, oferim una mostra d'anàlisi d'una d'aquestes ciutats: Borriana.

### **Un cas concret de ciutat mitjana valenciana en el *Mural del País Valencià: Borriana*<sup>59</sup>**

Tot seguit presentem un estudi de cas concret on se ressegueix la presència d'un topònim d'una ciutat mitjana valenciana qualsevol, en aquest cas Borriana, en la poesia d'Estellés. En la graella amb què encetàvem aquest punt (figura 7), BORRIANA ocupa la posició 37a amb 15 aparicions en el CED, juntament amb altres ciutats mitjanes valencianes que es troben en aquest rànquing i que podrien haver estat escollides per protagonitzar aquest epígraf, però no ha estat el cas.

Com veurem en el quart capítol d'aquesta tesi, resseguir un topònim concret en el MPV i analitzar-ne les aparicions amb finalitats didàctiques pot ser molt útil. A partir d'aquest treball, es poden oferir propostes didàctiques des del punt de vista de les geografies literàries, que defensa la introducció de la literatura a l'alumnat per mitjà de l'ancoratge a l'espai, que esdevé nexa d'unió emocional entre l'autor i l'alumne.

L'any 1993 va morir Vicent Andrés Estellés. Havia mort un poeta molt popular i hi perviu el seu mite. Dos anys més tard va morir Ovidi Montllor i va nàixer el seu mite. Havia musicat nombrosos poemes d'Estellés durant els anys 70,<sup>60</sup> fet que havia contribuït a la popularització de diversos poemaris del burjassoter. De fet, el tàndem Estellés–Montllor voltà per la geografia valenciana durant els anys setanta i vuitanta fent recitals a tort i a dret, allà on se'ls demanava. Com és el cas de l'emotiu acte celebrat al jardí Alaska de Vila-real a començament dels anys setanta. Estellés el

---

<sup>59</sup> El contingut d'aquest epígraf es basa en un article titulat "Borriana en l'obra poètica de Vicent Andrés Estellés" (Monferrer 2011: 22-26).

<sup>60</sup> Pel que fa a les musicacions de poemes d'Estellés per part del cantautor i actor Ovidi Montllor, volem destacar tres discos: "Un entre tants" (1972), "De manars i garrotades" (1977) i "Ovidi Montllor diu Coral Romput" (1979). Tot i que Ovidi Montllor acompanyà Estellés a molts recitals, altres vegades el poeta hi assistia sol, com en els casos en què va visitar Borriana per a la lectura de pomes de la seua Obra Completa.

recorda en un poema del MPVIII, concretament dins la primera part del Llibre XV titulada LAA (p. 384).

UNS JOVES (VILA-REAL)

Em desbordaven les veus joves,

les veus d'amor i llibertat:  
les veus eren uns rams frenètics.

Cantaves, Ovidi Montllor,  
entre el públic mollar, tendral,  
que havia omplert aquell local,  
aquell magatzem de taronges,  
aquell garatge?, enorme immens.  
Hi havia joves cul en terra  
pertot arreu, pels passadissos,  
a la plataforma on cantaves.

Per secrets camins del crepuscle,  
havien arribat des d'Onda,  
de Nules i de Castelló,  
de Borriana i altres llocs  
que farien inacabable.

Em desbordaven les veus joves,  
les veus d'amor i llibertat.

No volien que tu acabares  
i tu tornaves a cantar.  
Cantaven els joves amb tu  
i el teu homenatge a Teresa  
sonava aquella nit com mai.

Tu seguies cantant encara,  
repeties moltes cançons.  
L'ambient era d'un fervor  
juvenil i feraç, puixant.  
Després em vares traure a mi.  
Jo caminava amb pas incert.  
Aquells joves m'obrien pas.  
moltíssims d'ells van ajudar-me.

Quina nit, Ovidi Montllor,  
quina nit a Vila-real.

Quina nit d'aquelles que fan  
els dies complets i ben fets,  
els dies sòlids i segurs.

Molts d'aquells joves varen perdre  
el tren per a tornar al poble,  
i tornaven creuant les sendes.

Quina nit, Ovidi Montllor,  
aquella de Vila-real!

La primera visita es remunta a l'any 1972, en què el de Burjassot participà, amb motiu d'una lectura de poemes, en la Festa de la poesia organitzada pel pare Ferrada, a la qual també assistí el poeta Xavier Casp, entre d'altres.

La següent fou el 1975, amb motiu de la darrera edició de la Festa de la poesia que organitzava el frare carmelità autòcton Manuel Ferrada. D'aquesta segona visita, de la qual existeix un document gràfic ben cordial, sembla que Estellés n'atresorava un record entranyable del qual tenim constància a partir d'aquest altre poema, inclòs també en la primera part del MPVII (LAA):

#### EL FRARE (BORRIANA)

Aquella nit, a Borriana,  
ningú no se'n volia anar.

Vàrem sopar furtivament  
a la cuina dels carmelites;

em varen fer uns ous ferrats

i tothom parlava en veu baixa:  
eren les tantes de la nit,  
podrien despertar-se els frares,  
i tot se n'aniria a pacte,  
els ous ferrats i el vi, ah el vi.

Com havíem entrat, sortírem.

El claustre era una cisterna,  
de flascons i aromes diversos;

tots ells volen preponderar,

cantar cadascú la seua ària  
d'aroma que era la més bella,

fer-se sentir per damunt tot.  
quina gràcia el jardí aquell,  
el secret és que aquell jardí,  
molt més encara que jardí,  
conservava uns inicis d'hort,

els cavallons de les magnòlies,  
cavallons fecunds de geranis.

Seguírem després la conversa,  
just al mig dels quatre cantons.

Argumentava cadascun  
des d'un principi principal:  
nit i dia cal treballar  
i perseverar pel país.  
Tothom disposa d'un mitjà,  
d'una eina, d'una ferramenta:  
els notaris, els enginyers,  
els metges, els advocats, les  
necessàries gents del poble.  
No s'acabava la conversa

sobre lectures prohibides  
per un governador concret,  
d'una lluita secreta i clara  
obrint túnels en tanta nit.  
No podem dir que no a res:  
hem de lluitar. Demà o demà  
passat, tot serà ben distint.

El frare ens escoltava en silenci;  
va dir les darreres paraules:  
"allò cert és que el país creix".  
Allò cert és que el país creix.

de retorn a casa, pensava  
en Joan Fuster, certa nit  
de Castelló, feia tretze anys.

Cap a casa, féiem camí.

Però féiem país també.

Estellés va tornar a la capital de la Plana Baixa l'any següent perquè havia estat convidat per l'Agrupació Borriana de Cultura a una lectura de poemes en el marc d'una sèrie de conferències. La lectura es féu al col·legi Salesians. Vicent Abad fou l'encarregat d'introduir-lo. La darrera vinguda oficial del poeta tingué lloc el 16 de juliol de 1979 per a participar en un homenatge de l'Agrupació Borriana de Cultura a les forces de la cultura del País Valencià on també hi assistiren Joan Fuster, Manuel Sanchis Guarnier i Enric Valor, entre d'altres. El darrer cop que Estellés va trepitjar Borriana va ser l'any 1984. Després d'una visita a Castelló i a Vila-real, dugueren Estellés a Borriana perquè veies el carrer que duia el seu nom. Aleshores ja patia de dolors molt forts a la cama.

Curiosament, en l'article d'Olivares i López adés citat s'explica que, durant la seua visita a Borriana el 1979, el poeta va llegir nombrosos fragments del seu "Cant a Borriana". Entre ells, alguns que parlaven de la història del poble. Segons contem, aquest Cant a Borriana era inèdit però formaria part del MPV, que aleshores estava en ple procés d'escriptura. Si consultem el MPV trobem que aquest "Cant" referit pels autors hauria de correspondre al LBo, que juntament amb el LPen i Mo, componen el Llibre XXIV, inclòs en el segon volum del MPV.

Ara bé, curiosament, el LBo no conté a penes cap referència a la història del nostre poble, fet que ens du a pensar que aquells papers que Estellés llegí la nit del 16 de juliol de 1979 a Borriana identificats per Olivares i López com a "nombrosos fragments d'un Cant a Borriana" probablement no corresponguen al LBo que apareix en el MPV. D'altra banda, dins el volum novè de l'Obra Completa (publicat l'any 1986) i en l'apartat titulat "Per terres de Castelló", trobem un conjunt de sis poemes breus que recorden formalment el haiku japonès –encara que la mètrica dels versos no s'acaba d'ajustar a la del haiku–. Aquest conjunt es titula "Quadern inèdit (Borriana)":

I  
Cap al tard. Glaçats pel fred,  
contemplàvem la tomba,  
d'albat, de l'infantet.

II

Als fonaments del temple,  
a la meitat d'una pedra,  
el punyalet.

III

El teu braç va ser suport  
de la meua llarga mort.

IV

Planes, Benimantell,  
Alcoi... Vàrem parlar  
dels pobles, el dia aquell.

V

¡I fou, per moments, tan bell,  
mentre tu pronunciaves  
Benimantell!

VI

La rima, pobra,  
i, clara, l'obra.

Sembla que els dos primers poemes d'aquest quadern remetent a l'Església del Salvador. Concretament, a la llegenda històrica que situa les despulles d'un fill abortiu de Na Violant d'Hongria i Jaume I en un arc exterior de la capçalera d'aquesta església. Curiosament, la mort és un leitmotiv ben present en tota l'obra d'Estellés. El poeta quedà traumatitzat amb la mort de la seua filla primogènita Isabel l'any 1956, quan a penes tenia tres mesos. Per tant, considerem que per mitjà d'aquesta llegenda medieval, Estellés s'identifica amb Jaume I com a pare que ha perdut un fill i alhora com a abanderat de la nostra cultura.

Els poemes V i VI remetent possiblement a converses mantingudes amb personatges de la cultura del nostre poble que l'acompanyaren durant alguna de les seues visites. "Planes, Benimantell, Alcoi". Parlar dels pobles és un dels mecanismes de recuperació de la identitat del poble valencià segons Estellés. I així ho demostra en alguns dels llibres que componen el MPV. Aquest és el cas dels llibres XI i XII, inclosos en el segon volum del MPV. El Llibre XI es titula "Es desperta la terra. Pobles". Aquest conjunt recull referències a gairebé tots els pobles del País Valencià agrupats per comarques. Estellés dedica un poema monostròfic de vuit o nou versos decasíl·labs a cada localitat. Entre totes les comarques trobem òbviament la nostra. La Plana Baixa ocupa sis planes dins aquest segon volum (p. 72-77). Per ordre alfabètic, apareixen les dinou localitats que aleshores constituïen la nostra comarca –des de l'any 1985, amb la segregació de les Alqueries que deixa de ser una partida de Vila-real, en són vint–. El poema dedicat a Borriana és el següent:

El cant d'amor, el fil antic, la mar,  
nocturn de l'hort, peix de plata fulgent,  
hores d'amor, finestres de la mar,  
salta el llorer com salta el peix del dia,  
el ganivet entre les dents llueix.  
Com un ruixim, com estrofa dolguda,  
tornava el vent. Cridava el campanar.  
Has esperat el moment fa molts segles  
l'universal olor dels tarongers.

Aquest poema mostra un mecanisme d'escriptura poètica que consisteix en l'enumeració acumulativa d'elements de diversa índole que acaben generant una visió de conjunt amb significat connotatiu. En aquest cas, els primers cinc versos serveixen a l'autor per a construir un retrat típic de la Borriana llauradora i marinera a partir d'elements característics del paisatge de llaurador ("hort", "llorer") i de l'activitat marinera ("mar", "peix", "ganivet").

Els versos quart i cinquè enllacen una doble comparació metonímica basada en la forma de fus compartida entre la fulla de llorer, el peix i el ganivet. Aquesta figura retòrica serveix alhora per a relacionar la terra i la mar, les dues fonts de riquesa típiques del nostre poble i que sempre han estat estretament lligades –recordem el cas dels portuaris i dels mariners que combinaven el treball en la temporada de collita de la taronja amb la feina al port o a la barca, o la mateixa creació del port a partir de la necessitat d'exportar les taronges amb vaixell–. Els versos sisè i setè fan referència a una imatge emblemàtica del nostre poble: el campanar amb la bandera onejant. Aquest seguit de frases inconnexes culmina amb una afirmació que ocupa els dos darrers versos i que, amb to èpic que inspira llibertat, fa referència a un tu indefinit i universal.

Referent al Llibre XII, on Estellés continua l'escrutini poble a poble de les terres valencianes, en destaquem la primera part, "Nits del País Valencià", on reapareix la capital de la Plana Baixa, en un poema titulat "Borriana":

Per nits i nits de favorables horts,  
per nits i nits de cabellera solta,  
per nits i nits i creixença del bes,  
per nits i nits!

La nit, els horts, el bes i els cabells evocuen una escena amorosa amb una dona que pren com a escenari el terme de Borriana només per la referència toponímica del títol. Aquest breu poema usa o abusa del mecanisme poètic anafòric que consisteix a repetir en cada vers el mateix inici per tal de generar un ritme determinat. En aquest cas es repeteix el tòpic de la nit, element aglutinador d'aquesta secció: "per nits i nits".

Recapitem. Hem localitzat un total d'onze aparicions del terme Borriana en tota l'obra poètica d'Estellés. Llevat de dues, totes les aparicions es troben dins del MPV. En el primer volum del qual sols hi ha dues repeticions del topònim. Són ben puntuals i en elles la localitat té una importància secundària. En el segon volum se situen el gruix de les aparicions. En total en són sis. En el darrer volum trobem l'aparició més central de totes: el LBo, un dels tres llibres que componen el Llibre XXIV. D'altra banda, dins les Obres Completes d'Estellés hem localitzat dues aparicions del topònim, una de caràcter secundari en el volum quart, dins el poemari "Ram de vidres" i l'altra en el novè, formant part del conjunt "Per terres de Castelló", el "Quadern inèdit de Borriana".

Així doncs, podem afirmar que cinc de les onze aparicions són conjunturals. De fet, aquestes aparicions del nom propi de la nostra localitat s'inclouen en descripcions paisatgístiques de conjunt que connecten el territori valencià com un tot, sia per referències a la conquesta cristiana, o bé per descripcions d'un paisatge de carretera, etc. Dues d'aquestes aparicions secundàries del terme Borriana són les que trobem en el volum I del *Mural*, concretament en el Llibre I.

El poema XI de la “Declaració de Principis” –format per 12 poemes– parla del record, de paisatges d’un viatge costaner pel País Valencià. Des del punt de vista temàtic, després d’un vers enumeratiu purament introductori, trobem la primera part del poema, que inclou els onze versos de la primera estrofa, els quals remetent a records llunyans en el temps (“l’any 1945”) ubicats a la costa alacantina (Benidorm, la Cala, Alfàs del Pi). La segona part del poema, que comprèn els set versos de la segona estrofa, remet a evocacions basades en uns records més recents situats sobretot a Peníscola però on es nomenen de manera perifèrica altres pobles de camí cap a València (“vaixells de Borriana, torres d’Onda”).

El poema es tanca amb un vers conclusiu que formula desiderativament el propòsit últim de l’obra estel·lesiana que vindica la senzillesa poètica com la senzillesa última de la tradició del nostre poble; una poesia “humil com una rajoleta”, sense pretensions més enllà de la bellesa del detall: “m’agradaria escriure un sonet dins l’ornament humil d’una rajoleta”.

Borriana torna a aparèixer en el poema VI de ‘Cants a València’, també en el Llibre I. En aquest cas, el *tu* poètic assimila una dona, la terra i València. En definitiva, aquest *tu* és l’objecte de desig del *jo*. L’eros es troba de manera transversal en la poesia estel·lesiana i pot manifestar-se de dues maneres, o bé com a vehicle metafòric o bé com a contingut directe (Salvador 1989: 37). En aquest poema, la representació de l’eros és un vehicle metafòric i metonímic. D’una banda, es projecta el domini del territori sobre el domini del cos femení –sempre el primer més abstracte que el segon–. D’altra banda, l’objecte desitjat i estimat és la pàtria i la terra esdevé una part física d’aquesta, com la boca és una part física de la dona i igualment es pot besar. A més, hi apareixen referències a la Conquesta de les urbs de Borriana i de Morella. Vegeu la sisena estrofa del poema, on se citen pobles de camí cap a València:

A Borriana et veia, et sentia més propera  
cada vegada, a les terres de Castelló,  
les terres calcigades de Sagunt, les  
terres humils i fecundes del Puig.

Dins del 4rt volum de l’OC, publicat l’any 1978, trobem el poemari “Ram de vidres”. El poema VIII d’aquest poemari consta de set estrofes de quatre versos, tres de decasil·labs més un de tetrasíl·lab. Es tracta d’un recorregut per la geografia valenciana amb el pretext de l’enyorança i del record. Estellés va centrar la mirada capriciosament en detalls representatius que recorda de ciutats com Rocafort (el claustre), Borbotó (un retaule), Burjassot (el pati), Lliria (les pomes), Massamagrell (rossinyols), Castelló, Alacant, Oriola, Elx, València, la serra de Mariola, Benidorm i, finalment, Borriana. En aquesta ocasió el poeta dedica la darrera estrofa a recordar una litografia de l’època esplendorosa del port de Borriana, en la primera meitat del s. XX, quan hi abundava l’activitat del comerç marítim de la taronja. Vegeu la darrera estrofa:

Sempre et mirava, Borriana, com  
fores, un temps, d’il·luminat gravat,  
carregant tones al vaixell, al port,  
de mandarina.

Ara tornem al segon volum del MPV, a la primera part del Llibre XIII titulada “Ací han ocorregut coses”. El setè poema d’aquest llibre recorda l’episodi de la pèrdua de la batalla d’Almansa contra les tropes de Felip V com un fet que suposà la vinguda de dies

clandestins i de tenebres. “Es decreta la nit total en el País”, com diu el vers novè. Borriana apareix en la quarta estrofa, en concret el sintagma nominal “Borriana dels horts”. Els horts de Borriana i la nostra tradició tarongera certament degueren impactar en el de Burjassot, ja que en la seua constel·lació de pobles, el nostre s’identifica sovint pels tarongers i els horts.

Sens dubte, el LBo és l’homenatge més destacat del poeta al nostre poble. Emplaçat en el volum tercer del MPV, juntament amb el LPen i Mo, el LBo forma part del Llibre XXIV d’aquest “cant general” al País Valencià que Estellés anomena MPV. El LPen es compon de deu sonets i d’un poema de versos lliures titulat “Peníscola”. Els temes principals d’aquest recull són els vaixells, els peixos, Benet XIII el Papa Luna, el castell lligat a la soledat, les turistes envoltades de connotacions eròtiques, i un personatge anomenat Porcar que no hem aconseguit identificar.

Mo, la segona part del Llibre XXIV està formada per catorze poemes repartits en tres parts. La primera inclou tres sonets. La segona, “Document de Morella”, conté deu poemes i la tercera és un sol poema titulat “Endreça a A. J. Garcia i Girona”, historiador morellà i conegut del burjassoter. Pel que fa als *topoi* d’aquest poemari, destaquem les pedres com a element indispensable de l’imaginari estellesià i que inevitablement surt a la palestra quan es tracta de la principal ciutat fortificada del País com és la capital dels Ports. En aquest sentit trobem les denominacions sinonímiques pedra, roca, còdol, llosa i alguns hipònims i derivats com ara picapedrer, murs, muralla, muntanyes o pedregós. Trobem també altres elements arquitectònics com portes, façanes, porxos i creus així com noms hagiogràfics i alhora toponímics com són Sant Mateu o Sant Miquel. També hi ha noms relacionats amb els oficis derivats de la ramaderia ovina com ara llana, telers, mantes o matalassos.

El LBo el formen onze sonets, dels quals només el primer (“L’amant”), el setè (“Plant del desterrat”), el novè (“La batalla”) i l’onzè (“Viciàna”) tenen títol. Curiosament, observem que les referències al nostre poble que conté aquest poemari són escasses. De fet, qualsevol dels onze poemes podrien haver format part d’homenatges a altres localitats sense haver hagut de modificar un punt ni una coma, ja que les referències possiblement dirigides a Borriana són ben ambigües. No obstant això, en destaquem algunes com ara les al·lusions a arbres com els tarongers, els xiprers, els llorers o les palmeres, a castells i lluites –fet de clares ressonàncies del temps de Jaume I–, a torres, “portes de corcada fusta”, “senderes de canyes”, “tancats de baladre” i “estany de les magnòlies” –possiblement remet al Clot de la Mare de Déu, així com quan parla de l’ermita, la perduda campana i l’altar del vell ram de metalls en el poema novè–. També hi ha referències a la mar: àncora, peixos, gavines, brancudes cordes i barca.

Per damunt de tot, però, el LBo evoca un amor, una dona anònima amb la qual el *jo* líric viu un romanç suposadament ubicat a Borriana. Segurament mai no sabrem la realitat del fet amorós evocat. Tanmateix, el que podem assegurar és que l’enlluernament davant la bellesa femenina és un fet constant per part del *jo* líric estellesià. Com hem vist, en la poesia d’Estellés “l’amor sol corporeïtzar-se en una persona de carn i ossos (una dona) o bé en una situació o en un esdeveniment” (Salvador 1989: 38).

En suma, si el tòpic clau en el LPen és l’aigua i en “Morella” és la pedra, indubtablement en el LBo es tracta de l’amor. No oblidem que la composició en forma de trilogia d’aquest Llibre XXIV, on s’escullen les tres ciutats del nord del País



Valencià abans esmentades, no és atzarosa, sinó que respon a una inspiració històrica basada en la primera campanya duta a terme pel rei Jaume I durant la Conquesta del Regne de València. Aquest gest militar va durar del 1225 al 1233 i inclogué el setge fracassat a Peníscola, les conquestes de Morella i d'Ares i el setge i conquesta de la ciutat de Borriana, un objectiu clau per a la conquesta de València.

Hem deixat per al final el poema “Agraïment”, inclòs en el conjunt LAA del Llibre XV. Aquest poema és un sincer agraïment del poeta burjassoter per una de les nits de reunió entre amics que va viure a Borriana. El poeta dóna les gràcies pel sentiment d'amor a la terra pròpia que va experimentar en companyia d'altres amants de la nostra terra i de les seues tradicions més arrelades. Indubtablement, aquella nit perduda en la memòria fou una nit màgica entre amants tant del nostre País com del nostre poble. Com hem vist suara en altres peces, novament en aquest poema Estellés s'identifica amb Jaume I el Conqueridor.

Ho diré tot: aquella nit,  
una nit remorosa d'horts,  
aquella nit de Borriana,  
nit de versos i cançons nostres,  
vaig sentir un desig que poques  
vegades havia sentit:  
agafar un grapat de terra,  
terra anònima del país,  
de tarongers i de canyars,  
i besar-la i plorar alhora  
per un confús agraïment  
a Borriana, el nostre poble,<sup>61</sup>  
aquest País Valencià,  
aquesta terra treballada  
i paridora constantment,

aquella terra del meu poble,  
una terra que puc dir meua.

El setze de juliol de 1233, després de dos mesos de setge de la ciutat, les tropes del rei En Jaume entraren a Borriana. Així, segons el poeta, Jaume I agafaria un grapat de terra i la besaria. D'aquesta manera, el grapat de terra es converteix en una metàfora de la ciutat de Borriana i aquesta, alhora, representa l'avenç, poble a poble, pas a pas, dels vestigis fundacionals del País Valencià tot iniciats amb la conquesta cristiana.<sup>62</sup>

Amb aquest estudi de cas es tanca el punt primer i més extens de l'anàlisi pragmaestilística per començar el segon punt d'aquest apartat, sobre el significat lèxic.

---

<sup>61</sup> Aquest poema (p. 389 del segon volum del *Mural*) té una errada tipogràfica, en el sentit que *nostre* es troba escrit en plural (*nostres*). Es tracta d'una errada clara pel fet que es trenca la concordança en singular dins del dotzè vers.

<sup>62</sup> En un article posterior a l'article en què es basa aquest epígraf (Monferrer 2011: 22-26), Josep Palomero (2013: 16) inclou un altre poema d'Estellés que podria tenir vinculacions amb Borriana. Es tracta del poema del LAA (MPVII) titulat “Un futbolista”, possiblement dedicat al futbolista borrianenc Joan B. Planelles, que s'havia implicat en la causa valencianista.

## 2.2.2. Economia de l'adjectivació: profusió o laconisme; anteposició i posposició

L'adjectivació estellesiana és, juntament amb l'ús dels adverbis acabats en *-ment*, un dels trets més característics de l'esil poètic estellesià. Aquest aspecte ha estat destacat des dels primers estudis sobre l'estil estellesià. Ens referim a l'opuscle introductor *Una aproximació a Vicent Andrés Estellés* (Pérez Montaner i Salvador 1981). Aquests autors varen marcar les línies de l'estudi sobre l'estil del poeta que s'han anat explotant fins els nostres dies. La contribució de Vicent Salvador en el monogràfic d'estudis estellesians publicat per l'AVL l'any 2013 (Salvador 2013: 15-44), és el darrer repàs a l'adjectivació estellesiana. També hi ha hagut estudis que han reflexionat sobre aquesta qüestió estilística des d'altres perspectives, com ara l'adjectivació en la prosa periodística estellesiana (Piquer 2013: 291-312).

En aquest apartat, analitzem aquest aspecte amb l'ajut d'eines de lingüística de corpus. Ho farem des d'un punt de vista principalment semàntic. Ens proposem, doncs, l'objectiu d'aprofundir un poc més en la caracterització de l'ús de l'adjectiu en la poesia d'Estellés. Pel que fa a l'estructuració d'aquest apartat, abans d'endinsar-nos en les cerques semiautomatitzades, presentem algunes reflexions sobre l'ús de l'adjectivació en l'escriptura literària per part d'alguns autors de la tradició literària catalana i especialment de dos escriptors que han pogut influir notablement en la ideologia estilística d'Estellés: Josep Pla i Joan Fuster (epígraf 2.2.2.1).

El segon epígraf (2.2.2.2) correspon a l'anàlisi semiautomàtica pròpiament. És el més llarg i dens d'aquesta part i es divideix en sis epígrafs: 2.2.2.2.1. "Marc teòric i metodològic", on s'estableixen els precedents gramàtics teòrics sobre l'adjectivació en català en què ens hem basat per a aquesta anàlisi; 2.2.2.2.2. "Metadiscursivitat", on s'analitza la ideologia estilística del poeta pel que fa a l'adjectivació a partir de cerques del lema *adjectiu* en el corpus; 2.2.2.2.3. "Comentari sobre els 40 adjectius amb més ocurrencies o aparicions en la poesia d'Estellés", que no necessita aclariment; 2.2.2.2.4. "Mots clau i qualificació: altres adjectius estilísticament destacats més enllà dels 40", que tampoc no en requereix; 2.2.2.2.5. "Seqüències d'adjectius qualificatius i altres estructures de la qualificació", que és un comentari sintètic de les estructures qualificatives clau de l'estil del poeta; i 2.2.2.2.6. "Algunes col·locacions clau en la qualificació dels mots *amor* i *mort*".

Finalment, l'epígraf 2.2.2.3, recull algunes reflexions finals que clouen aquest apartat 2.2.2 sobre la qualificació.

### 2.2.2.1. Influències de la qualificació estellesiana

La manera estellesiana d'adjectivar suggereix influències d'autors que escriuen en espanyol, com ara Francisco de Quevedo, però també d'alguns de la generació del 27 com són Vicente Aleixandre i Federico García Lorca. Aquest aspecte ha estat comentat per diversos estudiosos (Salvador 2013, Vellón 2013). Nogensmenys, en l'àmbit literari català, l'adjectivació estellesiana ens remet a dos autors, i no precisament poetes: Josep Pla i Joan Fuster. De fet, no és estrany que dos prosistes hagen influït tant en l'estil poètic d'Estellés si es té en compte que una de les principals característiques del seu dir és el prosaisme (Salvador 2013: 18). Josep Pla ha escrit sobre la importància de l'adjectivació i, més àmpliament, sobre la seua concepció de la qualificació del nom.

Pla considera que la feina més delicada de l'escriptura és la de triar els adjectius propicis –fet que comparteix també Fuster:

És gairebé segur que la feina més difícil de l'ofici d'escriure és l'adjectivació. L'article d'una frase és immutable: el masculí, el femení, el neutre. El substantiu, potser encara més. Però després, si del que es tracta és de formular algun paper literari, la frase s'ha d'adjectivar. Adjectivar és complicat i difícil. Implica moltes coses: observació, memòria, coneixements, paciència... si del que es tracta és de combatre els galimaties. (Pla 1984: 191)

A més, el de Palafrugell parla amb to de crítica dels escriptors que adjectiven per comparació i de manera pirotècnica o efectista. Aquest no és el cas d'Estellés, que no acostuma a fer servir estructures del tipus [N + *és* + (*com*) + SN]a les que al·ludeix Pla, o almenys aquestes estructures no són paradigmàtiques del seu estil poètic:

Hi ha escriptors que adjectiven per comparació. És un procediment fàcil. Diuen que aquell home és un gall en garbera, matinal i cridaner, i que aquella senyoreta és una nimfa d'una font grega. Tot és fals. Els homes i les dones són limitats, en general limitadíssims. I no hi ha res més. (Ibídem: 195)

Per la seua banda, Miquel de Palol, en un article on compara l'adjectivació de Josep Pla i la de Jacint Verdaguer, descriu l'adjectivació planiana com retratista i que defuig les abstraccions:

Com sap tot lletraferit, l'ús dels adjectius és l'origen d'una discussió literària de fons. [...] Josep Pla afirma [...] que el quid de la literatura són els adjectius. [...] L'afirmació de Pla té una càrrega ideològica fortíssima, i parlo per descomptat d'ideologia estilística. [...] El mou la particularitat del retrat, i les abstraccions no tan sols no li interessien: el molesten. En el cas d'Estellés, i tractant-se de poesia, la dificultat resideix no només en la tria de l'adjectiu encertat en cada ocasió sinó també en la seua col·locació dins l'enunciat. (Palol 2004: 9)

D'aquesta cita, ens interessa sobretot el concepte d'"ideologia estilística", que s'ajusta adientment a la idea que aquesta "ideologia de l'adjectivació" s'ha transmés o contagiada d'escriptor en escriptor. És una idea subjacent que trobem darrere dels adjectius dels dos assagistes, Pla i Fuster, però que de certa manera també caracteritza la qualificació estellesiana, com tractarem d'explicar en les línies següents.

Vicent Salvador, a propòsit de Joan Fuster, explica que hi ha dues concepcions sobre què és l'adjectivació a priori contraposades, una inclusiva i l'altra molt restrictiva:

Per conciliar ambdues postures interpretatives, n'hi ha prou amb la decisió d'ampliar el concepte d'adjectivació de manera que incloga complements nominals, aposicions, clàusules de relatiu i altres galindaines que la més ortodoxa teoria lingüística d'avui no té cap inconvenient d'apropar al concepte elàstic d'adjectivació. [...] Pla, "animal horitzontal", pagès sorneguer de terres planes, és un mestre d'aquesta tècnica admirada explícitament i molt sovint practicada per Fuster. O pel poeta Estellés –no sabríem dir si per influència planiana o per la mitjanceria del de Sueca. (Salvador 1994: 125)

Salvador es decanta per una mirada àmplia de comprensió de l'adjectiu i, a més, interrelaciona les tres maneres d'adjectivar: la planiana, la fusteriana i l'estellesiana, per aquest afany retratista i que defuig de magnificències excessives. Com hem dit, Salvador és qui més ha estudiat la qualificació estellesiana des del punt de vista de l'estilística, i n'és l'iniciador juntament amb Jaume Perez Montaner (1981), però no han estat els únics a tractar-la.

De fet, el llibre d'estudis sobre Estellés publicat per l'Acadèmia Valenciana de la Llengua l'any 2013 recull altres reflexions interessants sobre l'adjectivació d'Estellés. Adolf Piquer afirma que en la prosa periodística estellesiana s'observa certa tendència a l'ús de l'epítet, que té la funció de destacar el pes semàntic de l'adjectiu per sobre del nom al qual acompanya (Piquer 2013: 295).

Xavier Vellón, a propòsit de la influència dels escriptors espanyols en la poesia d'Estellés, afirma que l'ús del superlatiu, abundant en el seu cas, pot ser influència de Vicent Aleixandre. Justifica també la tendència a l'adjectivació sensorial del burjassoter per possibles influències del mateix Aleixandre i també de Pablo Neruda (2013: 163). Pel que fa a l'adjectivació sensorial, Vellón es refereix a la sensibilitat creativa al voltant d'adjectius adreçats a l'experiència corporal, a la sensualitat. Afirma també que, tot seguint el model de Vicente Aleixandre, aquesta experiència sensorial connecta amb vivències tel·lúriques, relacionades amb la natura, amb l'univers, a partir d'un panteisme d'arrels eròtiques, semblant a com és plasmat per Aleixandre en els següents versos:

Pero ¿a quién amas, dime?  
Tendida en la espesura  
entre los pájaros silvestres, entre las frondas vivas,  
rameado tu cuerpo de luces deslumbrantes,  
dime a quién amas, indiferente, hermosa,  
bañada en vientos amarillos del día.<sup>63</sup>

D'altra banda, en l'apartat 2.3.2 d'aquesta tesi es repassa la presència dels adverbis en *-ment* en la poesia estellesiana en un sentit semblant a l'estudi que presentem en aquestes línies, tot i que més concís. Salvador afirma també que una de les característiques de la qualificació estellesiana és el *desplaçament qualificatiu*, concepte encunyat per Carlos Bousoño que “consisteix a aplicar a una entitat o a un procés, de manera figurada, una qualitat que, en bona lògica, hauria d'aplicar-se a una altra del mateix context” (Salvador 2013: 32). A més, afirma que el tipus de desplaçament de l'adjectiu més comú en la poesia d'Estellés és el complement predicatiu (Salvador 2013: 29), que qualifica, tot fent ús didàctic de la metàfora, de “criatura gramaticalment mestissa” pel fet de ser una hibridació entre un adjectiu i un adverbi que compleix la doble funció de qualificar el nucli del subjecte i el nucli del predicat, però que té forma adjectival i no adverbial i concorda en gènere i nombre amb el subjecte. En l'apartat 2.5.4, es tractarà el *desplaçament qualificatiu* com a recurs estilístic clau de la poesia estellesiana, tot i que aquest concepte apareixerà de manera tangencial en les següents pàgines, en què ens endinsem purament en l'estudi semiautomàtic dut a terme, així com en el tercer capítol de la tesi, centrat en les traduccions.

#### **2.2.2.2. Qualificació i estil poètic de Vicent Andrés Estellés: reflexions a partir de l'estudi semiautomàtic**

L'estudi sobre l'adjectiu que hem dut a terme és de tipus semiautomàtic perquè s'utilitzen els resultats d'unes cerques automàtiques com a excusa per a l'anàlisi qualitativa de l'estil d'un autor. Hem cercat en el corpus estellesià una sèrie de paraules i de grups de paraules.<sup>64</sup> Breument, hem dividit aquest estudi en sis parts: una part teòrica

<sup>63</sup> Vicente Aleixandre. Poema “Sierpe de amor” de *Sombra del Paraíso*, (Vellón 2013: 162).

<sup>64</sup> Les cerques per als apartats 2.2.2.2.2., 2.2.2.2.4., 2.2.2.2.5. i 2.2.2.2.6. han estat realitzades amb el programa Word Smith Tools sobre el corpus estellesià no etiquetat. Les cerques en el corpus etiquetat (les de l'apartat 2.2.2.2.3.) han estat realitzades amb les eines del grup IVITRA (Metaconcor2).

introdutòria; la recerca del lema adjectiu en el corpus, el comentari sobre els 40 adjectius més freqüents del corpus, altres adjectius menys freqüents però que són mots clau en l'estil del poeta, el cas concret d'estructures qualificatives clau i les col·locacions qualificatives d'*amor* i de *mort*. En tots els casos, ens hem centrat en el comentari dels casos que hem considerat més interessants des del punt de vista estilístic.

### 2.2.2.2.1. Marc teòric i metodològic

Per a la nostra anàlisi, ens hem basat en el capítol seté del llibre *Elements de lingüística per al discurs literari* (Maingueneau i Salvador 1995: 129-142), així com en la *Gramàtica del Català Contemporani* (Picallo 2002: 1641-1688). De fet, el primer llibre ofereix una guia prou detallada dels elements del discurs susceptibles de ser analitzats de manera productiva a l'hora d'estudiar l'estil d'un escriptor. D'alguna manera, l'esquema d'estilística dels textos no literaris (Salvador 2013: 43-45), en què hem basat aquest bloc de la tesi doctoral, té com a precedent la taxonomia analítica que ofereix aquest llibre.

El seté capítol del llibre de Maingueneau i Salvador *Elements de lingüística per al discurs literari* planteja l'anàlisi de l'adjectivació de manera àmplia. Més enllà de la categoria lèxica de l'adjectiu, es planteja l'adjectivació com una categoria gramatical elàstica fins al punt que arriba a incloure-hi l'adverbi: "I és que, en algun sentit, l'adverbi és, com diuen alguns gramàtics, una mena d'adjectivació verbal, o una mena d'adjectivació de l'adjectiu, i admet també una anteposició 'epitètica' respecte al verb o a l'altre adjectiu" (1995: 142). Ara, però, es postposa l'estudi adverbial fins a l'epígraf 2.3.2.

Nogensmenys, aquest estudi de la qualificació no es limita a l'adjectiu, sinó que paraesment a altres recursos qualificatius menys prototípics (la doble adjectivació, l'epítet, el complement predicatiu i l'adjectiu superlatiu, entre d'altres). Tornem ara al capítol de llibre que ens serveix de referència. Maingueneau i Salvador comencen el capítol amb l'estudi de la part més prototípica de la qualificació: els adjectius qualificatius, és a dir, aquells que són susceptibles d'un ús predicatiu i de variació de grau. Nosaltres també. La resta d'adjectius són semànticament més febles i es troben fortament condicionats per la funció de determinació o bé s'aproximen a l'adverbi, de manera que ara queden apartats. Seguirem la classificació dels adjectius qualificatius segons el punt de vista semàntic que es mostra en el següent quadre:<sup>65</sup>

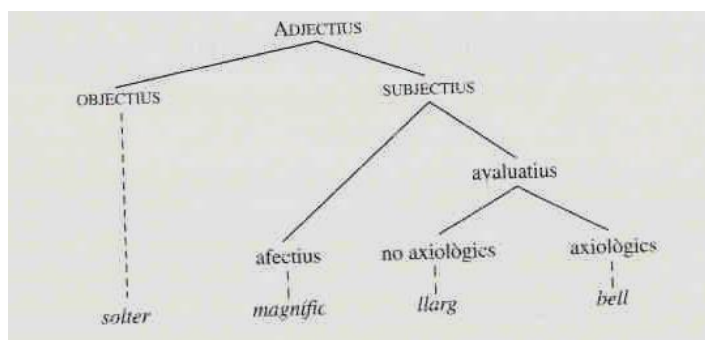


Figura 8. Quadre de classificació dels adjectius (Maingueneau i Salvador 1995: 130).

65 Serà de profit també la classificació proposada per Dixon (1982) i que recull Picallo (2002: 1647-1651).

Els adjectius objectius són els que descriuen el món o qualitats demostrables d'un substantiu. Aquesta categoria és prou clara i tancada. No ho és tant el cas dels adjectius (qualificatius) subjectius, ja que inclou elements concomitants però diferents. Dins dels adjectius subjectius trobem una primera divisió entre *afectius* i *avaluatius*. Els afectius “enuncien, alhora que una propietat de l'objecte que determinen, una reacció emocional del subjecte parlant envers l'objecte de què parla”. Es donen exemples com ara *patètic* i *magnífic*. La diferència entre afectius i avaluatius és que els segons han perdut tota referència objectivament constatable de l'objecte qualificat. Dins dels avaluatius hi ha els no axiològics i els axiològics. Els primers es basen en una *dobla norma*: “la que és interna de l'objecte i l'específica de l'enunciador”. Els dona l'exemple d'*una dona alta*. La diferència entre els no axiològics i els axiològics sembla ser de grau, en el sentit que els del primer tipus estan condicionats per uns judicis de valor més generalment acceptats en uns contextos culturals determinats.

En l'anàlisi de l'estil literari, els adjectius objectius són menys interessants que els subjectius, ja que aquests segons ofereixen més possibilitats interpretatives i matisos semàntics que enriqueixen el discurs poètic. En paraules d'aquests autors “la categoria adjectival és particularment interessant per a l'anàlisi estilística. En primer lloc perquè molts adjectius constitueixen un bon recurs per a la inscripció de la subjectivitat en el discurs”.

Entre els adjectius que s'estudiaran dos apartats més avant, hi ha l'adjectiu *pobre*, al qual curiosament se li dedica un epígraf en el capítol setè del llibre de Maingueneau i Salvador. No només a aquest adjectiu, sinó als que, com *pobre*, canvien de significat segons la seua posició respecte el substantiu al qual qualifiquen. És interessant en el cas d'Estellés, atès que *pobre*, amb 207 ocurrències, és un dels 40 adjectius més sovintejats pel poeta (n'ocupa el 25é lloc). Un altre element qualificatiu apuntat en el capítol setè del llibre i susceptible de ser analitzat en Estellés és el sintagma nominal introduït per l'indefinit *un* (Determinant indefinit + N + Adj), amb contingut metonímic inclòs (Ibídem: 135). Semblants a aquesta estructura però més allunyades de la qualificació prototípica per la manca d'adjectiu, hi ha les estructures [Determinant indefinit + N + Oració subordinada de relatiu] i [Determinant indefinit + N + *de* + N + Adj] (Ibídem: 136–137).

El darrer punt destacat d'aquest estudi de Maingueneau i Salvador és el de la posició de l'adjectiu en relació amb el nom. En poesia té especial vigència la figura retòrica de l'epítet. Maingueneau i Salvador defineixen els epítets com “els adjectius que s'afegeixen a un substantiu, no pas per determinar-lo o per completar-ne la idea principal, sinó per caracteritzar-la d'una manera més particular i fer-la sobresortir, amb més relleu i més força”, idea que prenen de Pierre Fontanier.

Però més enllà de la consideració tradicional de la funció epitètica de l'adjectiu anteposat en poesia, ens fixarem en les tendències d'anteposició o de posposició de certs adjectius en relació amb certs substantius dins l'idiòlecte estellesià per tal de justificar-los des del punt de vista pragmaestilístic. Sobre aquest aspecte, Picallo afirma que:

La posició postnominal és la posició canònica de l'adjectiu en llengües romàniques com el català, el castellà o l'italià. S'ha argumentat que en seqüències que presenten l'ordre nom-adjectiu (p. ex., els llibres grossos) l'adjectiu imposa una interpretació restrictiva, especificativa, objectiva i analítica al nominal. L'ordre més marcat adjectiu-nom (p. ex., els

grossos llibres) correspon a una lectura connotativa, explicativa, afectiva o valorativa.  
(2002: 1655)

Continuarem desenvolupant aquest darrer aspecte més endavant en l'apartat, 2.2.3, centrat en la combinatòria lèxica.

#### 2.2.2.2. Metadiscursivitat

Gràcies a la cerca del lema *adjectiu* entre els versos del poeta s'ha observat que Estellés és conscient de la importància de l'ús acurat i just d'aquest element, segons la seua *ideologia estilística* que coincideix notablement, pel que fa a l'adjectiu, amb la de Pla i la de Fuster. Recordem que Josep Pla va dir que Estellés era “un prosista que escrivia en vers” (Pla 1979: 174-183), entre d'altres coses per la manera com utilitza l'adjectiu, tan assagística en molts casos. Per exemple, en el sonet LXXV del GFG, la tercera estrofa comença amb una reflexió estilística que és una disculpa per un ús no prou acurat i justificat, que implica l'ús d'un clixé literari, d'un adjectiu com és “immaculat” qualificant “cementiri”. Aquesta qualificació no aporta res d'original al nom que acompanya i tan sols fa referència a les parets blanques dels cementiris, tan referides en la tradició literària espanyola (vegeu el punt 2.5.3). Estellés es justifica tot afirmant que aquesta qualificació està ja molt vista i no és gens original. De fet, no és estrany trobar aquest tipus de reflexions metadiscursives en els versos d'Estellés, fins al punt que la metadiscursivitat és també un tret estilístic seu. Vegem les dues darreres estrofes del sonet en qüestió:

el cementiri immaculat, si em passen  
un adjectiu sense convicció...  
Ulls de difunt, i de difunt a fosques,

balbes les mans, recorreria el poble  
vell i polsós: se'm desfarien cranis  
entre les mans com terrossos de l'horta.

En aquest sentit, en el quart poema d'*Ora marítima*, el *jo* poètic estellesià dibuixa una imatge de la tria de l'adjectiu escaient assossegada i molt meditada, amb l'ajut, si s'escau, del diccionari:

Ara he pres un penjoll de raïm;  
menge, distret, mentre pose una coma  
o trie cert adjectiu més propici,  
car tinc el gust de precisar molt més  
i consultar sovint diccionaris.  
El Fabra m'és força insubstituïble.

Al mateix temps, aquest fragment recorda les paraules de Josep Pla en *Darrers escrits* suara esmentades, quan diu que fuma per tal de triar bons adjectius:

Jo fumo aquests cigarrets perquè m'ajuden a l'ofici que faig. El meu ofici és escriure en l'aspecte més perillós: en diaris i revistes. Per escriure, això és, per descriure, s'ha d'adjectivar, cosa que no és pas fàcil. La manera arcaica que jo tinc d'adjectivar troba en la meua manera arxi-arcaica que tinc de fer els cigarrets una ajuda considerable... (Pla 1984: 192)

Un recurs metonímic recurrent en la lírica estellesiana és el fet de considerar l'adjectiu com un objecte més de la quotidianitat. L'adjectiu pot aparèixer com un objecte més dins d'una enumeració –que sol ser d'objectes quotidians, però no sempre– on es descriu un personatge o una escena a través del procediment metonímic de la *representació a través de variants* (Salvador 1986: 86), en l'anàlisi de la qual ens detindrem en el punt 2.5.4. Ho veiem en el següent fragment de *L'amant de tota la vida* (OC7), on un adjectiu apareix com una flor al costat del gerani i alhora és un element metonímic que fa referència a les galanteries dites per un home i acompanyades de flors:

Com treballen, d'obscurs, de tan amables,  
oferint garanties i targeta  
i preguntant per la salut dels fills,  
escollint-te geranis i adjectius!

Així com en el següent fragment de *Llibre d'exilis* (OC2), on apareix l'adjectiu acompanyat de coses d'allò més mundanes que, en conjunt i gràcies a la metonímia, construeixen la imatge d'un paisatge urbà decrepit. Contràriament i anàloga al que passava en l'exemple anterior, ara el nom “adjectius” acompanyat de “terribles” fa referència a insults, tot creant un efecte estilístic amb el contrast semàntic entre la naturalesa de l'*adjectiu* i la seua qualificació amb l'adjectiu afectiu *terrible*:

Ho conec totalment. Sé ben bé cada dia  
tot el que hauré de fer, tot el que no he de fer,  
entre estendards romputs, entre ramats de pols,  
entre fracàs i espera. La fusta dels seients  
de les estacions amb runa assuavida  
per l'ús, inscripcions fetes amb ganivets,  
els cors amb les sagetes, la negror d'unes ungles,  
els adjectius terribles, l'olor a samarreta.

En el següent exemple, l'adjectiu forma part d'una enumeració. Tanmateix en aquest cas els termes de la metonímia pertanyen a un altre marc cognitiu, com és el del passat històric lligat a la identitat nacional. Ens trobem davant d'un poema dedicat a Francesc Eiximenis que es troba per partida doble en la producció estellesiana editada (dins *Poemes preliminars* i dins *Mural, Mural*, MPVIII):<sup>66</sup>

com Eiximenis,  
proses de lletugues i gerres,  
adjectius, punts i comes de capitells arnats,  
belles proes que avancen, les lluites que no cessen,  
comandes de la sal, preceptes de la terra;

En aquest cas, la representació a través de variants serveix per descriure el personatge històric de Francesc Eiximenis a partir d'algunes de les seues característiques (com ara l'escriptura sobre allò quotidià o bé que va viure durant l'Edat Mitjana, tan tacada de connotacions bèl·liques i de conquestes d'ultramar mediterrània). Amb aquest exemple, Estellés s'identifica amb el fet de parlar d'allò quotidià i posa al mateix nivell de lluita i de reivindicació la lletra i l'espasa, tot revaloritzant figures literàries canòniques catalanes com ara Francesc Eiximenis i ell mateix. També destaquem l'adjectiu *arnat*, que malgrat el seu poc ús en la llengua estàndard actual, ocupa un lloc destacat en la

---

<sup>66</sup> Ens referirem al *Mural del País Valencià* com MPV, i cadascun dels tres volums que el formen, els marcarem amb números romans (MPVI, MPVII, MPVIII).



qualificació estellesiana. En resum, en els darrers exemples, hem vist l'ús de l'adjectiu com a metonímia del llenguatge, de la llengua o de l'idioma, de les idees i de les ideologies, i també qualificant l'estil literari propi. En el següent cas que mostrem, extret del *Llibre dels polítics* (MPVIII), apareix "adjectiu" com referència metonímica a la ideologia, juntament amb el substantiu "principis". Com en l'exemple previ, el camp bèl·lic i el de l'escriptura tornen a creuar-se, tot dibuixant una imatge metafòrica explícita per explicar com els fets bèl·lics marquen la història i el destí dels pobles i això es plasma en els textos:

Secretament, cautament, com sol fer-ho,  
molt lentament una sang creuarà  
aquests papers determinant conductes,  
determinant adjectius i principis.  
Pàmpols de sang o pàgines de sang,  
aquest vol ser el cant divers d'un poble.

En canvi, en *Valencians que han traït el nostre poble*, "adjectius" fa referència directa i concreta a textos escrits, especialment periodístics. Concretament, s'està parlant del conflicte obert a València entre intel·lectuals catalanistes i anticatalanistes, anomenat informalment *La batalla de València*. En aquest cas, la qualificació del nom "adjectiu" com a "propici" no és, en absolut, impressionista, com sí que ho era "terrible". "Propici" és un adjectiu més objectivable que terrible i correspondria al grup dels axiològics:

Raonen molt i berenen i sopen  
i per les nits llegeixen el que escriuen  
donant-se gust amb adjectius propicis  
i publicant els textos a la premsa.

El tercer cas és el d'un poema d'*Alacant* (MPVIII) dedicat a l'escriptor Gabriel Miró, on "prosa" i "adjectius" són dos mots que fan referència metonímica a l'escriptura de Miró:

Oh tu més dolç, oh Gabriel Miró,  
prosa de llum, adjectius de bellesa.  
Gabriel Miró, nom sacre de l'oblit,  
t'havem de traure o rescatar, Gabriel

Sobta la qualificació de la prosa com "lluminosa" a partir del sintagma preposicional "de llum". I és que la *llum*, com en el cinema, és en Estellés un element indispensable de l'escena. Aquesta *llum* es qualifica en certs casos de *groguenca*, com veurem en el següent apartat.

Tot comptat i debatut, s'ha comprovat que el lema *adjectiu* s'utilitza en Estellés de manera metonímica per fer referència a l'escriptura en general. El poeta farà una cosa semblant amb altres elements lingüístics com les *comes* o els *punts i comes* i amb els *noms*, *paraules*, *sintaxi* i *síl·labes*. Aquest recurs estilístic a la metadiscursivitat caracteritza l'estil estellesià i apropa el lector al procés d'escriptura del text que llegeix, de manera que s'acurta la distància afectiva entre l'autor i el lector, que, per mitjà d'aquesta espècie de *captatio benevolentiae*, s'endinsa en la quotidianitat de l'escriptura Estellesiana i la desmitifica. Aquest fet s'observa especialment en poemaris com ICG.

### 2.2.2.2.3. Comentari sobre els 40 adjectius amb més ocurrencies o aparicions en la poesia d'Estellés

Com el nom d'aquest epígraf indica, tot seguit s'estudiaran el adjectius amb més presència en els versos d'Estellés, tot partint d'una cerca automàtica. El següent quadre mostra els 40 adjectius que més vegades apareixen en els versos de Vicent Andrés Estellés.<sup>67</sup>

Per ordre alfabètic		Per freqüència	
Lema	Ocurrencies	Lema	Ocurrencies
ALEGRE	148	CLAR	530
ALT	213	GRAN	525
AMARG	334	UN	414
ANTIC	318	SANT	376
BELL	147	FOSC	360
BLANC	190	PLE	336
BO	162	AMARG	334
BREU	130	VELL	333
BRUT	136	ANTIC	318
CERT	239	NU	305
CLAR	530	SECRET	305
DARRER	173	LLARG	303
DOLÇ	208	CERT	239
EXTENS	130	TRIST	236
FELIÇ	210	VER	222
FONDO	162	ALT	213
FOSC	360	FELIÇ	210

<sup>67</sup> D'aquest quadre, n'hem eliminat tres resultats, CAR, ROSA i LENTITUD, perquè se'ns havien escolat tres paraules que realment no són adjectius en la major part de les seues ocurrencies en el CED (i en el cas de *lentitud*, no mai). Per completar-ne els 40, hem agafat els següents de la llista. Caldria reajustar l'etiquetatge en aquest sentit, tot i que l'eliminació total del soroll i de les errades és quasi impossible. Ho deixem per a propers estudis sobre el CED.

FUTUR	149	DOLÇ	208
GRAN	525	PETIT	207
HUMIL	144	POBRE	207
INVICTE	141	BLANC	190
JOVE	128	DARRER	173
LLARG	303	VERD	173
LLUMINÓS	125	BO	162
NEGRE	158	FONDO	162
NOCTURN	125	SEGON	160
NU	305	NEGRE	158
OCULT	151	OCULT	151
PETIT	207	FUTUR	149
PLE	336	ALEGRE	148
POBRE	207	BELL	147
SANT	376	HUMIL	144
SECRET	305	INVICTE	141
SEGON	160	BRUT	136
TENDRE	131	TENDRE	131
TRIST	236	BREU	130
UN	414	EXTENS	130
VELL	333	JOVE	128
VER	222	LLUMINÓS	125
VERD	173	NOCTURN	125

Figura 9. Llistat dels 40 adjectius (lematitzats) amb més aparicions en el CED.

Com del text de Maingueneau i Salvador (1995) se'n deriva, des del punt de vista de l'estilística dels textos literaris, el més interessant d'analitzar són els adjectius qualificatius, atès que tenen un pes semàntic important. Amb la seua utilització concreta, l'autor introdueix impulsos de subjectivitat en el text. Picallo (2002: 1641-

1688) divideix els adjectius en tres tipus: qualificatius, de relació (temàtics i classificatoris) i adverbials. A excepció d'UN, que és un cas poc paradigmàtic d'adjectiu ja que la seua funció prototípica és més pròpia al pronom o determinant del nom, els 39 adjectius restants de la llista es poden analitzar com a adjectius qualificatius. Picallo repren la classificació dels adjectius qualificatius per criteri semàntic proposada per Dixon (1982), en què s'inclouen set categories: adjectius de dimensió, de propietats físiques, de velocitat i de posició; d'edat, de color i forma; de caràcter i d'avaluació (2002: 1646-1651). Hem encabint tots 39 adjectius en aquests set grups:

1. Dimensió	2. Propietats físiques	3. Velocitat i posició	4. Edat	5. Color i forma	6. Caràcter	7. Avaluació
EXTENS	ALT	BREU	ANTIC	CLAR	ALEGRE	BELL
FONDO	BRUT	DARRER	FUTUR	FOSC	AMARG*	CERT*
LLARG* (3)	DOLÇ* (7)	OCULT	VELL	NEGRE	FELIÇ	INVICTE*
	GRAN	SEGON	JOVE	VERD	HUMIL*	POBRE
	NU			LLUMINÓS	TENDRE	SANT*
	PETIT				TRIST	SECRET
	PLE					VER
	NOCTURN*					

Figura 10. Classificació temàtica dels 40 adjectius (lematitzats) amb més aparicions en el CED, segons Dixon 1982 (*apud* Picallo 2002: 1646-1651).<sup>68</sup>

Serà interessant centrar-se en l'anàlisi d'alguns dels adjectius en detriment d'uns altres semànticament més febles o més comuns en l'ús de la llengua i que sovint no determinen l'estil del poeta. Prescindirem ara, per exemple, de l'anàlisi particular d'UN, CERT i SEGON, que van sovint anteposats. La major part de les aparicions de CERT en el CED corresponen a la seua funció d'adjectiu anteposat equivalent a la tercera accepció que dona el DIEC2 ("Una determinada persona o cosa, sense dir, però, quina és"). Hi ha algunes aparicions poc significatives amb el significat més prototípic d'aquest adjectiu, que és en la seua funció postposada (DIEC2: 1. "Que respon a la veritat"). *Un* pot funcionar com adjectiu, article o bé pronom. En aquest estudi, interessa l'ús que Estellés en fa com a article indefinit, que apareix en altres epígrafs sobre la qualificació estellesiana. *Segon* no és prou destacable semànticament per al nostre estudi.

La resta d'adjectius d'aquesta llista poden considerar-se adjectius qualificatius més o menys prototípics. Uns dels semànticament més febles són els que especifiquen quantitats i distàncies (GRAN, PLE, LLARG, EXTENS, PETIT) però també temps

<sup>68</sup> Quan els adjectius apareixen seguits d'un asterisc, vol dir que s'inclouen en el grup per alguna de les accepcions semàntiques en què es poden trobar en la poesia estellesiana, però pot ser que s'hi troben en altres accepcions que no encaixen en aquesta classificació. LARG i DOLÇ també són acompanyats d'un número entre parèntesi, que correspon a una altra columna on també podrien encaixar semànticament.

(VELL, LLARG, FUTUR, BREU, EXTENS, ANTIC), que sovint es traslladen metafòricament del marc cognitiu de l'ESPAI al del TEMPS (pensem en LLARG, EXTENS, PETIT, DARRER). Fet i fet, els elements de la qualificació espacial i temporal tendeixen coincidir.<sup>69</sup> Altres que són molt comuns en la llengua i que per això no són genuïns l'estil estellesià serien BELL, ALT o ALEGRE, però caldrà un estudi més aprofundit del seu ús per determinar-ne el pes estilístic.

Un àmbit temàtic que destaca en l'adjectivació estellesiana és el dels colors i qualitats de la llum. Estellés descriu de manera cinematogràfica. Així, dona molta importància a la llum i al color en les seues descripcions. A més, l'ús personal dels colors per expressar sentiments pot delatar certs aspectes de l'univers poètic d'un autor. En el llistat dels 40 adjectius, han aparegut CLAR, FOSC, BLANC i VERD. Veurem també GROC com a mot clau (no necessàriament de la categoria adjectival), en el següent epígraf.

En el punt 2.2.3.1, es veurà que FONDO i AMARG són adjectius amb una possible influència ausiasmarquiana. D'altra banda, hi ha una sèrie d'adjectius d'aquest quadre relacionats amb el vessant poètic estellesià de la poesia cívica, on aprofita referents quotidians per assumir la veu del poble i reivindicar una identitat nacional valenciana i proletària. Són els adjectius CLAR, BRUT, ANTIC, HUMIL, POBRE i FUTUR. Destaquem l'elevada presència del lema SANT, la major part de les vegades en forma d'adjectiu, en el CED.<sup>70</sup> També hi ha una sèrie d'adjectius que solen aparèixer en cotextos connotats d'erotisme, com són INVICTE, NU, SECRET I TENDRE.

A continuació, es presenta l'estudi d'alguns mots clau de la qualificació estellesiana que no es troben dins dels 40 adjectius de freqüència més elevada.

#### **2.2.2.2.4. Mots clau i qualificació: altres adjectius estilísticament destacats més enllà dels 40**

En les cerques estadístiques de mots i estructures per a l'anàlisi literària, hi ha un problema omnipresent: la interferència entre els trets propis de l'ús general o estàndard de la llengua i els propis de l'idiòlecte literari de l'autor. Els recursos estilístics que coincideixen amb l'ús comú de la llengua són els que queden reflectits de manera més clara en les estadístiques. En canvi, els elements que pertanyen a l'idiòlecte de l'autor sovint queden fora dels resultats estadístics, atès que la seua presència en els textos és puntual i tanmateix determinant. És el que passa, per exemple, amb els adverbis en *ment*. Per això cal, en alguns casos, ampliar l'abast de l'estudi a aquells elements lingüístics que, per pura intuïció de l'analista, són susceptibles de ser tinguts en compte en l'anàlisi més enllà de les dades estrictes de la quantificació. Aquesta és, doncs, la raó de ser del present epígraf: donar compte d'aquells adjectius o usos qualificatius que, tot i no trobar-se entre els 40 més utilitzats per Estellés, són indispensables d'esmentar si es pretén entendre millor el seu estil.

Els adjectius que hem triat d'analitzar des del punt de vista semàntic i col·locacional en el corpus estellesià són *groc*, *pedregós*, *cereal* i *vegetal*. I no és perquè siguin els que més hi apareixen, sinó perquè Estellés els utilitza abundantment en comparació amb el seu ús en la llengua estàndard (atès que no són adjectius d'ús comú), o bé perquè el

<sup>69</sup> Per traslladar-se de la quantitat a l'espai, la metàfora viatja pel pont que és la qualificació de la distància, que implica les variables espai i temps si la volem recórrer.

<sup>70</sup> S'ha parlat del lema SANT en l'epígraf 2.2.1.

poeta els fa servir amb un matís semàntic metafòric que apunta certes claus del seu univers poètic.

Comencem per l'adjectiu *groc*. Hem fet les cerques de les quatre formes que té l'adjectiu *groc* segons el gènere i el nombre. A més, hem inclòs la cerca de l'adjectiu derivat de *groc* *groguenc*, també amb les seues quatre variants. En el següent quadre sinòptic mostrem una síntesi del comportament de *groc* en el CED.

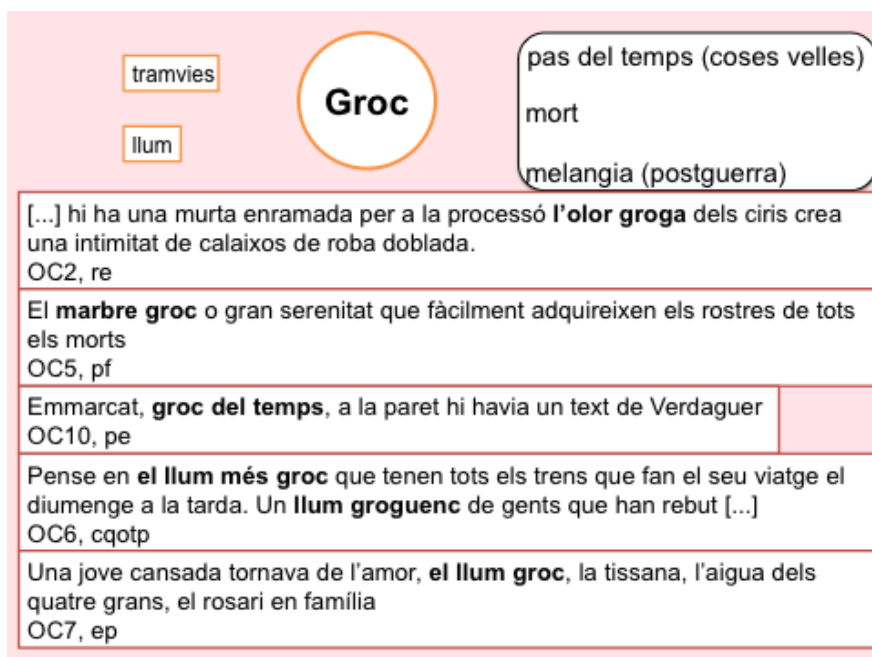


Figura 11. Quadre resum de les col·locacions de l'adjectiu *groc*.

Pel que fa a les col·locacions amb l'adjectiu *groc*, hem observat que funciona com col·locació posposada dels substantius *tramvia* (especialment en la forma *tramvies*) i *llum*. De fet, els versos on apareix la col·locació [*llum* (+ x) + *groc*] introdueixen un significat de melangia i de pas del temps. Melangia que en certs versos d'Estellés va lligada al temps de la postguerra, i especialment als tramvies de la ciutat de València de postguerra (com apareix en LMer) i als trens que traslladaven els presoners de la guerra travessant l'Horta. Ho observem clarament en els següents versos de la CQOTP (OC6):

Pense en el llum més groc que tenen tots els trens  
que fan el seu viatge el diumenge a la tarda.  
Un llum groguenc de gents que han rebut

O en el següent fragment d'*Estams de la pols* (OC7), on es descriu una escena d'austeritat quotidiana per mitjà de detalls metonímics que recorden els primers plans o plans de detall cinematogràfics, i més encara pel detall visual del color de la llum:

una jove cansada  
tornava de l'amor,  
el llum groc, la tissana,  
l'aigua dels quatre grans,  
el rosari en família,

Aquest “llum groc”, com el “paper groc” d’altres versos, és un signe del pas del temps, cosa que es veu especialment clar en les seqüències narratives d’alguns poemes estellesians com l’emblemàtic “Cançó de la rosa de paper” (*Taula parada*) amb el vers “un diari groc del temps”. L’estructura adjectival d’aquest fragment es repeteix en *Poemes esparsos* (OC10) amb intenció semàntica idèntica:

Emmarcat, groc del temps, a la paret  
hi havia un text de Verdaguer

En el següent exemple es produeix una sinestèsia pel fet que s’entrecreuen els sentits de l’olfacte i de la vista. Novament el poeta descriu una escena quotidiana per mijà dels detalls. Ara es parla d’una espelma de manera que s’entremesclen dues qualitats seues, tot donant lloc a un trop poètic clarament comprensible i molt subtil entre dues característiques sensorials d’un mateix objecte (OC2, Re):

hi ha la murta enramada per a la processó  
l’olor groga dels ciris crea una intimitat  
de calaixos de roba doblada estrictament

D’altra banda, també trobem l’adjectiu *groc* en enunciats que remetent al tema de la mort. Ho demostrarem amb un exemple metafòric on es produeix un *desplaçament qualificatiu* de l’adjectiu *groc*, que acaba referint-se a la mort de manera metonímica a través del cadàver, concretament al color de les cares dels morts (OC5, PF):

El marbre groc o gran serenitat  
que fàcilment adquireixen els rostres  
de tots els morts, ve d’un gran cansament,  
d’un desistit anhel de viure encara

Passem ara les col·locacions de *pedregós*, adjectiu derivat del nom *pedra*.<sup>71</sup> Es tracta d’un lema que té un pes metafòric destacat dins l’univers poètic estellesià. *Pedregós* fa referència a una superfície, sovint sobre la qual es camina encara que no sempre, “plena de pedres” (DIEC2). En molts casos representa un camí, real o metafòric, que és difícil de transitar, per la qual cosa es pot afirmar que aquest adjectiu apareix en el vers estellesià connotat negativament.

L’adjectiu *pedregós* en la poesia estellesiana coapareix significativament amb *altar*, tant anteposat com posposat, i amb *pàtria* com a epítet. Tot seguit, mostrem un quadre sinòptic del comportament de l’adjectiu *pedregós* en el CED:

---

71 Com que *pedra* es troba entre els 40 substantius més utilitzats per Estellés, s’ampliarà l’anàlisi semàntica d’aquest concepte en l’apartat 2.2.3.

<div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: center;"> <div style="border: 1px solid black; padding: 2px;">Altar+</div> <div style="border: 2px solid orange; border-radius: 50%; padding: 10px; text-align: center;"> <b>Pedregós</b> </div> <div style="border: 1px solid black; padding: 2px;">Altar-</div> <div style="border: 1px solid black; padding: 2px;">pàtria</div> </div>
Els senyorijs, les línies, la crònica, els sacerdots de <b>pedregosa llengua</b> (MPVII, dtp)
Treien uns mots <b>pedregosos</b> i bruts de la terra i amb ells i amb ells construïen el càntic (ho, OC2)
Carrers antics de <b>pedregosa lluita</b> (mpvii, dtp)
Episcopal, amb una creu de pedra, Amb pectoral de pols assuavida, amb un anell de <b>pedregosa púrpura</b> , (mpviii, ld)
Sobre la taula, <b>pedregosos</b> dolços, les ensucrades arqueologies (OC10, me)
Puge l'altar pedregós* de la pàtria (3)

Figura 12. Quadre resum de les col·locacions de l'adjectiu *pedregós*.

D'una banda, en Estellés, la *pedra*, el *còdol*, la resta arqueològica, etc. són el que queda després del *naufregi*, és a dir, allò que queda d'un passat, siga personal, siga col·lectiu. Per exemple, les pedretes blanques i negres que apareixen en el poema LVIII d'Ho, són les de la història personal, els fets biogràfics concrets, positius o negatius, que queden de la vida d'algú, en aquest cas del poeta Estellés, i que s'emmagatzemen dins l'àmfora que és la seua vida. Per tant, per a Estellés, la biografia (l'*àmfora*) és la suma dels fets individuals d'una persona. Així, les nou aparicions del mot *pedretes* en el corpus poètic estellesià tenen relació amb aquest passat vital, aquells detalls insignificants de la vida que tanta importància tenen en les biografies llatines. Són sempre pedretes menudes, de riu, de l'àmfora o del camí, que donen compte de la biografia del poeta a través d'aquesta metàfora, que alhora du implícit el contingut metonímic de les pedres com els records que recomponen tota una vida.

En canvi, les pedres arqueològiques, monumentals, les grans pedres, representen per a Estellés la història col·lectiva d'una cultura i d'un poble sobre el qual ell s'erigeix com a representant. També tenim altres pedretes entre els seus versos com són les telles del mort i pam, que es relacionen amb la seua infantesa semblantment com ho fan els grills i les sèquies; i grans pedres o formacions pètries com ara les coves, les muntanyes i molts altres elements de l'orografia valenciana.

Aleshores, *pedregós* apareix sovint relacionat amb mots com *antic* i *atàvic*, tot fent referència amb allò del passat que perdura en el present per mitjà de la topografia. En sentit, i relacionat amb la metàfora ELS ARGUMENTS SÓN CONSTRUCCIONS entenem les al·lusions metadiscursives del tipus “Els senyorijs, les línies, la crònica, / els sacerdots de pedregosa llengua” (*Es desperta la terra. Pobles*, MPVII) o bé “Treien uns mots pedregosos i bruts de la terra i amb ells i amb ells construïen el càntic” (OC2, Ho), on de manera metafòrica i alhora metonímica (*metaftonímica*), la llengua queda impregnada pel passat cultural dels valencians. En el primer dels dos exemples citats, a més, Estellés imbrica la seua opció de ser la veu del poble amb la tradició de tota una sèrie de personatges que han estat la veu cultural dels valencians des dels medievals com són Sant Vicent Ferrer, Ausiàs March i Francesc Eiximenis.



En l'exemple "Carrers antics de pedregosa lluita" (MPVII, DTP), l'adjectiu "pedregosa" realment qualifica tant el nom al qual acompanya ("lluita") com el nom que el precedeix ("carrers"). De fet té més afinitat semàntica amb l'antecedent. Novament trobem un desplaçament qualificatiu en l'exemple següent: "Episcopal, amb una creu de pedra, / Amb pectoral de pols assuavida, / Amb un anell de pedregosa púrpura, / Amb un llatí de salpassar el temple." (MPVIII, LD). Un altre cop, l'epítet "pedregosa" qualifica el nom que el precedeix, però sobre el qual no actua principalment: "anell". Aquesta expressió seria equivalent a *un anell amb una pedra púrpura*, tot fent referència al material de la pedra amb què s'adorna l'anell. Si és així, aquest exemple seria una excepció del que s'ha dit unes línies més amunt, atès que en aquest cas no hi ha connotació negativa en la qualificació amb *pedregós*.

Quant a l'adjectiu *cereal*, en primer lloc, hi ha el quadre sinòptic:

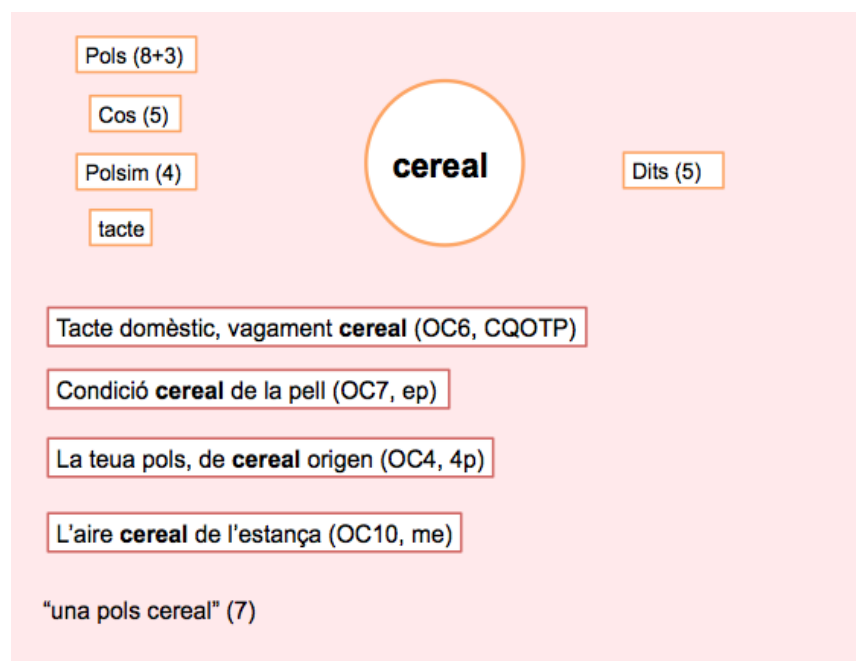


Figura 13. Quadre resum de les col·locacions de l'adjectiu *cereal*.

La farina té qualitat de fina, com recull la dita castellanenca *a quants governa la farina, i ella fina que fina*. Estellés és de família de forners. És per això que la seua manera de concebre el cereal és ja molt i refinat, com una polseta fina i suau. Per tant, l'adjectiu *cereal* en la poesia estellesiana es relaciona amb dos elements, d'una banda el tacte de la pell femenina i de l'altra, la pols. Totes dues associacions tenen l'origen en una analogia sensorial. D'una banda, la pell femenina prototípica pot ser suau com el tacte d'un grapat de farina de blat com el que es troba en sacs en un forn, i també d'un color clar i uniforme semblant. D'altra banda, les partícules ínfimes d'aquesta farina són morfològicament comparables als grans minúsculs de pols.

En el cas de la primera imatge metafòrica, LA PELL ÉS SUAUA COM LA FARINA, trobem aparicions com ara: "tacte domèstic, vagament cereal" (OC6, CQOTP) o bé "condició cereal de la pell" (OC7, EP). Quant a la segona imatge, LA POLS ÉS FARINA, trobem exemples com "la teua pols, de cereal origen" (OC4, 4P) o bé "l'aire / cereal de l'estança" (OC10, ME).

Si analitzem les ocurrencies de l'adjectiu *cereal* en el corpus poètic estellesià i les possibles concordances, obtenim que *cereal* apareix cinc vegades anteposat a *dits*. En canvi, com adjectiu posposat, destaquem la seua afinitat pels substantius *pols* (11 ocurrencies), *polsim* (4), *cos* (5) i *tacte* (1). Veiem que totes aquestes preferències col·locacionals de l'adjectiu *cereal* són coherents amb els significats que hem observat de *cereal* en l'univers estellesià. Com addenda i en el mateix sentit, hem trobat una col·locació en forma de sintagma nominal que apareix set vegades en el corpus: “una pols cereal”.

Estellés es visualitza a ell mateix com animal, a la dona com vegetal i al territori com mineral. Per això, hem vist que quan parla de territori, de pàtria, ho fa sovint per mitjà de les pedres, els còdols, les restes arqueològiques, etc. En canvi, l'Estellés animal es verbalitza, per exemple, en l'emblemàtic poema de LMer que comença amb el vers “animal de records, lent i trist animal, / ja no vius, sols recordes”, on el *jo* poètic es desdobla en una tercera persona que qualifica el mateix poeta d'*animal*. I ens queda la dona, de qualitats vegetals (sinuositat, feminitat, natura, estatisme, passivitat) segons el simbolisme estellesià. Passem a l'anàlisi de l'adjectiu *vegetal*:

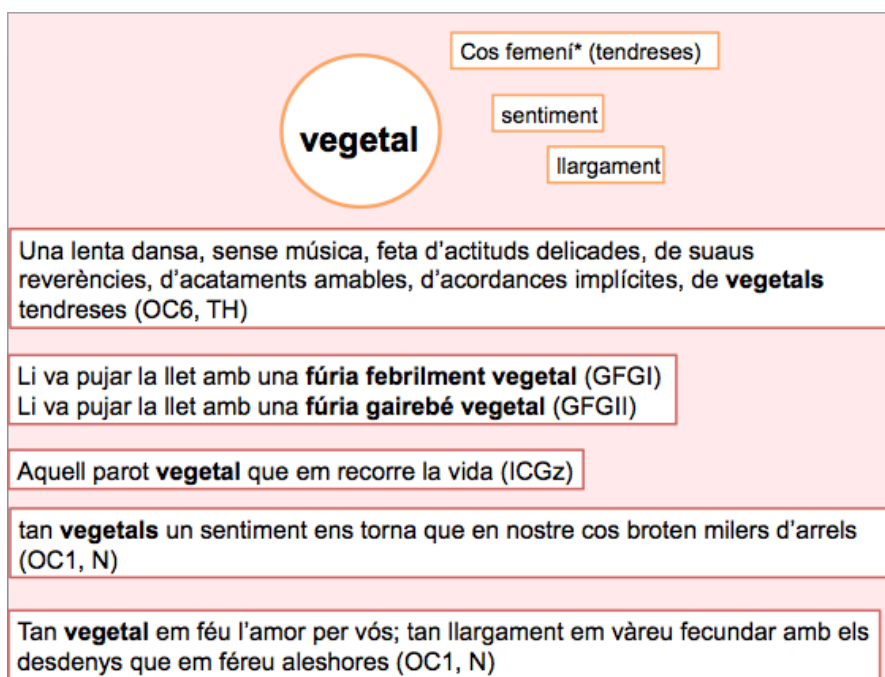


Figura 14. Quadre resum de les col·locacions de l'adjectiu *vegetal*.

Hem comprovat que l'adjectiu *vegetal* es troba sovint en l'òrbita dels substantius *cos* i *dona*. A més a més, *vegetal* en qualitat d'adjectiu també és atret pel substantiu *sentiment* i per l'adverbi *llargament* quan és sinònim de *lentament*. Vegem-ho en exemples. En el següent fragment d'un poema de TH, s'intueix una escena on una dona dansa. Els versos estan construïts sintàcticament per un seguit de sintagmes preposicionals amb la preposició *de* més un substantiu seguit d'un verb que el qualifica, que van descrivint l'escena progressivament a través de gestos i de detalls. Finalment, hi ha l'epítet on es troba involucrat l'adjectiu *vegetal*: “una lenta dansa, / sense música, feta d'actituds delicades, / de suaus reverències, d'acataments amables, / d'acordances implícites, de vegetals tendreses” (OC6, TH).

Ara veurem un exemple d'*El gran foc dels garbons* on l'adjectiu que ens ocupa torna a relacionar-se amb la figura de la dona. Aquesta vegada fa referència a la lactància materna, que és descrita per Estellés amb una estructura nominal on el subjecte està qualificat per un adjectiu, que alhora queda matisat per un adverbi que s'hi anteposa: "li va pujar la llet amb una fúria / febrilment vegetal". És curiós com, en la segona edició del poemari, es modifica aquest vers, de manera que l'efecte de contrast semàntic passa a situar-se solament entre el nom i l'adjectiu: "Li va pujar la llet amb una fúria / gairebé vegetal".

En el següent breu poema de l'*Inventari Clement de Gandia* (2012), trobem una bonica imatge metafòrica construïda amb un ramell de referències al món vegetal ("llepassa", "espiga", "verda", "parot vegetal") que s'estableix sobre la metàfora ontològica LA MEMÒRIA VITAL ÉS UN ESPAI FÍSIC:

Duc com una llepassa tanta pura memòria:  
és una espiga inquieta i terriblement verda,  
un poc aspra al principi: un parot vegetal  
que em recorre la vida.

Curiosament, en un dels poemaris inicials en català d'Estellés com és *La nit*, l'adjectiu *vegetal* apareix dues vegades en el mateix poema, concretament en el segon poema de l'apartat titulat "Les epístoles". En una, Estellés dibuixa una imatge molt bella novament relacionada amb el camp dels pensaments, en aquest cas dels sentiments, tot entenent que ELS SENTIMENTS SÓN ARRELS. En l'altra aparició, *vegetal* funciona com complement predicatiu i és sinònim de *lentament*, com l'adverbi *llargament* que apareix en l'enunciat següent i que reforça aquesta idea de lentitud. Vegem-ho (*La nit*, OC1):

Tan vegetals uns sentiment ens torna  
que en nostre cos broten milers d'arrels  
i no hi ha res on no arribem llavors,  
i connectem el cor amb tot el que és  
i l'univers comunica amb nosaltres  
directament, sense intermediaris.  
Tan vegetal em féu l'amor per vós;  
tan llargament em vàreu fecundar  
amb els desdenys que em féreu aleshores,  
donant fortor a la terra i la planta  
(a l'esperit, volia dir, i al cos),  
que m'haveu tret les arrels de la terra,  
com succeeix als amants i les canyes,  
i en l'aire sóc, i en l'aire us ame encara,  
i us he d'amar des de la meua pols;  
car ja us he dit que l'amor veritable  
mort no coneix i grilla, com la ceba,  
dessota el fem o damunt d'una llosa.

Com es deriva de la lectura d'aquest fragment de poema, no tindria sentit analitzar les dues aparicions independentment ja que formen part de la construcció d'una mateixa imatge metafòrica, on la vivència d'un sentiment sublimat d'amor s'expressa a través de la imatge d'un tubercle grillat, que espargeix les seues arrels cap al sòl. Aquesta connexió del cos, com una planta, amb la terra, connecta l'individu amb l'universal. Així, es presenta l'amor com el sentiment més profund de tots i el desamor seria com arrencar una planta de soca-rel.

A banda dels quatre adjectius dels quals s'acaba de parlar, hi ha molts altres que es podrien comentar en un sentit semblant i que ara esmentarem breument. L'adjectiu *fluvial*, per exemple, ocupa la posició 296 per ordre de freqüència d'aparició, amb 22 ocurrences en tot el CED. Tanmateix, és interessant pel fet que en moltes de les seues aparicions el seu significat és metafòric, com quan acompanya el nom *comes* (vegeu §2.6.4).

*Solar* com a adjectiu també és clau en Estellés. Ocupa la posició 49 amb 119 ocurrences. Aquest resultat automàtic, però, no destria entre els homònims *solar* com a adjectiu (relacionat amb l'astre o els seus efectes) i com a substantiu, que significa un terreny per a la construcció.<sup>72</sup> Dit això, es pot afirmar que hi ha una sèrie de noms als quals té tendència a acompanyar *solar*, sempre en posició posposada. Es tracta de pedra (4), hora (5) i fet (5).<sup>73</sup> La combinació *fet solar* fa referència a un esdeveniment essencial, inapel·lable. En diversos exemples, s'utilitza aquest adjectiu per activar una metàfora d'imatge:

La taronja solar roda pel bulevard  
La solar gràcia de les anques  
Com un pi de rodonor solar, o dreturer  
Catalunya solar del preny

A més, s'ha observat més freqüència d'ús d'aquest adjectiu en poemaris més tardans, especialment en el MPV. De vegades, els lemes són clau independentment de la seua categoria lèxica. És el que passa, per exemple, amb *digne* i *dignitat*. Cap de les dues formes es troba entre les més freqüents de la seua categoria, però algunes combinacions d'aquest mot fetes per estellés, com ara *comes dignes* o *la dignitat amarga dels pobres*, donen compte de l'ús especial del mot per al poeta. També hi és present l'adjectiu qualificatiu d'avaluació *indigne*, que col·loca en posició posposada amb *morts* i *vers*. Per a Estellés, la dignitat es troba en les gents humils i treballadores.

Aquest argument dut a l'extrem complementari, és el que trobem en l'expressió “un cansament d'indigna aristocràcia” o bé darrere de la doble adjectivació “indigna borratxera diplomàtica”, que es relaciona alhora amb l'estat d'embriaguesa, que produeix un estat deteriorat del cos fins extrems escatològics. En aquest darrer sentit, per a Estellés, la degeneració física en els moments propers a la mort és un fet qualificat d'indigne, com s'observa en el poema “Mort i espant de Carles Riba”. En el sentit de la segona col·locació que hem esmentat, la de vers indigne o la dignitat relacionada amb la qualitat literària, es trobaria el següent vers: “T'escruria un poema indigne absolutament i rigorosament indigne”.

Uns altres adjectius que es podrien considerar clau estellesians són *arnat* i *romput*. Es tracta d'adjectius qualificatius que descriuen propietats físiques, més concretament el deteriorament d'un objecte. Tots dos són utilitzats en combinacions amb substantius que contrasten semànticament entre ells, de manera que s'hi introdueix contingut metafòric. En el cas d'arnat: “com l'esquelet d'unes arnades síl·labes”; “com idioma arnat”. I és que

---

<sup>72</sup> En les aparicions de solar com a adjectiu, aquest fa referència a alguna característica atribuïble al *sol* (rodonesa, escalfor, lluentor, o bé, com en “hora solar”, una mesura derivada de l'acció del sol). En canvi, quan solar actua com a substantiu, fa referència a una “porció de terreny destinat a edificar-hi” (DIEC2). De fet, aquest segon significat atribuït al substantiu sol aparèixer en poemaris on el realisme existencialista predomina sobre el simbolisme (per exemple, CQOTP, LMer, IC o bé ATV).

<sup>73</sup> El número entre parèntesi indica la quantitat de coocurrences.

Estellés té preferència per l'adjectiu *arnat* com a sinònim d'*antic*, tot activant un mecanisme metonímic per mitjà dels objectes antics, els quals es deterioren, especialment els documents escrits, però no sempre: “Misses perdudes. Extermini d'arnada pols. Evangelis malmesos”; “el text, arnat, del consueta antic”; “aquell capot arnat de les pluges i el sol”; “estupefactes, miren, arnat, tot un paisatge”; “Devots arnats i congelats resaven” i un llarg etcètera fins mostrar-ne les 41 aparicions.

Sobre *romput*, Salvador afirma el següent:

Pendents encara d'un escorcoll exhaustiu en el corpus digitalitzat de l'obra estellesiana, es pot avançar, per aquests indicis del perfil combinatori del mot, que aquest assoleix en els seus versos una *prosòdia semàntica* [...] que remet a l'extrema tensió emocional, com quan la veu surt “rompuda” per una emoció esquinçadora. (Salvador 2013a: 332-333)

En darrer lloc, parlarem de l'adjectiu *grec*, que ocupa la posició 338 amb 19 aparicions. Tot i que ara només es tenen en compte aquestes 19 aparicions, aquests només són un indicatiu que remet a la influència destacada del món dels clàssics grecollatins en el burjassoter. L'adjectiu *grec*, en el CED, col·loca en posició postnominal amb *prestigi*, *esveltesa* i *mare*. En molts dels casos, s'utilitza per a descriure detalls dels ambients en què s'emmarquen els poemes, i en molts casos subjau la idea de Grècia com el bressol d'Europa, una Europa de postguerra que apareix amb una imatge de crisi:

El vi és grec, però la nit llatina.  
Damunt el riu cau com un animal (OC8, S)

Aquest cavall, aquests heroics romputs, aquesta assaonada deméter,  
aquest ambient de piscina grega que omple la sala (OC8, SJ)

Mediterrani, sense grecs ni llatins,  
sense picapedrers i sense obra de moro (LMer)

[mentre] se que hi ha un nu, sobre el llençol, perfecte,  
els ossos grecs, la dicció llatina. (OC10, ME)

Oh vella o trista Europa!  
Què farem de les gerres gregues que hi ha en el claustre?  
Què dels sarcòfags? Què dels capitells, dels marbres? (OC5, CQOTP)

et veig o et pense, mare, com les antigues mares gregues  
o les mares del laci  
o les mares de l'horta (MPVI, DP)

Relacionat amb el darrer exemple, destaquem les aparicions de l'adjectiu en Ho, on Grècia representa la cultura valenciana bandejada per part de Roma, que accepta com hegemònica la cultura llatina, tot establint una clara analogia amb el que ocorria en la societat valenciana durant el franquisme, com es mostra en els següents fragments del poema LXVIII d'Ho:<sup>74</sup>

m'han censurat que pose

---

<sup>74</sup> De fet, existeix la coincidència per part dels estudiosos d'aquest poeta de considerar que allò *grec* en Ho fa referència a la llengua literària catalana, canònica i de prestigi clàssic, mentre que el llatí representa el valencià, la llengua col·loquial, dialectalitzada del poble. Per això, i pel que fa al fragment citat, el jo poètic Horaci-Estellés es queixa de les crítiques que ha rebut dels *puristes* quan ha referit en grec (llengua literària, culta) les gestes dels *herois* quotidians.

als meus modestos herois  
noms grecs i no llatins.  
em fot i me'n fot  
d'aquests patriotes puristes  
d'una pàtria com un gra  
d'arròs inflat.  
[...]  
també, cada vegada que escric  
un nom grec, experimente una  
estranya fascinació. com  
fan els militars, que solen  
posar als mapes breus agulles,  
minúscules banderes, jo pose  
els noms, i sota cada nom,  
com si el nom fos una pedra,  
alena impacient un grill o  
una cigala, i de vegades un  
escorpí.

#### 2.2.2.2.5. Les seqüències d'adjectius qualificatius i altres estructures qualificatives clau

En aquest epígraf es fa un breu comentari sintètic sobre dues estructures qualificatives destacades: les seqüències d'adjectius qualificatius (de dos, tres i quatre) i l'estructura [*un* + N + (de + (N + Adj\*))] amb les seues variants. El primer tipus ha estat destacat per Picallo (2002: 1658-1660) i el segon per Maingueneau i Salvador (1995: 136-137), com hem comentat al començament d'aquest punt 2.2.2.<sup>75</sup>

A continuació hi ha un seguit d'exemples de seqüències d'adjectius qualificatius del CED. De vegades es tracta d'enumeracions apositives i d'altres inclouen conjuncions copulatives. En relació amb això, Picallo afirma el següent:

La coordinació o juxtaposició d'adjectius en posició prenominal o postnominal és molt més lliure. Demonte (1999) argumenta que es tendeixen a coordinar o a juxtaposar els adjectius del mateix camp semàntic, tot i que hi juguen un paper molt important els factors de tipus rítmic i estilístic. (2002: 1659)

I cita un poema de Salvador Espriu que acaba amb els versos “aquesta meva pobra, / bruta, trista, dissortada pàtria”, on el concepte abstracte *pàtria* és metafòricament convertit en un objecte, el qual es vesteix amb abundància d'adjectius qualificatius de tipus avaluatiu. Aquest recurs remet als versos inicials del primer poema del *Coral romput*, que està justament dedicat a Salvador Espriu (“Una amable, una trista, una petita pàtria, / entre dues clarors, de comerços antics”).

En alguns dels casos d'aquest tipus de seqüència en el CED, s'hi inclou algun adjectiu superlatiu amb la terminació *-íssim* en totes les variants. Així doncs, hi ha l'estructura [N + Adj + Adj] (“un capitell sonrosat i bellíssim”). També hi ha enumeracions de tres adjectius (“Ah, tu, tan clar, delicat, subtilíssim”; “Un dia gastat, familiar, dolcíssim”; “D'origen greu, familiar, dolcíssim”) i fins i tot de quatre (“Un pitxer domèstic, humilíssim, gastat, pobre, de cada dia”).

<sup>75</sup> D'altra banda, hi ha estructures qualificatives igualment interessants que es comentaran en apartats posteriors. Ens referim a la doble adjectivació anteposada i posposada (vegeu §2.2.3.2) i al *desplaçament qualificatiu* (vegeu §2.5.4).

Pel que fa a l'adjectiu superlatiu de terminació *-íssim* i les seues variants, ara se citen tres exemples d'un cas de repetició d'un adjectiu on la segona aparició és amb aquest tipus de superlatiu. Aquest tipus de repeticions són típiques de la llengua oral: “Oh sacrifici lent i cruel cruelíssim”; “Tant d'amor. Tantíssim”; “De digne, de digníssim que és encara”. I encara un cas rar de doble adjectivació postnominal amb dos adjectius qualificatius en grau superlatiu amb la terminació *-íssim*: “Pel teu entorn sobtadament vilíssim, humilíssim”.

L'altra estructura interessant és [*un + N + Adj (de + N)*] i les seues variants. Es tracta d'una de les estructures més identificables del dir estellesià i ha aparegut en molts dels exemples de l'epígraf anterior a aquest, cosa per la qual ara només se citen tres exemples on hi participa un adjectiu en grau superlatiu:

Un món verdíssim de xiquets  
Un dolor de lentíssima arrel  
Un Danubi primíssim de silenci

En aquests exemples, i en altres que veurem tot seguit, s'observa que Estellés tendeix a determinar o concretitzar alguns substantius que a priori són abstractes, com ara *amor* (*un amor*), *dolor* (*un dolor*) i *mort* (*una mort*).

#### 2.2.2.2.6. Algunes col·locacions clau en la qualificació dels mots *amor* i *mort*

Fins ara hem estudiat la qualificació tot partint de l'element que qualifica. En aquest apartat, però, ens centrarem en dos substantius clau en l'univers poètic estellesià, amor i mort, per observar el comportament de la qualificació al voltant seu per mitjà de la cerca de col·locacions. *Amor* és el substantiu més utilitzat en els versos d'Estellés amb un còmput total de 1901 aparicions (suposem que no ho serà en la seua prosa, però això encara no està estudiat). En canvi, el substantiu *mort* hi és molt menys recurrent: es troba en el número 278 del rànquing de substantius amb només 67 ocurrencies. Ens preguntem com és això possible, atès que bona part dels seus poemaris més estudiats i valorats per la crítica versen sobre la mort.<sup>76</sup>

En canvi, com veurem en el punt 2.3.1, la mort té molta més presència en el CED a través de les formes verbals (*morir*). De fet, l'amor es manifesta més com esdeveniment estàtic per mitjà de la forma nominal i, en canvi, *mort* és un aspecte dinàmic que en la immensa majoria dels casos apareix en forma de verb. Ara, però, ens limitem a l'estudi de les constel·lacions qualificatives que giren a l'entorn d'aquests dos substantius.

Com explica Sigmund Freud en *Beyond the Pleasure* (2003), l'*eros* (*sexual drives —life drives—*) i el *tanatos* (*death drives*), són les dues pulsions principals de l'univers interior de tot artista —i per extensió, de tot ésser humà (Freud 2003: 43-102). És una idea que reprén Georges Bataille per mitjà del concepte d'*erotisme*, que és més complex que el del sexe purament. L'*erotisme* implica el desig d'allò prohibit i posa en relació vida i mort en tant que, segons aquest filòsof francès, és accés a la vida fins i tot en la mort.

Per tant, si es vol aprofundir en els mecanismes de significació particulars d'un artista (com per exemple a partir de la seua llengua genuïna) podem començar per l'intent de

---

<sup>76</sup> Es tracta de poemaris escrits sobretot en els anys cinquanta, amb la proximitat de la colpadora mort de la filla primogènita del poeta.

reconstruir els marcs cognitius de l'AMOR i de la MORT per mitjà de les seues tries estilístiques. D'aquesta manera, és interessant identificar els perfils combinatoris dels substantius *amor* i *mort* en els versos d'Estellés.

De les 1927 aparicions del mot *amor* en la poesia estellesiana (el mot, no el lema, que encara en serien més), hem trobat col·locacions amb els adjectius *cast*, *vell*, *secret* i *fosc*, preferiblement anteposats, però també de manera significativa com adjectius postnominals. Les col·locacions *amor cast* i *cast amor*, i les mateixes amb *vell*, tenen relació amb la idea estellesiana d'amor conjugal, que apareixerà a continuació. La col·locació *fondo amor* pot tenir influències ausiasmarquianes. Les col·locacions amb *antic*, però també amb *fondo* i *vell*, tenen relació amb la idea estellesiana d'amor a la terra pròpia, de la qual naix el projecte del *Mural del País Valencià*. Vegem esquemàticament les principals relacions en la qualificació estellesiana d'*amor*:

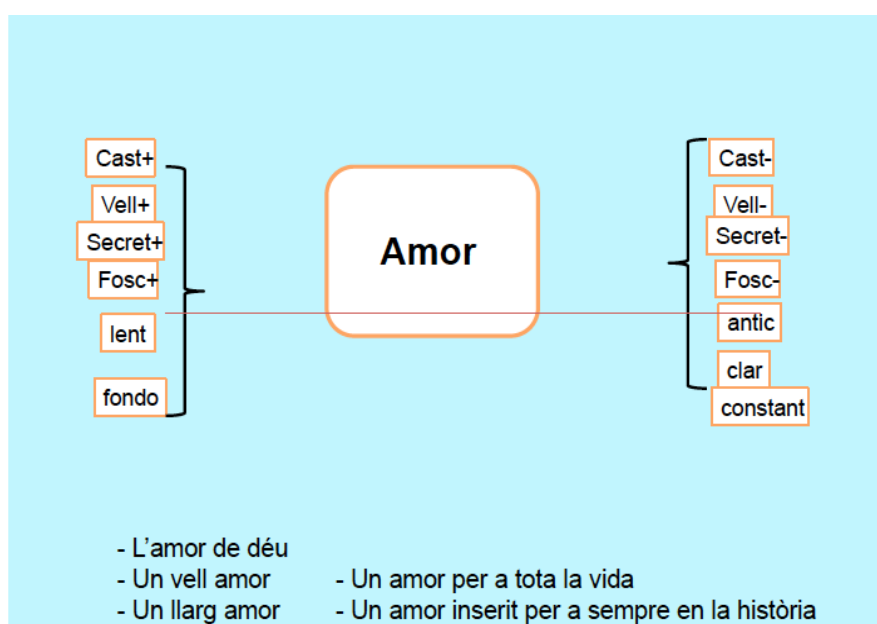


Figura 15. Quadre resum de les col·locacions del nom *amor*.

D'altra banda, hem detectat cinc estructures amb *amor* que apareixen de manera reiterada en el corpus poètic estellesià, com són: "l'amor de déu", "un vell amor", "un llarg amor", "un amor per a tota la vida" i "un amor inserit per a sempre en la història". La primera és significativa per ser una expressió col·loquial típica en català (*per l'amor de déu*),<sup>77</sup> que ha perdut tota connotació religiosa i s'utilitza com una interjecció emfàtica de registre col·loquial.

Les dues estructures nominals següents són gairebé sinònimes si tenim en compte el que hem explicat sobre el significat estellesià de *llarg*. Les dues darreres, una estructura nominal i l'altra que n'és l'única oracional, provenen ambdues fonamentalment de LMer. La primera, dona compte de la idea estellesiana d'amor conjugal, que ha de ser per a tota la vida, com el del poeta amb la seua muller Isabel. La segona, té relació amb el sentit macrotextual de LMer, que és el primer poemari on Estellés es presenta com "un entre tants". Aquest amor inserit per a sempre en la història és el seu amor per a tota la vida; l'amor conjugal, que és quotidià i gairebé cartografiat, però que és un amor

<sup>77</sup> Recollit en el *Diccionari de frases fetes* (Martí i Raspall 2009: 50).



conjugal entre tants d'altres, des del qual Estellés es projecta com un personatge més d'una ciutat.

Per un altre costat, cal tenir en compte que l'adjectiu és només un dels protagonistes de la qualificació, però que hi ha altres tipus de paraules o de conjunts de paraules que poden fer funció de complement del nom, i fins i tot tenim en compte els determinants, ja que perfilen, matisen o defineixen el significat del nucli (normalment substantiu, però també verb) que qualifiquen.

En aquest sentit es mostren tres estructures nominals típiques de l'estil estellesià i com apareixen al voltant del mot *amor*. La primera és la forma del determinant indefinit *un* amb totes les seues variants (*una, uns* o *unes*), més el substantiu, més l'adjectiu [*un* + N + Adj]. En el cas d'*amor*, trobem moltíssimes combinacions, sobretot amb el determinant indefinit en forma masculina (*un amor*), però també amb la forma femenina d'aquest mot, que Estellés utilitza algunes vegades, com en el cas de “una amor petita” (MPVIII, LD). Trobem aquesta combinació amb els adjectius *culpable, inconfessable, mortal, clandestí, extensíssim* o *indòmit*, entre molts d'altres. També és molt comú que el complement del nom estiga format per dos adjectius, com en els casos “un amor brusc i salvatge”, de l'emblemàtic poema “Els amants”, de LMer, “un amor càndid i cereal”, “un amor atònit i esvelt”; i fins i tot n'hem trobat un exemple amb tres adjectius posposats: “era un amor efímer, apremiant, precari” (LMer).

La segona de les estructures nominals que ens interessen ara per la forma de qualificar és la formada per un determinant indefinit *un* amb totes les seues formes (*una, uns* i *unes*), més *amor* (o, per extensió, qualsevol altre substantiu), més un complement del nom format per un sintagma preposicional introduït per *de*: [*un* + N + *de* + SN] i les seues variants. Aquesta estructura és típica de l'estil estellesià en fragments on utilitza la tècnica coneguda com representació a través de variants. Gràcies a aquesta estructura, l'autor descriu de manera metonímica una escena, en aquest cas relacionada amb l'amor, que el lector ha de recompondre a partir del detall que el poeta ens ha mostrat. Seria comparable amb el primer pla cinematogràfic, a través del qual el lector ha de deduir tot un espai –o cronotop– de la ficció.

Comentem ara una d'aquestes estructures amb el nom *amor*, que és justament la que més ocurrencies té en el corpus poètic estellesià. Es tracta de l'expressió “un amor de dentetes”, que hi apareix vuit vegades. Aquesta col·locació nominal de l'estil estellesià ens en recorda una altra: “aquella mar de mamelletes ràpides”, motiu metonímic reiterat en Estellés que descriu un estat característic de la superfície de la mar i darrere del qual s'amaga la metàfora LA DONA ÉS UN PAISATGE, que trobem de manera transversal en els versos del burjassoter.

L'estructura que més es repeteix, relacionada amb aquesta primera estructura, és [*per un amor de* + sintagma qualificatiu]. Per exemple, la trobem en un cas on entren en contacte tres camps semàntics: el de l'amor, el de la llengua i el de l'arquitectura: “per un amor de clivellades síl·labes” (MPVII, Ca). Altres exemples de l'estructura que ens ocupa [*un* + N + *de* + SN] i amb el substantiu *amor* en Estellés són les següents: “un amor de nuesa i dentetes”, “un amor de soledats conjuntes d'inicials, de pètals de carícies”, “un amor de cuixes obertes”, “un amor de julivert al got”, “un amor de l'ametlla” o bé “un amor d'ungles i de pèls”. Aquests exemples mostren com el substantiu *amor* en Estellés pot fer referència a l'amor conjugal o bé a l'amor més eròtic

i carnal, objecte comú de les fabulacions líriques estellesianes. Destaquem l'expressió "amor de mort" perquè combina els dos substantius que estem analitzant en aquest epígraf.

En la poesia d'Estellés, la paraula *amor* és segurament la que més combinacions diferents amb aquestes estructures qualificatives ofereix. Més fins i tot que la paraula *mort*. Aquest fet és justificable si entenem que, malgrat la gran importància i equiparable dels mots *amor* i *mort* en els versos d'Estellés, *amor* és un predicat amb més arguments que *mort* i per això hi trobarem més opcions combinatòries d'aquest mot amb els seus complements.

La tercera de les estructures de qualificació que volem comentar a propòsit de l'estudi col·locacional de les paraules *amor* i *mort* (però que és extensible a altres substantius dins l'univers estellesià) és l'estructura [un amor o + N]. El nexa *o* d'aquesta estructura no té funció disjuntiva. En aquests casos, el nexa *o* té una funció additiva, semblantment a la de la conjunció *i*. Es tracta de l'ús del nexa *o* com equivalent de la conjunció llatina *vel*. Si fem referència a l'etimologia d'*o*, aquest nexa prototípicament disjuntiu correspon amb dos nexes en llengua llatina: *aut*, que seria disjuntiu, i *vel*, que és sumatori i és la funció que ens interessa en el cas que ens ocupa (Jiménez 1986: 163-179).

En els exemples d'aquesta estructura que hem trobat en l'òrbita del mot *amor*, el segon substantiu qualifica el primer d'una manera semblant al que seria l'estructura oracional copulativa. Dit amb un exemple: l'expressió "un amor o costum per a tota la vida" és semànticament equivalent a l'enunciat *l'amor és un costum per a tota la vida*. Altres exemples serien: "per un amor o foc estatuit", "per un amor o castedat", "un amor o tendresa", "un amor o costum".

El concepte de col·locació (en anglés, *collocation*) es basa en el fet que unes paraules tenen menys llibertat combinatòria que unes altres i en què algunes paraules tenen certa preferència per la companyia d'unes altres. En aquests fenòmens, la semàntica, la sintaxi i la fraseologia juguen papers clau. Quant al nom *mort*, hem vist gràcies a l'eina Concord del programa WST que atrau una sèrie d'adjectius, i que aquesta atracció pot ser més forta en posició anteposada o bé posposada i, fins i tot, pot ser només efectiva en una de les dues posicions en companyia del mot *mort* –així com en qualsevol altre cas de relacions entre paraules. A continuació mostrem un esquema amb les principals coocurrències de la qualificació del substantiu *mort*:

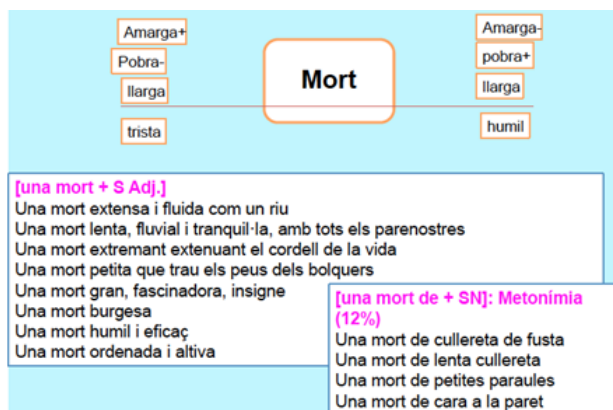


Figura 16. Quadre resum de les col·locacions del nom *mort*.

Ara comentem el cas de tres mots que apareixen reiteradament en el perfil combinatori del substantiu *mort*: *amarga*, *pobra* i *llarga*. Mentre que *llarga* apareix igualment davant i darrere de *mort*, en el cas d'*amarga* trobem preferència per l'epítet, mentre que en el de *pobra* sol aparèixer-hi darrere.<sup>78</sup> A més, hem trobat *trista* com col·locació només quan s'anteposa a *mort*, i *humil* només quan s'hi posposa. Des del punt de vista semàntic, podem afirmar que els adjectius que acompanyen *mort* són marcadament disfòrics en tots els casos llevat d'un: *humil*. Tanmateix, en les col·locacions d'*amor* no trobàvem un biaix semàntic tan clar en sentit disfòric, però tampoc eufòric.

Pel que fa a les estructures qualificatives interessants a partir de la cerca de la paraula *mort* en tot el corpus estellesià, en destaquem dues: [*una mort* + S Adj] i [*una mort de* + SN], les quals havíem trobades també en les cerques de les combinacions d'*amor*. Pel que fa a la primera, destaquem tres eixos semàntics dels adjectius que qualifiquen *mort*: la mort que és lenta (“una mort extensa i fluida com un riu”, “una mort lenta, fluvial i tranquil·la, amb tots els parenostres”, “una mort extremant extenuant el cordell de la vida”); la mort relacionada amb un estatus social (“una mort gran, fascinadora, insigne”, “una mort burgesa”, “una mort humil i eficaç” i “una mort ordenada i altiva”), que remet a la idea ja apareguda en les coples de Jorge Manrique segons la qual la mort esborra tot privilegi social;<sup>79</sup> i la mort infantil (“una mort petita que trau els peus dels bolquers”).

La segona estructura, [*una mort de* + SN] coincideix des del punt de vista pragmàtic amb el que hem afirmat en el cas de *mort*. És a dir, que novament trobem detalls de primer pla que són pretextos per descriure l'ambient i el lloc d'una escena concreta: “una mort de cullereta de fusta”, “una mort de lenta cullereta”, “una mort de petites paraules”, “una mort de cara a la paret”.

No obstant, en comparar les aparicions d'*amor* i de *mort*, hem comprovat que en el cas d'*amor*, un 3,5% de les aparicions inclouen l'estructura [*una* + N + *de* + SN], mentre que en el cas de *mort* aquesta estructura només es reproduïx en el 0,4% del total de les seues ocurrences.<sup>80</sup> Aquesta diferència es pot atribuir al fet que ja hem comentat de la menor quantitat d'arguments associats amb el nom *mort* (com a nucli del subjecte) respecte els associats amb *amor*, fet que també hem comprovat en veure les característiques semàntiques dels verbs que acompanyen els dos substantius i que en *mort* són més restrictives i es limiten a certs àmbits que acabem de comentar.

### 2.2.2.3. Reflexions finals

Després d'aquesta anàlisi semiautomàtica efectuada sobre l'adjectivació estellesiana, hem arribat a una sèrie de conclusions. En primer lloc, hem vist que la reflexió metadiscursiva forma part de l'estil poètic estellesià. Ho hem comprovat amb els resultats de les cerques sobre els mots clau estellesians, que sovint contenien algunes ocurrences amb valor metadiscursiu. Aquest tret estilístic estellesià està segurament

<sup>78</sup> Cal tenir en compte que hi ha adjectius que canvien de significat segons si van davant o darrere del nom.

<sup>79</sup> I no només aquí, sinó que aquest motiu de la mort com la gran igualadora apareix generalment en la cultura medieval i forma part de la tradició cultural occidental.

<sup>80</sup> *Amor* apareix 1927 vegades mentre que *mort* hi apareix 991.

influït per les proeses de Josep Pla i de Joan Fuster pel que fa a l'ús planer i necessari de l'adjectiu i a la presència de la dimensió metadiscursiva també en la qualificació i en la metàfora.

En aquest sentit, s'ha detectat una tendència a la metaforització d'elements de la llengua com ara les síl·labes, els mots, les paraules, els punts i els punts i comes, que apareixen com objectes tangibles, de vegades al costat d'altres coses quotidianes i materials. En alguns exemples d'aquesta *materialització* dels significats es pot trobar la idea metafòrica segons la qual LA LLENGUA ÉS LA CIMENTACIÓ QUE SOSTÉ LA CULTURA DEL POBLE, passada pel tamís metonímic tan típicament estellesià derivat de la metàfora més general. Ens referim a LES PARAULES SÓN PEDRES.<sup>81</sup> Com sabem des de *Metaphors we live by* (Lakoff; Johnson 1980: 47), aquesta metàfora prové d'una metàfora ontològica molt comuna que consisteix a concebre l'argumentació com un edifici; i d'això es dedueix que la llengua és una construcció arquitectònica; uns pilars de pedra sobre els quals es fonamenta tota una cultura.

També amb l'estudi dels mots clau, concretament de *groc*, de *pedregós*, de *vegetal* i de *cereal*, hem comprovat que, en l'univers estellesià, la dona es presenta com un element vegetal en el sentit de passivitat i també per la sensualitat relacionada amb adjectius del camp semàntic vegetal que sovint acompanyen la figura femenina en els seus versos. En canvi, l'home, el *jo* poètic que sempre és masculí, és qui pren la iniciativa i qui domina l'acció (pensem, si no, en el vers de LMer "Animal de records, lent i trist animal"). Trobem un punt extrem d'això en poemaris com l'HP, on la figura femenina no és més que un *tu* poètic que no pren l'acció ni la paraula en cap moment. En tercer lloc, el territori es presenta a través de les seues qualitats minerals, això és, a través de les pedres, els còdols, les restes arqueològiques, les coves, els aljubs, etc.

Amb l'anàlisi del perfil combinatori d'*amor* i de *mort*, hem comprovat l'alta proporció d'ús de l'estructura [*un* + N + *de* + sintagma qualificatiu], que tanmateix hem vist que era més abundant en *amor* que no en *mort*. Amb tot, hem constatat el que Salvador (2013c: 18) afirma: la poesia estellesiana és sovint metonímica però no deixa de ser metafòrica. Tanmateix, com la d'Estellés no és una adjectivació ampul·losa, acadèmica ni especialment exòtica, i com que moltes vegades es troba emmascarada darrere d'una metonímia molt evident, és per això que ha pogut passar més desapercebuda. En aquest estil poètic allunyat del simbolisme (llevat d'en algun dels primers poemaris), allò genuí rau principalment en el contrast semàntic, en els desplaçaments qualificatius i en el joc d'àmbits d'ús i de registres en un mateix enunciat.

Molt relacionat amb aquest punt, passem ara a analitzar les col·locacions estellesianes en sentit pes ampli.

---

<sup>81</sup> Les pedres poden servir de material de construcció arquitectònica. En la mesura que el poeta construeix un càntic amb les pedres, hi ha la idea del bastiment o de l'arquitectura (es veu en exemples com ara "treien uns mots pedregosos i bruts de la terra i amb ells construeixen el càntic", d'Ho, i "noms cantelluts que mantenen un arc / mai no vençut per coltell ni martell: / Vicenç Ferrer, Sant Jordi, Martorell, / sor Isabel, Roís, Ausiàs March", del MPVI, CIPV). En canvi, hi ha exemples on les paraules i les pedres es posen en relació en altres sentits, com ara per mitjà del concepte d'*arma* ("Que em facen les paraules, servei concret de pedres / per tirar-les a un riu o tirar-les a un cap", N).

### 2.2.3. La combinatòria lèxica: col·locacions

En el punt que acabem de tancar, s'han anticipat inevitablement aspectes de combinatòria lèxica. A més, en aquest punt es podrien incloure moltes estructures que apareixeran en els següents apartats i que se solapen amb altres elements d'anàlisi. Per tot això, s'ha decidit d'incloure en aquest punt només els següents elements, que no es tracten directament en cap dels altres apartats. En el primer punt, 2.2.3.1, mostra algunes col·locacions que es justifiquen per la influència d'Ausiàs March. Tot seguit (2.2.3.2), per tal de tancar l'estudi estilístic sobre la qualificació estellesiana, s'analitzarà la doble adjectivació com a recurs clau de l'estil estellesià. El punt 2.2.3.3 és l'anàlisi d'un altre element estilístic capicua: la fórmula Substantiu més Conjunció *o* més Substantiu, element que es troba entre la metàfora com a figura retòrica i la comparació. El darrer apartat d'aquest punt se centra en el comentari dels 40 substantius més apareguts en la poesia d'Estellés (2.2.3.4).

#### 2.2.3.1. Col·locacions ausiasmarquianes

La intertextualitat pot expressar-se en la dimensió microtextual per mitjà de lèxic i de col·locacions. Per estudiar les col·locacions d'Ausiàs March en Estellés, el primer que cal fer és determinar quines paraules que trobem en els versos estellesians són influència del poeta gandià. S'ha establert en aquesta recerca que, per a considerar que una paraula del CED és *lèxic ausiasmarquià*, ha de complir dos requisits: *a)* el mot ha de poder-se trobar en els poemes d'Ausiàs March i *b)* el mot ha de ser genuí de la poesia de March, és a dir, que la seua lectura ens remeta directament a la poesia de March. És clar que aquest segon requisit és més subjectiu que el primer. Aquest criteri ens ha fet descartar, per exemple, el lema *amarg*, atès que, malgrat aparèixer en els versos de March (en concret 16 vegades), clarament influeix Estellés a través de Jaume Roig i no de March;<sup>82</sup> i també en el cas de la conjunció *car*, atès que assenyalava un arcaisme però no necessàriament provinent d'Ausiàs March, tot i que sí que l'hem tingut en compte en l'epígraf anterior sobre les estructures sintàctiques.

A aquestes dues premisses, hem afegit un tercer criteri: *c)* què diuen estudis previs sobre el lèxic ausiasmarquià (Calvo 2007: 232; Monferrer 2010: 76; Sánchez 2013). En paraules d'Amador Calvo, concretament sobre uns versos d'Ha:<sup>83</sup>

D'un point de vue lexical, dans tout le corpus poétique d'Estellés l'utilisation du mot «escac» nous semble unique. Cette modalité lexicale confère à ce terme une dimension archaïque, qui rejoint dans la composition d'Estellés une terminologie très marquienne, «ateny», «dictat», «raó», «passió». Seul le mot «atzucac» semblerait allogène, car celui-ci n'apparaît jamais dans l'oeuvre poétique de March. (2007: 232)

Des dels inicis de l'estudi de la poesia d'Estellés, la intertextualitat ha estat un dels temes estrella. Així doncs, aquesta riquesa d'influències de què abeuja el vers estellesià s'ha analitzat sobretot en dos sentits: d'una banda, les referències als clàssics medievals catalans i, d'altra banda, la presència i tractament dels clàssics grecollatins. Més endavant, sobretot a partir de l'any 2000, han sorgit treballs sobre la intertextualitat

<sup>82</sup> Pensem en la col·locació del vers de Jaume Roig *donzell amarg*, que apareix 4 vegades en el CED i que en una d'elles fins i tot dona títol a un poemari estellesià.

<sup>83</sup> Es tracta de la primera estrofa del primer poema d'Ha: "No es mou el cor amb moviments d'escac; / tampoc no ateny dictats de la raó. / ¿Com he d'eixir d'aquesta passió / si aquest carrer és sols un atzucac?"

centrats en Pablo Neruda o bé en la literatura en espanyol i també sobre autors de la literatura italiana, francesa, anglesa i americana. A poc a poc, entre uns i altres, s'ha anat espigolant l'àlbum familiar de la poesia estellesiana, que és de fet parent del de la literatura universal d'arrel europea.

Tanmateix, si calgués triar el personatge que més ha influït en Estellés, no dubtaríem a respondre que aquest ha estat Ausiàs March, fet al qual va contribuir de manera decisiva Joan Fuster, quan va aclamar Estellés successor de March, amb la feixuga càrrega hereditària que això implica, tot catalogant-lo com el millor poeta valencià des del Senyor de Beniarjó (Fuster 1972 [1999]: 21). Com s'ha vist en 2.1.1.4, aquells que han estudiat la influència de March en Estellés coincideixen bastant en la qüestió de les estructures sintàctiques que ha heretat de March: especialment l'estructura comparativa del tipus *així com cell qui és jutjat a mort* i l'estructura afirmativa i sentenciosa que despulla l'enunciació *Jo sóc aquell que em dic Ausiàs March*.

Tots han estat, doncs, d'acord amb la coincidència en les estructures comparatives; i Aparicio (2004) i Calvo (2007) han destacat també el to sentenciós de l'enunciació compartit per ambdós poetes. Una tercera estructura que Estellés recull de March i que potser ha estat menys tinguda en compte pels estudiosos és la repetició apositiva bimembre o bé, fins i tot, trimembre del vocatiu *amor*, semblant al següent vers de March: "amor, amor, jo so ver penident" que, com veurem, és un dels *senyals* utilitzats per Ausiàs.<sup>84</sup>

En darrer lloc, un quart element de coincidència entre March i Estellés és l'expressió marquiàna *veles e vents*. Aquesta expressió només apareix una vegada en la poesia de March i, en canvi, és traslladada com una col·locació típica i reiterada de l'estil estellesià. Tot seguit, s'expliquen algunes d'aquestes estructures amb les pertinents anàlisis més detallades que ens faciliten les eines de la lingüística de corpus:

En definitiva, els lemes seleccionats són els següents: *atènyer, delit, desésser, dictat, dol, dolor (la), embadalit, escac, fel, ferocitat, fondo, nafra,*<sup>85</sup> *jorn, maysó, medrar, plany, plaure, raó/passió i torsimany*. És difícil detectar aquestes paraules com a mots clau de la poesia d'Estellés, ja que apareixen poc en comparació amb altres paraules amb més ocurrencies. D'altra banda, hi ha paraules més nombroses en el CED no incloses en aquest epígraf, però que tenen relació amb Ausiàs March a través de les estructures col·locacionals. Es tracta de lemes com *jo, ser, aquest, aquell, tot, si i com*, que només analitzarem en tant que elements que formen part d'estructures col·locacionals de procedència ausiasmarquiàna.

---

<sup>84</sup> Tot i que aquí se l'ha considerat una influència del *senyal* d'Ausiàs March, cal dir que aquest recurs a la repetició poètica del vocatiu amorós és propi també d'altres poetes.

<sup>85</sup> El lema *nafrar* podria considerar-se un mot que Estellés manlleua de Roís de Corella, tal com, en CCO, trobem el següent paratext de Roís de Corella: "...No sé si amor o infernal fúria havia nafrat lo meu ànim, obligant-me a tant desordenat voler...".

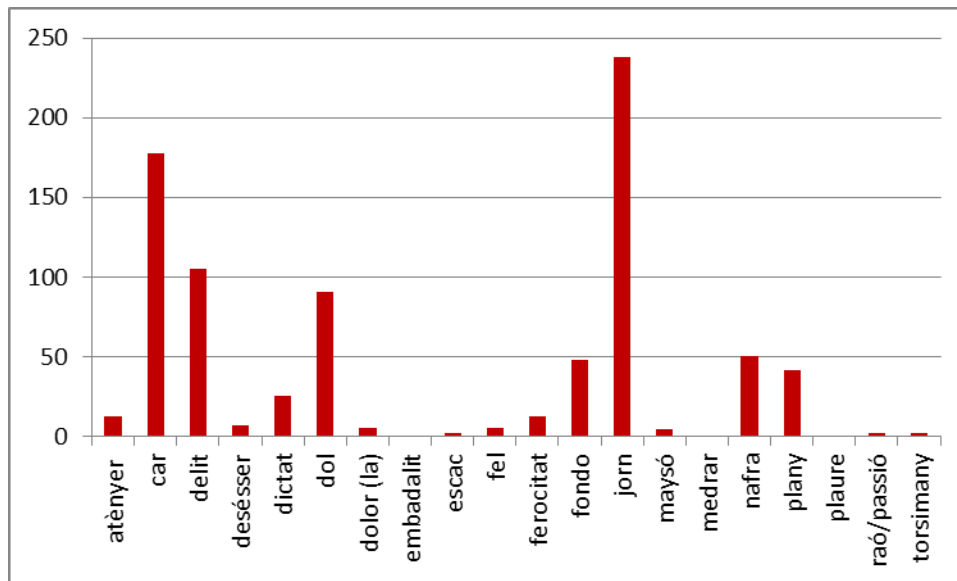


Figura 17. Nombre d'aparicions de cada *mot ausiasmarquià* en el CED.

Aquesta gràfica mostra el nombre d'aparicions dels mots que hem considerat ausiasmarquiàns en el CED. S'observa que la diferència d'aparicions entre uns mots i altres és molt gran. Tanmateix, en estilística, una sola aparició d'un mot *rar* pot ser més significativa que gran quantitat d'aparicions de mots esperables, fet que sempre planteja un handicap. Per exemple, *torsimany*, *plaire*, *maysó*, *escac* o *desésser* apareixen molt poques vegades en el CED, però són mots significatius pel que fa a l'herència de March en Estellés per la seua genuïnitat, així com pel seu context d'aparició. Això ho podem veure si revisem els exemples concrets.<sup>86</sup> Per exemple, l'única aparició del mot *embadalit* en el CED té una clara influència ausiasmarquiàna, tal com el cotext indica:<sup>87</sup>

En acabar-ho,  
és fama que ella romangué en el banc

embadalida, com diria algun  
acreditat poeta de la terra,  
mentrestant exclamava "Açò és molt bo!"  
(*El gran foc dels garbons*, 2a ed., XXIII)

També en el GFG (trenté poema de la segona edició) hi ha un lema que sols apareixerà en aquest poemari i que trobem també en March: "Era un infant entre els infants. Tenia / por al calbot dels homes, medrosíssim". Aquest lema en forma d'adjectiu, apareix prèviament en forma de verb en Ausiàs: "Mai retrauré de vostra amor un pas, / puix en seguir a vós, honesta, medre"; "Aquest amor és filosofal pedra / que, lla on cau, ço que res no val medra".<sup>88</sup>

<sup>86</sup> Per exemple, el mot *maleït* en si, quan apareix en la poesia d'Estellés (235 vegades), no podem afirmar que siga per influència marquiàna, malgrat que en aquesta ocurrència concreta sí que ho siga: (*Xàtiva*, Mural del País Valencià III): "molt has sofert en un jorn maleït"; si tenim en compte aquests versos de March: "maleït lo jorn que'm fon donada la vida".

<sup>87</sup> Ho relacionem amb el vers ausiasmarquià "los mariners embadalits estan".

<sup>88</sup> *Medrar* vol dir *crèixer*. Aquest mot, amb aquest significat concret, és recollit en espanyol pel DRAE i en català pel DCVB, però no pel diccionari normatiu actual (DIEC2). Per un altre costat, l'adjectiu *medroso* és recollit pel DRAE amb el significat de "temeroso" i no per cap diccionari del català. Pel que fa al seu ús literari, l'ús de *medrar* documentat en Ausiàs March és sempre verbal i és sinònim

D'altra banda, hem trobat aquesta estrofa d'un poema de *Versos per acompanyar una esperança* que condensa moltes influències ausiasmarquianes de lèxic, però també d'estructures (la comparació ausiasmarquiana), tot fent una al·lusió implícita a March amb l'apropiació de la seua sintaxi, que passa a formar part de l'estil estellesià:

Com al joc dels daus, tot o res,  
amb un delit brusc, embriac,  
o al dictat més caut de l'escac  
que mesura més, del seny pres,

De tots els casos de lemes estudiats, potser el de *delit* és el més prototípic d'influència ausiasmarquiana. El mot *delit* en totes les seues formes apareix 105 vegades en el CED i ho fa al llarg de tota la producció poètica estellesiana de manera més o menys regular. Es tracta d'un cas paradigmàtic de mot clau ausiasmarquià que passa a convertir-se en mot clau estellesià. Gràcies al nombre considerable d'aparicions d'aquest lema, l'eina Concord del programa WST ens ofereix indicis dels *clusters* o agrupacions de paraules on hi participa:

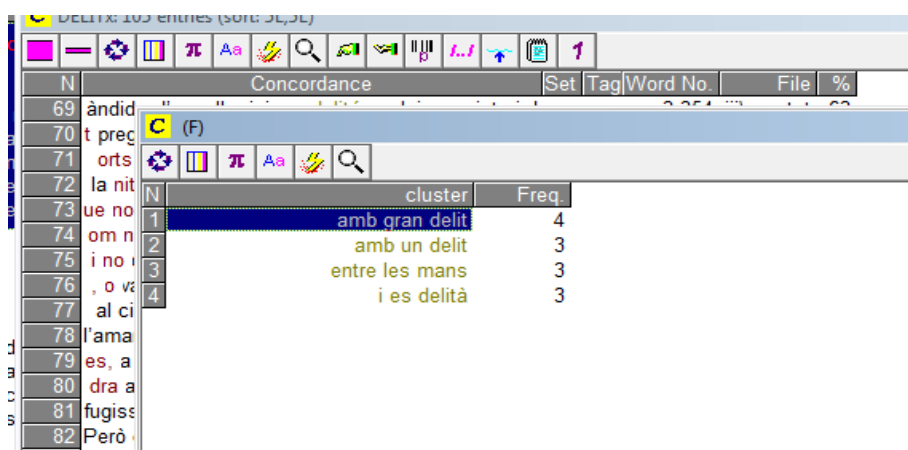


Figura 18. Clusters del mot *delit* en el CED.

Els dos primers *clusters* i el darrer ens recorden estructures que podem trobar en els versos de March. La primera és una estructura que Estellés fa servir en els quatre casos per parlar d'un fet que causa molt de plaer, sovint en poemes de to cívic i reivindicatiu. Per la seua estranyesa i per la quantitat de vegades que la fa servir, podríem considerar-la una expressió pròpia de l'estil estellesià. En darrer lloc, existeix certa tendència en el mot *delit* de compartir cotext amb l'adjectiu *fondo* (fet que s'esdevé dins del CED en sis ocasions). S'ha pogut comprovar aquesta tendència cercant en el CED les aparicions de *fondo* i de *delit* amb una distància de deu paraules a la dreta i les mateixes a l'esquerra (10L/10R). Així, hem obtingut les tres ocurrencies següents, les quals constaten la nostra intuïció en aquest sentit:

Ocurrencies de la cerca de la concordança entre fondo i delit en el CED (cotext: 10L/10R)		
MPVI,	Declaració de	“per intensificar el seu sucre / i esdevenir fondo delit, / em permetreu

*d'augmentar*. En canvi, el fet que l'única aparició d'aquest lema en Estellés siga adjectival i tinga el significat de *temerós* fa pensar, definitivament, en una influència del castellà més que no de l'arcaisme ausiasmarquià.



<i>principis</i>	que mire la meua llarga feina de molts anys,”
OC3, <i>Les acaballes de Catul</i>	“amb gran delit, renovellada fúria, / i hem reviscut novament el debat. / fondo plaer, fondos béns, fondes coses!”
OC7, <i>Exili d'Ovidi</i>	“el delit d'una mà en prendre un pit de vidre, / el delit fondo i gran d'una besada intensa, / el delit d'uns malucs, el delit d'unes anques.”

Figura 19. Ocurrences de *delit* i de *fondo* en un mateix cotext (10E/10D) dins del CED.

No voldríem tancar el comentari sobre les col·locacions estellesianes d'origen ausiasmarquià sense citar altres estructures que trobem en Estellés i que remetent indubtablement al de Beniarjó. Un altre arcaisme semblant al *car* típic de l'estil estellesià és l'ús de la preposició arcaica *vers* seguida d'un sintagma nominal, tot formant un complement circumstancial de lloc:

Vers + SN

Aquesta estructura apareix 21 vegades en la poesia de March i 99 en la poesia de Vicent Andrés Estellés. Per tancar aquest epígraf, tornem a la repetició del vocatiu *amor, amor*, considerada com un dels *senyals* que March utilitza per referir-se a l'estimada, concretament en la tercera secció dels seus *Cants d'amor* (“Amor, Amor, yo he pres ferma tema: / que vostre bé porta dolor extrema”).<sup>89</sup> Amador Calvo (2007: 241) ja s'ha referit a aquesta col·locació. Aquest *senyal* apareix 14 vegades en la poesia de March. De les 54 ocurrences d'*amor, amor* en els versos d'Estellés, podríem afirmar que 30 comparteixen el sentit ausiasmarquià de *senyal*. Les altres 24 tenen funcions i estructures típiques de l'estil estellesià:<sup>90</sup>

<i>Amor, amor,</i>	<i>senyal</i>
<i>Amor, amor</i>	[CN] “amor, amor de seda”
	[Subs + o + Subs] “amor, amor o claredat”
	[O subordinada] “amor, amor que evoque”
	[O] “amor, amor seria la paraula”

Figura 20. Funcions de les aparicions d'*amor, amor* en el CED.

Hi ha algunes col·locacions que Estellés manlleua de l'estil ausiasmarquià que no s'han tractat en aquest apartat perquè tindran el seu lloc en altres punts posteriors a aquest. Concretament, en el punt 2.5.1, es tractarà la sentenciositat, i dins d'aquesta, les estructures del tipus *Jo sóc aquell que em dic* i algunes introduïdes per la conjunció *car*. En el punt següent, 2.5.2, apareixerà la comparació del tipus *així com cell qui i*

<sup>89</sup> Els *Cants d'amor* d'Ausiàs March s'han dividit en cinc parts tot atenent al *senyal* utilitzat pel poeta per referir-se a l'estimada. Es tracta dels següents cinc *senyals*: *Plena de Seny*, *Llir entre Cards*, *Amor, amor*, *Mon darrer bé* i *Oh, foll amor*.

<sup>90</sup> En els tres primers casos del quadre en què no es pot comparar amb el *senyal*, aquesta estructura té una funció explicativa, mentre que en el darrer cas, la funció és metadiscursiva.

derivades. Encara en el punt posterior, 2.5.3, s'acabaran de comentar les col·locacions ausiasmarquianes, en aquest cas a propòsit de la metàfora, on s'hi parlarà per exemple de la col·locació *vels e vents*. Fet i fet, les col·locacions poden ser un mitjà d'introducció de la intertextualitat en el text poètic de manera implícita però molt potent.

### 2.2.3.2. La doble adjectivació [Adjectiu + Nom + Adjectiu] i altres variants<sup>91</sup>

Tot seguit, s'ofereix un altre exemple concret d'anàlisi estilística dels versos estellesians, tot utilitzant la lingüística de corpus. Es tracta de l'anàlisi de la doble adjectivació en la poesia d'Estellés. Les cerques d'aquest estudi han estat fetes automàticament, però després hi ha tot un treball qualitatiu en l'anàlisi d'aquest recurs expressiu típic de l'estil d'aquest poeta. No és nou afirmar que un dels punts més interessants de la paraula poètica estellesiana és la combinació de trets col·loquials amb trets cultes o arcaïtzants. La doble adjectivació es trobaria entre els segons:

En aquest sentit és evident que tenen ben poc de dialectal ni de col·loquial opcions com les següents: la concessiva *malgrat (que)*, el consecutiu *doncs*, la comparativa *talment un X*, la doble adjectivació anteposada i posposada, o la conjunció causal *car*, que ja s'endinsa en el terreny de l'arcaïsmes, com ho fan també *abillar*, *llur*, *àdhuc* o expressions més marcades encara com són *vós* o *aprés* (amb el valor de *després*), entre altres que apareixen en contextos molt concrets de citació o reminiscència dels autors medievals. (Salvador 2013c: 39)

En analitzar la prosa periodística estellesiana, Adolf Piquer, a més d'analitzar la doble adjectivació anteposada i postposada, que ja havien tractat altres autors, també para esment a altres estructures amb pes destacat de l'adjectiu. Així, es detura en el comentari d'estructures amb doble adjectivació del tipus [Adj + Adj + N] o bé [N + Adj + Adj] (Piquer 2013: 296-299), com farem també nosaltres breument.

Ara ens centrarem en l'estudi de la doble adjectivació anteposada i postposada. En futurs apartats d'aquest treball analitzarem altres de les estructures i mots que, en el fragment citat, Salvador considera trets arcaïtzants o cultes de l'estil del poeta. Sobretot, ho farem en parlar de la comparació (2.5.2) i també, en el següent bloc de la tesi dedicat a l'anàlisi de les traduccions d'Estellés a l'espanyol, dins l'apartat 3.3.

En l'annex 5, es pot consultar el quadre amb les aparicions de la doble adjectivació anteposada i postposada en el CED. En total, n'hem detectat 213. Tanmateix, hi ha algunes de les aparicions que hauríem de descartar perquè, tot i ser reportades en el resultat informàtic, no són vàlides aquí atès que un dels dos adjectius que hi apareixen no qualifica el substantiu central. És un dels handicaps de les cerques informatitzades. Ens referim a les aparicions 14, 47, 145, 147, 153 i 164.<sup>92</sup> D'altra banda, hi ha uns casos que es trobarien propers a la doble adjectivació que ens ocupa, però que queden alterats per la interposició d'una coma. Es tracta dels casos 7, 12, 101, 115 i 151. Tanmateix, els hem tingut en compte en l'anàlisi perquè encara mantenien la relació semàntica amb el mateix substantiu, condició *sine qua non* de la doble adjectivació tal com l'entendem en aquest estudi. I és que els límits entre una funció o una figura dins d'un text no solen ser dràstics. En aquest sentit, en l'exemple següent, observem com el segon terme de la

<sup>91</sup> Aquest epígraf comparteix contingut parcialment amb l'article "Aplicacions de l'estilística pragmàtica al corpus poètic de Vicent Andrés Estellés: revisió i estudi de cas" (Monferrer 2014: 71-80).

<sup>92</sup> L'aparició 114 és, òbviament, una errada.

doble adjectivació, tot i mantindre relació qualificativa amb el substantiu, s'apropa a la funció de complement predicatiu "Perquè això feies: esquemàtic principi, rudimentari".

La classificació de les aparicions de la doble adjectivació esdevé complexa perquè en cadascun dels exemples entren en joc variables ben diferents que se solapen constantment com són el tema, la presència o no de contingut metafòric o de desplaçament qualificatiu, el nivell de condensació semàntica, el contrast semàntic o bé la funció pragmaestilística. Per tant, descartem l'anàlisi exhaustiva i compartimentada en aquest sentit. En canvi, comentarem les variables suara esmentades per mitjà d'exemples de les aparicions més interessants en cada cas. Així doncs, es tractaran les següents variables de la doble adjectivació: els temes, els mots clau, les metàfores, el tipus de càrrega semàntica (contrast semàntic o condensació semàntica) i altres estructures derivades (doble adjectivació amb el mateix adjectiu i triple adjectivació).

Pel que fa als temes, les dobles adjectivacions de tema eròtic i amorós (i, més en general, amb l'element corporal) són especialment abundants,<sup>93</sup> tal com es pot observar en el següent quadre:<sup>94</sup>

Successives donzelles impalpables	1
febrils llocs secrets	18
sòlides carns arrodonides	29
franca bellesa propícia	30
lentes mans delicadíssimes	36
plena dignitat iconogràfica	37
amable cos anònim	50
cautes mans expertes	55
pelut cos mil·lenari	56
pobra brutedat diària	57
dolços ulls miops	66
cast amor secret	75
íntims treballs predominants	78
dura imatge invencible	79
constant afecte innumerable	80
Incandescent, enemic, palpitant	81
feroç anatomia digna	102
secret lloc propici	113
opulenta rodonor darrera	125
viciós exercici banal	126
fosc afany frenètic	129
verdes donzelles nues	148
irada insistència amorosa	154
netes ones corpòries	156
altes noies, vermelles	165
llargues cames nues	203

Figura 21. Quadre amb les aparicions més explícites de dobles adjectivacions i corporalitat.

<sup>93</sup> L'adjectivació eròtica es reprendrà en el punt 2.6.4.

<sup>94</sup> Per observar-ne el cotext 5E/5D, vegeu l'annex 5.

Observem que, en alguns casos, la doble adjectivació s'utilitza amb intenció d'atenuar el sentit sexual, de manera eufemística, sobre parts del cos (“febrils llocs secrets”, “sòlides carns arrodonides”, “opulenta rodonor darrera”), accions (“cautes mans expertes”, “íntims treballs predominants”, “viciós exercici banal”) o bé actituds (“fosc afany frenètic”, “irada insistència amorosa”).

Hi ha altres casos on es fa referència a l'amor matrimonial, que en aquest cas és presentat sense intencions lascives (“cast amor secret”). Ja hem vist en l'apartat anterior que *cast* i *secret* són dos mots que tenen certa tendència col·locacional amb *amor*. De fet, els mots *comes* i *llargues* tenen tendència a coocórrer en els versos d'Estellés (“llargues comes nues”). Per al poeta, les comes femenines, que sovint s'imaginen llargues, són un element fetitxe.

Encara en uns altres exemples, l'erotisme femení apareix sublimat per mitjà de l'al·legoria de les nimfes, tot aprofitant les referències mitològiques grecollatines (passades pel tamís de Garcilaso) de poemaris com ara PLE: “successives donzelles impalpables”, “dolços ulls miops” i “verdes donzelles nues”. No és aquest el cas de l'exemple següent, en què, gràcies al desplaçament qualificatiu, s'introdueix una referència metonímica, més que probable, a les prostitutes per mitjà de la relació metonímica amb el Barri Roig d'Amsterdam, alhora que es faria referència al color dels seus vestits: “dins la boira; hi haurà altes noies, vermelles, / a les portes, dempeus, fumant, mirant, esveltes, / oferint els seus béns de manera distreta, / amb les teles cenyides” (OC6, TH).

Destaquem també l'estructura “amable cos anònim”, que pot referir eufemísticament una prostituta o a qualsevol dona que passa pel carrer, o bé en aquest altre, on el cos s'adjectiva de manera que fa referència a quelcom atàvic: “pelut cos mil·lenari”. En altres casos, la doble adjectivació amb elements corporals serveix per descriure algun detall de la natura: “netes ones corpòries”.

Un altre tema constant en les dobles adjectivacions és el de la postguerra i la família. Alguns dels poemaris d'Estellés escrits en els anys cinquanta, com ara Lmer, N, ICG o bé la trilogia de la CQOTP, tenen un clar to autobiogràfic. Aquest poemaris contenen innombrables referències vitals, tant d'infantesa com de joventut, èpoques tacades de misèria i de pobresa, ja que Estellés procedia d'una família humil. Són els temps de la postguerra, que el poeta representa amb pinzellades autobiogràfiques. En aquest sentit, hi trobem una sèrie de dobles adjectivacions que descriuen un ambient quotidià, familiar i humil de postguerra: “tendra alegria domèstica”, “fosc amor treballador”, “diversa existència domèstica”, “pobra brutedat diària”, “remotes paraules familiars”, “trèmules flors domèstiques”.

El tercer tema que destaca quant a la doble adjectivació estellesiana és el dels orígens de la pàtria i la referència a temps immemorials. De fet, aquest és un tema central dels poemaris que formen part del MPV, és a dir, de la poesia estellesiana de caire més cívica. Així doncs, aquesta estructura sintètica fa referència a coses antigues, tradicions i personatges (“vella litúrgia nocturna”, “ancestral litúrgia cautíssima”, “obscur poeta català”, “immemorial cosa prehistòrica”, “prehistòrica cosa rupestre”, “vella litúrgia febril”, “catastròfic cementeri romà”, “antics llinatges valencians”, “vells còdols venerables”) i també a símbols nacionalistes valencians exaltats pel poeta en el seu MPV (“llarg clamor unànime”, “permanent convicció central”, “fosc País inerme”,

“esvelt crèdit mural”, “futurs herois incògnits”, “vàlid monument general [a la misèria]”). En alguns d'aquests exemples, observem que els adjectius relacionats amb la foscor o la manca de lluminositat (*fosc, obscur, nocturn*) són utilitzats com a sinònims d'*antic* i *desconegut*. Destaquem també un exemple que fa referència concreta a la intenció cívica del MPV, tan relacionat amb : “una enterca voluntat geogràfica, més bé patriòtica”.

És lògic que certs mots que són clau en la poesia d'Estellés tinguen el seu espai en la doble adjectivació. En aquest sentit, hem localitzat nou lemes que apareixen cinc vegades o més en dobles adjectivacions: *amarg, cert, darrer, domèstic, llarg, pur, tendre, vell* i *verd*; i dos més que hi apareixen quatre vegades: *digne* i *pobre*. *Amarg* és un lema que aquest poeta sol fer servir com un sinònim de *trist*, tot fent ús de la metàfora ontològica ELS SENTIMENTS SÓN SABORS. Alguns exemples són els següents: “pobre ninot amarg”, “darreres voluntats amargues”, “tendra criatura amarga” i “amargues branques nues”.

Un altre lema clau de l'univers estellesià és *digne*. En tenim els següents exemples: “plena dignitat iconogràfica”, “clar cel digne”, “feroç anatomia digna” i “estricta dignitat formal”. Un altre vers estellesià, més enllà del recurs que ens ocupa, diu “amb la dignitat amarga dels pobres”. Aquest vers ens dóna una pista de com el poeta concep semànticament aquests dos lemes. Amb l'associació estellesiana entre *pobres* i *dignitat*, es reforça el seu missatge de poeta proletari, i aquesta tristesa somatitzada que és l'amargor té molta relació amb l'arrelament a la terra i als seus productes més humils que traspuen els versos del burjassoter.

El lema *llarg* tendeix a anar anteposat. De fet, de les onze aparicions d'aquest lema en les dobles adjectivacions, només apareix una vegada postposat: “indocta pixarrada llarga”, tot accentuant amb aquesta posició darrera l'obscuritat de l'acte. L'adjectiu *cert* és més aviat determinatiu, fet pel qual apareix sempre anteposat, com en els següents casos:<sup>95</sup> “certs senyals secretíssims”, “certs tendons vitals”, “certes conclusions darreres”, “certs coits aristocràtics” i “cert hàbit devot”. Fet i fet, aquest adjectiu anteposat no aporta cap informació semàntica més enllà de la referència vetlada que permet l'autor suggerir significats més enllà del referit.

En canvi, l'adjectiu *darrer* en totes les seues variants, el trobem tant anteposat com postposat. En alguns dels casos, el seu ús afegeix un matís de mort: “mortal lletra darrera”, “darreres voluntats amargues”, “immensa soledat darrera”, “humil pétal darrer”. En canvi, res més lluny del cas “opulenta rodonor darrera”, clar eufemisme de *cul*. L'adjectiu *pur* tendeix a anar sempre anteposat. En l'ocurrència “pura plenitud forestal”, on sí que es remet a un lloc pur com és un bosc, l'adjectiu *pura* respon al significat “de lliure o exempt d'elements dolents” (DIEC2). Tanmateix, en la resta del casos trobats, sembla tenir-hi un significat més apropiat a l'adverbial (*només*), és a dir, que en aquests casos li mancava el significat lèxic: “pura perfecció absoluta”, “pur misteri estricte”, “pura memòria innombrable”, “pura pena atònita”. Altrament, l'adjectiu *tendre* sempre apareix anteposat i en gairebé tots els casos (excepte “tendra carn apretada”), apareix amb el significat de delicat o subtil i molt lligat al gènere femení: “tendra alegria domèstica”, “tendra criatura amarga”, “tendra sang inútil” o bé “tendra memòria lleugera”.

---

<sup>95</sup> De fet, quan aquest adjectiu apareix posposat, no té valor determinatiu, sinó que és un adjectiu qualificatiu amb el significat que allò a què acompanya “respon a la veritat” (DIEC2).

El to i el tema del poemari condicionen els recursos estilístics que s’hi utilitzaran. Hem observat que, en CCO i en LMer, s’hi utilitza molt el recurs de la doble adjectivació en comparació amb la resta de poemaris. Tanmateix, les que apareixen en LMer són menys condensades semànticament i sense contingut metafòric, a diferència del que passa amb les dobles adjectivacions del primer poemari, que són impressionistes (“successives donzelles impalpables!”, “errants èlitres muts”), però que no tenen un referent real tan clar com les de LMer. Vegem-ho en el següent quadre:

Llistat de Trigrames		
LEMA1	LEMA2	LEMA3
▶ DIMINUT	DAGA	INVISIBLE
DOLÇ	MAJESTAT	INACABABLE
DUR	ROSA	MINERAL
ERRANT	ÈLITRE	MUT
PLE	JORN	NOVELL
PUR	PLENITUD	FORESTAL
ROSA	ARESTA	CRU
SET	NIT	SANT
SUCCESSIU	DONZELLA	IMPALPABLE

Figura 22. Resultat amb Metaconcor2 per als *trigrames* de tipus [Adj + N + Adj] en CCO.

Partim de la hipòtesi que la doble adjectivació es pot utilitzar com una manera condensada i ràpida de donar unes informacions que altrament serien censurables, per això apareix tant en un poemari de to reivindicatiu com *Llibre de meravelles*, que és el primer poemari d’Estellés de vocació més crítica amb el franquisme. No és l’ús que se’n dóna en *Ciutat a cau d’orella*, on es tracta d’un recurs estilístic sense implicacions ideològiques més enllà de la pura sofisticació de l’expressió poètica, sinó que és on apareix l’ús d’adjectius com *vell*, *fosc* i *tendre* que, utilitzats en la doble adjectivació, permeten crear estructures poc explícites que permeten amagar referències a pràctiques o fets poc acceptats en l’època:

Llistat de Trigrames		
LEMA1	LEMA2	LEMA3
▶ BREU	COLOR	INICIAL
BREU	PUS	TERRIBLE
CAST	SENYOR	PICÓ
DESPERT	PIT	NOVELL
FEBRIL	LLOC	SECRET
FOSC	AMOR	TREBALLADOR
GRAN	TERRA	DESERT
LLARG	CAMA	PLE
OBSCÈ	COSA	DELICAT
PLE	TROMPETA	LLUNYÀ
PLE	VEL	SUCCESSIU
TENDRE	PARAULA	OBSCÈ
VELL	LITÚRGIA	NOCTURN

Figura 23. Resultat del Metaconcor2 per als *trigrames* de tipus [Adj + N + Adj] en LMer.

Els desplaçaments qualificatius juguen un paper important en la doble adjectivació, ja que augmenten la capacitat de síntesi informativa de l’estructura. Així, en l’exemple “alts graons nocturns”, el desplaçament qualificatiu permet incloure la informació que en l’escena de ficció era de nit. Un altre cas de desplaçament qualificatiu en la doble adjectivació que serveix per a afegir informació secundària sobre el paisatge és aquest:

“escoltaves lentes i polsoses campanades municipals”. Així, en aquest exemple que podria ser de triple adjectivació (doble anteposada), se'ns ofereix informació extra sobre l'ambient, polsós, i sobre la procedència de les campanes, un poble i no una gran catedral de ciutat.

Pel que fa a la interrelació semàntica entre els tres termes, les variants van des de casos de contrast semàntic entre ells (“petites bèsties, suaus”) fins a d'altres on els termes de l'adjectivació són quasi sinònims (“pura perfecció absoluta”) i fins i tot casos on es tracta del mateix mot (“clares aloses clares”). El següent cas, tot i que no és una repetició en la doble adjectivació paradigmàtica per la manca de concordança de nombre, s'hi apropa, tot formant part d'un enunciat clarament crític i reivindicatiu: “Oh clar país que ara volen obscur / homes obscurs de tenebrosa lletra” (OC3, OM). D'altra banda, hi ha alguns casos que acumulen encara més qualificatius i matisos, com ara “un molt tenaç professor d'alemany”, on s'hi anteposa encara un adverb, o bé “Pujava l'espant de brusca arrel convulsa, accelerada”, on el segon adjectiu postposat queda proper al complement predicatiu.

Troblem altres casos destacables com el que incorpora una al·literació (“fosc afany frenètic”). I molts casos metafòrics. Hi ha personificació en la qualificació d'una *biblioteca* com *amable* (“una amable biblioteca llatina”). Hem vist casos en què la doble adjectivació s'utilitza amb efecte purament estètic, atès que l'element al qual fa referència no és a priori tabú, per exemple, quan per referir-se a les minetes que s'encenen per als morts, s'utilitza la forma “suren els petits blens propiciatoris”. D'una banda, es perd en concisió, però, de l'altra, es guanya en qualitat estètica i en detalls de la funció de l'element a què es fa referència.

Un altre tret estilístic estellesià és la metaforització amb elements de la llengua i de l'escriptura, fet que també hi és present en la doble adjectivació, per exemple quan refereix “una lenta sintaxi: intemporal, el teu cos, una idea”, o bé en l'exemple “els bruts papers ditats, l'estadística de l'espant”. En alguns casos, tot i que no podem dir que es tracte d'una metàfora, sí que es detecta una certa estranyesa semàntica, com en aquest cas ocorre entre *polseguera* i *humil*: “una tova polseguera humil”. Aquest exemple aprofita per constatar que hi ha certa tendència a què la doble adjectivació estiga precedida pel determinant indefinit [*un* + Adj + N + Adj]. En darrer lloc i per tal de reforçar la idea que aquest recurs s'ha utilitzat sovint pel poeta per descriure, amb la mínima despesa lèxica, un paisatge o ambient de vegades proper al cinematogràfic, citarem un exemple que inclou una metàfora de materialització del silenci: “fosc silenci espés”; i un altre cas d'extrema exactitud en la descripció visual i acústica de l'ambient, que pot arribar a remetre a l'ambient de l'emblemàtic film d'Alfred Hitchcock *The Birds* (1963): “el piulador terror unànim dels ocells”.

### **Reflexions finals sobre la doble adjectivació**

El fet de centrar-se en un recurs estilístic concret com és, en aquest cas, la doble adjectivació, pot servir per observar més clarament altres elements de l'estil com ara els temes, els mots clau, els desplaçaments qualificatius i certes imatges metafòriques reiteradament presents en aquest poeta que són difícils de copsar a més gran escala.

Pel que fa a les conclusions a què hem arribat, els principals temes que hem trobat en l'anàlisi de la doble adjectivació són: erotisme i cos, postguerra i família i pàtria i

orígens, fet que no sobta massa si es para esment a la temàtica general dels poemaris estellesians. A més, s'hi manté la presència d'imatges metafòriques amb elements de reflexió metadiscursiva, així com la subtileza a l'hora de descriure ambients i paisatges amb economia del llenguatge.

De fet, la doble adjectivació és un recurs que, sobretot combinat amb metàfores i desplaçaments qualificatius, serveix per condensar informació per a descriure un ambient, un personatge o un element de la ficció poètica. A més, també és utilitzat de manera eufemística per referir-se indirectament algun element tabú com ara la sexualitat i l'insult (“assaonades rodonors benignes”, “mesquina raça oficiosa”).

Pel que fa a efectes semàntics més enllà de les temàtiques, hi ha casos on s'utilitza la doble adjectivació amb adjectius semànticament febles per a generar efecte de llunyania; de fet remot o difús (“certs senyals secretíssims”, “obscur carregament incògnit”, “savi coneixement remot”, “breu regal impensat”). Aquesta possibilitat ha estat aprofitada pel poeta en certs casos per tractar temes socials sensibles (“Oh clar País que ara volen obscur homes obscurs de tenebrosa lletra”) o bé culturals (“assaonades rodonors benignes”).

### 2.2.3.3. L'estructura [Nom + o + Nom]

Una altra col·locació que alguns poetes han inclòs en el seu elenc estilístic és la combinació de dos substantius amb la conjunció *o* com a nexa d'unió. Com l'anterior, aquesta també és procliu a la condensació semàntica, per això és molt útil en poesia, on la forma del text és especialment prevalent.

S'ha dit que aquesta estructura típica de l'estil estellesià és influència d'alguns autors de la generació del 27. En aquest sentit, se citen ara dos títols de poemaris de Vicent Aleixandre: *Espadas como labios* (1932) i *La destrucción o el amor* (1935). Aquesta és també una estructura típica de l'estil de Joan Fuster. Es pot recordar també el títol del poemari de Fuster *Ales o mans*, publicat per l'editorial Torre l'any 1949, per veure quin ús semàntic d'aquest recurs en feien els autors del 27 i Joan Fuster, entre d'altres. Es tracta d'un ús predominantment contrastiu, en el sentit que els dos termes del binomi fan referència a elements anàlegs que, en alguns casos, s'apropen a l'antonímia. Així, les *ales* i les *mans* són elements anatòmicament equivalents però de connotacions gairebé contràries en el sentit que les ales fan referència metonímica al món diví, mentre que les mans representen l'acció més humana. Tanmateix, com veurem, aquesta funció contrastiva de l'estructura que ens ocupa no és gens comuna en el vers estellesià, on s'hi aplica a altres tipus d'estructures semàntiques.

No és aquesta la primera vegada que es destaca que l'estructura [Subs + *o* + Subs] és típica de l'estil estellesià. De fet, entre els “recursos que semblen més clarament caracteritzadors de l'estil estellesià”, Pérez Montaner i Salvador (1981: 62-70) inclouen dos tipus de comparació: *a*) amb estructures ausiasmarquianes i *b*) “per mitjà d'una simple conjunció que indique equivalència” (1981:63), que és concretament el cas de l'estructura [Subs + *o* + Subs]. Com veurem, efectivament la comparació és només una de les possibilitats que ofereix aquesta combinació, però hi ha d'altres.

Hem cercat, doncs, totes les aparicions d'aquesta estructura en el CED per tal de determinar quines funcions pragmasemàntiques es troben en les seues diferents



aparicions. Amb un primer cop d'ull, es pot comprovar que, en bona part dels casos, aquesta estructura comparativa introdueix una metàfora o comparació, però no específicament antonímica. Cal recordar, doncs, que en aquesta anàlisi la concepció metafòrica és multidimensional i segueix els postulats per a l'anàlisi del poema que defensava Salvador en *El gest poètic* (1986: 92):

Una concepció més o menys sintagmàtica o textual (i interactiva) de la metàfora com la que ací vull destacar hauria d'acabar-se més amb casos no sols de metàfores adjectives i verbals, sinó fins i tot amb altres classes de mots més buits o "relacionals" (verbs copulatius, conjuncions, etc...), amb estructures sintagmàtiques complexes i àdhuc amb casos de transcategorització.

En el capítol 2.5.2, veurem la importància definitòria de la comparació en l'estil estellesià, amb clares ressonàncies ausiasmarquianes. Però ara ens centrarem a explicar com l'estructura [Subs + o + Subs] és utilitzada en els versos del burjassoter gairebé sempre com una estructura comparativa, amb diversos matisos. Pel que fa al procediment, s'han analitzat totes les aparicions de l'estructura sintàctica substantiu més conjunció o més substantiu dins del Corpus Estellesià Digitalitzat (CED) des del punt de vista semàntic, amb la qual cosa s'han extret les idees que tot seguit exposarem.<sup>96</sup> Les cerques s'han realitzat amb l'opció de *trigramas* del programa Metaconcor2 d'IVITRA. En total, s'hi han localitzat 298 aparicions.

Com hem dit, la major part de les aparicions d'aquesta estructura introdueixen un contingut metafòric que pot ser més o menys complex. Així, s'han detectat algunes metàfores d'imatge d'allò més senzilles, basades en la semblança formal entre dos elements ("cercles o anells", "pètals o papallones", "cendra o pols", "calç o sal", "aigua o cristall", "dard o fletxa", "moneda o medalla"). De fet, és sabut que rere la metàfora i la comparació s'amaga un mateix mecanisme cognitiu d'associació d'idees per mitjà de coincidències de diferents tipus. Tot i així, es considera comparació quan l'element de connexió és explícit i metàfora quan aquest és més subtil o poc identificable per mitjà d'una partícula lingüística concreta. Per això és complicat delimitar el punt on acaba la comparació i la metàfora comença.

Estellés adopta aquesta estructura però hi adapta el significat, que passa del contrast a la suma semàntica. Això no és estrany si reflexionem sobre les dues possibilitats del nexu o, que en el seu comportament més prototípic és un nexu disjuntiu, però que trobem que pot funcionar també com una conjunció (Jiménez 1986: 163-179).

En els dos exemples que es mostren ara, el segon substantiu de l'estructura apareix qualificat per un complement preposicional que afig matís poètic a la metàfora o comparació: "mar o barranc de la nit"; "[hi ha escrit amb] esperma o sang en el mur".

Hi ha metàfores més complexes on podem identificar tot un mapatge definit, que en molts casos són metàfores clau de l'univers estellesià ("ona o cos", "fulgor o peix", "ganivet o peix", "vespres o vida", "cor o pa no cuit", "pa o vida a punt, o quasi a punt"), passant per molts exemples que impliquen la metonímia en la seua relació semàntica ("qui passa son o fam"), fins al punt de funcionar com una versió simplificada de la representació a través de variants: "cànter o morter", "a l'abisme repercutint, com tambor o metall".

---

<sup>96</sup> En l'annex 6 es pot consultar el quadre amb totes les aparicions d'aquesta estructura en el CED.

Com s'ha dit suara, a diferència de l'ús prototípic que en feien els seus predecessors literaris i principals influències d'Estellés, gairebé en cap cas del burjassoter s'identifica contrast semàntic de contraris entre els dos termes del binomi, és a dir, entre els dos substantius separats per la conjunció *o*. Els únics casos, però, que s'aproximarien a aquesta comparació antinòmica són els següents: “cosa o meravella”, “mantellina o meló”; “sang o fang”, “espardenyas o raves”. En el primer cas, una cosa és quelcom humil i quotidià, que normalment es diferencia d'una meravella, la qual es considera com a tal pel fet de ser inaudita o poc usual. En canvi, sota aquesta associació de contraris s'amaga una de les constants estellesianes: la idea que darrere d'allò de cada dia s'amaga el fet més valuós o *meravellós*, com es dedueix també per la relació entre el títol i el contingut del seu LMer, i perquè, a més, aquesta accepció de meravella equivalent a cosa la trobem en el *Llibre de les meravelles* de Ramon Llull.

El segon exemple, “mantellina o meló”, és una comparació a prop de l'absurd que podríem considerar de contraris si comparem la característica de la mantellina de ser fina i elegant amb el fruit el·líptic i poc delicat de forma. De “Sang o fang”, el primer que sobta és l'al·literació. A més, hi ha la semblança de color rogenc i d'element normalment líquid. Darrere d'aquest exemple hi ha un altre dels tòtems temàtics estellesians: l'assumpció de la veu d'un poble humil i la reivindicació de la seua terra, de les seues tradicions i dels seus costums i oficis ben propers a la terra, que s'expressa en l'exemple per mitjà de la doble associació metonímica (SANG per PERSONA i FANG per TERRITORI). Novament en aquest vessant cívic de la poesia estellesiana, hi estaria el següent cas, que és un típic cas de comparació per mitjà d'aquesta estructura: “el codicil o energia d'un poble”, que equivaldria directament a “el codicil és l'energia d'un poble”. Així doncs, l'element metonímic es troba en el primer terme i l'explicatiu en el segon. Més endavant, veurem casos on és al contrari.

Tot seguit, mostrarem quatre exemples de l'estructura col·locacional [Subs + *o* + Subs] en el seu cotext per tal d'analitzar casos més complexos de combinacions de referents contextuals i de metàfores. El primer cas mostra una treballada elaboració de la metàfora en el vers. De fet, es tracta d'enunciats poc cohesionats. En el darrer dels quals hi ha una aposició. Les dues aparicions de l'estructura que ens ocupa introdueixen dues comparacions metafòriques. En el primer cas, es tracta de la metàfora d'imatge EL CEL ÉS UN ULL. Tanmateix, la projecció va més enllà de la imatge fins a la personificació del cel, de manera que hi ha la doble referència al plor i a la pluja. El següent enunciat és el més segmentat:

“or de cavalls a l'arbreda.  
El cel o ull et ploren una llàgrima.  
Ningú; clarobscur o nit,” (MPVII, MP)

Hi apareixen tres elements que tenen relació amb la foscor i la soledat: “ningú”, “clarobscur” i “nit”. En el cas dels dos darrers termes posats en l'estructura que ens ocupa, en aquest cas el punt en comú és l'element lumínic. Així doncs, el segon substantiu (“nit”) es relaciona amb el primer per mitjà de la metonímia del seu tret lumínic definitori: la foscor.

En el següent exemple, es barregen dos marcs cognitius: el de l'amor conjugal i el de l'escriptura. De manera que s'activa l'analogia entre el criteri socialment establert en la poesia i en les relacions entre sexes. A més, s'activen una sèrie de referents culturals del que, segons la moral nacionalcatòlica, ha de ser l'amor de parella. També dins del gust

literari castellà assumit pel règim, el sonet és ben considerat com un motlle poètic gairebé perfecte i equilibrat, tal com el cultivaven grans escriptors castellans com Francisco de Quevedo:

“un amor, un sonet,  
un amor o costum per a tota la vida” (OC3, MAD)

Un altre exemple on s'activa el referent de la lletra és el següent. Aquest tipus d'acaraments de dos termes són potencials suggeridors de significats, i ho aconseguen tot posant al mateix nivell de l'oxímoron dos termes que a priori no hi estarien. D'aquesta oposició concreta, se'n deriven idees com ara que l'esperança es troba en la paraula:

“No estic trist. No he perdut  
esperança o paraula” (OC9, OD)

En darrer lloc, s'afegeix un cas d'enumeració de tres elements (Déu, marbre i cama de Tamar) que suggereix referents bíblics. En aquest cas, la conjunció *o* té significat copulatiu (com l'*aut* llatí). En concret, es fa referència a la història de Tamar, la filla de David, que apareix en Samuel 2-13 del Nou Testament. Tamar destacava per ser una dona molt alta i esvelta, com una palmera. Les seues cames serien llargues, com les cames femenines admirades per Estellés (§2.6.4):

el riu sobtant un marbre  
a penes: marbre o cama  
de Tamar. (OC6, CQOTP)

Sis paràgrafs abans, hem vist un exemple de comparació, semblant a una oració copulativa amb el verb *ser*, on hi havia un element metonímic en el primer terme i el més general en el segon. Ara veurem quatre casos diferents on l'element metonímic és el segon, mentre que el primer és el concepte general que vol descriure's per mitjà d'aquesta estructura i de la metonímia del segon terme. Es tracta del terme *amor*. En els tres exemples, hi ha la idea de l'amor cast i conjugal, quotidià, que ha aparegut suara. En certa manera, és una representació a través d'una sola variant de l'escena que en suggereix d'altres, de tal manera que hi ha condensació semàntica:

amor o teuladins  
d'uns amors com d'unes llimes o colomes  
un amor o tendresa  
amor o mesuretes d'aigua

Ara se citaran els casos d'aquesta estructura on entren en joc metàfores textuais clau del dir estellesià, de les quals s'hi parla en els punts 2.5.2 i 2.5.3. La primera de les metàfores clau és la del marc cognitiu del treball en el forn. En aquest marc, trobem metàfores inspirades en els garbons de llenya que cremen en el forn de pa, que solen fer referència a *grans* muntons de llenya i que en el següent exemple es relacionen amb els sentiments extrems de soledat o incomprensió:

Els camperols cremen brosses dolentes  
en grans muntons o feixos de silenci (MPVII, LM)

Una altra metàfora del mateix marc és la del pa que no està prou cuit. Quan el pa no es cou quan toca o suficientment, llavors es fa agre i s'ha de llençar perquè ja no val per a

menjar-se'l. Aquí, Estellés aprofita l'estructura per introduir la metàfora EL PA ÉS UN FILL, que s'ha de gestar al ventre de la mare el temps adient tal com el pa s'hi ha de coure a l'alcavor.

Pa a l'alcavor,<sup>97</sup> o ventre de prenyada (MPVIII, LD)

Si continuem dins del mateix marc, amb els dos termes metonímics, ara es posa al mateix nivell el treball del guerrer amb el del forner en un context de poesia cívica. De fet, és un motiu recurrent en la poesia cívica estellesiana el posar tots els oficis al mateix nivell, tant el seu com a escriptor com el del llaurador, el forner o qualsevol altre:

Com sang o pa de permanent vigília

El següent, és un motiu que reapareix en diversos punts de la poesia estellesiana. Es tracta d'un detall relacionat amb la imatge d'un centelleig o guspira metàl·lica, en què el poeta compara de manera recurrent peixos i sagetes o ganivets:

vessa llums, vessa unes llums o peixos o sagetes

ganivet o peix

besllums o ganivets

peixos o sagetes

Citem el següent exemple de l'estructura per la seua relació amb el primer vers del primer poema de la secció "Les nits que van fent la nit" del poemari la N. El començament del poema diu així:

La nit és el meu regne. Tinc un desig enorme  
d'escriure per la nit, de llegir per la nit,  
de pensar per la nit, de plorar per la nit,  
de jaure, de deixar d'ésser a poc a poc  
enfonsant-me, així, en un habitual naufragi.

Observem, doncs, que en el següent exemple hi és present el mateix motiu:

Ampla nit o reialme cobrint una nuesa

Aquest cas del MPV, reprèn el motiu del poema "Criatura en dissabte", de CCO, on el dissabte és el dia de la vespra, del succés, i el diumenge és el dia del tedi, del desenllaç o la mort:

BOCAIRENT Vespres de crim o cataclisme

El darrer dels motius temàticament recurrents citats ara és aquest, on es relaciona un element del cos de la dona com són els pits amb elements del paisatge o de la natura,

---

<sup>97</sup> Segons el DCVB, l'alcavor és la "1. Cambreta que hi ha immediatament damunt l'olla o cavitat del forn de coure pa, i serveix per torrar-hi ametles, cacau, pasta, etc., i per posar-hi llenya a eixugar (València, Sueca, Elx)".

com ara les ones (que ens recorda a l'expressió “mamelletes d'aigua”) o bé la pols, ja que l'element polsós (*polsim, pols cereal, cendra*) és també recurrent en el vers d'aquest poeta (*apud* §2.2.2):

el cos i les ones...: creix –com una ona, com uns pits o pols;

Abans de tancar aquest epígraf, citarem tres exemples on l'estructura que ens ocupa afegeix un terme més a l'equivalència comparativa. Es tracta de l'estructura [N + o + N + o + N]. Si l'estructura bipartida ja era una marca estilística clara, la tripartida no deixa lloc a dubte:

besllums o ganivets o dagues;

un vell amor, o remordiment, o nostàlgia;

«Com a la nit alta llum d'uns estels. O tels o vels. Més endins, mar endins.

Pel que fa a la presència d'aquesta estructura en els poemaris, de la mateixa manera que en CCO i en LMer abundaven dobles adjectivacions, sembla que l'estructura [Subs + o + Subs] és especialment abundant en el GFG, com s'observa en el quadre següent. Potser siga per l'estricta mètrica d'aquest extens poemari, on tots els poemes són sonets. Així doncs, una estructura com la que ens ocupa pot ser un bon recurs per economitzar síl·labes per part del poeta.

Line	Text
<0, 3>	GRAN FOC DELS GARBONS MOLSA D' <b>AIXELLA O ENTRECUIX</b> POBRÍSSIM... A Joan Fuster A c
<0, 109>	os de dolguda gràcia, sinó el <b>silenci o tremolor</b> de l'ànim, tu que miraves des
<0, 156>	terrompien els afers, amb una <b>emoció o espant</b> inexplicables. El mut somreia
<0, 319>	pereu, ningú dels dos, ningun <b>senyal o signe</b> . Si l'orb et feia companyia, t
<0, 386>	osquit de tenda. XXVI MOLSA D' <b>aixella o entrecuix</b> pobríssim enterbolia o ramejav
<0, 718>	atents només a sinuositats, <b>africcions o cansaments</b> dels núvols, com caminaven, ca
<0, 726>	e resignat encara, <b>vespres de pluges o de sang</b> , qui ho sap. XLIX ESTAVA el mo
<0, 810>	ls, frases que tenen gràcia d' <b>ona o cos</b> adolescent: tan poderosament i
<0, 870>	e les dents, inquietant seria <b>selva o animalitat</b> sempre a l'aguait]. La cordove
<0, 874>	i li creuava les pupil·les un <b>fulgor o peix</b> d'una remota dêria. possibleme
<0, 888>	i delicada música, tot li era <b>objecte o argument</b> de festa. Mai no eixiria del r
<0, 1064>	ment, en la proximitat, algun <b>afer o intimitat</b> domèstica, com assetjant famil
<0, 1076>	ig aclucant els ulls d'aquell <b>delit o profitosa càrrega</b> , i desisties. Desisties sempre
<0, 1199>	s van, tornen: un exercici de <b>contenció o de dibuix</b> , raonaran els doctes. Tu saps q
<0, 1360>	nsfigurada visiblement a cada lletra o <b>síl·laba</b> , rememorant dolceses de l'orga
<0, 1391>	ri que conclouia l'edició de l' <b>Spill o Libre</b> de les dones, i el carnisser,
<0, 1439>	habitual per les partides de <b>manilla o dòmine</b> els vespres, al cafè de Cervel
<0, 1489>	, mirava el cel, que li seria <b>amar o prada</b> , i àvidament, els dies clars,
<0, 1548>	gorra negra, sota el <b>sinistre monument o gepa</b> , l'home es perdia en la foscor
<0, 1591>	superaves la vergonya amb una <b>esperança o confiança</b> . Tu fores aquell que persevera
<0, 1799>	baratant pells de conill per <b>plats o per pitxers</b> : i la drapaire, o la comare, a
<0, 1875>	fer, un precedent sofert, un <b>vassallatge o purgatori</b> . Oculten, llunyanament, una et
<0, 2066>	s engolir te, endur-te el seu <b>perfum o bé perfecció</b> . Et recorde, més bé, com demor
<0, 2214>	ha morts excessives per a un <b>cos o una vida</b> , si es vol, més bé precària, i

VAE GFGII 24 ocurrences

Figura 24. Resultat del Metaconcor2 per als *trigrames* de tipus [N + o + N] en el GFG.

#### 2.2.3.4. Comentari sobre els 40 substantius amb més ocurrences

Per ordre alfabètic		Per freqüència	
Lema	Ocurrències	Lema	Ocurrències
AIGUA	1404	AMOR	1901
AMOR	1901	DIA	1764
ANY	410	NIT	1689
CAMÍ	442	AIGUA	1404
CAP	520	MÀ	1203
CARRER	571	TERRA	1000
CASA	555	POBLE	880
COR	386	VIDA	871
COS	777	MAR	850
COSA	645	COS	777
DÉU	359	LLUM	710
DIA	1764	PEDRA	688
FILL	559	COSA	645
HOME	381	NOM	643
HORA	374	ULL	619
LLIT	476	SILENCI	599
LLUM	710	CARRER	571
MÀ	1203	FILL	559
MAR	850	CASA	555
NIT	1689	PAÍS	547
NOM	643	SANG	538
PAÍS	547	CAP	520
PEDRA	688	TEMPS	483
PIT	413	LLIT	476
POBLE	880	SOL	470
POLS	404	CAMÍ	442
SANG	538	VENT	426
SILENCI	599	PIT	413
SOL	470	ANY	410
TEMPS	483	POLS	404
TERRA	1000	COR	386
ULL	619	HOME	381
VEGADA	366	HORA	374
VENT	426	VEGADA	366
VIDA	871	DÉU	359
FLOR	343	LLOC	354
MOMENT	331	LLUNA	352
MÓN	318	FLOR	343
LLOC	354	MOMENT	331
LLUNA	352	MÓN	318

Figura 25. Llistat dels 40 substantius (lematitzats) amb més aparicions en el CED.<sup>98</sup>

Tot seguit, es classifiquen els 40 noms segons les tipologies que proposa Núria Martí (2002: 1281-1335) (comptables / de massa; individuals / col·lectius; concrets / abstractes; propis / comuns) per tal de determinar les característiques dels noms que són més comuns de l'estil estellesià. Cal dir que aquestes taxonomies se solapen. Núria Martí defineix així la diferència entre noms comptables i noms de massa:

Els noms comptables (o discontinus) representen típicament entitats aïllades, independents i enumerables *-llibre, noia-*, mentre que els noms de massa (també dits no comptables, de matèria o continus) representen substàncies, matèries o magnituds quantificables o mesurables *-aigua, fred*. Aquestes diferències es reflecteixen en la sintaxi bàsicament en el

<sup>98</sup> Els ítems que apareixen seguits d'un asterisc, és perquè cal matisar la seua pertinença a tals grups.

tipus de determinant utilitzat, però també en les possibilitats de modificació i en la distribució del SN. (2002: 1293)

Dels quaranta noms analitzats, trenta són comptables (CAP, COR, COS, MÀ, PIT, ULL, MAR, PEDRA, SOL\*, CAMÍ, CARRER, CASA, COSA, LLIT, POBLE\*, VIDA\*, PAÍS, NOM, DÉU, FILL, HOME, ANY, DIA, VEGADA, HORA, NIT, MOMENT, LLOC, FLOR, MÓN i LLUNA) i deu de massa (SANG, AIGUA, LLUM, POLS, SILENCI, VENT, TERRA, AMOR i TEMPS).<sup>99</sup> Quant als noms comuns o individuals:

Els noms comuns es poden classificar també en noms individuals (o singulars) i noms col·lectius. Mentre els noms individuals fan referència a una sola entitat (*casa, arbre, dona, professor*), els noms col·lectius designen en singular un conjunt d'entitats: *mobiliari, brancatge, gent, professorat*. (Martí 2002: 1301)

Segons aquesta definició, els 40 substantius són noms individuals en el sentit que cap d'ells no fa referència a un conjunt d'entitats d'un determinat tipus. De la mateixa manera, com hem dit, tots 40 són noms comuns, llevat de *Déu*, que és un cas molt abstracte i matisable de nom propi. En darrer lloc, hi ha la distinció entre noms concrets i noms abstractes, que poden ser tant comptables com de massa. En paraules de Martí:

Aquestes classificacions es poden creuar: els noms concrets tant poden ser comptables (*cavall, arbre*) com de massa (*aigua, llum*); els abstractes tendeixen a comportar-se com noms de massa (*temps, paciència*), però n'hi ha que són comptables (*aspecte, comprovació*). (2002: 1293)

Pel que fa a noms clarament concrets, se n'han trobat els següents: COS, MÀ, PIT, ULL, SANG, AIGUA, MAR, PEDRA, POLS, VENT, CAMÍ, CARRER, CASA, LLIT, FILL, HOME, NIT, FLOR i LLUNA. Noms abstractes serien tots els temporals (ANY, DIA, VEGADA, HORA, TEMPS, MOMENT) més LLOC, LLUM, SILENCI, el genèric COSA i conceptes com ara AMOR, VIDA, PAÍS, NOM i DÉU. En tercer lloc, hi ha un grup de noms polisèmics que, segons l'accepció que es tingués en compte, es considerarien concrets o bé abstractes: CAP, COR, TERRA, SOL, POBLE i MÓN.

Tot seguit, se'n proposa una classificació temàtica. La figura 26 és un intent de classificació temàtica dels 40 substantius amb més ocurrencies en la poesia d'Estellés. S'han determinat, doncs, cinc espais temàtics en què es troben situats, més o menys equilibradament, aquests substantius:

Cos	Elements naturals	Elements humans	Conceptes	Temps i espai
CAP*	AIGUA	CAMÍ	AMOR	ANY
COR	LLUM*	CARRER	VIDA	DIA
COS	MAR	CASA	PAÍS	VEGADA
MÀ	PEDRA*	COSA	NOM*	HORA
PIT	POLS	LLIT	DÉU	NIT
ULL	SILENCI*	POBLE	FILL*	TEMPS
SANG	SOL		HOME*	MOMENT
	VENT			LLOC
	TERRA*			
	FLOR			

<sup>99</sup> Un recurs expressiu típicament poètic és el fet de posar un determinant davant d'un substantiu de massa per tal de convertir-lo en comptable, tot introduint-hi un contingut metafòric o metonímic: *un amor, un temps, un silenci i una sang*, entre d'altres.

	MÓN* LLUNA			
--	---------------	--	--	--

Figura 26. Classificació temàtica dels 40 substantius (lematitzats) amb més aparicions en el CED.<sup>100</sup>

En primer lloc, pel que fa a les parts del cos, hi ha la denominació del tot, *cos*, una part central com és el *cor* i que està molt lligada al nom *amor* i al verb *estimar*, una part del cos molt relacionada amb les accions que és la *mà*, *ull*, que és l'organ per mitjà del qual s'observa l'entorn però també un element essencial de la contemplació de l'altre, els *pits* com a part erotitzada del cos femení i la *sang*, que és un nom molt relacionat amb *home* i *cos*. Cal destacar que sovint en la poesia estellesiana, parts del cos com *mà*, *pits*, *ulls* o *sang* són utilitzats de manera metonímica per referir-se a l'ésser humà.

L'element visual és molt important per a Estellés a l'hora de captar els estímuls de la realitat i plasmar-los en la seua poesia. Ho constaten elements dels seus poemes com ara la descripció subtil però exacta d'ambients i d'escenes sovint amb la tècnica de la representació a través de variants, el seu gust pel cinema, element que apareix sovint en la seua poesia (sales de cine i actrius, entre d'altres) i per la presència de referències molt matisades sobre la llum en les escenes que narren els seus poemes. Així doncs, s'ha inclòs la *llum* en el segon apartat tot essent conscients que aquest element és omnipresent en el seu dir poètic, ja que la *llum* també podria ser artificial o elèctrica.

De la mateixa manera que la descripció de la il·luminació és clau, en alguns poemes com ara els tres que formen el *Coral romput*, l'oïda estellesiana s'afina fins captar els sorolls més tènues, que ajuden a perfilar la *mise en scène*. A més, hi ha els elements del paisatge natural que tanta presència tindran en el *Mural del País Valencià*: *aigua*, *mar*, *vent*, *sol* o *flor*, *lluna*, però sobretot *terra*. El substantiu *terra* és difícil d'encasellar perquè abraça moltes connotacions, tal com passa amb *món* o *poble*. *Terra* és una metonímia del país o de la pàtria, com també ho és *poble*, al mateix temps que pot referir-se a un sol grapat de *terra*. En darrer lloc, tot i que s'ha inclòs aquí l'element *pedra*, caldria matisar-lo per contemplar els casos en què al·ludeix a les restes d'un edifici o monument. A més, *món* és un genèric que hauria pogut anar en aquest apartat o en el de conceptes abstractes per la seua polisèmia.

Pel que fa al tercer grup, elements que han estat creats de la mà de l'ésser humà, hi ha els elements paisatgístics de trànsit més rurals, com el *camí*, o més urbans, com el *carrer*. També hi ha el substantiu *poble*, que s'hi inclou per la seua referència toponímica però que té alhora un vessant més conceptual relacionat amb pàtria i nació. També hi ha *llit* i *casa*, referents quotidians i universals des dels quals Estellés s'expressa. Com es veurà en parlar de la metàfora (§2.5.3), en alguns poemaris on Estellés plasma catàrticament els seus sentiments envers la mort de la seua filla, com ara *Coral romput* i *PrimS*. La casa hi apareix com un element claustrofòbic, convertit fins i tot en taüt o en el ventre de la gestació. En darrer lloc, hi ha el mot genèric *cosa*, característic del llenguatge col·loquial per la seua manca de precisió semàntica, i encara més quan es combina amb l'adjectiu anteposat *cert* (*certes coses*).

El quart tipus són les representacions mentals abstractes, que hem anomenat conceptes. En aquest grup, hem inclòs *amor*, que és el substantiu amb més ocurrències,<sup>101</sup> un total

<sup>100</sup> Els ítems que apareixen seguits d'un asterisc, és perquè cal matisar la seua pertinença a tals grups.

<sup>101</sup> Destaquem que el seu contrari psicoanalític, la *mort*, no apareixerà fins la posició 278 del rànquing de substantius, amb només 67 aparicions en tot el CED, fet que s'explica en part perquè aquest concepte té



de 1901. En un sentit freudià, *amor* i *vida* es trobarien estretament relacionades i en el costat semàntic contrari a la *mort*. Altres conceptes d'entre els 40 noms principals en Estellés són els conceptes abstractes de *Déu* i de *país*. A més, hi ha *fill* i *home*, que podrien estar en altres apartats però que els hem considerat conceptes abstractes. *Fill* té relació amb la família i amb *déu* i *país*, mentre que *home* pot fer referència a un individu desconegut o ser un genèric humà semblant al que és *cosa* per als objectes. Finalment, hi ha *nom*, tantes vegades aparegut en contextos com “dic el teu nom” (21 ocurrences). La presència tan abundant de *nom* en el CED (643 aparicions) té relació amb la tendència a referir elements metadiscursius com ara *adjectiu*, *síl·laba* o bé *coma*, així com amb la presència abundosa del verb *escriure*, amb 563 aparicions. Passa una cosa semblant amb *paraula*, que ocupa la posició 41 en el rànquing dels substantius.

En darrer lloc, hem agrupat els substantius amb més ocurrences que són una referència temporal o espacial. D'espacial, només hi ha el mot *lloc*. Pel que fa a referències temporals, hi ha el genèric del grup, *temps*, com també les referències concretes de períodes temporals com els lemes *any*, *dia* i *hora*. A més, es pot considerar l'altra accepció de *dia* com a contrari de *nit*, que també s'hi troba. També hi ha la referència temporal curta indeterminada *moment* i el concepte no exactament temporal però molt relacionat amb el temps *vegada*.<sup>102</sup> Aquests dos darrers substantius rarament apareixen com a nucli del subjecte oracional, sinó com a nucli de sintagmes preposicionals amb funció de complement circumstancial de temps.

Fins aquí arriba l'apartat 2.2, sobre el significat lèxic. Hem analitzat des del punt de vista de l'estilística pragmàtica la presència de topònims i antropònims en la lírica estellesiana, així com els principals aspectes de la qualificació, tot parant especial esment al seu element prototípic: l'adjectiu. A més, hem eixamplat la concepció lexical per observar el funcionament de la qualificació en el seu context microtextual, fet que ens ha permès detectar estructures nominals amb diferents estructures qualificatives (doble adjectivació i dos substantius units per la preposició *o*). Per cloure el punt sobre col·locacions, s'han revisat els substantius més presents en la lírica del poeta i les seues estructures nominals més sovintejades.

En el següent capítol, s'enllaça amb la metodologia del darrer epígraf d'aquest punt. Si l'apartat que s'acaba ara ha ofert un estudi sobre les col·locacions en la poesia d'Estellés entorn del nom i de l'adjectiu, l'apartat que tot seguit comença, 2.3, s'ocupa de l'estudi de les col·locacions al voltant de les categories verb i adverbí, tot partint de les cerques dels verbs i dels adverbis amb més ocurrences en el CED.

---

molt més èxit en el poeta en forma de verb o acció. De fet, *morir* és el 10 verb amb més ocurrences, 1590 en tot el CED. Passa aproximadament el contrari amb *amor* i *estimar*.

<sup>102</sup> “Dins la idea de repetició d’una acció o d’un esdeveniment, cada cas d’acompliment d’aquesta acció o d’aquest esdeveniment.”, segons la primera accepció del DIEC2.

## 2.3. Les estructures gramaticals

### 2.3.1. Verbs

Aquest apartat ofereix una anàlisi de les 40 aparicions verbals amb més ocurrències en el CED. Per començar, es mostra el quadre amb el llistat d'aparicions, que tot seguit seran estudiades:

Per ordre alfabètic		Per freqüència	
Lema	Ocurrències	Lema	Ocurrències
AMAR	427	HAYER	5059
ANAR	2670	SER	5012
ARRIBAR	1221	ANAR	2670
CANTAR	711	FER	2119
CAURE	416	VEURE	2004
CRÉIXER	392	DIR	1979
CREUAR	325	MORIR	1590
DEIXAR	686	ARRIBAR	1221
DIR	1979	SABER	1214
DUR	584	TENIR	1153
ESCOLTAR	324	PODER	1116
ESCRIURE	563	MIRAR	1023
ESPERAR	418	VOLER	966
ESTAR	459	SEURE	762
ESTIMAR	400	TORNAR	742
FER	2119	RECORDAR	725
HAYER	5059	PASSAR	719
MIRAR	1023	CANTAR	711
MORIR	1590	DEIXAR	686
OBRIR	382	PUJAR	653
PASSAR	719	VENIR	631
PELAR	453	RIURE	624
PENSAR	569	DUR	584
PERDRE	420	PENSAR	569
PODER	1116	ESCRIURE	563
PUJAR	653	RESAR	517
RECORDAR	725	VIURE	477
RESAR	517	ESTAR	459
RIURE	624	AMAR	427
SABER	1214	PELAR	453
SEGUIR	325	PERDRE	420
SENTIR	360	ESPERAR	418
SER	5012	CAURE	416
SEURE	762	ESTIMAR	400
TENIR	1153	CRÉIXER	392
TORNAR	742	OBRIR	382
VENIR	631	SENTIR	360
VEURE	2004	CREUAR	325
VIURE	477	SEGUIR	325
VOLER	966	ESCOLTAR	324

Figura 27. Llistat dels 40 verbs (lematitzats) amb més aparicions en el CED.

Quan s'observa aquest quadre, el primer que sobta és l'elevat nombre d'ocurrències d'aquests 40 mots si els comparem amb els quaranta primers mots de les altres tres

categories gramaticals fortes.<sup>103</sup> En segon lloc, crida l'atenció la diferència de nombre d'ocurrències entre els dos primers ítems i la resta. Tanmateix, aquesta diferència es justifica per un motiu senzill: HAVER i SER són verbs auxiliars, de manera que apareixeran en companyia de la resta de verbs en moltes de les seues aparicions. En les aparicions de SER, cal tenir en compte que també s'utilitza en la formació de la passiva. HAVER s'utilitza per a la formació de gairebé tots els temps verbals compostos. Alhora, el còmput té en compte les aparicions del verb impersonal i transitiu HAVER-HI. El tercer verb en el rànquing, ANAR, també funciona com auxiliar, tot i que en menys conjugacions que HAVER i SER (només per a les formes passat perifràstic i passat anterior perifràstic).

Per la seua banda, els verbs FER i TENIR són verbs lleugers, és a dir, que “tenen un contingut lèxic vague o indeterminat” (Rosselló 2002: 1880). Aquesta característica fa que mantinguen molta diversitat d'usos i funcions sintàctiques i que siguen proclius a formar estructures idiomàtiques de tipus locució verbal. Pel que fa a les expressions idiomàtiques amb FER i TENIR, s'han cercat les combinacions de [FER + Subs (1D)] i [TENIR + Subs (1D)] i s'han trobat 391 i 412 ocurrències respectivament. S'ha observat que la col·locació amb més freqüència d'aparició en el primer cas és *fer l'amor*, mentre que, en el segon, les més abundants són les relacionades amb l'expressió d'una necessitat del tipus *tenir [ganes (d'alguna cosa), por, son, fam i set]*. Passa una cosa semblant al que s'ha dit de tenir, ocorre amb el verb PASSAR, amb col·locacions del tipus *passar fam* o *passar son* (“No vull traïr qui lluita, qui passa son o fam”, N / CQOTP). Altrament, en el cas de PASSAR, també s'hi comptabilitza en qualitat de verb intransitiu.

Un parell de verbs d'aquests quaranta són els que hem anomenat *metadiscursius*, en el sentit que en la majoria de casos en què apareixeran en el CED serà per fer referència al mateix procés d'escriptura o d'expressió poètica de l'autor. Es tracta dels verbs DIR i ESCRIURE. El fet que aquest parell de verbs forme part dels 40 amb més ocurrències encaixa amb la idea que l'element de reflexió sobre el procés d'escriptura propi en el mateix acte d'escriptura és un tret estilístic del burjassoter.

Un altre parell de verbs d'entre aquests 40 és el format per AMAR i ESTIMAR. La presència reiterada d'aquests dos verbs tindria el seu origen en alguns dels temes típics de la cosmogonia estellesiana, com són la quotidianitat familiar i la poesia cívica. L'actitud del *jo* poètic estellesià respecte cada fet de la vida, des d'aquell més quotidià (“els canyars que tant estime, Anto84”), una ciutat (“Vares amar València”, PE), fins les dones de ficció dels seus poemes (“Ame Cheryl”, TH) o els escrits (“aquest text que estime desesperadament”, Ho). Pel que fa a la primera persona del singular dels dos verbs, hi ha una clara preferència per utilitzar “estime” (149 de les 400 ocurrències del lema ESTIMAR) en detriment d’“ame” (4 de les 427 ocurrències del lema AMAR).

A més, si comparem la freqüència d'aparició del lema substantiu AMOR i MORT amb els lemes verb associats a AMOR (AMAR i ESTIMAR) i a MORT (MORIR), observem que aquest darrer té presència en el CED preferentment a través de les formes verbals (1590 aparicions de MORIR en el CED en contrast amb les 67 aparicions de MORT) En canvi, AMOR és el substantiu amb més ocurrències (1901). Així doncs, es pot afirmar

---

<sup>103</sup> Les aparicions dels 40 primers verbs, sumen 41478, en comparació amb les dels 40 primers noms (27606), adverbis (19699) i adjectius (9610). Aquest tipus de dades comparatives entre categories lèxiques es reprendran en 2.7.

que, en la poesia d'Estellés, l'*amor* es manifesta més com esdeveniment estàtic per mitjà de la forma nominal i, en canvi, la *mort* és un element dinàmic que en la immensa majoria dels casos apareix en forma verbal, com ja s'havia intuït en l'epígraf 2.2.2.2.6.

MORIR és un verb presentacional o d'aparició/desaparició (Rosselló 2002: 1888), que és un dels tipus de verbs inacusatius. També són inacusatius d'aquest tipus VIURE i CRÉIXER. Semànticament, aquests dos darrers verbs es relacionen amb la temàtica vitalista de molts dels poemaris d'Estellés expressada sovint des de la fixació pel detall. A més, VIURE té VIDA entre els 40 noms amb més ocurrencies el seu equivalent, fet que encara reforça la seua importància en a cosmovisió estellesiana, com el poeta plasma clarament en la composició XLII d'Ho:

m'he estimat molt la vida,  
no com a plenitud, cosa total,  
sinó, posem per cas, com m'agrada la taula,  
ara un pessic d'aquesta salsa,  
oh, i aquest ravenet, aquell all tendre,  
què dieu d'aquest lluç,  
és sorprenent el fet d'una cirera.  
m'agrada així la vida,  
aquest got d'aigua,  
una jove que passa pel carrer  
aquest verd  
aquest pètal  
allò  
una parella que s'agafa les mans i es mira als ulls,  
i tot amb el seu nom petit sempre en minúscula,  
com aquest passarell,  
aquell melic,  
com la primera dent d'un infant.

En el cas de CRÉIXER, en un nombre considerable de casos el poeta en fa un ús metafòric. De fet, pot combinar aquest verb amb complements directes molt diversos, que van des dels més usuals i fins i tot idiomàtics (“creix un arbre”, “creix la lluna”, “creix l'herba” o bé “creix la molsa”) a altres casos on s'incorpora l'element metafòric (“creix el silenci”, “creix l'amor”, “creix la mar”, “creix el pecat”, “creix la música”, “creix el dolor”), fins crear una imatge que suggereix un paisatge fotogràfic ben concret (“creix el foc rural del crepuscle”), però també d'una col·loquialitat escatològica i poc o gens metafòrica (“la porqueria que em creix entre els dits d'un peu”).

Hi ha un altre grup de verbs format pels verbs psicològics transitius del tipus PENSAR, RECORDAR, EVOCAR i IMAGINAR. Els dos darrers no apareixen entre els 40 primers. En gran part dels poemaris d'Estellés, hi ha seqüències on el *jo* poètic es dedica a invocar records ja viscuts o bé a imaginar escenes que li agradaria haver viscut. Per exemple, poemaris com *Cant de Vicent*, on els protagonistes són els records d'infantesa a Burjassot, *Llibre de meravelles*, on hi abunden els records de joventut, com són els passeigs amb l'estimada pels carrers de València, o bé el *Coral romput*, que és un continu de pensaments gairebé inconnexos que el *jo* poètic repassa.<sup>104</sup>

Un altre grup d'entre aquests 40 és els dels verbs que remetent a accions més o menys quotidianes: CANTAR, RESAR, PELAR, RIURE, SEURE. I d'altres que expressen accions de tipus genèric: DUR, DEIXAR, CAURE, ESPERAR, OBRIR, PERDRE,

<sup>104</sup> Al llarg dels tres poemes del *Coral romput*, s'han recomptat 20 aparicions de *pense* i 20 de *recorde*.

PODER, ARRIBAR, PUJAR, CREUAR, SEGUIR, TORNAR, VENIR. Uns altres estan relacionats amb els sentits de l'oïda (ESCOLTAR) i de la vista (VEURE i MIRAR). I hi ha d'altres que són psicològics, com ara SENTIR i SABER.

En el cas de CANTAR, i el seu equivalent nominal CANÇÓ, es tracta d'una forma especialment significativa per a Estellés per la concepció del seu fi com a poeta. Semblantment a la de Neruda, la seua poesia és un cant a les coses petites (“i ara mateix cante el dit gros. ¿i qui s'oposa?”, Ho), des de les quals construeix el seu cant vindicatiu pel seu poble (“Cante pels pobles oprimits”, EO; “aquest país que jo cante”, CPV). De fet, “cante” té tendència a anar acompanyat a ala dreta per “amor” i “llibertat”. A més, “cançó” i “cant” són mots usuals per Estellés en títols poètics, com es veurà en 2.6.1.

Tot seguit, mostrem quatre quadres sobre els 40 verbs més freqüents en Vicent Andrés Estellés. El segon, inclou els verbs d'aquests 40 que són *semànticament forts* classificats segons si expressen accions del cos, accions relacionades amb el seny o la raó o bé accions que parlen de sentiments o de sensacions. A més, els verbs que tenen un equivalent semàntic en forma de substantiu i amb una freqüència interessant, s'hi posen en relació.<sup>105</sup> Es mostra primer el quadre de Sánchez (2013: 126), que es refereix en els mateix termes a Ausiàs March i, tot seguit, hi ha el quadre sobre Estellés. Els quadres tercer i quart fan el mateix però amb els verbs *semànticament febles*:

Accions (del cos)		Seny/enteniment		Sentiments/sensacions	
VEURE - 370		SABER - 410	RAÓ - 171	VOLER - 549	VOLER - 271
DIR - 248		PENSAR - 183	PENSA - 90	AMAR - 382	AMOR - 810
VIURE - 130	VIDA - 125	ENTENDRE - 114	ENTENIMENT - 68	SENTIR - 345	
MORIR - 110	MORT - 274	CREURE - 130		PLAURE - 121	DELIT - 446
		CONEIXER - 117	SENY - 117	DOLDRE - 70	DOLOR - 364
		<b>Valoracions</b>		DELITAR - 67	DELIT - 446
		BASTAR - 84		TÉMER - 64	POR - 64
		VALER - 77		DESITJAR - 64	DESIG - 12

Figura 28. Verbs *forts* més freqüents en la poesia d'Ausiàs March, relacionats amb alguns substantius (Sánchez 2013: 126).

<sup>105</sup> Al costat de cada lema hi ha un número que indica les vegades que el lema apareix en el CED. En els casos en què el lema apareix en minúscula, vol dir que aquest no es troba entre els 40 lemes amb més aparicions de la categoria lèxica en qüestió.

Accions (del cos)	Seny / enteniment	Sentiments / sensacions			
VEURE - 2004	SABER - 1214	raó - 81	PODER - 1116		
DIR - 1979	RECORDAR - 725	record - 194	VOLER - 966	voluntat - 139	
MORIR - 1590	mort - 67	PENSAR - 569	pensament - 37	AMAR - 427	AMOR - 1901
MIRAR - 1023			ESTIMAR - 400	SENTIR - 360	sentiment - 103
SEURE - 762					
CANTAR - 711	cant - 221	cançó - 138			
RIURE - 624					
ESCRIURE - 563					
RESAR - 517					
VIURE - 477	VIDA - 871				
PELAR - 453					
CRÉIXER - 392					

Figura 29. Verbs *forts* més freqüents en la poesia de Vicent Andrés Estellés, relacionats amb alguns substantius.

Genèrics	Moviment propi	Moviment alié	(no) presència element ext.
SER - 2.818	CAURE - 60	PORTAR - 110	ATÈNYER - 93
HAVER - 993	ANAR - 136	METRE - 96	TROBAR - 34
ESTAR - 135	PASSAR - 142	DONAR - 278	PERDRE - 204
FER - 784	VENIR - 226	PRENDRE - 273	TODRE - 99
TENIR - 253	TORNAR - 73		MOSTRAR - 121

Figura 30. Verbs *lleugers* més freqüents en la poesia d'Ausiàs March (Sánchez 2013: 127).

Genèrics	Moviment propi	Moviment alié	(no) presència element extern
HAVER - 5059	ANAR - 2670	DEIXAR - 686	PERDRE - 420
SER - 5012	ARRIBAR - 1221	DUR - 584	ESPERAR - 418
FER - 2119	TORNAR - 742		OBRIR - 382
TENIR - 1153	PASSAR - 719		
ESTAR - 459	PUJAR - 653		
	VENIR - 631		
	CAURE - 416		

Figura 31. Verbs *lleugers* més freqüents en la poesia de Vicent Andrés Estellés.

El primer verb *fort* que apareix en Estellés, per ordre de freqüència, és VEURE, que es troba en el cinqué lloc, després de quatre verbs “lleugers”. Tot i l'abundància dels *febles*, des del punt de vista semàntic, interessen els verbs *forts*.<sup>106</sup> Cal tenir present que poden haver-hi problemes amb la lematització d'alguns verbs com PODER, de manera que es poden haver inclòs algunes ocurrencies que són errònies, com ara les del substantiu PODER, fet pel qual cal prendre les dades quantitatives amb cautela.

En la comparació dels quadres, s'observa que en Estellés hi ha molts més verbs *forts* del tipus “accions (del cos)” que en Ausiàs March. Aquest fet es podria justificar sobre la idea que el dir poètic estellesià és més planer i es basa sovint en accions quotidianes per explicar des de l'exemple concret, basat en accions del dia a dia del poble, un sentiment universal o de pertinença a una col·lectivitat que experimenta les mateixes coses. En aquest sentit de metonímia de les accions quotidianes es justifica la presència de nombrosos verbs d'accions quotidianes com ara RESAR, CANTAR, RIURE, PELAR, CRÉIXER, VIURE i MORIR, entre d'altres.

En canvi, entre els verbs més freqüents de March, se'n troben més del tipus “sentiments/sensacions” que no en Estellés, fet que podria justificar-se pel motiu acabat d'esmentar. De fet, la poesia d'Ausiàs March és, en tots els casos, un cant a l'amor a l'estimada des de la incapacitat de consumir aquest amor, de manera que aquesta situació es manifesta per mitjà dels sentiments, desplaents (DOLDRE, TÉMER) o no (PLAURE, SENTIR, DELITAR i DESITJAR), que suscita aquesta situació, que van dirigits a un tu poètic que és l'estimada, com és propi de l'amor cortès.

Tanmateix, en Estellés, tot i que hi apareix en certs moments, aquest tipus de dir no és el més comú. L'amor estellesià és un amor multidireccional, un amor a la vida o al fet de viure que es manifesta en molts sentits diferents i que, llevat de casos puntuals com ara la mort de la filla, no s'experimenta a través del dolor sinó de l'alegria, i sobretot a partir

<sup>106</sup> Tal com indica Sánchez, el fet de separar els 40 verbs més freqüents entre els que són semànticament forts i els febles té sentit perquè “el segon tipus de verbs, no resulten, per si sols, significatius en l'univers conceptual de March, ja que el seu contingut semàntic és massa genèric” i en alguns casos, fins i tot, funcionen com auxiliars, sense implicacions de sentit, més enllà de la caracterització temporal i aspectual del verb (2013: 127).

d'exemples concrets, quotidians, que formen un conjunt de lloances als fets insignificants i plaents de la vida.

Es destaca també la presència, entre els més freqüents, del verb metadiscursiu *ESCRIURE*, que no trobem en Ausiàs March, tot i que ambdós poetes comparteixen el verb *DIR* entre els més abundants, que pot tenir un sentit metadiscursiu.

A més a més, és destacada en Estellés l'elevada presència del verb *RECORDAR*, que apareix, fins i tot, per damunt de *PENSAR*, i que va en la mateixa direcció que les 205 aparicions d'*EVOCAR* en Estellés, que recorre constantment a la plasmació en el vers de situacions concretes, autobiogràfiques o imaginades, des de les quals, amb quatre pinzellades descriptives, es genera un ambient i una escena que dona un to al poema molt característic de l'estil estellesià. Aquesta dimensió gràficament evocativa de records i de situacions desitjades, és inexistent en el discurs poètic ausiasmarquià.

En darrer lloc, en Ausiàs March, la quantitat d'aparicions de *VIURE*, *MORIR*, *VIDA* i *MORT* és molt equilibrada. En els casos de *VIURE*, *MORIR* i *VIDA*, les aparicions són gairebé les mateixes i només es destaquen les aparicions de *MORT*, que gairebé dupliquen cada cas anterior. El cas d'Estellés és diferent. D'una banda, hi varien molt més les aparicions dels quatre termes, de manera que les aparicions de *MORIR* són molt més elevades que les de *MORT*, les quals són irrisòries en comparació amb les de la forma verbal. En el cas de *VIDA* i *VIURE*, són el doble d'abundants les aparicions del nom que les del verb. Tot i així, si se sumen les aparicions en Estellés dels lemes verbals *VIURE* i *MORIR* (un total de 2067) i es comparen amb la suma de *VIDA* i *MORT* (un total de 938), es pot afirmar que, en Estellés, aquests dos conceptes es tracten de manera menys abstracta, per mitjà del verb o acció, que en March, on solen aparèixer en la forma conceptualment més abstracta que representa el substantiu. Per motiu d'evolució dels significats lèxics en la llengua, en March hi ha només un verb que s'associa al concepte d'*AMOR*, que és *AMAR*, mentre que, en Estellés, n'hi ha tres: *AMAR*, *ESTIMAR* i –només en algunes de les seues aparicions– *VOLER*. Novament, doncs, trobem en Estellés més presència de la forma verbal –i més directa– que de la nominal a l'hora de referir aquests conceptes abstractes.

Si comparem entre lemes verbals, és molt destacada la presència de *MORIR* (1590), molt per damunt de *VIURE* (477) i per damunt d'*ESTIMAR* (400) i d'*AMAR* (427). En el cas dels dos poetes, si es revisen les aparicions del lema substantiu *AMOR*, es pot afirmar que l'*amor* és el tema central de la poesia d'ambdós, tot i que en March és un amor molt intens a una dama i en Estellés és l'amor a totes les coses.

En el següent punt, 2.3.2, s'analitza l'adverbi, categoria que prototípicament acompanya el verb.



## 2.3.2. Adverbis

En aquest epígraf, ens centrem en l'estudi de la categoria adverbial dins l'estil de Vicent Andrés Estellés. Com en el cas de les altres tres grans categories lèxiques (adjectiu, nom i verb), partim dels resultats de la llista d'adverbis en el CED per ordre de freqüència (2.3.2.1). En els altres casos, les 40 primeres aparicions eren prou significatives des del punt de vista estilístic, fet que no ocorre amb la categoria adverbi, on les primeres posicions les ocupen mots de càrrega lèxica feble, com *passava*, però menys, amb els verbs. Es per això que l'escorcoll serà més ampli, a fi d'incloure-hi l'estudi dels principals adverbis en *-ment* (2.3.2.2). De fet, si en el cas dels adjectius, la categoria més fèrtil des del punt de vista de l'estil era l'adjectiu qualificatiu, ara ho serà l'adverbi en *-ment*.

### 2.3.2.1. Introducció i comentari general

López i Morant afirmen que “tradicionalment, l'adverbi s'ha considerat el calaix de sastre de la gramàtica, de manera que tot el que no podia classificar-se amb claredat en una altra categoria era considerat adverbi” (2002: 1800). Per aquesta raó es tracta d'una categoria de característiques formals i funcionals heterogènies. L'adverbi pot funcionar a diversos nivells, des del nivell més concret del sintagma fins al nivell textual, passant pels casos on modifica tota una oració. En el nivell més concret, s'ha dit que l'adverbi modifica el verb, tal com l'adjectiu es defineix per modificar el nom, encara que l'adverbi també pot modificar un adjectiu o un altre adverbi:

Tradicionalment s'inclou en la classe dels adverbis tot mot invariable que serveix normalment de complement determinatiu, sia d'un verb (*caminar lentament*), sia d'un adjectiu o d'un altre adverbi (més ample, molt més [...]), i això fa que, al costat dels adverbis pròpiament dits ([...] bé, malament), hi hagi els adverbis de quantitat o de grau (*molt, ben bé*), de lloc (*aquí, enfora*), de temps (*avui, després*), de negació (*no*), de dubte (*potser*), etc. (Fabra 1956: 88)

Amb tot, la forma prototípica de l'adverbi inclou la idea de manera, com és el cas dels adverbis en *-ment*, categoria més prototípica d'adverbi. Amb aquestes i amb altres especificacions sobre una categoria tan heterogènia com l'adverbi, López i Morant en proposen la següent definició:

Els adverbis són paraules invariables que modifiquen una relació sintàctica preestablerta en qualitat de complements circumstancials i que, per això mateix, tenen un significat genèric de 'manera'. (2002: 1804)

A més, aquests dos autors proposen una imatge que il·lustra les classes d'adverbis i la seua posició en relació amb la centralitat de la categoria:

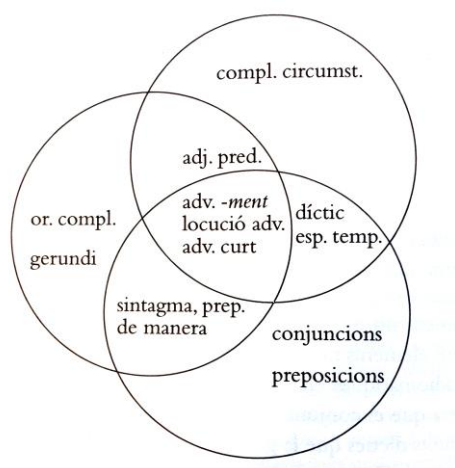


Figura 32. Esquema sobre el grau de pertinença de les diverses classes dins de la categoria adverbi (López i Morant 2002: 1814).

La imatge mostra la centralitat de l'adverbi en *-ment*, així com de la locució adverbial i de l'adverbi curt (derivat d'una forma adjectival). En un segon terme, hi ha el complement predicatiu ("adj. pred."), els díctics espacials i temporals i el sintagma preposicional de manera. En un darrer terme, es trobarien els complements circumstancials, alguns casos de les conjuncions i preposicions, i les oracions amb gerundi que fan funció de complement circumstancial. A continuació, es mostra el quadre amb les 40 primeres ocurrències adverbials en el CED:

Per ordre alfabètic		Per freqüència	
Lema	Ocurrències	Lema	Ocurrències
ABANS	147	NO	4617
AIXÍ	272	COM	4254
ALLÍ	184	ENCARA	806
AQUÍ	331	SEMPRE	796
ARA	781	ARA	781
BÉ	769	BÉ	769
BO	103	MAI	696
COM	4254	JA	657
DALT	93	DAMUNT	538
DAMUNT	538	DESPRÉS	477
DAVANT	151	SOLS	452
DEMÀ	97	DINS	445
DEMPEUS	82	MÉS	424
DESPRÉS	477	AQUÍ	331
DESSOTA	116	SOBRE	330
DINS	445	POTSER	318
ENCARA	806	TAMBÉ	306
JA	657	AIXÍ	272
LLAVORS	208	LLAVORS	208
LLUNY	103	ALLÍ	184
MÉS	424	SOTA	176
MAI	696	DAVANT	151
MAL	70	ABANS	147
MASSA	128	MASSA	128
NO	4617	DESSOTA	116
POTSER	318	SÍ	110
PROP	60	BO	103

SECRETAMENT	62	LLUNY	103
SEMPRE	796	DEMÀ	97
SÍ	110	DALT	93
SOBRE	330	TARD	85
SOLS	452	TAMPOC	84
SOTA	176	DEMPEUS	82
TAMBÉ	306	MAL	70
TAMPOC	84	SECRETAMENT	62
TARD	85	PROP	60

Figura 33. Llistat dels 36 adverbis (lematitzats) amb més aparicions en el CED.

De la classificació per ocurrencies, se'n deriva el fet que les primeres posicions del rànquing són ocupades per adverbis de les categories menys prototípiques, que podrien classificar-se en categories com els demostratius en sentit locatiu o temporal (ARA, ALLÍ, AQUÍ, MAI, SEMPRE), locatius i temporals no demostratius (DALT, DAMUNT, DAVANT, SOTA, DESSOTA, LLUNY, PROP, TARD, BAIX AVALL, DINS, SOBRE, DESPRÉS, ABANS, ENCARA, JA, DEMÀ, DEMPEUS), adverbis d'afirmació i de negació (SÍ, TAMBÉ, NO, TAMPOC) i altres mots diversos que són adverbis no prototípics (AIXÍ, BÉ, BO, COM, LLAVORS, MÉS, MAL, MASSA, POTSER I SOLS). Els adverbis en *-ment* només començaran a aparèixer a partir de les últimes posicions, però no per això deixen de ser importants per a l'estil, com veurem tot seguit.

Més enllà dels quaranta primers i dels adverbis en *-ment*, és interessant el cas d'*àdhuc*, que ocupa la posició 52 amb 28 ocurrencies. *Àdhuc* és un mot pràcticament en desús en la llengua oral, però, en la llengua literària, s'utilitza i com un mot culte arcaïtzant. Per tant, el seu ús té un efecte estilístic, de manera semblant al que passa amb l'ús de la conjunció *car*. Es tracta d'un adverbi de focalització perquè realça un element de la informació nova, amb un significat equivalent a “fins i tot”. Destaquem dues de les ocurrencies, on aquest adverbi apareix en contextos amb connotacions sexuals escatològiques explícites i un lèxic molt col·loquial, on sembla que hi siga present tot seguint una estratègia de compensació de registre:

Amb foc pel cul i per la boca, amb rams  
antics de foc eixint pels dos conductes,  
i àdhuc pels ulls, el nas i les orelles,  
i pel forat jubilat de la uretra,  
així guaiteu, gàrgoles cantoneres! (MPVI, VTNP)

Si hagués sabut, n'hauria posat d'altres  
en el melic i en el trau del teu sexe,  
i àdhuc al cul. Hauria estat bonic. (OC3, AC)

### 2.3.2.2. Estilística dels adverbis en *-ment* en la poesia de Vicent Andrés Estellés<sup>107</sup>

Els adverbis en *-ment* constitueixen una estructura lingüística flexible que ha suscitat l'atenció dels estudiosos, tant en català com en espanyol i en altres llengües dotades de construccions equivalents, i que pot assumir diferents funcions gramaticals: circumstancial de manera, modificador de l'adjectiu amb un valor intensificador o avaluatiu, modificador del nom en alguns casos, adjunt oracional, connector textual, etc.

<sup>107</sup> El contingut d'aquest epígraf es basa en un article titulat “Estilística dels adverbis en *-ment* en la poesia de Vicent Andrés Estellés” (Salvador i Monferrer 2011: 6-23).

La seua ductilitat estilística, condicionada pels gèneres, registres o preferències personals, prové d'aquesta multifuncionalitat i també del fet que, en origen, es tracta de derivats d'uns adjectius generalment qualificatius, amb representacions semàntiques plenes, que sovint interactuen metafòricament amb els nuclis que modifiquen.

La poesia d'Estellés és generosa en exemples d'aquesta estructura i rica en efectes expressius engegats pels adverbis i ofereix a l'estudiós un corpus poètic extens, apte per extreure'n conclusions interpretatives que assignen un sentit a aquestes tries estilístiques.

L'adverbi en *-ment* és una estructura lexicogramatical del català semblant a les que altres llengües presenten també per mitjà de sufixos adverbialitzadors com ara l'espanyol *-mente*, l'anglès *-ly* o l'alemany *-weise* (Azpiazu, 1999-2000). L'escorcoll realitzat ha permès l'elaboració d'unes reflexions d'ordre pragmalingüístic que assenyalen algunes directrius característiques dels procediments expressius del poeta.

Sens dubte la poètica implícita de Vicent Andrés Estellés és una poètica amb sordina, una praxi creativa que no exhibeix els seus recursos estilístics sinó que els dissimula a fi de produir una mena d'*effet de réel*, que en aquest cas correspon a l'evocació de registres no marcats com a poètics, com és el cas del col·loquial. Certament el metre sol denunciar l'artifici de la dicció, però sovint ho fa amb una naturalitat que es deu a la facilitat versificadora del poeta i que transmet la sensació de ser una prosa fluida i ben ritmada. Els seus decasíl·labs i els seus alexandrins s'emmotllen generalment al to discursiu d'una poesia que s'impregna de narrativitat, de descriptivisme o de to conversacional, sovint al servei d'una autoreflexió íntima.

La mètrica és la coartada principal que Estellés fa jugar contra les sospites de prosaisme que el seu discurs líric desvetlla. Però pel que fa a la resta de recursos, el poeta de Burjassot és parc en aparença, no enlaira una pirotècnia de metàfores enlluernadores ni es lliura a les convencions de la lírica simbolista. Sovint s'ha dit que la praxi poètica estellesiana és més metonímica que metafòrica, i que acumula més dosi de mimesi i diègesi que de lirisme pur, contra tots els dogmes de la poesia pura. Això és en bona mesura cert però potser massa esquemàtic, perquè, quan afinem les lents del microscopi analític cap al corpus textual de l'autor, trobem que hi ha un reguitzell de recursos subtils que contribueixen a donar complexitat a l'estil i tensió al seu dir poètic. Ací ens centrarem en un d'aquests múltiples dispositius d'estil, un que no és gaire ostentós però que resulta, si bé es mira, molt efectiu: un aprofitament habilíssim de les potencialitats que tenen en la llengua els adverbis en *-ment*.

Els adverbis en *-ment* són derivats d'adjectius (generalment qualificatius) que, en principi, poden realitzar totes les funcions dels adverbis però que tenen unes restriccions combinatòries específiques. Si el seu caràcter de mot derivat –no gaire llunyà d'un mot compost– mitjançant el sufix *transpositor* de categoria el fa una mica pesant en l'estil enunciatiu, també és cert que els poetes l'han utilitzat sovint amb un caràcter innovador. Els més profitosos en aquest tipus d'utilitzacions són els anomenats zeroargumentals, que s'utilitzen “per obtenir efectes estilístics d'impressió” (López i Morant 2002: 1830). Aquests adverbis no modifiquen cap dels arguments de la frase, ni tampoc el verb, sinó que “transformen el valor significatiu primari de la categoria verbal” (Ibídem).

Una primera observació a fer és la percepció que sovint se'n té, de l'ús sovintejat

d'aquests adverbis, com a risc de pesantor estilística. S'ha invocat en diverses ocasions un text d'Espriu, de *Miratge a Cíterea*, on l'autor fa dir a un personatge els següents mots: "Abuses, estimada, dels adverbis en "ment", un veritable estol dels enemics de l'ànima. Aquests dissortats servents a tot estirar literaris no expressaran mai un contingut cerebral, una situació emotiva. Amb ells podràs improvisar només un vers ben coix" (Espriu 2013: 268). Tot i que aquesta sentència sembla clar que correspon al pensament del mateix Espriu, cal matisar que la citació fa part de les paraules d'un personatge de ficció que dona consells a una escriptora novella sobre la redacció del seu diari personal.

Daniel Cassany, a *La cuina de l'escriptura*, recull també aquesta impressió estilísticament negativa, almenys quan es propugna la naturalitat en els escrits dels aprenents: "Compte amb els adverbis de manera acabats en *-ment* [...] Són propis dels registres més formals. L'estil col·loquial prefereix adverbis més vius i breus" (Cassany 1996: 127). Una altra dada a considerar sobre el tema és aquesta: en un esborrall analític de textos orals col·loquials, Cristina Gelpí (1998: 140) trobava indicis ben documentats en el sentit que aquesta mena d'adverbis es vincula prioritàriament al to formal, mentre que l'informal no en propicia l'ús: "El to condiciona el nombre d'adverbis en *-ment*: si el text té to formal, la freqüència d'adverbis serà més alta que si el text té to informal".

En un article de premsa titulat "Adverbi postís", el periodista valencià Salvador Vendrell feia aquestes observacions:

Serra prefereix calfar-se la tòtina divagant sobre el paper dels adverbis acabats en «ment» en la literatura. Encara que sap que l'estil literari és una acumulació de manies, diu que els adverbis acabats en «ment» destorben en poesia i que en narrativa són eludibles. En canvi pensa que en l'assaig l'eliminació d'aquests adverbis obligaria a unes operacions penoses, insostenibles, en realitat, si l'escrit té una extensió més o menys generosa. (Vendrell: 2011)

Com veiem, aquesta opinió gradua la inconveniència del recurs en funció del gènere de què es tracti. Mentre que Espriu semblava veure més acceptables aquests adverbis, si de cas, en la literatura ("servents a tot estirar literaris") i els trobava facilitaris com a recurs formal de versificació ("algun vers ben coix"), uns altres autors, com hem vist, els consideren impropis del col·loquial a causa del to elevat amb el qual s'associen; i uns altres, encara, matisen la seva conveniència en funció del gènere: en poesia "destorben", són prescindibles en narrativa i són útils en assaig, que al capdavall és el gènere literari més acostat a la prosa formal.

Una postura clarament diferent és la que sosté, en un volum dedicat a aquesta classe d'adverbis, una lingüista actual: "Contra lo que predica Cassany [...], los adverbios en *-mente* no solo pertenecen a registros formales sino al estilo coloquial" (Kaul 2002: 47). Aquesta mateixa autora, en parlar de la tipologia dels adverbis en *-mente* en l'espanyol, apunta que algun dels tipus ofereix una extraordinària potencialitat per a la creació neològica, aspecte en el qual conflueixen el discurs literari i el col·loquial: "Una de las principales subclases, la de los adverbios de modo o manera, resulta muy productiva para la creación neológica, aun para formaciones anómalas, no previsibles en lengua estándar y frecuentes en el discurso literario y en el lenguaje coloquial" (2002: 149). De fet, en espanyol hi ha una notable bibliografia que destaca l'originalitat i la força expressiva d'algunes formacions d'aquesta mena.

Així per exemple, José Antonio Mayoral (1982) reporta i comenta nombrosos casos de creativitat lèxica per mitjà dels adverbis en *-mente*, com ara el “tuyamente” de Pedro Salinas; el “nocturnamente hermosa” o el “muertamente callados” de Vicente Aleixandre; un “nativamente digno de los dioses” de Luís Cernuda; la “dinamita / frutalmente propagada” i el “almenadamente blanco y bello” de Miguel Hernández; o el “llovía / celestemente” de Victoriano Crémer, entre molts altres exemples.

En la literatura espanyola i hispanoamericana contemporània podríem encara trobar altres il·lustracions d'aquest fenomen, no circumscrites a l'àmbit de la poesia, com ara aquesta creació adverbial de Julio Cortázar en el capítol 9 de *Rayuela*: “Ronald se apoyó contra la puerta. Pelirrojamente en camisa a cuadros”. Així mateix, Mario García-Page, que ha estudiat en diversos treballs aquest tipus d'adverbis, assenyala també alguns casos en la poesia espanyola contemporània com és el “azulmente crece” de Miguel Hernández, i altres adverbis *denominals*, derivats de noms, com ara el “corazónmente unido a mi esqueleto” de César Vallejo o un “léridamente azul” de Blas de Otero (García-Page 1996: 162-163).

Però, a més, el mateix autor assenyala exemples del discurs publicitari com aquest: “envíe sus mercancías seurmente”. Al capdavall, per a ell, les transgressions no són exclusives del discurs poètic, sinó també del publicitari i del col·loquial:

Las rígidas reglas de selección que, en la lengua estándar, gobiernan el procedimiento de formación de palabras mediante el sufijo *-mente* son, sin embargo, transgredidas con cierta frecuencia en determinados registros idiomáticos (lengua literaria, habla coloquial, publicidad, etc. (García-Page 1993: 313)

Per una altra banda, l'autora abans esmentada cita nombrosos exemples d'aquests usos neològics, tant en autors literaris com en textos assagístics, periodístics o col·loquials, com ara els següents: “y esto lo digo periodísticamente hablando”; “El Jefe de Gabinete recibió orondamente al principal sospechoso de la muerte de José Luis Cabezas”; “Soy supermente feliz”; “y etc., etc., etcéteramente” (Kaul 2002: 45-47). A la vista d'aquesta potencialitat neològica, la conclusió pertinent és la constatació d'una enorme productivitat de la classe oberta que són els adverbis de manera amb el sufix *-mente*: “Como vemos, para un escritor, el adverbio de modo en *-mente* constituye un valioso medio de expresión, pues el neologismo que admite una interpretación de modo es lingüísticamente posible; hecho que determina que la clase de los adverbios de modo o manera resulte una clase privilegiada y muy productiva” (Ibídem: 46).

### 2.3.2.2.1. La diversitat funcional dels adverbis en *-ment* en la poesia d'Estellés

Els primers adverbis en *-ment* per número d'ocurrències són SECRETAMENT, que ocupa la posició 39a, SENZILLAMENT i INÚTILMENT. Tot seguit, hi ha un quadre on es mostren els adverbis en *-ment* que es troben dins dels 120 adverbis amb més aparicions en el CED, tot acompanyats del nombre d'ocurrències:

SECRETAMENT	62	ABSOLUTAMENT	14	INDIGNAMENT	7
SENZILLAMENT	47	ALEGREMENT	13	JUSTAMENT	7
INÚTILMENT	41	DISTRETAMENT	13	LLEUGERAMENT	7
NOVAMENT	36	DEVOTAMENT	11	PERDURABLEMENT	7
DARRERAMENT	31	ESTRICTAMENT	11	SUAUMENT	7

SIMPLEMENT	28	TOTALMENT	11	CLARAMENT	6
TERRIBLEMENT	28	DURAMENT	10	ÍNTEGRAMENT	6
FOSCAMENT	25	NATURALMENT	10	ATENTAMENT	5
CAUTAMENT	23	SOLEMNEMENT	10	CERTAMENT	5
TRISTAMENT	22	AMOROSAMENT	9	EVIDENTMENT	5
BREUMENT	21	DIGNAMENT	9	INJUSTAMENT	5
CASTAMENT	21	DOLOROSAMENT	9	MORTALMENT	5
DOLÇAMENT	21	FÀCILMENT	9	POBRAMENT	5
LLARGAMENT	19	IGUALMENT	9	PREGONAMENT	5
SOLAMENT	19	ALTRAMENT	8	PRIMERAMENT	5
INTENSAMENT	18	FINALMENT	8	RAONABLEMENT	5
DISCRETAMENT	17	PRECISAMENT	8		
HUMILMENT	16	CALLADAMENT	7		

Figura 34. Llistat dels adverbis en *-ment* que apareixen entre els 120 adverbis per freqüència en el CED.

Caldrà descriure succintament els tipus més importants d'adverbis d'aquesta mena que trobem en els poemaris del burjassoter. Els usos dels adverbis en *-ment* per part d'Estellés van des dels més propis de la prosa estàndard fins als més transgressors i originals. Per començar, revisarem algunes de les funcions més rellevants d'aquesta estructura en la poesia estellesiana i els seus efectes expressius. Ben mirat, els efectes estilístics que engega el poeta es fonamenten, per un costat, en el fet d'encunyar adverbis sorprenents, però també en una hàbil manipulació de les convencions i restriccions amb què opera l'adverbi en *-ment* dins del marc polifuncional que la llengua arbitra per a aquesta estructura lingüística.

Començarem assenyalant exemples d'un funcionament altament gramaticalitzat d'aquests adverbis, que indiquen, en l'enunciat oracional, certes relacions semàntiques ben fixades com a estructures gramaticals, com són ara: comparança (*talment*), coincidència temporal de processos (*simultàniament*), seqüencialitat (*successivament*), correlació distributiva (*respectivament*), restricció semàntica (*únicament*), addició d'un segon membre de l'enumeració (*no solament... sinó també...*), etc. Aquests casos es poden il·lustrar en els poemes estellesians, però hi apareixen amb una freqüència baixa i, com que són més propis de registres escrits formals, no tenen en general una virtualitat poètica determinada. Per aquest motiu no ens entretindrem a documentar-los, més enllà dels quadres de freqüències que ja han aparegut. Potser caldria exceptuar-ne la comparança amb *talment*, que sembla tenir una certa tradició en el discurs poètic contemporani, sobretot en espanyol, i que resulta una via molt econòmica d'expressar semblança de manera emfàtica, amb elisió del *com* que sol aparèixer després de l'adverbi: “En alguna banda / m'hauré mort. / Espere, / talment una pedra. / Oh cúmul de segles!” (OC4, CR).

Un altre grup, veí de l'anterior, correspon als adverbis en *-ment* que fan paper de connectors textuais, senyalitzant l'ordenació de les seqüències textuais, la reformulació o l'exemplificació concretitzadora. Entre els que trobem en el corpus estellesià hi ha els següents: “prèviament”, “seguidament”, “darrerament”, “finalment”, “altrament dit”, “més concretament”, etc. Aquests recursos són més propis de la prosa expositiva o argumentativa que no de la poesia, i de fet no són gaire freqüents en el nostre corpus, però tenen entitat suficient per considerar que representen un cert índex de prosaisme volgut per part de l'autor en la seva dicció poètica, tot i que sovint aquest to prosaic hi

és contrarestat per altres evocacions líriques, com ara en aquests versos: “era un espectacle grandios i dolorós. / darrerament prevalia el teu cos” (OC2, Ho).

Altres vegades es tracta d'*adjunts oracionals*, que modifiquen l'enunciat com a conjunt, generalment anteposats i seguits per una coma que indica pausa, i que sovint remetent a l'actitud de l'enunciador o de l'enunciatari, amb un valor clarament *il·locuti*. Vet aquí alguns exemples: “què podem fer? / realment, no has estat mai a Calcuta?” (OC7, EP); “No ho gose dir. Potser fóra inexacte. / Senzillament, ara anotava uns fets” (OC3, AC); “Vaja vosté a saber. Ara, però, és de nit / i francament no són hores d'anar buscant / coses amables” (OC1, N); “Absurdament el cel s'omplia de jardins” (LMer). En aquests exemples, els adverbis –que no mostren cap tipus d'anomalia en la seva formació, sinó que són, al contrari, ben corrents– denoten un cert to conversacional que impregna els passatges poemàtics on apareixen. Com veurem més endavant, quan el poeta anteposa l'adverbi al verb, el valor adverbial de manera tendeix a desplaçar-se cap al d'adjunt oracional de caràcter *il·locuti*, que subratlla la subjectivitat de les apreciacions.

Pel que fa a la funció de modificar l'adjectiu, l'adverbi practica a vegades una mena de *modalització epistèmica* de l'adjectiu al qual acompanya, és a dir, el grau de certesa amb què es presenta, i també pot operar a tall de quantificador o intensificador. En casos com el següent, la modalització és bastant neutra i correspon a usos habituals en el llenguatge ordinari o estàndard: “i els pits pràcticament nus” (OC8, SJ). O fins i tot en aquesta expressió que no és tan rutinària: “El campaner, al campanar, / suscità un gloriós passat / segurament arquebisbal, / que era un tema molt important.” (OC4, Ar).

Tanmateix, la construcció es vivifica quan el modalitzador deixa entreveure una certa ironia, com ara en “Oh Muses, dolces Muses, relativament castes!” (OC7, ATV). En aquesta darrera citació la ironia és ben palesa, però també se'n troben casos on la dimensió irònica és més subtil i consisteix en la manca de motivació de la mateixa modalització epistèmica, que sembla sobrerera en un enunciat com aquest: “veu dos que fan l'amor aliens al crepuscle / que té una dignitat possiblement paterna” (OC6, IC).

Altres vegades la ironia traspua i es fa visible pel contrast establert entre, d'un costat, el lexema adjectival que reclama intensitat en un grau màxim i, de l'altre, un adverbi que atenua la sensació d'absolut: “passablement sinistres” (GFG).

El contrast és encara més sagnant quan l'adverbi sembla quantificar o modalitzar una qualitat tan rotunda que s'expressa mitjançant un substantiu –d'aquells que, a partir de Coseriu, es denominen noms *adejctes* (Kaul 2002, Cap. 4). S'observa en aquest exemple: “veniu, oh vosaltres, dubtosament donzelles” (OC2, Ho). O en un altre, on l'adverbi incideix en el mateix nom *adjecte*, tot introduint un biaix nou que acoloreix subjectivament la percepció de la qualitat de ser “donzella”: “Ja no series febrilment donzella” (OC7, EP). Aquest recurs de modificació adverbial d'un nom pot funcionar també sense cap deix irònic, com a mera incidència d'una percepció subjectiva o d'una apreciació sobre el contingut semàntic del substantiu *adjecte*: “Jo només sé que em sent més amargament fill.” (OC6, CR). Mitjançant aquests recursos, el substantiu és presentat com l'entificació d'una qualitat elevada a un grau paradigmàtic (la de ser donzella, ser pare, etc.), i és sobre aquesta qualitat que incideix l'adverbi.



Tornant ara a la modificació de l'adjectiu, sovint els adverbis en *-ment* que aconsegueixen aquesta funció traslladen a l'enunciat una *modalització apreciativa* que filtra la percepció de les qualitats de l'adjectiu (o dels participis verbals) amb una llum fortament subjectiva, bé sigui justificada pel marc que el poema ha creat en el seu context, bé sigui interpretable només per la intuïció del lector sobre el sentit que el poeta ha volgut insinuar. Podem il·lustrar els del primer tipus amb alguns exemples: “No em deixes ací sol, espantosament sol / sentint com va caent-me la humitat des dels ossos / en gotes que em podreixen tota la calavera!” (OC6, CR); “i seguies, després, / pel carrer, solitari, tristament errabund” (OC2, CGAF); “i series feliç, amargament feliç, / vivint allò que mai no hauries ja de viure” (OC10, PE); “Oh la terra florida, amargament florida que ara prenc a les / mans” (C, OC9).

Pel que fa a l'altre grup que hem distingit —tot i que certament no hi ha tall abrupte sinó una gradació— podríem reproduir aquests enunciats: “tothom serà lluminosament lliure” (OC5, CT); “de mi mateix assumpte, prop del cel i la terra, / tendrament imprecís, veí ja de la gràcia, / oh nins, oh laberints on em perd, verdes selves” (OC6, DA); “igual que els cucs de seda, morint, s'esdevenien / papallones petites, amb un tacte domèstic, / vagament cereal, cosa de cada dia.” (OC6, CR); “homes i dones, éssers. Treballen ascensors / mudament funerals, tristes caixes metàl·liques, / tristes caixes de fusta, amb uns espills llarguíssims” (OC2, LE); “un sentiment d'arrels / dolgudament antic” (*Mort i pam*, OC2: 71); “creuades pel renill nocturn del riu anònim, / un renill forestal, densament masculí, / com un requeriment iradament lunar” (OC6, TH); “i em vaig sentir forestalment confós / amb tot el que és, sota l'aire de Déu.” (OC1, N). En alguns d'aquests darreres exemples es voreja ja el mecanisme del *desplaçament qualificatiu*, de què es parlarà en el punt 2.5.4. Un detall d'experimentalisme en l'aplicació d'aquesta funció modificadora de l'adjectiu el trobem en algun enunciat com el següent, on l'adverbi modifica un adjectiu no lexemàtic: “engolit per la nit, nit en la nit per sempre, / o estrictament humanes, si es voldria aclarir, / i encara així seria espantosament teua” (OC3, MAD).

Cal dir que sovint els adverbis del tipus comentat en els paràgrafs anteriors fan un paper merament quantificador o intensificador. Certament, a vegades recorre al clixé o *col·locació* habitual en la llengua, com ara “perdudament enamorat”, “perfectament inútil” o “immensament feliç” (García-Page 2001), on la hipèrbole és apaivagada pel seu convencionalisme. Però, en general, l'estil del poeta força les estructures habituals amb tocs ben personals. Així, per exemple, el sintagma “infinitament feliç”, una hipèrbole poc original, reviscola tan bon punt es modula la infinitud per mitjà d'un quantificador que, a més, no consisteix en un “molt” sinó en un “tan”, el qual pressuposa alguna mena d'implícit compartit, una certa connivència amb l'enunciatari: “i em vares sentir tan infinitament feliç, ah cloris” (OC7, EO). L'expressivitat de la intensificació pot provenir d'un adverbi poc usual, format a partir d'un lexema inesperat en aquest context: “i amb la salut daurada de la taronja oberta / amb els dits, amb les ungles, bàrbarament alegre!” (OC6, CR); “Aleshores ella seria, / a l'altra banda de la porta, / llargament, mortalment feliç:” (OC10, AD). Una observació de detall: el mecanisme d'intensificació que veiem en aquests darreres exemples s'acosta als que són freqüents en el parlar col·loquial d'avui (*bàrbarament*, *mortalment*). Una altra observació de detall, abans de passar als adverbis modificadors del verb: en alguna ocasió l'originalitat de la construcció depèn del canvi de l'ordre habitual, que en el cas dels modificadors adverbials de l'adjectiu consisteix en l'anteposició de l'adverbi, pauta seqüencial convencional que es transgredeix en exemples com aquests: “i parla del

seu fill, o pensa en el seu fill, / i és feliç totalment, des del cap fins els peus.” (OC2, LE); “m’entra el desig, Françoise, d’èsser bo totalment” (OC6, HP).

Ara bé, aquest procediment d’alteració de l’ordre habitual és més freqüent i vistent en els adverbis modificadors del verb, que s’espera que se situen darrere del verb. Tanmateix, Estellés els ubica sovint anteposats i de vegades fins i tot a l’inici de l’oració, a tall d’adjunts oracionals. Vegem-ho: “Se’n pujarà d’un bot un gat / al cabot pelut d’un penjat / i bordament l’arraparà” (OC4, Ar); “solemnement instaure en el principi l’odi.” (OC2, Ho); “Ací em tens, ací em tens inútilment / escrivint aquests versos miserables” (OC6, IC); “Ficava el cap en l’aigua en la font del carrer; / brutalment em llavava, alenava entre l’aigua,” (LMer); “Eren temps de postguerra. S’imposava l’amor; / brutalment s’imposava sobre fam i cauteles” (LMer); “i estranyament t’agrada la besada” (OC5, PF); “Foscament alenava en tots els replanells” (LMer). Aquest canvi de l’ordre seqüencial esperable produeix efectes desrealitzadors i subjectivitzadors, alhora que focalitza l’adverbi, el qual a vegades, quan inicia la frase, arribarà a fer una funció d’adjunt que emmarca tota l’oració i li imposa la seva pròpia tonalitat afectiva, l’aura amb què el poeta vesteix la seva mirada cap a la realitat.

Un altre procediment de focalització consisteix en la doble adverbialització modificadora del verb. De la mateixa manera que Estellés s’agrada de la doble adjectivació (per mitjà d’una coordinació o bé realitzada amb anteposició i posposició, com hem vist en l’apartat anterior), també freqüenta aquesta construcció on dos adverbis en *-ment* es coordinen per mitjà d’una conjunció copulativa i associen, així, dues percepcions diferents. El resultat és més impactant quan les dues representacions semàntiques que introdueixen ambdós adverbis són difícils d’amalgamar, si no és ja que són obertament antitètiques: “has viscut plenament i dolorosament / en un temps i un país, has viscut en Europa” (LMer); “obrint la nit com una mina, / obscurament i tenaçment, / ens podem seure, si Déu vol” (LMer); “Et recorde, més bé, com demoraves, / tan tristament i complagudament, / una crosta de pa, sols una crosta” (GFG); “A poc a poc s’esvairia un nimbe, / s’adquiriria una normalitat, / i lentament i cruixidorament / s’enfonsarien, nit endins, els carros” (GFG).

#### 2.3.2.2.2. Alguns casos especials d’originalitat estilística

Tot el que hem vist en els apartats anteriors mostra i demostra l’habilitat amb què Estellés maneja l’estructura plurifuncional dels adverbis en *-ment*, bé duplicant les formes adverbials, bé modificant l’expectativa de l’ordre oracional, bé introduint valoracions subjectives o bé conferint als versos un toc de prosaisme dosificat i gestionat al servei d’una determinada voluntat d’estil poètic. Ara insistirem en una tècnica concreta que contribueix a fer de la poesia estellesiana un guany d’originalitat ben notable: l’encunyació d’adverbis en *-ment* insòlits.<sup>108</sup>

La creació de nous adverbis en *-ment* és un tret comú dels poetes espanyols i hispanoamericans contemporanis. Com s’ha vist, Estellés aporta un bon cabal de creativitat lèxica en adverbis com ara els següents, alguns dels quals, els tres darrers almenys, poden considerar-se *denominals*, és a dir, derivats directament d’un substantiu:

<sup>108</sup> En el punt 2.5.3, es comentaran alguns casos excepcionalment originals de projecció metafòrica a partir de l’adverbi en *-ment*. A més, en el punt 2.5.4, s’estudiaran els casos de *desplaçament qualificatiu* amb la implicació d’un adverbi en *-ment*, que també són exemples d’originalitat estilística.

“bovament”, “inencontrablement”, “caninament”, “forestalment”, “eucarísticament”, “animalment”, “adàmicament” i “nemorosament”, entre d’altres. Situem en el seu cotext immediat, a tall d’il·lustració, aquests mots: “sense cap de tendresa, / creuant les mans bovament al baix ventre.” (OC1, N); “M’editarà, inencontrablement, / amb els ajuts d’un jove català.” (OC3, OM); “onades d’un tarquim d’amor usufructuen caninament les hores de la tardor” (OC7, FP); “La meua sang ha de parlar per mi / forestalment, que és com ella acostuma,” (OC1, N); “després, en un pessic / del dit gros i el dit índex, amb un tros de pa, agafe un tros de pimentó, l’enlaire / àvidament, eucarísticament, / me’l mire en l’aire.” (OC2, Ho); “ella deu dormir animalment, amb el llençol damunt” (OC6, CR); “viu adàmicament entre objectes sorpresos” (LMer); “Venia lenta al capaltard l’eneida / d’aquella empena d’ametlers, s’obrien / ritus de lluna nemorosament.” (OC6, IC).

Però a més de la creativitat lèxica, el poeta de Burjassot presenta troballes insòlites basades en una combinatòria original de gran eficàcia expressiva, com veurem ara a partir d’algunes il·lustracions concretes. Per començar, hi ha uns versos d’Ho on apareix un adverbí sorprenent, innovador com a formació lèxica, però, a més, combinat de manera poc habitual: “tot deixa d’ésser, però acompanyadament, / no tinga res por a la nit” (OC2, Ho). En aquesta frase, trobem la marca d’un contrast, el “però” que contraposa la idea de la mort, del desésser, amb el pal·liatiu de la companyia familiar que és un focus actiu de l’imaginari estellesià: la família al voltant seu en l’hora darrera, la de la mort o l’enterrament. L’ús de l’expressió adverbial en lloc d’un sintagma diferent amb la mateixa funció circumstancial (“en companyia dels meus”, “sense estar sol”) subratlla aquesta sensació de solidaritat familiar que neutralitza la solitud marmòria de l’hora definitiva.

En un altre passatge, trobem un vers que presenta un contrast irònic ben dibuixat a partir del contacte entre l’adverbí “solemnement” –que en aquest cas no té cap originalitat lèxica– i la referència a una imatge anodina i quotidiana: “mengen solemnement cullerades de res / van al wàter i caguen res i estiren la cadena” (OC7, VJ). El contrast entre la solemnitat del gest, per una banda, i, per l’altra, la ingestió lenta i quotidiana del no-res, connecta plenament amb la voluntat del poeta de presentar la vida amb minúscules, sense escarafalls metafísics ni retòrica grandiloqüent, de manera que podria considerar-se aquesta una de les claus de la seva cosmovisió lírica i del seu estil d’escriptura.

Més econòmic i sincopat és el contrast produït per la combinació de dues formes difícilment conciliables des del punt de vista semanticogramatical, com podem observar en aquests sintagmes verbals: “feroçment succeïa” (LMer) i “lentament érem” (OC1, PLE). Ni la ferocitat s’acomoda semànticament a la idea d’un procés on no hi ha agent ni acció, ni la lentitud és atribuïble a una representació merament estativa com la de *ser*, privada de tot moviment. I és aleshores quan l’assignació d’un sentit figurat s’imposa a cada una de les expressions. Certament, la lentitud és una idea reiterada en Estellés (l’adverbí “lentament” assoleix una alta freqüència d’aparició en el CED, amb 148 ocurrences, sovint amb sentits vagament metafòrics), però ací col·lideix amb la idea de *ser*, que ha de reinterpretar-se necessàriament com “existir, viure a través del temps”. L’escorcoll en el corpus de poeta i la posterior anàlisi qualitativa dels resultats més interessants ha permès comprovar que els adverbis en *-ment* formen part d’estructures més complexes del que sembla a primera vista, que no sempre els poetes catalans han sabut o volgut aprofitar amb tanta oportunitat i tan pregona intuïció de la

llengua.

## 2.4. La pragmàtica del text

Aquest punt consta de dues parts. En la primera, s'estudien les funcions de l'estil exclamatiu. L'estudi de l'estil exclamatiu estarà especialment centrat en les interjeccions com a element prototípic de la categoria. La segona part s'ocupa de la conversacionalitat com a element característic de la poesia estellesiana, tot prenent com a punt central de l'anàlisi les rutines conversacionals. Ambdues categories, estil exclamatiu i conversacionalitat, es troben estretament lligades i fan part de l'estil enunciatiu del poeta, que es caracteritza per l'aparença d'espontaneïtat, pel dialogisme i per la polifonia.

Les interjeccions i les rutines conversacionals s'han de buscar en el corpus no per lema, sinó per mot invariable, ja que són formes fraseològiques, irregulars i fixades, i que, per tant, no presenten variació. Les cerques automàtiques en el CED més productives, han estat les següents: *oh, ai, ah i apa* pel que fa a les interjeccions pròpies; i *bon dia, bona nit, hola, adéu, déu, podeu anar en pau i glòria*, quant a les impròpies.<sup>109</sup> Es veurà que algunes de les interjeccions impròpies són també rutines conversacionals.

### 2.4.1. Interjeccions i estil exclamatiu

Segons Maria Josep Cuenca, “les interjeccions constitueixen la classe de paraules més desconeguda i menys estudiada de totes, probablement perquè són formes característiques de la llengua oral i del registre col·loquial” (Cuenca 2002: 3199). Aquesta autora afirma que la naturalesa anòmala de les interjeccions s'ha associat amb tres trets: *a)* “que puguin tenir una estructura fonètica que no correspon al sistema de la llengua concreta que s'analitza”, *b)* “que siguin mots sense flexió i que no desenvolupin cap funció sintàctica precisable”, i *c)* “que, en la major part dels casos, no puguin ser definides amb trets lèxics, és a dir, que no tinguin un significat referencial com el que tenen les paraules plenes (noms, adjectius, verbs i adverbis)” (2002: 3200). A partir d'això, determinarà quatre trets definitoris de les interjeccions: *a)* “manifesten l'actitud i els sentiments del parlant”, *b)* “són elements de caràcter oracional, lligats a altres formes de tipus exclamatiu”, *c)* són “elements morfològicament invariables”, dins d'una classe oberta de paraules que sovint pateixen variacions i *d)* “tenen un significat poc precís i de caràcter pragmàtic” (2002: 3203).

Les interjeccions estan presents al llarg de tota la poesia d'Estellés. D'una banda, s'aprofiten per crear efectes de conversa col·loquial i, fins i tot, per a caracteritzar personatges (“que Déu el tinga en la glòria”, “coneixement amb la beguda”). D'altra banda i pel que fa a les interjeccions pròpies, provenen de la influència de poetes espanyols (tant de la tradició *garcilasista* com dels poetes de la generació del 27), des de les èglogues de Garcilaso que alhora són influència de Virgili, on abunden les interjeccions pròpies, fins la poesia de García Lorca, on ocorren també aquests tipus d'interjeccions. En ambdós casos, les èglogues i alguns poemes de García Lorca, es tracta de versos que es troben en el llindar entre la poesia i el teatre.<sup>110</sup> Si es para esment

<sup>109</sup> Hi ha algunes expressions fraseològiques pròpies de la conversacionalitat que no arriben a ser rutines. Algunes de les més comunes en Estellés són [*cosa*] *de cada dia* i *en el nom [del pare]*.

<sup>110</sup> En nombroses ocasions (Sirera 1993; Vellón 2003; Rosselló 2013), s'ha destacat la teatralitat de la poesia estellesiana més enllà dels Oratoris i altres peces teatrals que el poeta va escriure directament per a ser dutes a l'escenari (vegeu §2.6.2.).

a aquest fet, s'entendrà que la interjecció en Estellés no sempre és una marca de col·loquialitat, sinó que, de vegades, es tracta una al·lusió intertextual literària.

#### 2.4.1.1. Interjeccions pròpies

Les interjeccions pròpies apareixen en la majoria de poemaris estellesians, especialment tres: *oh* (1347 ocurrences), *ah* (197) i *ai* (148).<sup>111</sup> La interjecció *oh* té dues accepcions en el DIEC2. La primera, diu que es tracta d'una “expressió usada per a manifestar diferents emocions segons el to i la manera d'ésser proferida, com sorpresa, admiració, pena, alegria, desaprovació”. La segona, “expressió usada per a adreçar-se a una persona o a una cosa personificada anomenant-la. *Gràcies, o déus, d'aquest amor*”. En la poesia d'aquest autor, la major part d'aparicions d'aquesta interjecció corresponen a la segona accepció del diccionari (“Oh fals arcàngel del xiprer”, CCO, “Oh Muses, dolces muses”, ATV), i en molts dels casos s'utilitza aquest sentit per introduir el recurs anomenat apòstrofe.<sup>112</sup> Això ocorre sovint en els poemaris del MPV: “Oh poble, oh poble, dreça't” (MPVII, NPV); “Oh dolorosa sínia, / per tu, pel vent, per aquest jorn ben fet” (MPVII, PAN); “Oh rosa gran de l'amor proletari” (MPVII, RM).

Així doncs, *oh* apareix al començament de l'enunciat i expressa un sentiment de lloança i de sorpresa respecte l'element al qual acompanya, que sempre es troba a la dreta. Hem trobat certs casos concrets on es podria entendre que aquesta interjecció apareix segons la primera accepció del DIEC2, com en aquests dos exemples dels Ams (“Jau llarg i mut i és encara innocent. / Oh adolescent. Per sempre amant, amant,” o bé “No em destruiu! Deixeu / créixer la veu, el fil de foc que em diu, / Oh, destruiu, destruiu, destruiu...!”).

Quant a la interjecció *ah*, segons el DIEC2, es tracta d'una “expressió usada per a manifestar una emoció viva com l'alegria, el dolor, la indignació, la sorpresa, etc.”, de manera que s'assembla molt a la primera accepció d'*oh*. De fet, el sentit d'aquestes interjeccions impròpies és poc determinat més enllà de posar accent en l'enunciat al qual precedeixen. En aquests exemples, el seu ús és equivalent a la segona accepció d'*oh*: “Ah princesa Carmesina” (PA), “Ah lluminós país!” (PPz) “Ah fonaments amargs de la derrota” (PLO). Tot seguit, se cita un exemple de PLO poc comú però representatiu ara, ja que combina dues interjeccions pròpies: “Oh i aquest dia! Intocable, ah / jorn que algun déu ens hauria promès!”. Sembla que s'estableix una relació de sentit entre el primer enunciat i el segon marcada per les interjeccions, de manera que el primer enunciat és una aclamació i el segon, amb *ah*, introdueix un matís de comprensió o de justificació d'aquest “dia Intocable”.

Altres exemples de la interjecció *ah* són propers a la conversacionalitat en el sentit que la interjecció actua com un marcador d'espontaneïtat en el moment que sembla que l'enunciador recorda o entén un cert detall del que estava dient: “aquell mosquit de tenda que buidà dos bocois / ah i aquell que tenia les cartes tatuades amb àncores” (QJFE), “Era / una xicota. bé si m'escolta li ho conte i si no tanque / l'aixeta i a pastar fang. ah bé sí. eulàlia era una xicota” (Q1962), “El dolor... Ah, això és molt respectable:

<sup>111</sup> S'ha observat certa tendència de la interjecció *oh* a trobar-se en contextos on apareix la doble adjectivació [Adj + N + Adj] (81, 83, 84, 97, 103, 153, 156, 157, 206, 209, 210 de la taula 5 de l'annex) però també l'estructura [Nom + o + Nom] (2, 37, 108, 114, 136, 166, 196, 280 de la taula 6 l'annex), que s'han estudiat en el punt 2.2.3.

<sup>112</sup> Aquest recurs consisteix a dirigir l'enunciació a éssers inanimats o bé a conceptes abstractes, sovint en to laudatori.

/ Cal agrair a Déu allò que ens dóna” (OD). I encara en l'OD, apareix aquest exemple on la interjecció *ah* introdueix una intervenció fallida d'un personatge en un diàleg: “Li ho preguntaven i somreia. / “Ah...” / I en el seu silenci –quin cuquet de llum en els seus ulls!– / cabia un món de lluita”.

Referent a la interjecció *ai*, el DIEC2 diu que és una “expressió usada per a manifestar especialment el dolor i freqüentment el fet d'adonar-se d'un oblit”. En la segona accepció, la refereix com un “crit de dolor, gemec”. A diferència dels casos d'*oh* i *ah*, que solen aparèixer al començament de l'enunciat, en el cas d'*ai*, la posició dins l'enunciat és més flexible. En primer lloc, destaquem una citació de J. V. Foix en Estellés en què apareix aquesta interjecció tot formant part d'una expressió fraseològica:<sup>113</sup> “Ai, las! Industriós, em faç obscena” (HP), o bé l'expressió fraseològica col·loquial “Ai Senyor” (GFG). També trobem un cas de nominalització d'aquesta interjecció, fruit del seu procés de gramaticalització: “Al paller hi ha tres fornicant, / escoltava els vítols i els ais”.

Troblem *ai* en llocs on s'introdueix la conversacionalitat més col·loquial, com en les tres ocurrences de l'Ar (“i li llepa la sang, amant: / 'Ai, pobret meu, com t'han deixat!”; “i ha cridat els veïns de dalt: / 'Ai, quant de gust que m'ha donat”; “i als dos bessons ha d'alletar, / 'ai, Déu meu, com ho arreglarà?”). Trobem encara funcions d'aquesta interjecció semblants a les d'*oh* suara esmentades, com en el següent cas de CCO, on apareix una estrofa saturada d'aparicions d'aquesta interjecció: “¡Ai tu, només! ¡Ai tu! / ¡Ai donzella, ai candor, dolcíssim nu! / ¡Ai Paradís a l'ombra del pecat!”. O bé en aquest fragment on el *jo* poètic sent nostàlgia i es lamenta de l'explosió turística de Benidorm en detriment de la ciutat pesquera, tot per mitjà d'una situació comunicativa col·loquial concreta. Aquí, *ai* forma part d'una expressió fraseològica que funciona com una rutina conversacional, en un enunciat on el temps es metaforitza mitjançant termes espacials: “digues-me, jo t'ho pregue, per on arribaria millor a benidorm. / parle d'un benidorm encantador que vaig perdre l'any 1945. / ai no ho sé. ho lamente. no li ho sabria dir. benidorm” (MPVI, DP).

De més a més, hem trobat dues aparicions de la interjecció *apa*, que no és típica del subdialecte valencià i que, a priori, no s'esperaria trobar-la en els versos d'Estellés.<sup>114</sup> Segons el DIEC2, es tracta d'una “expressió usada per a donar coratge, per a dir que alguna persona s'alci, camini, treballi”. Una aparició té lloc en OM (“Direu: Pactà! I creureu dir-ho tot. / Bé. Vaig pactar. Apa, feu-me els retrets. / No ho he ocultat. Sabeu que he estat procònsol”) i l'altra en VJ (“a reveure bonica. / apa a reveure maco”). En la segona, la interjecció la pronuncia un personatge femení de la ficció que, quan intervé, ho fa utilitzant la varietat oriental del català.

#### 2.4.1.2. Interjeccions impròpies

Les interjeccions impròpies són les menys prototípiques i encara presenten més concomitàncies amb les rutines conversacionals. Hem vist que les interjeccions pròpies en Estellés (especialment *oh* i *ah*), tot i que apel·len a la conversacionalitat, fan referència sovint a un registre elevat de la llengua com són la poesia culta grecolatina i la tradició espanyola *garcilasista*. En canvi, les interjeccions impròpies, sovint

<sup>113</sup> *Ai las!*, segons la tercera accepció del mot en el DIEC2, és una “expressió usada per a lamentar-se”.

<sup>114</sup> En la variant valenciana, se solen utilitzar les interjeccions *vinga* o bé *au* en lloc d'*apa*.

marcades dialectalment, apunten directament a la conversacionalitat de registre col·loquial.

Algunes de les interjeccions que apareixen en el CED, les quals no es comentaran ara íntegres, són les següents: *a reveure, adéu, ai senyor, amén, anem, ànim, apa, bé, bo, bon dia, bona nit, calleu, collons, d'acord, déu meu, dona, endavant, entesos, hola, home, mare de déu, mira, mut, no som ningú, per l'amor de déu, prou, si us plau, vaja o bé visca*.

Òbviament, moltes d'aquestes paraules i expressions tan diverses formalment esdevenen interjeccions només en certs contextos. És difícil determinar el límit entre les interjeccions impròpies i alguns sintagmes que hi fan la mateixa funció discursiva, de manera que algunes de les formes introduïdes en aquest apartat podrien estar excloses del grup de les interjeccions. En paraules de Maria Josep Cuenca:

Es tracta, doncs, de formes poc gramaticalitzades; però el fet que no necessitin un verb per a formar enunciats complets, que s'utilitzin exclamativament i que manifestin actituds del parlant estableix vincles clars amb les interjeccions [...]. No debades, les interjeccions impròpies deriven d'aquesta mena de construccions. (2002: 3202)

Aquesta autora afirma que les interjeccions poden classificar-se atenent a característiques semànticopragmàtiques (2002: 3215). Per exemple, apareixen en el CED algunes interjeccions de funció referencial o representativa, com serien les onomatopeies (“aquell tic tac mossegador i obscè”); de funció expressiva, podríem citar “merda!”; de funció conativa, interjeccions com ara “ep”, “alto”, “silenci” i “mut” (“són coses de la guerra què t'he de dir tu ja / m'entens i mut”, OC2, Q1962), entre d'altres. Aquests exemples són només per fer copsar la varietat tipològica de la interjecció impròpia dins del CED.

Algunes de les interjeccions més presents en la poesia d'Estellés són *hola* (6 ocurrences, tres en SJ, una en VJ i una en MPVIII EUMH),<sup>115</sup> *adéu* (77 ocurrences), *bon dia* (21 ocurrences, en 3 de les quals apareix precedida per la interjecció *oh*) i *bona nit* (19 ocurrences). Hi ha algunes interjeccions impròpies que només apareixen una vegada. És el cas de l'aparició de *visca* amb la funció interjectiva: “on per primera volta et va besar un home, / i aquell home era jo, segons em deies tu, / i tu i jo tan contents, visca València, visca!” (LMer).

Referent a les cinc ocurrences d'*amén*, en dues de les ocurrences, l'enunciat de to sentenciós, acabat amb la interjecció *amén*, és tenyit de l'autoritat de la paraula de Déu com una sentència irrevocable: “Gota seràs irremeiablement. Amén” (SM) o bé “en el nom de valència, amén” (MPVI, DP). També són interessants ara les tres aparicions d'aquesta interjecció en el poemari la N, que configuren els tres versos consecutius i finals del poema “Prec”. El tema predominant de la N és la mort de la filla del poeta.

---

115 Hem descartat una de les ocurrences trobades pel WST, que es trobava en VJ, perquè feia funció de substantiu: “hi ha honestes gents que no saben que són mortes / i raonen i tot i fins i tot forniquen / àdhuc es masturben s'ajusten el sostenidor es compren / hola”, que fa referència a la revista del cor d'àmbit espanyol.



Aquest hi utilitzarà, en diverses ocasions, el to del subgènere textual religiós de l'oració o el prec, que seria el context d'aparició típic d'aquesta interjecció:<sup>116</sup>

Ama i senyora.  
Mort, Mort.  
Ama i senyora.  
Mort, Mort.  
Ama i senyora.  
Amén.  
Amén.  
Amén.

Una altra de les interjeccions impròpies amb més ocurrencies en el CED és *adéu*. El poema “A manera d'epíleg” de CF comença amb aquesta interjecció monolèxica: “Adéu, muntanyes, torres, / monestirs oblidats / sota la lluna”. Es tracta dels mots de comiat a València que Estellés atribueix ficcionalment al poeta musulmanovalencià el Russafí en ser forçat a abandonar la seua ciutat. Aquest començament pot recordar el famós poema renaixentista “La pàtria” de Bonaventura Carles Aribau, que comença dient “Adéu-siau, turons, per sempre adéu-siau”.

Els parlars col·loquials, especialment els valencians, estan plens d'insults i de blasfèmies, a més d'altres expressions religioses que no són necessàriament disfòriques –però sí que són sovint exclamatives. Tanmateix, no és tan comú que el llenguatge poètic continga aquest tipus d'expressions fraseològiques marcadament col·loquials. Per tant, la poesia estellesiana s'escapa de la norma en aquest sentit, fet pel qual aquests elements hi són considerats marques d'estil. Els insults són unitats fraseològiques amb anomalies pragmàtiques, ja que només s'utilitzen en determinades situacions comunicatives típicament orals i col·loquials. Poden aparèixer com a actes de parla autònoms. En Ho, es poden trobar exemples com ara “Fill de la gran puta” i “Pegà un crit, aquell dia: 'Fill de puta!’”.<sup>117</sup> D'altra banda, la fraseologia religiosa està més relacionada amb les rutines conversacionals, per això es tractarà en el següent punt.

Si, com diu Cuenca, queda gairebé tot per dir sobre les interjeccions en català (2002: 3231), quedarà tot per dir encara més pel que fa a les interjeccions en els textos literaris catalans.

## **2.4.2. Conversacionalitat**

### **2.4.2.1. Rutines conversacionals**

Les interjeccions i la conversacionalitat, tot i el seu paper clau en la poesia d'Estellés, són trets més característics d'altres gèneres literaris, com ara el teatre. El fet que aquests recursos s'utilitzen fora del gènere teatral, en poesia, aportarà al seu ús un matís d'originalitat.<sup>118</sup> La conversacionalitat es caracteritza per la presència del diàleg. Vellón (2003: 37-38) identifica dues maneres d'introduir el dialogisme en el vers estellesià.

---

<sup>116</sup> La influència de diferents gèneres i subgèneres en la poesia d'Estellés, serà el tema central del punt 2.6.2.

<sup>117</sup> En el punt 2.6.3., s'estudiaran també els insults, però des del punt de vista de les seues implicacions culturals, per la seua consideració com elements dialògics en un context de polèmica i de debat.

<sup>118</sup> Es parlarà més aprofundidament dels contactes i diferències estilístiques entre la poesia i el teatre d'Estellés en el punt 2.6.2.

D'una banda, la introducció de discurs directe en el vers, provinent de possibles converses col·loquials (“El meu va a l’institut”, “La meua té pallola”, LMer). Així, s’introdueixen elements conversacionals en el poema de manera àgil, tot afegint espontaneïtat, col·loquialitat i polifonia al vers estellesià.

D'altra banda, hi ha els soliloquis on el *jo* poètic s’adreça a un *tu* poètic, al qual es fa referència al llarg del poema per mitjà de dítics, però que mai no intervé. Aquest *tu* poètic, que escolta passivament, pot ser una dona de la ficció, com és la Françoise de l’HP, o bé un personatge difunt amb qui el poeta estableix també una relació de ficció, com en el cas de Miguel Hernández en PrimS. Les rutines conversacionals apareixen sobretot en els poemaris de tipus conversacional com ara el PLE i en alguns punts d’altres poemaris on s’introdueix discurs oral col·loquial reportat en estil directe. És el cas d’aquest fragment de VJ (OC7), on s’introdueix el discurs dels personatges sense cap mena de marca tipogràfica que indique on comencen i acaben les intervencions ni quan es passa d’un interlocutor a un altre. Ni tan sols s’insereix el discurs reportat amb cap “verb de locució que regesca la una completiva d’objecte” (Maingueneau i Salvador 1995: 97):

em telefona alpera des d'alacant.  
vicent ¿vindràs el dia 12? clar que hi vindré fill.  
t'esperem uns amics. llegiràs uns poemes els que  
vulgues.  
no perdona rei. cal presentar-los per duplicat a govern  
civil  
en català i en castellà.  
ah sí és cert. veurem. farem la gestió.  
¿el dia 12 dius? el dia 12.  
el dia 12 seré amb vosaltres. moltes gràcies. de res.

Com el mateix nom indica, la *conversacionalitat* es caracteritza per la presència de la *conversa*. Un dels trets característics de la conversa és l’ús de rutines de parla. Bladas afirma que el que diferencia frases fetes i rutines de parla és que les segones, les que ara ens interessen, tenen igualment forma plenament fixada i ús sovint idiomàtic, però, a més, s’associen a una situació comunicativa concreta (2000: 325), és a dir, es troben pragmàticament alterades.

Bladas proposa una classificació de les rutines conversacionals des de la perspectiva funcional (2000: 328-329), on se’n distingeixen vuit tipus segons el marc amb què es relacionen, il·lustrades ara amb casos del CED: marc cognitiu (“jo què se”, “estem ben fotuts”, “has begut oli”, “mira que jo...”), marc inferencial (“és igual”, “tant és”, “tant s’hi val”, \*“(d)ona igual” “mira que...” “veges tu”), marc epistèmic (“ves a saber”, “vols dir?”), marc subjectiu (“si home”, “va home va”, “sí home sí”), marc il·locutiü (“si us plau”, “i punt”, “i avant”, “perdó”, “disculpeu”, “demane disculpes”), marc conversacional (“saps què?”, “què t’anava a dir?”, “sabies que...?”, “què t’anava a dir?”, “què vols que et diga?”), marc fàtic (“digues”, “mana”, “disculpa”, “perdona”, “una cosa [coseta]”, “una pregunta”, “una puntualització”) i fórmules de cortesia (“bon dia [tinga, tingueu]”, “bon profit”, “si déu vol”, “bona nit”, “bon nadal”, “bones festes”, “salut!”, “Jesús”).

En el poema “Silenci” de LMer, es representa la societat franquista en termes d’una família o grup social menut i jerarquitzat, on els “prohòmens”, com el cap de família, manen callar i controlen la resta patriarcalment. Aquest callar i no pensar és la censura

franquista. Per a aquest efecte, s'utilitzen rutines conversacionals de marc il·locutiü entre dues parts jerarquitzades: “a callar”, “a dormir” i “a dormir tot el món”. A més, s’hi fa ús de la interjecció impròpia “amén” per reforçar la metàfora en dos sentits: l’associació del franquisme amb l’església i la idea que qui té el poder (el pare en la família tradicional o bé els franquistes durant la dictadura) ordena uns dictats que s’han de complir inqüestionablement:

ENS demanen silenci, quan ens queden encara  
tantes coses per dir –"a dormir, a callar"–,  
cara als dies futurs, una amarga memòria  
de sang pels escalons, de vidres en la boca,  
una música sola que ningú no escoltava  
arrossegant-se, trista, per damunt les estores,  
un animal de música, allargassant-se, prim,  
des del començament de la mort en la terra  
i creuant, un per un, tots els túnels dels segles  
amb una bruta fam de claredat, només.  
Ens demanen silenci. Els prohòmens mediten.  
Creuaven piament les mans sobre el melic,  
ofegaven un rot, aclucaven els ulls.  
Oh, les eternitats de J. R. J.!  
El món està ben fet. A callar tot el món.  
A dormir tot el món. El món està ben fet.  
¿Què més ens podeu dà en altra vida? Amén.  
Els versets eucarístics de Bertran Oriola.

L’“Ègloga mallorquina” de l’IC presenta, com del seu nom se’n deriva, una estructura dialògica. Hi intervenen dos personatges masculins (Hipòlit i Odisseu) i un de femení (Galatea). La primera intervenció de cada personatge és introduïda per una rutina conversacional diferent que expressa certa imprecisió o subjectivitat envers el personatge citat en el context en què se’l fa actuar: “ODISSEU, *per exemple*”; “GALATEA, *posem per cas*”; “HIPÒLIT, *és un dir*”.

Els conceptes d’expressió fraseològica i de rutina conversacional se solapen constantment, atès que tracten sovint els mateixos elements de la llengua però des de perspectives diferents. Com s’ha dit suara, si l’anàlisi dels fraseologismes es basa en la composició lexicosemàntica de l’estructura en qüestió, el de les rutines conversacionals adopta el punt de vista de la pragmàtica, tot fixant-se en el context d’ús de l’estructura. Alguns d’aquest modismes amb una funció conversacional determinada en cert grau que podem trobar en la poesia d’Estellés són els següents: *fer com déu mana* (“segons la mare, no fa com Déu mana” GFG), *jo què se* (“¿jo què sé quan muira si podré / disposar d’un taüt? Jo què sé què?”, OC1, N), *déu que ho faça* (“Pense en el nostre poble, i li demane / a Déu una mort digna. Déu que ho faça”, GFG), “–‘Alabat siga Déu!’, ‘L’enhorabona!’–” (GFG), *no som ningú* (“i encara algú va dir: No som ningú”, GFG), o bé *déu que t’ho pague*, amb un comentari postposat que subverteix el fraseologisme (“una manera de respecte. Saps / quant he patit, i em fores solidària. / Permet: Déu que t’ho pague. Jo no puc”, GFG).<sup>119</sup>

---

<sup>119</sup> Curiosament, molts d’aquests modismes contenen referències a *déu*. A més, sembla que, en el GFG, les expressions col·loquials fraseològiques s’acumulen en els epifonemes per reforçar l’efecte d’impacte final, com s’estudiarà en el punt 2.5.1. Com hi veurem amb més exemples, la col·loquialitat i la conversacionalitat es condensen en l’epifonema de molts dels sonets del GFG.

Pel que fa a la fraseologia conversacional de contingut religiós, se n'ha trobat una presència considerable en el CED, cosa per la qual se n'hi vol fer esment en aquest punt. Tot i que no tots els casos són rutines conversacionals pròpiament, les seues funcions hi són properes. En canvi, tots els casos citats a continuació sí que estan alterats semànticament i molts d'ells, almenys en alguns contextos, també ho estan pragmàticament, ja que poden funcionar com a gestors del discurs oral.<sup>120</sup> Les que no es troben alterades pragmàticament, i per tant s'allunyen més de les rutines conversacionals, són els següents: “Àngel entre els àngels”; [tenir la cara] “feta un ecce-homo”; “L’obscura voluntat dels déus, que és inescrutable” (mitologia clàssica); “Les claus de Déu, Sant Pere i Sant Joan (cançoneta popular)” i “No fa com Déu mana”.

En canvi, les que se citaran ara són rutines conversacionals perquè afegeixen el tret de l’alteració pragmàtica: “Alabat siga Déu”, “Bonico tu com Sant Lluís o Gonzaga, “Déu el tinga en la glòria”, “Déu meu”, “Déu sap que...”, “Done gràcies a Déu”, “En el nom del Pare, del Fill i de l’Esperit Sant”, “En glòria estiga”, “Per l’amor de Déu”, “Podeu anar en pau”, “Quan Déu vulga”, “Que Déu els ho pague”, “Si déu vol”, “Déu meu!” i “Per la glòria de Déu”.

#### 2.4.2.2. Altres trets de la conversacionalitat

En aquest epígraf, es comentaran altres trets de la conversacionalitat més enllà de les interjeccions i de les rutines conversacionals. La imprecisió en el comentari d’elements de la realitat és una característica pròpia de l’espontaneïtat i la improvisació de la conversa col·loquial (“com un mantó d’aquells, dits de Manila”, GFG). A més d’en la denominació del concepte al·ludit, aquesta falta de concreció pot afectar també a les xifres donades per l’interlocutor, sovint poc importants i accessòries (“com no fos aquell dia, ja llunyà, / que en culminar un coit tingué un pantaix / i tardà en recobrar-se tres quarts d’hora”, GFGII).

L’imperatiu és típic també de la conversa, sobretot entre interlocutors propers o bé entre els quals s’estableix una marcada relació jeràrquica i el que domina utilitza l’imperatiu per increpar o donar ordres al subordinat: “Tornà a casa, agafant-se a les parets, / i vacil·lant se’n va pujar al llit, / ordenant amb la veu fosca: 'Acabem-ho!'”. En el darrer vers de l’*epitafi* 19é d’Ep (OC2), el *jo* poètic es dirigeix en primera persona del singular a un tu poètic hipotètic tot fent-li una pregunta que acaba amb l’apel·latiu col·loquial i dialectal valencià *bonico* (segons recull el DCVB). El breu poema en forma d’*epitafi* és aquest:

si fos un fill de puta ara et preguntaria  
 car aquest és el moment en què em podries contestar satisfactòriament  
 què penses del cementeri marí de paul valéry bonico

En referir-se a l’interlocutor com “bonico”, el *jo* poètic expressa una mena de menyspreu o de sentiment de superioritat sobre el tu poètic hipotètic, que es manifesta per mitjà d’aquesta interjecció impròpia conversacional típicament dirigida als infants de manera afectuosa per part dels adults. Aquest ús subvertit de la interjecció en aquest

<sup>120</sup> En 2.5.4., es parlarà de les expressions fraseològiques de tipus religiós alterades semànticament, per mitjà de la *subversió fraseològica*. A banda, l’apartat de les rutines conversacionals s’ocuparà de les que es troben alterades pragmàticament i semàntica, que formen part del grup de les rutines conversacionals.

context concret, marca una suposada relació de superioritat intel·lectual de l'emissor sobre el receptor.

També ho és l'eufemisme, com es veu en aquesta tan dialectal metàfora d'imatge que consisteix a anomenar les els pits femenins com *les bufes*: “com un dia, al cinema, quan, a crits, / informà, puntual, al seu espòs: / 'És el veí, que em vol tocar les bufes” (GFG). En el GFG trobem també el típic comentari col·loquial sobre el trencament de les normes de cortesia social en la interacció: “l'orb que tornava lentament a casa, / irritat, sense dir-los bona nit, / cosa que va sentar molt mal a tots”; “Els únics que podrien animar-ho / són, raonablement, els taüters; / però ells entre ells, com sempre, no s'entenen”. La construcció dels enunciats amb moltes elisions i amb elements díctics és també típica de la conversacionalitat, com en el darrer vers del poema 47é d'Ho, que se cita sencer aquí:

he pogut viure simplement  
en una amable i ponderada mitjanja.  
no he necessitat l'ajut del cèsar,  
que l'hauria tingut.  
no m'ha calgut, però,  
per a ésser qui sóc,  
jaure amb l'emperadriu.  
a tu, sí.

Com ja s'ha apuntat, els usos dels numerals i dels quantitius emparellats per conjunció o preposició i els usos aproximatius i hiperbòlics dels numerals poden ser considerats trets de la conversacionalitat, almenys per l'espontaneïtat que desprenen i perquè s'utilitzen en els contextos col·loquials, que són prototípicament conversacionals.

Pel que fa als usos hiperbòlics, hi ha els exemples que corresponen a meiosi o auxesi. Aquests trops s'utilitzen sovint per a destacar quelcom absurd o extravagant derivat d'una situació o dels seus participants. La meiosi consisteix a rebaixar exageradament quelcom, mentre que l'auxesi consisteix a atorgar una importància desmesurada a quelcom més menut. Pel que fa als casos d'auxesi, destaquem en el CED: “Barba de mil dies” i “De mil dimonis”. Quan a la meiosi, hi ha: “Quatre brases”,<sup>121</sup> “Que la vida són quatre dies” i “Sense un cèntim”.

Quant als usos aproximatius dels numerals que hem trobat en el CED, hi ha: “Alçar dos pams damunt la terra”, “A les quatre o les cinc del matí”, “Cosa de quatre dies”, “Deu o vint (fills)”, “Deu veritats i quatre mites”, “Dos duros”, “Dos quinzets”, “Quatre o sis dies”, “Sis dotzenes (de putes en cofi)”, “Sis o vuit”, “Sis quinzets”, “Tres o quatre” i “Un mes o dos”, entre d'altres semblants.

També és interessant analitzar en aquest punt la productivitat de l'estructura binària en les unitats fraseològiques, que sovint apareix en contextos col·loquials. En els versos d'Estellés, destaca la freqüència elevada d'unitats fraseològiques de tipus binari. N'hi ha d'estructura [X + X]: “De dos en dos”, “Que si (plou), que si no (plou)”; o bé d'estructura [X + Y]: “Deu veritats i quatre mites”, “Ara (bevien), ara (menjaven)”, i la menys col·loquial “On hi havia (el respecte) hi haurà (odi)”.

---

<sup>121</sup> Hi ha indicis que el número quatre siga sovint usat en català per a la meiosi, com en l'expressió *esser quatre gats*.

Un altre tret de la conversacionalitat i de la col·loquialitat estellesianes és l'aparició de castellanismes. Les unitats fraseològiques, pel fet de ser sovint anòmales sintàcticament i gramaticalment, són també més susceptibles de ser influïdes per altres llengües. Així, en el cas del català, i concretament d'Estellés, trobem la influència destacada del castellà (i en menor mesura de l'anglès i del francès) per mitjà de barbarismes. Els castellanismes es veuen molt clarament, sobretot, en l'ús d'unitats fraseològiques. Pel que fa als nombrosos calcs fraseològics del castellà, vet ací una mostra: “I a molta honra”, “La palma de la mà”, “Quan més (homes) millor. (En comptes de *com més*)”, “Si ho viu no m'enrecorde (*si te he visto no me acuerdo*)”, “Les fulles dels llibres”, que es troba entre el castellanisme i la subversió fraseològica.

Hi ha anomalies sintàctiques de les UF que acaben per fossilitzar-se en forma d'unitats monolèxiques. És el que es coneix com a procés de morfologització. Sovint, la fraseologia és una etapa dels processos de gramaticalització que es dona preferiblement en els casos de llengües en què un significat equivalent s'expressa mitjançant una UF (Salvador 2004).<sup>122</sup> Alguns exemples a partir del CED són: all-i-oli / allioli (apareixen les dues variants al CED), cap al tard / Capaltards (apareixen les dues variants al CED), horabaixa, Maededéu o bé Parenostres. Caldria comprovar si aquests mots han estat o no alterats per l'editor pel que fa a la seua escriptura monolèxica o polilèxica. A més, hi ha una sèrie de col·locacions conversacionals que pròpies de l'estil estellesià. Aquestes col·locacions no estan tan fixades en el sistema lingüístic català, però sí en l'estil de l'autor que ens ocupa. Són estructures del tipus “A mi no m'han parit per a”.

#### 2.4.2.3. Reflexions finals

El to oral i conversacional impregna tota la poètica estellesiana. De fet, és una de les característiques principals del seu estil poètic que, potser, en altres gèneres hauria passat desapercebuda com a marca d'estil. La conversacionalitat estellesiana no sempre es relaciona amb el to col·loquial i dialectal, sinó que, de vegades, té el seu origen en subgèneres literaris com ara l'ègloga o en la influència d'altres gèneres com ara el teatre.<sup>123</sup> Per exemple, en el GFG, els trets conversacionals remetent al col·loquial.<sup>124</sup> En canvi, els trets conversacionals són més cultes en PLE, que recrea passatges de la literatura clàssica llatina i espanyola *garcilasista*, aquesta segona per criticar-la per mitjà de la subversió del seu sentit amb el tema utilitzat. No és tan determinada la funció del cultisme i del col·loquialisme dels trets conversacionals i de la interjecció en altres poemaris com ara Ho i N.

Tot comptat i debatut, s'ha observat que la conversacionalitat és una característica de l'oralitat que Estellés fa servir en la seua poesia com a recurs estilístic, en molts casos combinada amb elements cultes, de manera que es creen contrastos estilístics interessants. Els dos elements clau de la conversacionalitat que han estat estudiats en aquest punt són les interjeccions i les rutines conversacionals, elements molt

---

<sup>122</sup> Aquest procés és semblant al que té lloc en la formació d'interjeccions i de rutines conversacionals del tipus *som-hi*, *adéu* o *redéu*.

<sup>123</sup> Això s'estudiarà en l'apartat 2.6.2.

<sup>124</sup> En el GFG els trets conversacionals reflecteixen en tot moment un context quotidià molt col·loquial de zona geogràfica valenciana de l'Horta, amb expressions i llenguatge clarament dialectal utilitzat en la parla col·loquial d'aquesta zona, i en concret de la parla de les dones de l'època, com les expressions d'església.

estretament relacionats. A continuació, s'inicia l'apartat 2.5, que versa sobre alguns dels recursos expressius que caracteritzen l'escriptura poètica del burjassoter.

## 2.5. La prestidigitació retòrica

### 2.5.1. La contundència: l'epifonema i altres recursos de la sentenciositat

#### 2.5.1.1. L'epifonema

*Epifonema* és un terme retòric que fa referència a un enunciat breu que tanca un text i que en condensa el significat. Així doncs, la seua funció sol ser la de sintetitzar el que s'ha dir al llarg del text. L'accepció del DIEC2 sobre aquest mot diu així: “Exclamació o reflexió que clou un discurs o passatge”. Un poema és una unitat textual. Per tant, en estudiar els versos finals dels poemes d'un autor, podem reflexionar sobre conceptes com ara la progressió temàtica i altres relacions semàntiques dins del poema. En aquest sentit és com s'ha recuperat ara el terme retòric d'*epifonema* per tal d'aplicar-lo a l'anàlisi poemàtica.

Alguns dels enunciats poètics estellesians, no necessàriament epifonemàtics, són de to sentenciosos. Aquesta *sentenciositat* es basa en diversos motius. D'una banda, hi ha la influència de l'assagisme català del segle XX (a través de Fuster i Pla, sobretot del primer), que ja s'ha constatat pel que fa a altres elements de l'estil com ara l'adjectivació o bé la reflexió metadiscursiva gairebé constant. Així, trobem enunciats poètics estellesians de sentenciositat semblant a la de l'aforisme fusterià, com ara els següents: “el Desig és un càstig de déu” (OC6, CCO), “La mort és massa bella per anar / al cementeri” (OC1, N), “La soledat és un perill” (MPVII, LAA), “La llibertat és paraula sagrada” (MPVIII, LD) o bé “Les coses són com són” (OC7, VJ / MPVII, Ca), entre molts altres exemples.

En segon lloc, la sentenciositat estellesiana es relaciona amb una de les finalitats dels versos del burjassoter: “la urgència de crear símbols de cultura cívica i nacional en un país que començava a desemperesir-se abans d'obrir els ulls a una nova època” (Salvador 2014b: 7). Per a tals efectes, calia generar un discurs poètic de to afirmatiu i fins i tot sentenciosos que marcara unes pautes simbòliques per a la identitat nacional recuperada dels valencians. En aquest tipus de to sentenciosos s'emmarca, i potser n'és la primera mostra cronològica, la darrera de les seccions de LMer “Propietats de la pena”.

En tercer lloc, la sentència estellesiana es troba influïda per la del poeta català medieval Ausiàs March, del qual Estellés manlleva expressions de sentència com ara els versos “Vengut és temps que serà conegut / l'hom que son cor haurà fort o covard”, que Estellés col·loca entre els paratextos introductoris de LMer. Una altra manera en què la sentenciositat epifonemàtica es relaciona amb el paratext és l'original introducció paratextual que trobem en el següent exemple del poemari CV. En el primer poema, es troba aquesta curiosa afirmació introduïda amb un asterisc: “\* Fou l'any del batre: /l'any 24”. Es tracta d'un poema de 43 estrofes de dos versos tetrasíl·labs cadascuna. Les estrofes 35a i 36a fan així:

i em varen traure,  
el dia 4  
de cert setembre,\*  
del càlid ventre.



Aquesta manera indeterminada d'introduir dates i tota mena de dades quantitatives amb el determinant *cert* i les seues variants és típica de l'estil estellesià i afegeix col·loquialitat al vers.<sup>125</sup> Al final del poema, s'inclou una estrofa solta, que manté el metre, precedida d'un asterisc, que diu així:

\* Fou l'any del batre:  
l'any 24.

Així, el poema tanca amb la resposta a l'avís amb asterisc de l'estrofa 36a, i s'hi aporten més detalls sobre la data referida, que és la data de naixement del poeta (4 de setembre de 1924). S'hi dona una referència temporal agrícola i l'any, dit de manera col·loquial només amb les xifres de desena i unitat. Així doncs, totes dues referències cronològiques són de tipus col·loquial, fet que fa pensar que l'aportació d'aquest vers final és de tipus pragmàtic i estilístic, més enllà del seu interès semàntic.

Dos dels poemes més coneguts del poeta són representatius d'aquesta condensació o subversió del significat en el darrer vers. Es tracta del primer poema d'Ho i del darrer del GFG. De fet, aquests dos poemaris ofereixen exemples especialment significatius d'aquesta tècnica relacionada amb la progressió temàtica en el text on el tancament és la part determinant de la interpretació semàntica global del text. El primer poema d'Ho és una lloança epicúria a la gastronomia senzilla i arrelada a la terra per mitjà de l'acte de menjar-se un pimentó torrat, escenificat gairebé com un ritu religiós al llarg de tot el poema. Tanmateix, el darrer vers esborra aquesta posada en escena amb un col·loquial “cloc els ulls i me'l fot”.<sup>126</sup>

Aquest vers final és clarament irònic. Amb el recurs a la ironia, es trenca amb el misticisme creat al llarg de tot el poema i el fet narrat torna així a la insignificança que normalment se li atribuiria. Aquest gir subtil recorda els finals de peces musicals on el conjunt orquestral ha arribat a punts climàtics de molta intensitat i, malgrat això, tot s'acaba amb un parell de notes breus, com ara, entre molts altres casos, el final de la *Dansa Macabra* de Saint-Saëns.<sup>127</sup>

L'altre cas paradigmàtic del darrer vers epifonemàtic en Estellés és més difícilment interpretable pel que fa al significat. Es tracta del darrer vers de l'últim poema del GFG, on es projecta la hipotètica escena de l'enterrament del mateix de l'autor. En paraules de Salvador:

Fins i tot la mort pròpia –sovint invocada com a escena imaginària, premonitòria– adquireix en els versos estellesians un alè de vitalisme, com en una mena d'acte final d'un drama ja programat, on el protagonista s'instal·la còmodament dins el taüt, envoltat de l'escalfor familiar i dels ritus funeraris de la cultura popular. (2014b: 6)

Així, aquest sonet clou amb el vers “Poseu-me les ulleres”, que és un enunciat imperatiu dirigit a un *vosaltres* ambigu en el sentit que no se sap si va dirigit als lectors, als

---

<sup>125</sup> Hem vist en l'apartat 2.4., l'ús de numerals aproximatius com a recurs estilístic de la conversacionalitat o col·loquialitat en Estellés. Per a més informació sobre l'ús estellesià del determinant o adjectiu *cert*, cal consultar el punt 2.2.2.

<sup>126</sup> Aquest poema s'analitza també en el punt 3.3.6. i és protagonista d'una proposta didàctica que es descriu en el punt 4.6.3.

<sup>127</sup> Es pot escoltar en aquest enllaç: [https://www.youtube.com/watch?v=YyknBTm\\_YyM](https://www.youtube.com/watch?v=YyknBTm_YyM) [Consulta: 20-10-2014]

assistents a l'enterrament narrat o bé a algunes persones que es trobaren presents en el moment de l'escriptura del poema. En tot cas, podria interpretar-se com una indicació testamentària de l'autor, una darrera voluntat d'esser soterrat amb un complement de la seua cara que li era indispensable per llegir, escriure i observar el seu entorn: les ulleres. Potser, tal com creien els egipcis, Estellés vol passar a l'altre món amb un objecte necessari per a ell, perquè li permet escriure la realitat: les ulleres. Pot ser, en canvi, que el *jo* poètic es mostre impedit en el moment de l'enunciació i demane ajuda per posar-se les ulleres i veure millor o llegir alguna cosa. En tot cas, aquest imperatiu és una expressió col·loquial i dialògica en el sentit que es demana la interacció per part d'altri.

A banda dels dos exemples suara destacats, tot seguit, es presenta una anàlisi detallada dels epifonemes més interessants, tot centrant-nos en quatre poemaris que sembla que són els que contenen més casos epifonemàtics interessants: PLE, la N, el GFG i Ho. Hem extret tots els exemples de versos finals de poema. Pel que fa a l'epifonema en els poemaris dels anys cinquanta, els casos més destacats es troben en el PLE i en la N.

En el cas de PLE, el vers sentenciós es presenta en diverses ocasions com una tornada en el sentit que el mateix enunciat apareix diverses vegades al llarg del poema. És el cas de l'afirmació metafòrica "Entre els sentits i el món hi ha trenta vels" o bé "El món va a la catàstrofe, Bel·lisa!". En la N també trobem una tornada de to clarament sentenciós relacionada amb el trauma de la mort de la filla del poeta, on la sentenciositat s'intensifica amb la perífrasi d'obligació: "Després de certes coses s'ha de tornar a casa".

Referent a finals semànticament originals i no necessàriament sentenciosos, cal fer esment als darrers dos versos de l'ègloga vuitena de PLE, que clouen també el poemari. Es tracta d'una intervenció de Corinna, que diu així:

Nemorós, Nemorós! (No m'esgarres les bragues,  
que m'han costat vint duros...) Nemorós...

Aquesta ègloga és una successió d'intervencions entre dos personatges enamorats: Nemorós i Corinna. No acaba de ser un diàleg, ja que les successives intervencions no es corresponen amb les intervencions en un diàleg, sinó que el relat es presenta com una mena d'epistolari amorós. Si això es té en compte, aquesta darrera intervenció de Corinna es podria interpretar com una escena en l'espai ficcional on es troba ella, que exclama el nom de l'estimat mentre practica l'acte sexual de manera mecànica amb un altre personatge de l'escena, pel qual no sent l'amor que sent per Nemorós. Així doncs, es tracta d'un final que sorprèn amb la introducció d'un nou personatge i que, mitjançant una referència tan allunyada del romanticisme, trenca l'aura amorosa idíl·lica que es pressuposa en un subgènere com l'ègloga.

Quant a la N, destaquem el darrer vers del poema "La vida contada a un nen del veïnat". Aquest poema es presenta com un conte on s'explica a un infant l'origen de la vida. Així doncs, es parla d'un tema profund explicat narrativament, amb paraules simples i comprensibles per a l'infant. El darrer vers o epifonema diu "Ja t'has menjat el berenar?". Així, es reforça el gènere del conte infantil que s'està reproduint en el poema, i que és molt col·loquial. Tal com passava en l'exemple anterior, el darrer vers introdueix una nova dimensió en la ficció; es desdobra l'espai en una escena més: la quotidianitat d'un infant que berena mentre un adult l'acompanya i hi interactua. El fet

que el darrer vers siga una pregunta, veurem que és un recurs a la conversacionalitat quotidiana típicament estellesià, sobretot en el GFG.

El darrer vers de l'“Epístola tarragonina” de la nit diu: “¡És l'hora ja, oh amics, de Sant Miquel Arcàngel!”. Aquest epifonema és molt sentenciós, i utilitza una expressió religiosa col·loquial, a més de la interjecció *oh* adreçada a un grup de persones considerades properes pel *jo* poètic (“amics”), que com hem vist també en l'apartat anterior, intensifica l'emoció de l'enunciat. El poema “A Sant Vicent Ferrer. Epístola amb segell d'urgència”, es clou amb la pregunta “¿O de seure's en un còdol i callar ja del tot?”. Amb aquesta interrogació final, es reforça el to discursiu del poema i s'inverteix dràsticament el seu significat, tot introduint-hi un matís d'existencialisme, en el sentit del sentiment melancòlic de la inutilitat dels actes humans. Aquest final recorda l'estil assagístic fusterià.

Referent al GFG, un dels epifonemes més famosos d'Estellés, que ha donat lloc fins i tot a una obra de teatre (Tosar 2010) és el del seu darrer poema:<sup>128</sup> “Poseu-me les ulleres”. És difícil interpretar semànticament aquest epifonema, perquè amb ell Estellés juga a l'ambigüitat espacial i temporal, com s'ha dit unes línies més amunt.<sup>129</sup>

Es podria considerar que el GFG és tot un manual d'usos de l'epifonema poètic, ja que el poeta s'hi entreté amb els efectes de sentit de l'últim vers. Gran dels seus poemes es basen en la introducció, en el darrer vers del sonet, d'un contrast semàntic respecte el significat global poema, el qual és de tipus narratiu. La progressió temàtica lineal al llarg del poema es trenca, doncs, en aquest darrer vers, on un detall histriònic de l'escena pren protagonisme. Fet i fet, si el GFG ja és un dels poemaris més regulars d'Estellés pel que fa a la forma perquè conté més de cent sonets perfectament mesurats, aquest reiterat recurs semàntic a l'epifonema de contrast o anècdota encara hi contribueix més a l'homogeneïtzació pel que fa a la progressió temàtica.

Hi ha diversos casos en el GFG on l'epifonema ofereix un element escatològic, amb especial predilecció per l'orina, com ara els següents: “i un gos es pixaria en el teu colze” (GFGII, 11), “i, tirant a bon braç, els treia sempre, / entre el pixum, la sang i els pèls, un fill” (GFGII, 120), “Pixàvem al corral, sota un cel cru” (GFGII, 139), “Les pixarrades com peixots, feixugues” (GFGII, 81), “feixuga, indocta pixarrada llarga” (GFGII, 88), “llargues, feixugues pixarrades, nit” (GFG, 113), “i la trobaren, morta, en una cova, / i una veïna li trobà dos mil / duros de la mà al cul dins una gerra” (GFGII, 113), “Tenia el mort l'aixeta fluixa, i mentre / ell se'l mirava va pixar sis gotes” (GFGII, 92) o bé “Aparegué en Montcada, el cos inflat, / preponderant la panxa, com si anàs / a cantar ‘El cantar del arriero’” (GFGII, 140).<sup>130</sup> En aquest darrer exemple, que frega

<sup>128</sup> 103é en la primera edició i 149é en la segona.

<sup>129</sup> Posar-li les ulleres quan? en el moment en què el *jo* poètic està narrant la pròpia mort? o bé quan estiga al taüt? i també amb el *tu* de l'enunciació poètica, ja que bé podria referir-se a les persones més properes, amb qui pensaria quan escriu aquest poema i les que l'acompanyaran en tot moment, però alhora, s'estaria referint al lector desconegut, receptor final i llunyà del poeta? Amb aquesta segona interpretació, l'autor aconseguiria una estratègia d'empatia o apropament al lector.

<sup>130</sup> *El cantar de l'arriero* és una obra teatral musical que es féu popular, escrita per Fernando Díaz Gilés i estrenada l'any 1930 al Teatre Victòria de Barcelona. Es tracta d'una melodia que requereix certes capacitats d'execució i esforç per part del cantant, fet que Estellés relaciona humorísticament amb el ventre inflat típic dels morts per ofegament.

l'humor negre, s'hi introdueix un referent cultural popular en espanyol, que és una cançó d'una sarsuela popular de l'època.<sup>131</sup>

Un altre cas proper a l'escatologia el trobem en el final del poema 91é del GFGII: “El que digués després, ja no tenia / importància. Tot estava clar; / o tot estava, ja, pelut i obscur”. Aquí hi ha una contradicció semàntica entre dos conceptes antònims: la claror i la foscor. A més de la metàfora ontològica segons la qual la comprensió d'idees es representa amb valors de lluminositat (clar), mentre que les situacions i conceptes poc entesos o dubtosos es representen amb la foscor.

Així doncs, el valor contrastiu d'aquest enunciat poètic té un sentit semblant al de l'epifonema de l'“Epístola amb segell d'urgència” de la N. És a dir, que subverteix valorativament el sentit de tot el poema i deixa oberta o ambivalent la seua interpretació, mitjançant la introducció de l'enunciat darrer contrari al penúltim per mitja de la conjunció *o* disjuntiva (*aut*).<sup>132</sup> A més a més, en el cas present, “pelut i obscur” es podria interpretar una referència metonímica a parts sexuals del cos, encara que “pelut” també fa referència a *difícil*. En el poema 128, allò escatològic sorgeix de l'enumeració d'elements de l'escena, del tipus representació del tot a través de les parts:<sup>133</sup> “Gotes de sang; i poderosos déus, / coits mil·lenaris en suoses màrfegues, / un mort d'un tir en el cantó, podrint-se”.

Els insults també tenen certa tendència a situar-se en el darrer vers, com es veurà a partir d'exemples del GFG i d'Ho. Pel que fa al GFG, hi ha el darrer vers del poema 82é, “Pegà un crit, aquell dia: ‘Fill de puta!’”, citat també unes línies més avall per la teatralitat de l'escena narrada; o bé el poema 13, que clou amb el vers “Els maricons del poble eren feliços”. Aquest segon, no és exactament un insult, però sí una paraula despectiva segons els valors culturals retrògrads de la societat valenciana de l'època.

Molts dels epifonemes més cridaners del GFG fonamenten la seua vistositat en el recurs a la conversacionalitat en contextos col·loquials i algunes vegades casolans, com és el cas del darrer vers del poema 27, on intervé una veu que podria ser la d'un personatge matern, que dedica a un personatge de nom coincident amb el del poeta, la següent recomanació o advertència: “Vicent, coneixement amb la beguda!...”. L'expressió *coneixement amb la beguda* es podria interpretar com una rutina conversacional per dos motius: una certa idiomàtica i el seu ús estretament relacionat amb una situació comunicativa concreta de l'àmbit familiar.

En el darrer vers del poema 51, la col·loquialitat i la conversa es basen en el detall descriptiu poc formal: “Aquella de la piga en una aixella”. Al llarg d'aquest poema, es descriu l'escena, i es deixa la resposta de l'orb, d'allò més col·loquial, per al darrer vers.

Un altre element de la cultura col·loquial que apareix de manera sorprenent en el darrer vers és la referència a la cultura popular de l'època, farcida de referents culturals en

---

<sup>131</sup> S'observa certa tendència d'Estellés a centrar l'escatologia en la part inferior del cos de personatges miserables dels seus poemes, com ara l'orb del GFG. En aquest sentit, hi ha la idea dels gossos pixant a les sabates (“T'has assegut al rastell, al remat. / Es pixa un gos en la teua sabata”, OC9, Ha).

<sup>132</sup> Aquest sentit del nexa *o*, és el que es troba en el nexa llatí *aut* en detriment del nexa *vel*, ambdós equivalents de l'actual conjunció *o*. Tanmateix, el primer és exclusiu, com es deriva de l'afirmació *aut Caesar aut nihil* (traduïble per *o el Cèsar o ningú*), que s'ha generalitzat amb el significat de *o tot o res*.

<sup>133</sup> També anomenada *representació a través de variants*, com s'estudiarà en 2.5.4.

castellà que arribaven a través de la ràdio i de la premsa. És el cas dels poemes 11 (“Ah, sí. Y el conde de Villamediana...”) i 89 (“Cantemos al Amor de los Amores...”), entre d’altres. I també la referència a un element provinent de la cultura nord-americana com és un OVNI, en el poema 136: “poden quedar estupefactes un / moment, mirant la resplendor sobtada, / per més que pensen si seria un OVNI”.

Com s’ha vist en el punt 2.4.2, la pregunta és un element caracteritzador de la conversacionalitat, com es constata en els següents epifonemes: “del bisbe boig. L’enterrament seria / un esdeveniment més bé grotesc. / Què pensaria el bisbe en el taüt?” (32), “Cap en un cap. I qui ho sap, al remat?” (78). En el segon exemple, a la pregunta final s’hi suma l’element fraseològic amb al·literació, que encara fa més col·loquial.

La referència sexual és també un aspecte cridaner de l’epifonema estellesià. El poema 28 clou amb un detall posterior a l’acte sexual (“Sense adonar se’n, quasi / va arribar a l’orgasme. Pecatosa, / es va vestir. Li feia mal el cap”). No és l’única vegada que Estellés afegeix un detall posterior a l’orgasme dels personatges del relat poètic que hi aporta un efecte de quotidianitat i banalització de la pràctica sexual, com veurem en el poema 38 d’Ho.

També hi ha exemples epifonemàtics on la sexualització femenina aporta col·loquialitat al vers. Aquest exemple ha estat comentat en l’apartat darrer a propòsit de la col·loquialitat com a recurs conversacional (2.4.2). Es pot observar en els poemes 121 (“com un dia, al cinema, quan, a crits, / informà, puntual, al seu espòs: / ‘És el veí, que em vol tocar les bufes’”) i 132 (“menys l’havia tocada–, allí, dempeus, / amb els ulls vans i allunyadíssims, d’aigua: / ‘Vicenta, cada dia estàs més bona’”).

El personatge més sexualitzat del GFG és una prostituta anomenada la Cordovesa. La darrera estrofa del sonet 145é, clou amb una expressió fraseològica col·loquial i dialectal valenciana, molt lligada al context familiar i concretament al món infantil del joc. En aquest cas, però, el joc esdevé adult: “el braç solemne, inaugural i docte, / i va tocar-li uns pèls: “¿La cordovesa?” / ‘La cordovesa, sí, i has tocat mare’” (GFGII). *Tocar mare* vol dir, en el joc d’infants, arribar i tocar un lloc determinat per les normes del joc des del qual ja s’està salvat o no et poden agafar, de tal manera que Estellés utilitza aquesta expressió també en altres contextos com a sinònim de *salvar-se* o *romandre resguardat*. En certa manera, es pot interpretar com un vers final que condensa el significat de l’escena per mitjà d’una afirmació sentenciosa.

En darrer lloc, el pes de l’evocació gairebé gràfica en el relat poemàtic. Vellón ha afirmat que certs poemaris estellesians, com ara el GFG, evoquen personatges que fàcilment coincidirien amb els del teatre de l’absurd de dramaturgs com ara Samuel Beckett. En paraules de Vellón (2003: 13):

Francesc Parcerisas (1975: 120-123), un dels clàssics teòrics de la seua trajectòria [la d’Estellés], es refereix a la seua poesia qualificant-la com una “comunicació en potència” [...], i quan observa la manera de presentar els personatges que poblen les seues pàgines afirma que no hi ha cap mena de comentari sobre ells, només una presència que és “l’únic testimoni de llur existència”, la qual cosa els identifica amb els grans caràcters del teatre de l’absurd (i, efectivament, la caracterització de Pau Esteve [...] a l’hora de plantejar la seua presència escènica donant veu als poemes recorda els personatges de Beckett: entre el *clown* i l’escepticisme tràgic).

De fet, la teatralitat i la performativitat del gest dels personatges en aquest poemari és especialment original en el darrer vers del poema, com en el cas del 44é poema, on el bisbe, “de tant de beneir amb vehemència / un dia es va desconcertar el braç”. També són especialment teatrals –i fins i tot cinematogràfics o visuals– els finals dels poemes 82é (“reviu, amb sang, les hecatombes gregues. / L'amo del brau somriu amb la dent d'or”), 96é (“aquell tic tac mossegador i obscè. / Pegà un crit, aquell dia: ‘Fill de puta!’ / Li eixia sang del mugró de l'orella”), 98é (“atarantat, dempeus, i en acabar / sempre em besaves el darrer botó”) i 108é (“Amb una gota d'oli, amb una / torçada dèbil féreu un gresol. / Per les parets creixien unes ombres”).

L'últim poemari que es comentarà, pel que fa a l'originalitat estilística del darrer vers del poema, és Ho. De fet, el GFG i Ho són els poemaris estellesians on més interès estilístic té aquest recurs per la seua abundància i varietat de matisos. Tots dos poemaris són escrits en els anys seixanta, fet que fa considerar el recurs a l'epifonema trencador com un tret de l'estil estellesià que assoleix el màxim protagonisme en la seua escriptura de l'esmentada dècada.

Més enllà del darrer vers del primer poema d'Ho (“Cloc els ulls i me'l fot”), que ja s'ha comentat en la part inicial d'aquest punt, hi ha molts epifonemes que aprofiten el recurs a la conversacionalitat i a la col·loquialitat per trastocar enginyosament el sentit del poema. Per exemple, el tercer poema d'Ho acaba amb una expressió de to conversacional dirigida a un *tu* poètic singular: “no voldràs que la culpa siga meua”. En el quart poema, el *jo* poètic Horaci es dirigeix a diverses “donzelles”. Ho fa amb un llenguatge formal i elevat, que es trenca amb un darrer vers barroer i explícitament sexual:

veniu, oh vosaltres, dubtosament donzelles. veniu a veure el vell poeta.  
amablement us ha de rebre.  
és vell, és massa vell, el vell poeta,  
però, ah, és una glòria, per més que encara estrictament local.  
podeu tocar-lo fins i tot, no mossega.  
aneu, però, amb cura, no us arruïxe de semen.

El poema 11é comença i acaba amb l'imperatiu “creu-me”, tot apel·lant a l'interlocutor. A més, en els poemes 22é i 50é, contenen en el darrer vers una interjecció que és alhora rutina conversacional de “testimoniatge d'agraïment” (DIEC2, 4a accepció): gràcies. Amb això, el poema s'insereix en un context quotidià i col·lectiu com és l'acte de dinar tots a taula. Hi ha altres finals que introdueixen l'espai de la col·loquialitat quotidiana mitjançant la fraseologia (poema 30: “a mi no em queda un clau”) i, en altres casos, amb un to sentencios i alhora dialògic, com ara en els poemes 22 (“tot, si bé es mira, és cosa d'intentar-ho”) i 29 (“has estat sempre incorregible”).

De nou apareix la pregunta en el darrer vers, màxima expressió del dialogisme, com ara en el poema 52, on el *jo* poètic reivindica el seu dret a poetitzar qualsevol element de la realitat, tot trencant les barreres temàtiques tradicionals del gènere:<sup>134</sup>

cante els benignes  
fruits de la terra,  
i ara mateix  
cante el dit gros.

<sup>134</sup> Aquest poema es tornarà a comentar en el punt 2.6.3., a propòsit de l'insult i la polèmica en Estellés.

¿i qui s'oposa?

Altres maneres d'introduir l'espontaneïtat quotidiana en el darrer vers del poema són l'esment d'un detall de l'escena des d'on escriu el *jo* poètic (poema 54: “isabel se n'ha anat a la cuina / i m'ha dut un got d'aigua”), una sentència quasi aforística sobre un tema a priori banal (poema 56: “t'he de dir, malgrat tot, que la maionesa / és sols un allioli que va eixir maricó”). Les reformulacions i les afirmacions inexactes són també un recurs d'introducció de la conversacionalitat en el poema, com en el final del poema 73é (“saps? em sap greu que possiblement tingues raó, / fins i tot tota la raó”), i en el 53é o últim del poemari (“però et recordaran, passats els segles, per les gestes / on no cabrà aquesta molt dolça emoció d'un capaltard / d'un dia qualsevol, / aquest, / per exemple”), on s'afegeix pes estilístic pel fet d'acabar un poemari amb aquests tres versos tan poc poètics.

En el següent exemple, que correspon al 16é poema d'Ho, el darrer vers serveix per a introduir l'espai present del *jo* poètic en l'enunciació:

molt estimables són els crepuscles del perelló, el darrer sol encés per damunt els  
arrossars, sobre la sèquia lentíssima.  
molt estimables són en veritat.  
però jo no els canvie pels caragols que has fet i aquest vi de torís.  
amada, seu al meu genoll.

S'observa com tot el poema és una aclamació al record del Perelló i, només en el darrer vers, és quan destapa una escena de la ficció, tot fent aflorar imperativament un *tu* poètic (com en molts casos, femení passiu, com veurem en el punt 2.6.4). És un cas semblant al del final de l'“Ègloga VIII” de PLE, quan, a última hora, s'introdueix un nou personatge que comparteix espai amb el *jo* poètic.

L'insult és un element estilístic clau en Ho, que pren protagonisme en poemes com el 26é, que presenta una estructura temàtica enquadada iniciada amb un insult a l'antiheroi (“suetoni, cabró”) i acaba així justament (“suetoni és un bord”). Aquest personatge és objecte de tota classe d'increpacions per part del *jo* poètic, com ara en el poema 59, on en el darrer vers se li dedica un fort insult escatològic pel fet d'haver malparlat del *jo* poètic horacià: “que el déus li ho paguen / enfonsant-li una clava en el forat nefand”. Es tracta, doncs, d'un final d'una col·loquialitat contundent. O bé en l'epifonema que clou el poema 62é: “ni la teua mare sabia dir-t'ho, enfeïnada sempre a la màrfega”.

Com es veurà en el punt 2.6.3, l'insult està molt arrelat a la ideologia cultural de cada societat, que s'escola a través del llenguatge quotidià i sobretot de la fraseologia. Per això, quan Estellés intenta una poesia d'expressivitat col·loquial, sorgeixen insults relacionats amb tabús i odis socials com ara les referències a l'homosexualitat i a la prostitució. El següent és un exemple proper a la rutina conversacional. L'expressió que hi apareix s'associa a situacions conversacionals concretes, com ara la disputa amb algú, en aquest cas, del *jo* poètic amb Suetoni: “recorda-te'n, suetoni. / aquesta no te la perdone”.

Com s'ha observat en el GFG, en altres casos d'aquest poemari sobre Horaci, el final del poema esdevé impactant gràcies a l'ús de referències sexuals més o menys explícites. És el cas del poema 38é (“darrerament m'he adormit mentre tu intentaves despertar-me. /

no sé com t'ho deus haver resolt”). El detall escatològic pren protagonisme en aquest poemari, i un cas especialment representatiu d'això el trobem en el 46é poemari. Es tracta de la descripció d'un excrement del *jo* poètic que comença amb el vers impúdic “he fet avui una merda despreciable,” i que acaba amb un detall escatològicament gràfic de l'escena: “al voltant, a l'aguait, hi havia l'avidesa de les mosques”.

De fet, el detall gràfic o gairebé cinematogràfic que aprofita un motiu metonímic de l'escena, és un altre recurs epifonemàtic del burjassoter, com passa al final del 15é poema, on el so de l'escena s'apaga juntament amb el poema: “ja no oïa la veu del meu pare. lladrava algun gos en alguna alqueria”. També el poema 45é es clou amb un detall acústic de l'escena: “ha renillat un poltre no sé on”. El poema 35é acaba amb un detall ambiental que també recorda un detall cinematogràfic de tancament: “no he vist res i he continuat”. A més, el poema 41 presenta una estructura enquadrada que obri i tanca una narració amb l'acció de pujar i baixar una muntanya. El poema comença amb el vers “he encés al cim una foguera” i es tanca simètricament amb “davalle lentament del cim a casa”.

Per un altre costat, la reflexió metadiscursiva de tipus sentenciós en el darrer vers és especialment representativa d'aquest poemari, com es pot observar en els exemples citats tot seguit: “potser jo seré un pallasso de roma”, poema 7é; “parle molt de la mort aquests dies darrers”, poema 14é; “l'ofici de poeta em determina a no dir-ho tot”, poema 21é i el final del 58é poema:<sup>135</sup>

us necessite cada dia més,  
la vostra callada companyia mentre escric.  
ara podríem raonar els dos.  
però això no és possible i tot està ben fet pels déus,  
àdhuc aquesta meua soledat,  
aquest desvaliment malgrat els premis,  
pare.

Un element especialment destacat pels analistes sobre Ho és l'enginy i l'originalitat del joc de solapament d'identitats que Estellés fa servir per tal d'esquivar la censura franquista (Keown 1996; Ferrando 1998, entre d'altres). Aquest recurs polifònic es condensa de manera especialment interessant en el darrer vers, com es pot observar en els dos casos següents. D'una banda, hi ha el darrer vers del poema 51é, complement predicatiu inclòs. El grau de màxima condensació semàntica, permet expressar de manera vetllada la crítica als fets de la crema d'un ninot de falla que personificava Joan Fuster sense cridar l'atenció delsensors: “la gent, obscena, crida i crema un llibre”<sup>136</sup>. De manera semblant, hi ha el final del poema 69é: “aquestes nits d'abril refresca encara. / joan fuster deu ser a sueca”. El detall meteorològic i la inexactitud d'aquestes dades finals, suggereixen el to d'una conversa informal i són alhora una connexió subtilment crítica amb la situació dels escriptors i activistes valencianistes en la València franquista.

---

<sup>135</sup> Cal recordar que, en aquest poemari, les figures del *jo* poètic Horaci i la d'Estellés són clarament transportables, de manera que, quan el *jo* poètic horacià reflexiona sobre el procés d'escriptura, entenem que, per extensió, ho està fent Estellés també sobre la seua pròpia escriptura.

<sup>136</sup> Aquesta crema fou conseqüència de la polèmica amb els anticatalanistes per la publicació de *El País Valencià*, l'any 1962. A més, aquesta experiència serà la inspiradora del títol d'un altre llibre de Fuster, *Combustible per a falles*, publicat l'any 1967.



En darrer lloc, es mostra ara un final que introdueix una imatge pictòrica amb l'al·legoria del colom amb una branca menuda d'olivera a la boca com a emblema de la pau: “la coloma de l'amic picasso ha arrancat a plorar. / duia al seu bec un julivert” (Ho). Aquest final recorda un vers de ressonàncies bíbliques que apareix en la N i en CCO (“anyell sorprés amb una margarida a les dents!”), en el sentit que és un animal que du un element vegetal a la boca. Tanmateix, en aquest cas, es fa referència a la sèrie de coloms de la pau pintats per Pablo Picasso en els anys posteriors a la guerra i al seu Guernica (pintat el 1937), que s’han convertit en un símbol antibel·licista.

Fins aquí s’han comentat els casos més significatius d’explotació semàntica original del darrers vers del poema, que hem considerat com una variant de l’epifonema. S’ha vist, doncs, que els epifonemes més originals estilísticament es troben reunits a penes en uns pocs poemaris: PLE i la N, però especialment pel que fa al nombre de casos interessants per al comentari estilístic, hi ha el GFG i Ho. Així, doncs, es pot afirmar que el recurs al joc semàntic entre el vers final i el significat de la resta del poema experimenta el seu auge en la poesia escrita en els anys seixanta, com és el cas del GFG i Ho.

Amb tots els casos que s’han comentat, es pot intentar un esbós de classificació dels epifonemes estellesians per la seua funció pragmasemàntica. En primer lloc, hi ha els casos on un darrer vers inesperat serveix per tergiversar el to greu i cerimoniós de la resta del poema. Aquest tipus de contrast amb l’aportació de cert matís irònic, el trobem, per exemple, en el darrer vers del primer poema d’Ho (“Cloc els ulls i me’l fot”). Un altre tipus d’epifonema seria el darrer vers on es juga amb l’ambigüitat enunciativa, tot deixant per determinar l’emissor o el receptor de l’enunciat poètic final. És el cas del darrer vers del poema que tanca el GFG, comentat abans amb deteniment.

Un tercer cas, exempt d’ironia o de joc enunciatiu, és el que sintetitza i sentència, que en alguns casos dirigeix la sentència a un *tu* poètic identificable amb el mateix autor. És un tipus que s’ha comentat amb l’exemple del tercer poema de LMer, on es relacionava amb els primers versos estellesians de to reivindicatiu, tacats de sentenciositat. Aquest tercer cas és segurament el que més s’assembla a la idea retòrica de l’epifonema com a “exclamació o reflexió que clou un discurs o passatge” (DIEC2).

En tot cas, sembla que la sentenciositat –i més concretament l’èmfasi– en la reivindicació politicocultural és un tret no massa ben acceptat en la ideologia estilística estellesiana. De fet, si se cerca el mot *èmfasi* en el CED, les cinc ocurrences que s’hi troben van en aquest sentit. S’observa en els versos finals del “Cant de Vicent” de LMer, que és una oda a València subvertida i transformada irònicament en una crítica a la sentenciositat gratuïta d’aquest tipus d’homenatges tacats de *jocfloralisme* (§2.1.1):

Ah, València, València! Podria dir ben bé:  
Ah, tu, València meua! Perquè evoque la meua  
València. O evoque la València de tots,  
de tots els vius i els morts, de tots els valencians?  
Deixa-ho anar. No et poses solemne. Deixa l’èmfasi.  
L’èmfasi ens ha perdut freqüentment els indígenes.  
Més avant escriuràs el teu cant a València.

En la resta d’aparicions del mot en el corpus, es disculpa o es justifica l’ús del to emfàtic, com és el cas del vuité poema de PM (OC5):

Remot principi,  
i claus, no rovellades,  
que obren, encara,  
el temple. Humil, us pregue  
que em permeteu cert èmfasi.

O bé aquest de la primera part, sense títol, de la CQOTP (OC6):

El consorci tribal dels sentits llavors era  
indefugiblement catastrat i censat  
i submís al silenci d'un déu indiferent.  
Ho he de dir, malgrat siga –perdoneu– amb cert èmfasi:  
on abans era un déu, ara és Déu, i és distint.

El quart tipus d'epifonema estellesià en el darrer vers del poema coincideix amb l'exemple del poema de la N "A Sant Vicent Ferrer. Epístola amb segell d'urgència":

És l'hora de parlar clar i ras, Sant Vicent.

(¿O de seure's en un còdol i callar ja del tot?)

Aquest és semblant al primer tipus perquè també subverteix el sentit global del poema amb el darrer dels seus versos. Tanmateix, en aquest cas, el sentit de la subversió no es basa en la ironia o la col·loquialitat propera a l'escatologia, sinó a un sentit melancòlic relacionat amb l'existencialisme en el sentit que s'introdueix un qüestionament profund pràcticament de l'existència o del fet d'escriure, aspectes estretament lligats en l'escriptor.

El cinquè i últim tipus és, com l'anterior, una variació del primer dels tipus esmentats. Es tracta, doncs, d'un darrer vers que tanca el vers tot introduint un enunciat proper a la rutina conversacional i que refereix situacions comunicatives col·loquials i dialectals que apunten al parlar de l'Horta de València. Aquest tipus de tancaments són molt comuns en el GFG i han estat comentats en el punt anterior quan parlàvem de les rutines conversacionals.

### 2.5.1.2. Altres recursos de la sentenciositat

Tanmateix, véiem al començament d'aquest punt que la sentenciositat estellesiana no acaba amb l'epifonema, sinó que la podem trobar en els llocs més impensats com ara els paratextos. Si abans havíem esmentat un exemple de paratext ausiasmarquià, ara citem el que és un dels enunciats literaris sentenciosos per excel·lència de la literatura de tots els temps. Es tracta d'aquesta citació de l'*Odissea* que precedeix un dels poemes de LE: "Sàpien-ho: em dic Ningú, i Ningú m'anomene". És la frase que Odisseu o Ulisses pronuncia davant del centaure quan aquest li pregunta qui és. I és una sentència identitària que Estellés fa seua perquè s'ajusta perfectament als seus propòsits d'assumir la identitat enunciativa del conjunt dels valencians.

També trobem potents traces de sentenciositat en el *Coral romput* (la tercera part de la CQOTP), recull de to confessional on el *jo* poètic s'identifica amb l'autor i on s'expressen moltes de les seues dèries i s'expliquen alguns dels motius principals i profunds del seu dir poètic (les relacions amb el pare, els successos de la infantesa que més el marcaren, obsessions com ara anar a Itàlia, bressol de la cultura europea, l'obsessió amb la mort i l'obsessió per escriure que pràcticament és un motiu vital i

l'existencialisme). Per exemple, en aquest fragment de CR, la sentenciositat d'una estructura com “a mi no m'han parit per a” s'esvaeix en entrar en contacte amb successius enunciats contradictoris:

A mi no m'han parit per a entendre o no entendre.  
M'han parit: simplement. No sé res. Però jo  
no puc dir: No sé res. Si no ho heu comprés  
ni lamentar-ho puc. Tot és així. Bon dia,  
bona nit. Com si sí, com si no. ¿Com si sí?

De fet, el lema *parir* està relacionat amb la sentenciositat en algunes de les seues ocurrencies en el CED semblants a la que s'acaba d'esmentar, com tot seguit estudiarem.<sup>137</sup> En els següents dos casos, s'utilitza una estructura semblant a la de l'exemple acabat de veure. Són variacions de l'estructura [*a mi no m'han parit per a + infinitiu*]: “car no els varen parir per a entendre, sinó / per a anar i tornar, cegament, lentament” (MAD) i “No t'han parit per a dormir: / et pariren per a vetlar / en la llarga nit del teu poble” (LMer / MPVII, P). Aquesta estructura serveix, aquí, per a introduir una mena de missió de vida assignada als subjectes receptors de l'enunciat.

En dos exemples més, es combina el lema verbal *parir* amb el temps verbal futur per tal de crear uns enunciats de to profètic, com en la darrera estrofa d'Ha, on el poeta fa elucubracions sobre com serà recordat, exercici prospectiu que també és usual en la lírica estellesiana:

Lleuger, a bord d'un incògnit taüt,  
rescataré la plenitud –l'oblit.  
Mai no es sabrà qui sóc, qui m'ha parit;  
mai no es sabrà de quin lloc he vingut.

El segon exemple, d'EO, ja no parla del *jo* poètic, sinó que el *jo* poètic transfigurat en un Estellés identificable però que va disfressat d'Ovidi, es refereix amb odi a la societat que l'ha dut a l'exili i que li ha girat l'esquena.<sup>138</sup> El *jo* poètic Ovidi maleeix les gents de Roma fent recaure el malefici en l'ens femení i els seus atributs:

jaureu amb les mullers i sols jaureu amb l'odi.  
i donareu besades, només besades d'odi.  
aplicareu la boca al sexe de la dona  
i deixareu que caiguen les medalles de l'odi.  
l'odi penetrarà el sexe de les dones  
i creixeran els ventres i sols pariran odi.  
jaureu amb les mullers i sols jaureu amb l'odi.

Un altre fragment típicament sentencios amb el verb *parir* és la primera estrofa del poema “Ací” de LMer (també apareix en MPVIII, B). A parir d'aquesta primera estrofa de to sentencios, es desenvolupa el motiu de l'existència quotidiana per mitjà de la tècnica de la *representació a través de variants*:

ACÍ em pariren i acíestic.  
I com que em passen certes coses,  
ací les cante, ací les dic.

<sup>137</sup> De fet, el fet de parir ha estat fonamental en totes les cultures, i per això d'aquest s'han derivat expressions fraseològiques diverses. Per exemple, l'insult *malparit*.

<sup>138</sup> En el cas d'Ovidi a l'exili geogràfic i en el cas d'Estellés a l'exili interior.

Els darrers tres exemples de sentenciositat amb el verb parir es vinculen amb el llenguatge col·loquial i amb l'insult. Concretament, són variacions de l'enunciat fraseològic *em cague en la mare que et va parir*. El primer cas s'aproxima a la rutina conversacional, i és una enunciació en primera persona molt típica del llenguatge col·loquial: “Bixca la mare que m'ha parit” (THRO). En el segon exemple, l'enunciat fraseològic està més alterat per part del poeta fins al punt que s'utilitza de manera genèrica, per referir-se a l'odi dels xativins a Felip V per la crema de la seua ciutat en la guerra de successió: “Ciutat, ciutat, cremares com un feix! / Fores un feix afegit al gran foc. / Pedres, taulells, estatures de l'odi! / L'odi més gran que mares han parit!” (MPVIII, X). El darrer exemple és directament una interjecció de tipus insult que el *jo* poètic identificat amb l'escriptor, que parla de sa mare de manera metonímica a través de detalls com ara la seua cuina, dirigeix a un hipotètic lector crític amb la seua poesia:

impúdicament recorde les teues sopes amb all,  
aquell arròs amb bledes,  
aquell arròs al forn,  
aquell pa amb oh i sal,  
les xulletes rostides damunt un foc de llenya.

sé que algú se'n riurà, d'aquestes coses,  
i des d'ací em cague en la puta mare que l'ha parit. (MPVI, DP)

La interjecció *amén*, estudiada en l'apartat anterior, també té interès com a element d'intensificació de la sentenciositat, com veiem en aquests dos exemples, els mateixos esmentats suara: “Gota seràs irremeiablement. Amén” (SM) i “en el nom de valència, amén” (MPVI, DP). De fet, el poeta està disfressant el *jo* poètic de capellà, el discurs del qual és indubtablement sentencios perquè es tracta de la paraula amb més autoritat de la societat catòlica: la paraula de Déu. Després d'aquest repàs general d'exemples que perfilen els usos l'element sentencios en el dir estellesià, tot seguit s'enceta un epígraf sobre la sentenciositat estellesiana que és influència d'Ausiàs March, concretament les formes derivades de l'estructura [*Jo sóc/son aquell que + V*] i les estructures precedides per la conjunció *car*.

### La sentenciositat heretada d'Ausiàs March

Mariola Aparicio ha estat l'estudiosa d'Estellés que més ha insistit en la sentenciositat de l'estil d'Estellés com element que relaciona la lírica del burjassoter amb la d'Ausiàs March. En paraules seues i de Ferran Carbó:

També s'ha parlat de la tendència sentenciosa dels versos ausiasmarquiens, el maximalisme retòric, la proclivitat a la rotunditat lapidària que féu que Joan Fuster (1959, 124) parlara de *versos epigràfics* “perquè reuneixen la doble virtut que sempre s'ha demanat a la poesia destinada a les inscripcions: concisió i energia”. (1999: 236)

Aparicio continua donant-ne alguns exemples “No hi havia a València dos amants com nosaltres” (i afegiríem el següent vers per ser encara més potent i lapidari “car d'amants com nosaltres en son parits ben pocs”); “Ningú no es plany d'aquest dolor tan gran!” o bé “Aquest amor és cosa infernal” (1999: 236). I més recentment, Aparicio s'ha refermat en la seua postura amb les següents paraules:

L'estil sentenciós, torturat i violent, de contundència aclaparadora, apareix com una de les claus més decisives de la poesia marquiana. No és cap casualitat, doncs, que en la poesia d'Estellés trobem versos que emulen l'estil del seu il·lustre predecessor pel que fa a la sentenciositat i la rotunditat, la tendència hiperbòlica i lapidària (2013: 105)

La sentenciositat com tret estilístic compartit entre March i Estellés es materialitza de manera immillorable en la col·locació compartida per l'estil d'ambdós *jo sóc aquell que*:

*Jo sóc aquell que* + [V]

El sol fet de l'explicitació del *jo* poètic en la lírica estellesiana de manera autodescriptiva i a través del pronom personal *jo*, pot ser influència d'Ausiàs March. No tots els poetes exposen tan cruament el *jo* poètic en la seua enunciació. De fet, aquesta manera tan directa que té el poeta d'expressar-se i de parlar d'ell mateix no és la més corrent en l'enunciació poètica. En paraules de Vicent Salvador:

[Estellés] S'hi projecta [en March] tal com fa en altres ocasions, fins i tot aprofitant l'estructura fraseològica d'un decasíl·lab famós, quan escriu "jo sóc aquest que es diu Vicenç Andrés". De poeta a poeta, la projecció és fàcil i resulta més pudorosa que parlar d'un mateix directament. (2001: 243)

El nivell d'interiorització i de sentiment de propietat sobre aquesta expressió que assoleix Estellés fa que es prenga fins i tot la llicència de modificar-la, tot utilitzant aquesta tècnica d'expressió poètica tan emprada per Blas de Otero típica de l'estil estellesià (Montaner i Salvador 1981, 60). En citem alguns exemples: "Jo sóc aquest que es diu Vicenç Andrés!" (Ha), "Jo sóc aquest que em dic..." (LMer), "Tu fores aquell que persevera" (GFG), "Jo sóc aquell que duies de la mà, / jo sóc aquest que ara et duu de la mà / mare total, llum total, mare meua." (PF). Una altra justificació per a aquesta reformulació del motiu ausiasmarquià, la podem trobar en la psicoanàlisi, en el sentit que amb la desfiguració del vers del *pare*, l'autor aconsegueix desprendre-se'n de la seua influència castradora.

No tota la sentenciositat dels versos d'Estellés prové del tarannà marquià. Un exemple n'és l'afirmació suara al·ludida "jo sóc ningú i ningú m'anomene" (PPz / MPVI, CMur). Aquesta al·lusió apareix per primera volta com a paratext d'un poema en *Llibre d'exilis*, i ho fa amb paraules textuais de la traducció de Carles Riba de l'*Odissea*: "Sàpien-ho: em dic Ningú, i Ningú m'anomene", que s'ha citat més amunt. En aquest mateix poema, Estellés introdueix aquesta citació com un vers més i hi afegeix a continuació aquest vers que reforça el to sentenciós i popular: "No tinc nom. No tinc casa. No tinc anys. No tinc pàtria" (Carbó 2004: 105).<sup>139</sup> Aquest mateix motiu sentenciós d'origen grec retorna en el motiu amb què hem començat: "jo sóc ningú i ningú m'anomene", que és de fet una adaptació al registre més popular del vers homèric traduït per Riba.

### **El *car* i la sentència: la conseqüència**

Per acabar aquest apartat de la sentenciositat en Estellés influïda per Ausiàs March, comentarem dues expressions que formen part de l'estil dels dos poetes. Aquestes

<sup>139</sup> De fet, el vers de LE referit ("No tinc nom. No tinc casa. No tinc anys. No tinc pàtria") remet a dos versos repetits en el poema "Romance sonámbulo" de Federico García Lorca, poeta amb qui Estellés comparteix el ressò popular: "Pero yo ya no soy yo, / ni mi casa es ya mi casa".

estructures causals apareixen molt sovint en l'estil marquià. En primer lloc, farem referència a les expressions sentencioses introduïdes per la conjunció subordinada causal *car*, de la qual actualment se'n fa un ús eminentment culte. Podríem formular les col·locacions amb *car* en el CED de la següent manera:

Car + [oració predicativa/oració copulativa]

Hem cercat el mot *car* en el corpus poètic de March i en el d'Estellés gràcies a l'eina Metaconcor2 d'IVITRA. La presència de les estructures amb *car* és significativa tant en el cas d'Ausiàs March com en el de Vicent Andrés Estellés. Com es mostra en la següent figura (3), la presència absoluta de *car* en la poesia d'Estellés és menor que en els versos d'Ausiàs March, i la presència relativa és dràsticament menor també en Estellés que en March. Vegem-ho:<sup>140</sup>

	Corpus poètic d'Ausiàs March	Corpus poètic d'Estellés (CED)
Número total de mots	78665	440106
Número d'ocurrències de <i>car</i> (termes absoluts)	386	178
Número d'ocurrències de <i>car</i> (termes relatius)	0,49%	0,04%

Figura 35. Resultats de la cerca de *car* en els *corpora* March i Estellés amb Metaconcor2.

A més de les dades del quadre, de l'anàlisi semàntica dels casos concrets del corpus d'Estellés hem obtingut que, de les 178 ocurrències, 174 corresponen a un ús de *car* com conjunció. Dels altres quatre casos, tres fan funció de substantiu sinònim d'*estimat* i una sola en fa de substantiu equivalent a *preu elevat*, fet que reforça la nostra hipòtesi que *car* és un arcaisme genuí de l'estil estellesià que manlleua en part de March. Pel que fa a les col·locacions més abundants de *car*, en destaquem les següents pel nombre d'ocurrències: *car no* (1)<sup>141</sup> (52 ocurrències en March i 34 en Estellés), *car sempre* (cap en March i 3 en Estellés), *car + pronom personal tònic singular\** (24 en March i 13 en Estellés) i *car + ser\** (1) (36 en March i 22 en Estellés). Quant a aquesta darrera combinació, en citem un exemple destacat de *La nit*, pel to sentencios que assoleix: "Car és ben cert que Déu esdevé aire / quan nostre cos té voluntat de càntic".

Si ens centrem en cerques per categories gramaticals, és interessant de comparar la cerca de *car + verb* i de *car + substantiu* entre els *corpora* poètics d'ambdós autors (annex 4). En fer-ho, s'observa que l'estructura *car + substantiu* predomina en el corpus de March, mentre que la de *car + verb* ho fa en l'estellesià. Aquest fet es justifica sobretot perquè l'estructura causal *car + substantiu* abundant en March ("car desig me confon; "car home pec no pot ser fin amant"; "car desamor vos enfosqueix la vista"), en Estellés es presenta més imbricada sintàcticament (*car + determinant + substantiu*) (ex. "car l'idioma eixampla estrictes línies"; "car el pecat ens atrau com un cel"). Aquests canvis sintàctics són en part justificats pels canvis diacrònics de la llengua.

Tot seguit, es parlarà dels recursos a l'analogia en la poesia d'Estellés, especialment del recurs a la comparació i a l'exemplificació.

<sup>140</sup> Òbviament, el fet que la conjunció *car* siga d'ús comú en l'època d'Ausiàs March mentre que, en el segle XX, es considera ja un arcaisme, afectarà negativament el seu grau d'aparició en el segon context.

<sup>141</sup> El número entre parèntesi indica les paraules entremig que hem tingut en compte en la cerca. L'asterisc fa referència a què hem cercat les diferents formes del mot, és a dir, que l'hem considerat com un lema.



## 2.5.2. El pensament analògic: comparances, exemplificacions i al·legories

Comparació o símil, imatge, al·legoria, metàfora, metonímia, sinècdoc i somatisme, entre d'altres, són recursos expressius en literatura. En primer lloc, tots ells (i també l'exemplificació) són estructures binàries. A més tots es basen en un mateix procediment cognitiu: la transferència de significats entre diferents elements del llenguatge, gràcies a la capacitat humana d'interrelacionar conceptes per mitjà d'inferències múltiples. En termes generals de lingüística cognitiva, s'ha anomenat *metàfora* aquest mecanisme mental inherent al llenguatge humà. Més enllà de la denominació referida a una figura retòrica concreta entre tantes que posseïa la metàfora des de la retòrica clàssica, ara aquest concepte adquireix ara un sentit global. Així doncs, segons aquesta perspectiva, el terme metàfora abraçaria tots els recursos expressius més concrets citats al començament d'aquest paràgraf.

Per tant, al llarg dels capítols segon i tercer d'aquesta tesi, centrats en l'anàlisi estilística i traductològica –però sobretot en aquest apartat (2.5) sobre la prestidigitació retòrica–, es veuran una sèrie de mecanismes expressius de la llengua que, tot i tenir cadascun les seues característiques específiques, es basen en el procediment mental binari que s'acaba de presentar. Pel que fa als continguts d'aquest punt, concretament s'estudiarà la presència en la poesia de l'autor de tres recursos expressius com són la comparació, l'exemplificació i l'al·legoria. Referent a la comparació, es revisaran tres estructures clau en el símil estellesià: *a)* alguns casos de dos substantius units pel nexa *o*; *b)* l'ús de l'adverbi *talment* i *c)* les estructures derivades de la comparació ausiasmarquiana, del tipus *així com* i *si com*. Pel que fa a l'exemplificació, hi ha la revisió dels casos que contenen el mot *exemple* i algunes ocurrencies de *posem per cas*. En darrer lloc, es comentaran alguns casos propers a l'al·legoria, sobretot aquells que fan referència a imatges o referents artístics o a la Bíblia.

### 2.5.2.1. Comparances

La *comparació*, *comparança* o *símil* és un recurs d'escriptura que consisteix a posar en relació dos termes normalment amb l'objectiu de matisar el significat del primer. Hi ha, però, comparacions de diferents tipus segons la relació entre els dos membres posats en relació i la presència metafòrica. En aquest sentit, es poden trobar casos on la comparació no és metafòrica (“Sempre m'ature i veig com passa l'aigua de la neu”, PC5, PM; “Es posarà tota la família, agafada de les mans, a la porta del cementeri, com si anàs a ballar la tarara, impedint que ningú s'acoste”, OC9, OD), casos on el contingut metafòric es troba en els dos costats de la comparació (“Afer nocturn, enterc afer, com qui travessa un laberint”, OC3, PLO), també hi ha exemples en què el segon terme de la comparació és qui conté la metàfora (“Clavat ací, a la vora del mar, com de la vida”, MPVIII, T; “Com un abril damunt les brosses, sospira Abel”, CCO) i d'altres on el terme més abstracte és el primer (“una sentor com de dacsars madurs”, GFGII) i altres casos on un dels termes és molt més llarg que l'altre (“Cantaven els joves amb tu i el teu homenatge a Teresa sonava aquella nit com mai”, MPVII, LAA). Com s'ha explicat en 2.1.1, la metàfora i la comparació són conceptes lingüístics que coincideixen en molts aspectes. Com que la metàfora es tractarà en el següent punt (2.5.3), es deixa de banda ara, i només s'hi parla d'aquelles estructures comparatives més característiques de l'estil estellesià.



El mot *com* apareix al voltant de 5000 vegades en el CED, fet que fa del tot inassolible la seua anàlisi detallada en aquest moment. A més, existeix un problema afegit: no totes les funcions d'aquesta forma lèxica són d'adverbi de comparació. En alguns casos, es tracta d'un adverbi de manera sense comparació ("Sempre m'ature i veig com passa l'aigua de la neu", OC5, PM) d'una conjunció ("bela el ramat oblidat a l'estable, clama el vedell, com implora el rossí, creix un hivern de prunyons i de roses", MPVIII, Mo), d'una interjecció ("És com si sí i si no. ¿Com? ¿Que no ho enteneu? Jo tampoc" CQOTP) o d'un substantiu ("No es sap de res el quan ni el com", CCO). Hi ha altres casos on l'estructura comparativa protagonitza algun fragment especialment remarcable des del punt de vista estilístic.

Per exemple, en el començament del desé poema de la tercera secció de les AC, on l'estructura comparativa *així com* introdueix una metàfora d'allò més potent i original amb la qual el poeta es vincula amb els poetes llatins:

Me n'he vingut a morir a Verona,  
així com fan, nafrats, els elefants  
que amb tristos brams i cansament antic  
tornen al lloc de la seua naixença  
per a morir, com al ventre matern,  
segons m'ha dit un veí que sap molt.

O bé en aquest fragment d'OT (MPVIII), que projecta sobre la retina del lector una imatge d'allò més visual: un paisatge de postal de la ciutat de València, en una secció que Estellés dedica a Ovidi Montllor:

isabel i jo ens miràvem  
secretament volíem que valència arribàs a ésser ple-  
nament

lluny  
com en una fotografia  
com en una aigualida fotografia en sèpia  
hi havia el barranc del cinc que creuava tota la terra

hi havia la força tel·lúrica del barranc de la batalla

En TGM (MPVIII), on l'estructura comparativa *a la guerra se'n va com [X]* s'estableix com una mena de leitmotiv al llarg de la primera de les dues seccions d'aquest recull, tot fent ús d'aquesta estructura per introduir imatges metafòriques sobre motius quotidians que dibuixen un context local per per mitjà de la reconstrucció metonímica.<sup>142</sup>

A la guerra se'n va com si fos almirall,  
a la guerra se'n va com si fos un grumet!  
A la mar va a cavall com si fos un vaixell,  
un vaixell tot florit d'alegre navegar!

A la guerra se'n va com si fos un soldat.  
A la guerra se'n va com si fos un guerrer  
olorant a les nits la flor del taronger,

---

<sup>142</sup> De fet, aquest exemple recorda el recurs de la *representació a través de variants*, típic de l'estil d'aquest poeta, com s'estudiarà en el punt 2.5.4.

i veu ja les banderes de còlera i de pau!

A la guerra se'n va com qui anava a l'amor!

A la guerra se'n va tot fullós de metalls!

[...]

A la guerra se'n va com si fos a l'altar!

A la guerra se'n va com a la processó.

Agafa bruscament les regnes del cavall.

[...]

A la guerra se'n va, com si fos a ballar  
amb la jove més bella, que és filla del forner.

A la guerra se'n va com si fos al secà  
a collir les ametles de tots els ametlers.

[...]

A la guerra se'n va com si fos olier  
d'aquell oli d'oliva que s'estimava tant.

Duia al pit una taca, i era taca de sang.

Per ell agonitzava la flor de l'ametler.

[...]

A la guerra se'n va com qui va a festejar  
tot vestit de diumenge i dalt el seu corser.

[...]

A la guerra se'n va com si fos a la mar  
i li cruixen les vèrtebres febrils de l'esquelet.

A la guerra se'n va com qui va a l'estranger  
i aguaita l'arribada breu del primer foscant.

També són destacables els nombrosos casos en què un dels termes de la comparació incorpora una reflexió metadiscursiva. D'aquesta manera, s'estableix una relació metafòrica entre els dos termes de la comparació. Alguns exemples d'aquest procediment són els següents: “Duia, encara, paraules del meu cant al país, brutedat, a les ungles, de mots, com de la terra” (PPz), “oh i aquest cos. el deixe a mitjanit, estès, al llit, com un vers mai no escrit” (MT) i aquesta comparació literària: “teles de colors esteses a la porta dels comerços, com la prosa de Muntaner” (OC3, MAD).

En el punt 2.2.3, s'ha estudiat, entre d'altres, la presència de l'estructura [Subs + o + Subs] en la poesia d'Estellés. S'ha fet referència a la consideració per part de Pérez Montaner i Salvador (1981: 62-70) de dos tipus de comparació dins dels recursos que caracteritzen l'estil estellesià: la comparació amb estructures ausiasmarquianes o bé “per mitjà d'una simple conjunció que indique equivalència” (1981:63). Aquí, s'afegiran algunes estructures comparatives més de les nombroses que n'ofereix la llengua. En paraules de Salvador:

Els matisos i els jocs possibles amb la comparació són innombrables i molt més complexos del que semblen pensar els qui condemnen el recurs a l'infern del primitivisme o fins i tot de l'arcaisme. És cert que determinades construccions comparatives (com, per exemple, les que presenten en primer lloc el segon terme i amb un desenvolupament immoderat: així les conegudes formes d'Ausiàs March “Així com cell qui...”) poden tenir un cert regust arcaïtzant que, tanmateix, pot revitalitzar-se com un tret d'estil buscat o com una intertextualitat intencionada. Però les estructures de la similitud permeten nombrosíssimes possibilitats en la poesia moderna. (1986: 100)

En el punt 2.2.3, s'ha observat ja que l'estructura [Subs + o + Subs] sovint té una funció comparativa que introdueix un sentit metafòric. Es tracta de la relació simètrica i gairebé additiva de dos termes posats en relació a través del nexa o. De fet, aquesta estructura es considera comparació, i no metàfora, perquè encara manté un mínim

element lèxic que explicita la relació entre els dos termes. En el següent exemple, el primer terme és referencial i, en el segon, s'hi introdueix la metàfora, que en aquest cas consisteix a subvertir la col·locació *feix de palla*, tot incloent un element immaterial com és el *silenci* en comptes de l'element material que s'hi preveu (“feixos de silenci”, MPVII, LM):<sup>143</sup>

Els camperols cremen brosses dolentes  
en grans muntons o feixos de silenci

Un altre exemple de subversió fraseològica per mitjà de l'estructura [N + o + N] és el següent: “arreglava cúmuls de pols o pena” (OC8, CMP). El contingut metafòric es troba en els dos elements, “pols” i “pena”. Amb el primer terme, s'introdueix un subtil desplaçament qualificatiu, mentre que en el segon, el terme introduït és clarament subjectiu i l'acció és metafòrica. La idea difícilment concebible d'arreglar muntons de pols implica l'acció d'endressar i netejar un espai. En tot cas, la pols és un element que no s'arregla en muntons, sinó que s'elimina dels objectes.

Aquest altre cas es podria entendre com una comparació del tipus *els papers són com cendra* o bé *cendra i papers són la mateixa cosa*: “busque a la butxaca uns papers o cendra, cosa necessària” (OC2, MP). Mitjançant la comparació metafòrica, es posen en relació dos elements a priori incomparables, tot transmetent la idea d'efimeritat de les coses. En el següent cas, es combinen dos elements formalment semblants i ambdós relacionats amb la mort per mitjà del sentit del gust: “però el dolor que no se sap d'on ve, / d'on ve no on va i emplena tot el món, / i deixa un gust de cendra o pols als llavis” (OC5, PF).<sup>144</sup> En el següent exemple, aquesta estructura comparativa elemental retrata una atmosfera lumínica molt determinada, on les partícules de pols prenen cos en la interacció amb la llum: “nom primitiu, com pallissa o polsim, llum cereal” (MPVII, PAN). A més, apareix un dels adjectius clau comentats en 2.2.2, cereal, en el sentit que estellés li dona del cereal mòlt o farina, per influència de l'ofici familiar de forner.

La darrera estructura comparativa a propòsit de *pols* és la següent: “com una ona com uns pits o pols puja el silenci” (OC10, ME). Es tracta d'una estructura comparativa múltiple, que aprofita dos partícules comparatives diferents: *com* i *o*. La metàfora que s'hi introdueix és també complexa. De nou, trobem un element clau de la metàfora estellesiana: la comparació de les ones amb els pits de la dona (§2.6.4). No es pot discernir si *pols* fa referència al batec del cor o a les partícules de pols, tot i que segurament es tracte d'aquesta segona accepció. En tot cas, s'introdueix una doble comparació per construir una imatge material i gairebé paisatgística del silenci.

En altres casos, la metàfora introduïda amb l'estructura comparativa [N + o + N] respon a una metàfora d'imatge simple, com ara en els següents casos, on es relaciona el reflex del sol en una superfície argentada: “vessa llums, vessa unes llums o peixos o sagetes”; “ganivet o peix”; “besllums o ganivets” i “peixos o sagetes”.

---

<sup>143</sup> Alguns dels exemples de l'estructura [N + o + N] citats aquí, han estat comentats abans en el punt 2.2.3.

<sup>144</sup> Aquesta concepció epicureista de la mort arrela en la sentència metafòrica horaciana *pulvis et umbra sumus* (som pols i ombra), que coincideix amb la cita bíblica *memento homo, quia pulvis es et in pulverem reverteris* (recorda, home, que eres pols i et convertiràs en pols). Aquesta idea es reprendrà en el següent punt, 2.5.3., en parlar de la representació metafòrica de la mort en el vers estellesià.

Un altra partícula que trobem en la comparació estellesiana és [*talment* + un + X]. Segons Salvador (2013: 39), “aquesta estructura sembla tenir una certa tradició en el discurs poètic contemporani, sobretot en espanyol, i resulta una via molt econòmica d'expressar semblança de manera emfàtica, amb elisió del 'com'” que sol aparèixer després de l'adverbi. De les quatre aparicions de *talment* en el CED, només una correspon a l'estructura [*talment* + un + X]. Es tracta del final del nové poema de CF (OC4): “En alguna banda / m'hauré mort. / Espere, / *talment* una pedra, / oh cúmul de segles”.

El motiu de l'home que espera estàticament, comparat amb una pedra, és recurrent en el vers estellesià, i apareix per primera vegada en CCO. De les 16 aparicions de *pedra* en CCO, tres corresponen a interessants aparicions de la comparació metafòrica: “Davant la Seu / Espere com la pedra. Perquè la pedra espera”; “Cau / la meua veu com un pedra, i sent / com sona dintre de l'aljub”; “La pedra i l'home, atònits, com cans que han trobat l'Amo”. A més de l'exemple de CF citat perquè coincidia amb l'estructura referida, trobem en el mateix poemari una altra comparació amb *pedra*: “I deixei, / sobre els papers, la mà / com una pedra inútil”.

Quant als exemples de *talment* on aquesta partícula sola és el nexa de la comparació, hi ha el següent exemple del poema 58é del GFGII: “el blanc dels ulls, en el nocturn, fulgia, / *talment* el de les dents, inquietant / seria selva o animalitat”. A banda d'aquest exemple, en trobem dos més on *talment* apareix com un element aïllat de l'enunciació, inclòs com una aposició, però que es podria interpretar també com un element comparatiu. En el primer, consisteix en una repetició sinonímica de la partícula comparativa *així*: “i és tan sols un oreig que desperta l'amant, / així, *talment*, aquests molt humans capaltards” (Ho, poema 80é). En el segon, *talment* té una funció més propera al connector de conseqüència que a la comparació “Les dones destres l'eixugaven amb / uns grans llençols, sense gosar tocar-la. / *Talment*, sobre els taulells, estesa encara, / els arribaven uns humits efluvis” (57é del GFGII).

A continuació, s'estudien les estructures influència d'Ausiàs March en la comparació estellesiana. Quant a la influència d'Ausiàs March en l'expressió estellesiana, és aquesta tan important que, si calgués triar el personatge que més ha influït en Estellés, no dubtaríem a respondre que aquest ha estat Ausiàs March, fet al qual va contribuir de manera decisiva Joan Fuster, en aclamar Estellés successor de March, amb la feixuga càrrega que això implica, tot catalogant-lo com el millor poeta valencià des del Senyor de Beniarjó (Fuster 1972: 21). Aquells que han estudiat la influència de March en Estellés, coincideixen prou en la qüestió de les estructures sintàctiques que ha heretat de March: especialment l'estructura comparativa del tipus *així com cell qui és jutjat a mort* i l'estructura afirmativa i sentenciosa que despulla l'enunciació *Jo sóc aquell que em dic Ausiàs March*, la qual acaba d'esser estudiada en el primer punt d'aquest apartat (2.5.1).

Diversos estudiosos han estat d'acord amb la coincidència en les estructures comparatives; i Aparicio i Carbó (2004) i Calvo (2007) n'han destacat també el to sentencios de l'enunciació, compartit per ambdós. L'estructura comparativa *si com* al començament d'enunciat és un recurs expressiu que Estellés ha heretat d'Ausiàs March. Podem trobar aquesta estructura comparativa al llarg de tota la cronologia poètica del burjassoter un total de 39 vegades, en una estructura que podríem sistematitzar de la següent manera:

*si com + N [metall/llum/ala/infant]*

A diferència de l'estructura comparativa *com si*, d'ús generalitzat i poc marcada estilísticament, *si com + nom* és una estructura típica de l'estil estellesià perquè ens condueix ineludiblement als versos de March.

Així mateix, l'única aparició de *si com aquell* és una citació paratextual d'Ausiàs March ("si com aquell que en la mar té maysó"), que és un dels paratextos inicials de *Llibre d'exilis*. És un fet curiós que en aquesta citació concreta el poeta altere la citació original. En concret, el poeta actualitza l'estructura comparativa *així com cell*, però conserva el mot arcaic *maysó*, creant així un efecte estètic basat en el contrast diacrònic. Aquesta traducció al català modern del vers estellesià "així com cell qui en la mar té maysó".

També hi ha 10 aparicions d'*així com* en el CED, però no totes igualment influïdes per March ni amb la mateixa funció o context temàtic. Ens referim a l'estructura següent:

*així com [cell/aquell]*

Montaner i Salvador (1981: 62) varen ser els primers a escriure sobre la influència de la comparació marquiana en l'estil d'Estellés. Varen destacar la presència de l'estructura *així com cell* en la poesia d'Estellés (1981, 62). Hem comprovat que aquesta estructura apareix tres vegades en el CED, dues de les quals (en Ams i en Ep) ho fa en la forma literal de la citació original: "Així com cell qui en la mar té maysó". La tercera aparició d'*així com cell qui* s'allunya més, però, de l'original: "així com cell qui en l'amant o en l'infant assetja un gest per fotografiar-lo" (Ha). Es tracta d'una actualització de la col·locació ausiasmarquiana que la recontextualitza en el que podria ser un context col·loquial contemporani d'Estellés. Amb aquest gir, es crea un contrast impactant entre una expressió que reconeixem com arcaica i una situació actualitzada. En total, hem comptabilitzat 53 ocurrences en el CED d'estructures comparatives assimilables a les estructures comparatives que trobem en els versos d'Ausiàs March.

### 2.5.2.2. Exemplificacions

Exemplificar consisteix a aportar un cas determinat sobre un concepte més general que s'ha indicat prèviament. L'exemplificació és potser el recurs menys relacionat amb la metàfora dels que s'han esmentat al començament d'aquest punt. En canvi, és un recurs estretament lligat a la comparació, concretament a aquells casos de comparances on el segon terme té una estructura lingüística més extensa que el primer i és menys abstracte.

S'han identificat 36 ocurrences del mot *exemple* en el CED, de les quals es parlarà tot seguit. D'aquestes aparicions, 14 formen contenen l'estructura més típica de l'exemplificació, que és alhora una locució connectiva prou comuna: *per exemple*. Aquest connector, que apareix normalment en forma d'aposició entre comes, el trobem tant al principi de l'estructura exemplificativa ("Ho has fet aturant-te en menudències. / per exemple, / aquella disposició dels espills a la casa meua", Ho; "i recordar-ho ara tot / per exemple / aquest vespre inútil de diumenge / ací / com som ara on som ara" OC7, EP), com enmig ("potser succeïa aquest anhel semblant / d'obrir-los les entranyes, per exemple, als ocells / cercant el lloc petit, el petit fil de coure", OC6, CQOTP; "Hi ha el

record d'Hildegarde, per exemple, dempeus”, OC6, HP; “tantes / coses que foren pompa d'Occident, / com el respecte, per exemple, als pares”, OC5, PF) o bé, al final, (“a aquest romanç / un nom de julivert que ho digués tot / portugal per exemple”, OC7, VJ; “profund, inexpressable afany / d'allò que solem dir 'faire l'amour', per exemple”, OC6, CQOTP). Hi ha encara dos casos on *per exemple* forma part d'un element paratextual. Es tracta dels casos del poema de LMer, titulat “Per exemple”, i del poema “L'ègloga mallorquina” de l'ICG (OC6), on el paratext introductor de la intervenció d'un dels personatges com és Odisseu, va acompanyada d'aquesta estructura (“ODISSEU, *per exemple*”).<sup>145</sup>

Hi ha unes altres 7 ocurrencies on *exemple* funciona com el nucli d'un sintagma nominal en comptes d'un sintagma preposicional. En aquests casos, l'estructura de la qual forma part aquest mot no funciona de connector per marcar l'element il·lustratiu d'una idea més general, sinó que es reflexiona sobre un exemple aparegut en eixe context o que es dedueix en el context poemàtic, sovint amb l'acompanyament de qualificatius: “mori, tristíssim, en morir el gos, / amarg exemple de fidelitat” (GFG), “deixes l'exemple entre nosaltres. Deixes / una lliçó d'amor invencible” (MPVIII, MM), “ens has deixat el que val més: l'exemple” (OC7, EO), “Car l'exemple és allò que val / i has de ser exemplar en tot” (LMer), “Ets / l'exemple viu del sacrifici, diu: / mares com tu se'n necessiten moltes” (GFG) o bé, en referència a Miguel Hernández, “Massa oblidat et va tenir València / mirant, molt alt, l'exemple lluminós” (MPVIII, EUMH), entre d'altres casos que quedarien per citar.

Una altra estructura amb *exemple* que es repeteix diverses vegades, concretament 4, és (a) *exemple de*. Tres de les ocurrencies formen part d'un sintagma preposicional introduït per la preposició *a*. Curiosament, aquesta estructura només es troba en CCO: “Hi ha sempre una Susanna a cau d'orella; / a exemple del xiprer, creix el pecat”, “(I doncs, quan no les mires, / insisteixen, a exemple de les lires)” i “La crinera del poltre anuncia la pluja / eriçant-se, se sobte, a exemple de la brossa”. En canvi, la quarta forma part d'un sintagma nominal amb funció d'atribut “Oferies content una vida, / que era exemple de rosa i cristall” (MPVI, LS).

De més a més, hi ha dos exemples en què el mot *exemple* apareix dins d'una expressió que destil·la conversacionalitat pel lloc inesperat on s'hi introdueix i per les estructures fraseològiques amb les que conviu (*és un exemple* i *ja ho se*), ambdues properes a les rutines conversacionals: “per una pobra gota d'aigua que es mor –és un exemple– en un taulell” (OC8, SM) i “D'algunes flors, com qui fa l'amanida –exemple vil i domèstic: ja ho se–, vull fer un ram agressiu” (MPVI, RD). En aquest darrer exemple, hi és present la reflexió metadiscursiva, com s'ha vist que ha ocorregut igualment en estudiar altres estructures típiques de l'estil del poeta, com ara [N + o + N] o bé la doble adjectivació.<sup>146</sup> Així doncs, alguns casos de reflexió metadiscursiva amb l'ús de l'exemple són: “i escriuràs uns decasíl·labs / –diguem-ne decasíl·labs, per exemple– / amb una gran cal·ligrafia oberta” (OC8, CM) i també “Dedicaré els tercets al cos invicte / esdevingut idea, per exemple” (OC6, IC).

<sup>145</sup> Semblantment, en el punt anterior, quan es referien les rutines conversacionals, s'ha esmentat el cas de “GALATEA, *posem per cas*” i també hi apareix “HIPÒLIT, *és un dir*”.

<sup>146</sup> Vegeu §2.2.2. per a ampliar informació sobre la doble adjectivació, i 2.2.3. pel que fa a l'estructura [N + o + N].

D'ocurrències de l'estructura *posem per cas*, se n'han trobat 7. En tres de les ocurrències, aquest connector d'exemplificació precedeix l'exemple: “Direu, posem per cas, que hi ha sis bords al Grau que tenen tota la meua cara i tota la meua mala bava” (OC9, OD), “Ara estaran aquells, posem per cas, besant-se” (ICG) i “m'he estimat molt la vida, / no com a plenitud, cosa total, / sinó, posem per cas, com m'agrada la taula” (Ho); en les quatre restants, l'estructura en qüestió s'hi posposa: “un cos d'argila socarrada que / se't trencaria, en un abraç d'aquells, / com una amable i graciosa àmfora, / posem per cas” (GFG), “arribar a casa / i obrir el volum dels sermons del Pare Vicent Ferrer / o l'herbolari de Sor Isabel de Villena, / i rentar-se amb ells la cara, / posem per cas” (OC9 OD), “El frenesí de Palma –el frenesí / que t'impedia gaudir de Santa / Ponça, la seua llum exacerbada / per a llegir Homer –o Carles Riba, / posem per cas–” (OC8, CM) i l'exemple paratextual ja citat: “GALATEA, *posem per cas*” (OC6, ICG).

### 2.5.2.3. Al·legories

L'anàlisi del concepte d'al·legoria serveix per enllaçar l'estudi de la comparació amb el de la metàfora pròpiament, atès que l'al·legoria és una figura literària concreta lligada a la metàfora on es representa un concepte abstracte per mitjà d'un referent simbòlic en forma d'imatge i que no necessita la presència d'una determinada partícula lèxica en el text, com s'havia requerit fins ara, en parlar de la comparació i de l'exemplificació. La direcció del binomi establert en l'al·legoria és del més abstracte (idees o conceptes com ara l'amor, la pau, la llibertat, la justícia o bé la nació) al més concret (com ara una figura humana, animal o vegetal amb algun objecte o postura concrets i identificables).<sup>147</sup> En l'apartat anterior, a propòsit de l'epifonema, s'ha comentat l'exemple del final del poema 67é d'Ho, on apareix l'al·legoria que representa la pau a través d'una sèrie de dibuixos de Picasso amb un colom que sosté una branqueta d'olivera al bec, que contribuïren a la consagració d'aquesta al·legoria com a representació internacional de la pau. En concret, es representa una escena on els mariners arriben a un port i allí es relacionen amistosament i seductora en un ambient pacífic. Al final del poema, Estellés fa aparèixer en l'escena un colom de la pau personificat, ja que té la capacitat humana de plorar perquè s'emociona en contemplar l'escenari en qüestió. Tot seguit, se cita el poema sencer:

el mes de maig, que precipita  
l'esplendor de les flors,  
omple la sina de les jovenetes.  
el vent lleuger els revolta els cabells i les teles.  
els mariners arriben ara al port.  
ràpidament ancoren la nau i se'n  
vénen a terra, als carrers, i les  
casades, des de les finestres, els  
miren amb malenconia, mentrestant  
riuen junts els mariners i les joves.  
la coloma de l'amic picasso ha arrancat a plorar.  
duia al seu bec un julivert.

Les imatges al·legòriques no són molt abundants en l'estil poètic estellesià. Tot i això, hi ha un poemari del burjassoter, un dels primers que va escriure, que, pel seu llenguatge encara proper al simbolisme *garcilasista*, té una presència abundant d'aquest tipus d'imatges metafòriques d'elevat simbolisme i generalment identificables. Es tracta de

<sup>147</sup> De fet, en tots els casos esmentats (llevat de la comparació), la direcció del binomi és del més abstracte al més concret, per com hi predomina la funció explicativa o didàctica del recurs.

CCO, escrit poc abans del seu any de publicació (1953). Aquest poemari ha estat analitzat en el punt 2.2.1, per la manera abstracta com s'hi representa la ciutat, amb un vers d'allò més simbòlic o al·legòric. Així doncs, hi trobem al·legories com ara en el vers “anyell sorprés amb margarida a les dents!”. Aquest animal representa simbòlicament la innocència i en la Bíblia (Cirlot 2014: 150). També es podria considerar que el vers “pàmpols són els sentits, el cor raïm” és de tipus al·legòric pel detall múltiple de la imatge, que permet un mapatge i la projecció d'una figura real concreta que representa un concepte abstracte com és l'amor o la vida per mitjà d'una personificació de la vinya.

Una altra referència bíblica propera a l'al·legoria que recull el vers estellesià és, per exemple, la següent:

Amb molt d'amor, amor de breu besada,  
escric el nom permanent –Isabel,  
santa Isabel de santa Paciència,  
seguint els solcs de Rut la Moabita.

Amb aquesta referència, Estellés posa la paciència de la seua dona amb ell a l'alçada de la del personatge bíblic que va ser capaç d'acompanyar la seua sogra vídua Noemí des de Moab fins a Betlem, tot i que el seu marit, i fill de Noemí, havia mort, així com amb Santa Isabel d'Hongria.<sup>148</sup>

Una altra llegenda bíblica que forma part del món al·legòric del vers estellesià és l'episodi de Tamar i Ammon (o bé Amnon), que protagonitza la secció de quatre poemes breus de la primera part, sense títol, de la CQOTP. La breu secció es titula “Episodi i plant d'Ammon”.<sup>149</sup> Aquesta primera part sense títol de la CQOTP conserva trets estilístics de l'escriptura simbolista que apareix en CCO, amb la presència reiterada d'elements de gran simbolisme com ara l'anyell, l'àngel, l'arcàngel o bé déu, com s'observa en el breu recull de quatre poemes que es comenta ara.

En el primer dels quatre poemes, apareix la comparança metafòrica entre un riu i la cama de Tamar, que alhora s'acompara formalment amb el marbre. Així, es descriu la bellesa d'aquest personatge femení per mitjà de la que ja s'ha dit que és una de les parts del cos femení que més crida l'atenció del burjassoter: les cames,<sup>150</sup> amb preferència per les cames llargues, però en aquest cas també blanques i fines com el marbre. A més, en armeni, el mot Tamar vol dir palmera, aspecte que també encaixaria amb l'enunciació del primer poema: “S'esvara / el riu sobtant un marbre / a penes: marbre o cama / de Tamar”.

En el segon dels quatre poemes, es fa referència a un crim, tot citant l'amor, la sang i el fang. L'amor podria fer referència a la violació d'Ammon a Tamar, el fang, a la brutícia i ignomínia d'aquest acte i la sang, a la seua incestuositat si es té en compte que Ammon i Tamar són germanastres: “El crim / –Ammon, Ammon!– dessota / l'amor. El crim, el fang / –Ammon, Ammon!–, la sang...”.

<sup>148</sup> Aquests versos concrets han estat analitzats abans, en el punt 2.2.1.

<sup>149</sup> Federico García Lorca també té un poema dedicat a aquesta al·legoria bíblica. És una de les tres composicions poètiques que tanquen el *Romancero gitano* (1988), titulada “Thamar y Amnón”.

<sup>150</sup> Per a més informació sobre la representació estellesiana del cos de la dona, vegeu 2.6.4.



El tercer poema sembla representar l'escena de la violació de Tamar en mans d'Ammon. Ammon és situat damunt Tamar i escolta de lluny “salms i metalls”. Sembla ser una premonició del que succeirà dos anys més tard quan el seu germanastre i germà de Tamar, Absalom, es venjarà de la violació incestuosa durant una expedició bèl·lica ordenada pel seu pare, el rei David. Tot seguit, s'hi mostra el tercer poema sencer:

Sobre Tamar, Ammon  
aixeca el cap. ¿Des d'on  
vénen salms i cavalls?  
(Tamar el mira: dret  
el tors,  
ja res secret.)  
Branden salms i metalls.

Pel que fa a l'al·legoria genesíaca que ens ocupa en el quart poema, trobem l'esment de les assutzenes, flors que representen la puresa i la castedat, en un poema on l'enunciació apel·la reiteradament i exclamativa al personatge de Tamar:

Tamar! La brisa, a penes  
–Tamar!–, les assutzenes.  
La llum –Tamar!– ací...  
Tamar...! Soltadament,  
el llenç, Tamar, el vent.  
Tamar...  
Prega per mi.

En darrer lloc, se citen ara dos exemples d'al·legoria genesíaca en la creació de nous adverbis en *-ment*. Es tracta de certes referències al Paradís i al primer home, Adam, que impliquen l'ús d'algun adverbi en *-ment*. En l'apartat 2.3.2, se n'ha citat un dels casos, arran de la formació neològica d'adverbis denominals: “viu adàmicament entre objectes sorpresos” (LMer). Ultra l'encunyació del neologisme radical, l'expressió ofereix un altre al·licient al comentarista: en concret, el desplaçament de l'atribució “sorpresos”, que no hauria d'incidir sobre “objectes” sinó més aviat sobre el personatge que, com el primer home, descobreix el món amb ingenuïtat. És a dir, que, a més del neologisme adverbialitzador, hi ha una combinatòria sintagmàtica inèdita i suggestiva. Però ara voldríem examinar un altre enunciat que fa també referència al marc cognitiu del Gènesi: “Li brilla un ganivet / al mig dels llavis i el somris, / i es sap, de sobte, el Paradís / càndidament sobresaltat” (OC6, CCO).<sup>151</sup> L'amalgama de significats en un únic sentit poètic és ací ben estimulants. La idea de candidesa adàmica, el sobresalt i el Paradís, que evoca un marc cognitiu ben conegut, permeten tot plegat construir un sentit complex per mitjà de l'entrecreuament de percepcions, un entrecreuament on l'adverbi engega el ressort del desplaçament i revitalitza la imatge presentada. Tot seguit s'enceta l'apartat sobre la projecció cognitiva, que es basa en l'estudi de la metàfora com a mecanisme cognitiu bàsic i d'algunes de les seues plasmacions com ara la metonímia, la sinestèsia, el somatisme i la personificació, entre d'altres.

---

<sup>151</sup> El motiu bíblic de Caïn i Abel és un tema recurrent de la poesia simbolista. El trobem, per exemple, en un poema de *Les fleurs du mal*, de Charles Baudelaire, titulat “Abel et Caïn”.

### 2.5.3. La projecció cognitiva: metàfora, metonímia, personificació i sinestèsia

En els diversos punts de l'anàlisi del dir poètic estellesià que s'han succeït fins aquest moment, la qüestió de la metàfora ha aparegut constantment, de la mateixa manera que s'esdevindrà inevitablement en els punts restants d'aquest capítol i també del següent, dedicat a l'anàlisi de les traduccions. I és que aquest element tan versàtil i multidimensional es pot trobar gairebé en tots els nivells del llenguatge, des del nivell microtextual, terreny de les figures retòriques –així com de l'expressió fraseològica amb característiques idiomàtiques–, fins a maneres d'expressar metafòricament conceptes abstractes, com ara l'*amor* i la *mort*, que s'articulen en un nivell microtextual però que segueixen sovint lògiques macrotextuals.

Vicent Salvador ha dedicat diverses obres a l'estudi de la metàfora en l'idiome literari d'Estellés,<sup>152</sup> en l'enfocament analític dels estudis del qual ens basem per a l'anàlisi de la metàfora al llarg d'aquesta tesi doctoral, i especialment en les següents línies. Salvador, entre d'altres, havia afirmat que el vers estellesià era més metonímic que metafòric (2000: 69), afirmació potser massa absoluta que matisarà més endavant (2013c: 15-44).<sup>153</sup>

En la major part dels casos d'aquest estudi pragmaestilístic en què ha pres protagonisme la metàfora, ha estat a propòsit de l'anàlisi d'estructures concretes que són típiques de l'estil estellesià, com ara la doble adjectivació, l'estructura [N + o + N], els adverbis acabats en *-ment* o bé les estructures de la sentenciositat. En molts d'aquests casos, entra en joc un mecanisme concret de condensació semàntica i de transferència de sentit: el *desplaçament qualificatiu*, el qual s'estudiarà en el punt 2.5.4.

El present punt sobre l'estudi de la metàfora es divideix en quatre epígrafs. El primer, titulat “Metàfores clau de l'estil estellesià”, recull algunes de les representacions metafòriques més destacades del dir poètic estellesià, tot atenent a dos motius: primer a la genuïtat i, en segon terme, a la freqüència. Així doncs, hi ha una sèrie de relacions metafòriques que es *textualitzen* en diversos punts de la poesia d'Estellés i són aquestes plasmacions lingüístiques concretes les que s'hi comentaran. El segon epígraf i el tercer s'ocupen de l'estudi respectiu de les representacions metafòriques de l'*eros*<sup>154</sup> i del *tanatos* en Estellés. En el cas del *tanatos*, es mostraran algunes de les *textualitzacions* més interessants de la metàfora de la *mort*. El quart i últim epígraf està dedicat a mostrar una proposta de plasmació sintètica de la relació entre els principals conceptes de l'univers cognitiu estellesià, tot seguint la proposta d'Elena Sánchez sobre Ausiàs March (Sánchez 2013: 101), que es basa en les freqüències lèxiques d'aparició.

#### 2.5.3.1. Metàfores clau de l'estil estellesià

La poesia d'Estellés està plena de metàfores que no criden l'atenció, és a dir, que no són efectistes. Es tracta de detalls de subtileza estilística que acaben de perfilar el text de

<sup>152</sup> Aquest estudiós ha publicat els següents estudis sobre la metàfora en Estellés: 1989, 2004, 2010, 2011, 2013 i 2014.

<sup>153</sup> Ara no es tornarà a la descripció teòrica de la qüestió i als estudis previs sobre el tema, atès que aquests temes han estat presentats en els punts 2.1.1. i 2.1.2., respectivament.

<sup>154</sup> Ja que l'estudi de l'*eros* reapareixerà en el punt 2.6.4., ara només s'esmentaran breument els seus trets fonamentals pel que fa a l'univers poètic estellesià.

manera silenciosa. Salvador afirma que l'“íntim lligam del símbol i la meravella, per un costat, i, de l'altre, la vida de cada dia, és una de les claus de l'exquisedesa de l'estil d'Estellés, la seua delicadesa que genera una mena de metàfores menudes, discretíssimes i tanmateix secretament operatives” (Salvador 2014: en premsa). Sovint es tracta de projeccions metafòriques posades en marxa de la mà de mecanismes retòrics que juguen amb petits moviments de sintaxi i de sentit, com ara el *desplaçament qualificatiu*. Tanmateix, lluny de l'anàlisi detallada de mecanismes sintàctics concrets, aquest epígraf és un repàs d'algunes imatges metafòriques cridaneres i genuïnes, que formen part de l'univers estellesià i que ixen a la superfície textual en moments puntuals del poema.

Una de les metàfores més originals d'Estellés té per DO l'escena tradicional valenciana d'un meló tendral, penjat d'una biga a casa per tal que es mantinga en bones condicions durant mesos, normalment per a menjar-se'l als nadals. Salvador ha comentat aquesta metàfora pel que fa a la seua projecció sobre el domini de la mort, concreta i quotidiana, en un sonet de *Pedres de foc*. En paraules seues:<sup>155</sup>

El poema té un to irreal o oníric que deixa en suspens la lògica i el sentit comú: home que es penja sense motiu aparent i sense provocar cap reacció en els altres, gairebé desaparegut. Però al mateix temps s'hi combinen elements realistes propis del marc de la llar rural: l'airet del corral, fruits assecant-se a l'andana, el tracte de confiança amb el veïnat, la celebració familiar de Nadal...

Si calgués buscar un rètol per a aquesta fórmula expressiva, optaria pel de realisme màgic, i de fet l'ambient que s'hi crea recorda el d'alguns contes de Pere Calders. En el fons de tot, el text conté un sentit que ultrapassa les aparences, un sentit on l'aparent acte suïcida és, si bé es mira, un sacrifici incruent realitzat per amor, lent i callat com la maduració d'un fruit.

D'altra banda, hi trobem metàfores concretes, localitzades en uns punts determinats del poema, però són metàfores discretes –tan silencioses, diríem, com el sacrifici que s'escenifica. Així, per exemple, el fet de lligar-se el coll amb el dolor expressa l'acceptació, una assumptió del sacrifici que opera com la corda al coll del penjat. Hi ha una altra igualació figurada, la que s'insinua entre cos i dolor (“cau el meu cos, el meu dolor, del sostre”). (2013: 34-35)

---

<sup>155</sup> El sonet és aquest:

El meu treball i la meua tristesa,  
el meu dolor que a ningú no puc dir,  
i el calle, em dol, em lligue el coll amb ell,  
em faig un nus, estrenyent-lo ben fort,

i a poc a poc cau, del pes, el meu cos,  
cau el meu cos, el meu dolor, del sostre,  
i vacil·lant a l'airet del corral  
estic, penjat, tota la meua mort,

i entra el veí i em veu penjant del sostre  
i no diu res, demana un got de vi,  
i de reüll em guipa, i no sap res

i penge així, i en arribar nadal  
seré un mort dolç, de secreta dolçor,  
i m'obriran a taula, entre rialles.

D'altra banda, al final del poema 36é del GFG, es projecta aquesta mateixa imatge sobre el domini de l'*eros*: “flèrida em fa una certa il·lusió. / me la guarde per al cap d'any com el meló a la biga”. Aquesta referència d'àmbit col·loquial valencià, un costum tan humil com el de penjar el meló tendral d'una biga per mantenir-lo en bones condicions durant més temps, combinada contrastivament amb una al·lusió culta al personatge garcilasià de Flèrida, crea un efecte estètic intencionat. A banda d'aquest contrast, cal destacar ací la consideració de la dona com un objecte i, més concretament, com un objecte gastronòmic.

De les 13 ocurrències del mot *meló* en el CED, 6 estan relacionades amb la representació d'allò quotidià i humil mitjançant la tècnica metonímica de la *representació a través de variants*, i les altres 8 tenen contingut metafòric, siga una metàfora d'imatge (“i obria les paraules, /o a voltes les tallava, percebent-hi un cruixit / com si obrís amb les mans, exactament, un cap, / o la caixa d'un pit —o bé un meló d'Alger”, CQOTP; “o obrir un cap com un meló d'Alger”, MPVII, LPed), o bé relacions metafòriques més complexes.

El meló serveix també per introduir una altra metàfora d'imatge de tipus sexual, però molt més explícita: “Amb un cruixit com de meló d'alger / t'encetaré per la banda funesta / i em donarà un gust insuperable” (PF). En aquest cas, el DD, introduït amb un eufemisme, no és abstracte, cosa que sí que ocorre en aquest altre cas: “Has retornat quan enllestíem / allò que calia menjar: / una llibertat encetada / com un meló de sucre líquid, / i t'hem fet lloc i hem esperat” (MPVII, LJR).

Per un altre costat, hi ha una sèrie d'imatges estellesianes relacionades amb l'ofici de forner, provinents de la seua tradició familiar en aquest ofici.<sup>156</sup> Ja s'ha dit, en parlar de l'adjectivació (§2.2.2), que *cereal* és un adjectiu genuí del seu estil per tal com aquest poeta l'utilitza per qualificar la textura o el tacte d'un ambient o objecte determinat. Així doncs, en la col·locació estellesiana *tacte cereal* s'atribueix aquest adjectiu a la pell molt suau d'una dona, mentre que en *pols cereal*, s'especifica que la *pols* és molt fina i d'una textura semblant a la farina mòlta.

Com ja s'ha dit, el cereal és per a Estellés la farina o cereal mòlt que s'utilitza al forn per a fer pa. En el següent exemple, de PA, es posa en relació per la seua qualitat al tacte la textura de l'ala de la papallona, amb el seu polsim característic que li permet volar, i la farina, per mitjà de l'estructura [N + o + N]: “és un tacte furtiu, papallona o farina”. Aquest exemple es troba, però, entre la comparació i la metàfora pel fet que el DD no és més abstracte que el DO.

Hi ha dues ocurrències en què la imatge del pa al forn es relaciona amb una altra imatge pel que tenen de semblant en la forma. En un cas impregnat d'arcaisme, la projecció entre els dos extrems, el sol i el forn, no implica un augment d'abstracció, sinó la coincidència formal de l'escalfor i la lluminositat (“la mia carn, que viu haveu vestida, / es vincla i plora per açò i allò. / El sol alt en lo cercle i el pa al forn”, OC6, DA). En canvi, en el següent cas sí que hi ha projecció d'un domini sobre un altre, ja que l'“amor arrodonit” fa referència doblement al concepte de l'amor de parella però també a la seua culminació més humana com és l'embaràs per mitjà de la imatge rodona del ventre de prenyada (“Així, així. Com l'amor persevera, / ventre que creix, amor arrodonit, / com

---

<sup>156</sup> El seu pare era forner i el seu avi també. De fet, aquest avi va morir al forn d'un tret d'escopeta disparat pel germà per causa d'una disputa per l'herència.

el pa al forn, l'alegre desposada”, MPVII, PAN). De fet, la fertilitat del ventre matern i la del forn de pa, receptacle calent que engendra un producte estimat, ofereixen sobrats elements anàlegs.

Una altra imatge estellesiana relacionada amb el forn és la de la massa de pa que es fa agra perquè passa massa temps abans de posar-la al forn. Tot i que només se n'ha localitzat una aparició en tot el CED, la seua originalitat i força la converteix en un element clau de l'estil estellesià. Es troba en el poema “Epístola amb segell d'urgència a Sant Vicent Ferrer” de la N. El fragment diu així:<sup>157</sup>

Europa em dol i els dies de la seua tristor.  
Europa em dol i em dol ben concreta i calenta,  
com un pa que es fa agre de no portar-lo al forn.

Com un pa entre les mantes d'una por inconcreta,  
que creix i creix amb una tristíssima buidor.  
És l'hora de creuar-lo amb una ganiveta,

és l'hora violenta, per fi, de la saó!  
És l'hora clara i alta dels cors i els peus oberts.  
De dir allò que hi manca. I de dur el pa al forn.

La comparació metafòrica entre Europa i el pa no pot ser més original en el sentit que sintetitza un moment històric complex, amb la segona guerra mundial encara recent i un projecte embrionari de cohesió paneuropeista, que generen sentiments convulsos i contradictoris expressats des de la quotidianitat i de manera totalment original en aquest fragment. Una altra referència metafòrica amb aquest mateix marc cognitiu del forn és la següent: “El cor em creix i em creix, com el pa en l'alcavor”. Per acabar amb aquest poema clau de la N, se cita el somatisme següent per la seua força i originalitat: “Tinc l'ànima coenta com la planta d'un peu.”

El mot *garbons* també fa referència en Estellés a aquest marc cognitiu del l'ofici de forner, atès que Estellés coneix el forn a llenya, que funcionava alimentat per garbons de fusta. Relacionada encara amb aquest marc cognitiu, trobem “una de les estratègies poètiques més efectives de l'autor. La comparança que conjumina un element de la naturalesa o un concepte abstracte amb una vivència humana, sovint referida al cos de la dona” (Salvador 2014: en premsa), com en el següent exemple (MPV, SP): “recordava els carrers / una determinada placeta del segó / una llum que pujava com puja el pa com us puja la llet a les dones als pits”. Així, s'interconnecta un element ambiental com la llum amb la quotidianitat del pa i de la llet al pit de les mares, alhora que aquesta enumeració ajuda a crear un escenari d'allò més col·loquial. Una altra metàfora pròpia de l'univers estellesià, que ha estat esmentada i que connecta un paisatge amb el cos femení, és l'associació dels pits de la dona i de la superfície de la mar escarotada pel vent, quan inclou expressions com ara “mamelletes d'aigua”.<sup>158</sup>

De fet, el paisatge o territori contemplat i estimat per aquest poeta, apareix en alguns casos somatitzat en el cos femení, però també en el cos del mateix poeta, com s'observa en aquest fragment inicial de l'onzé poema d'OM (OC3):

---

<sup>157</sup> Aquest exemple ha estat citat en 2.2.1., a propòsit de l'estudi de la presència del topònim Europa en el CED.

<sup>158</sup> Vegeu 2.5.2.

Oh clar país que ara volen obscur  
homes obscurs de tenebrosa lletra  
i el fan funest amb baralles i plets!

Molt present ets a la meua memòria.

Vaig ancorar la meua nau un dia  
i amb pas incert vaig recórrer uns llocs.

Per sempre et duc durament tatuat,  
no a la pell, com fan els mariners,  
sinó al mateix i incert tel del meu cor.

Aquí, el país, els *llocs* del país, romanen *tatuats* en la memòria del poeta, tot seguint un procés de somatització on el record d'aquests llocs esdevé tinta indeleble tatuada hiperbòlicament no en la superfície dèrmica del cos, sinó més a dins encara, en els teixits cardíacs, i amb l'amor i dolor que això representa.

En *Coral romput*, hi ha certs elements clau que ajuden a entendre l'univers estellesià, com ara la referència al pare i als grills, a partir de la qual es pot interpretar l'aparició dels grills en l'obra d'Estellés com una referència velada al pare, com s'observa en aquest fragment del CR (OC6, CQOTP):

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,  
igual que els cucs de seda, morint, s'esdevenien  
papallones petites, amb un tacte domèstic,  
vagament cereal, cosa de cada dia.  
Hi ha en els versos que escric, entre tots els meus versos,  
certs mots que encara tenen un no sé què de grills:  
jo sé ben bé quins són, i estic content, i calle...

També és constant en el CR, la referència a Itàlia com a lloc on no s'ha estat i on el poeta expressa unes ganes gairebé obsessives de viatjar. Itàlia és símbol polièdric per al poeta:

Lletres d'agraïment. Aquest amor a Itàlia,  
aquest amor a Itàlia que em mata de tristesa,  
que em plou des del cervell, des dels ulls, des del cor,  
aquest amor a Itàlia, o bé l'aigua en cistella.  
Només diria això de vegades: Itàlia.  
I una trista retòrica: M'estic morint per tu,  
em moriré per tu un dia qualsevol.  
Em pense el cor, oh Itàlia, com un vaixell, com un  
vaixell que du el teu nom escrit en lletres blanques  
al costat de la proa. El meu cos el vaixell  
anomenat Itàlia, perdut pel mar, a soles,  
volent, i no podent, tornar a tu, tornar.  
[...]  
És possible que mai no puga anar a Itàlia  
i sent un gran desig de callar, de que hi haja  
silenci quan acabe, només, de dir uns noms  
–Siena, Arezzo, Pisa, Cremona, Forlí, Ràvena,  
Perugia, Ferrara...–

Tornar a Itàlia és tornar als orígens, és trobar la identitat d'u mateix. D'una banda, Itàlia és el bressol de la cultura europea juntament amb Grècia. Itàlia és el lloc de procedència d'alguns dels referents literaris més intensos en Estellés, especialment els tres poetes llatins Horaci, Virgili i Ovidi, però també Catul i la grega Safo, entre d'altres referències a la literatura grecolatina que es poden trobar en els seus versos. D'altra banda, Itàlia és per a Estellés la nostàlgia d'un món que no ha viscut, unes runes que no ha visitat i un sentiment de no haver visitat el cor d'Europa. De fet, Estellés traspua un sentiment paneuropeista ancorat en referents culturals que van des de la literatura grecolatina fins el cinema contemporani, que té el Neorealisme com a representació italiana que indubtablement també l'influeix.

Hi ha una sèrie de referents simbòlics a personatges bíblics propis del dir estellesià, els quals s'han citat suara en parlar de l'al·legoria i s'ha dit que tenen més pes en la poesia dels anys cinquanta.<sup>159</sup>

Altres projeccions metafòriques típiques del dir estellesià han aparegut o apareixeran al llarg d'aquest capítol.<sup>160</sup> Fer-ne un repàs exhaustiu s'escapa del propòsit d'aquest punt, per la qual cosa tancarem aquest primer epígraf sobre les metàfores clau en Estellés amb un repàs de la influència d'Ausiàs March en aquest tret estilístic.

### 2.5.3.1.1. Metàfores ausiasmarquianes en VAE

Si es fa un repàs detingut de les referències a versos d'Ausiàs March en els poemes d'Estellés, es pot comprovar com una sèrie de metàfores pròpies de March que han passat a formar part també del dir estellesià. Per començar, cal dir que el sol fet d'utilitzar referents d'allò més col·loquials i quotidians per a metaforitzar sentiments i conceptes complexos és un tret compartit entre el de Beniarjó i el de Burjassot. En alguns pocs casos, els referents quotidians concrets coincideixen, però en molts d'altres, no.

Autors com Mariola Aparicio ja han parlat d'aquesta coincidència en el tractament metafòric dels temes sentimentals: “Estellés introdueix a la seua pròpia poesia una sèrie d’imatges i recursos retòrics que tenen molt a veure amb la retòrica ausiasmarquiàna” (Aparicio 2004: 148). Aquesta autora destaca la presència d’aquestes imatges, sobretot en forma de comparacions, en els poemaris *Els amants* (OC3), *Hamburg* (OC9) i *Pedres de foc* (OC5), i cita aquest encertat exemple del primer dels tres poemaris, on Estellés escriu uns versos *a la manera* ausiasmarquiàna, aprofitant-ne escansió, rima, lèxic i estructures sintàctiques:

Com torsimany que enmig de la nit, la mar,  
no sap callar el que endevina o sent,  
del fet present haurà conclusió:  
la passió és breu i intens l'estat.

---

<sup>159</sup> Vegeu 2.5.2.

<sup>160</sup> Deixem sense esmentar ara projeccions metafòriques del tipus LA POLS [I LA CENDRA] REPRESENTEN LA MORT, la metàfora d'imatge entre els peixos i els ganivets, per la forma de fus i per la lluisor compartida o bé desplaçaments qualificatius del tipus “un parot vegetal”, molts dels quals han aparegut en parlar dels adjectius clau (2.2.2.).

En aquest fragment, doncs, Estellés *s'ha posat les ulleres* d'Ausiàs March i gairebé l'ha reencarnat a l'hora d'escriure aquests versos. Altrament, aquest no és l'únic fragment estellesià amb aquests mots i metàfores ausiasmarquianes. En aquest sentit, considerem que hi ha quatre camps metafòrics que utilitza Estellés i que ha manllevat de March: la mar, els jocs d'atzar,<sup>161</sup> la cocció del pa i l'escatologia de la mort. Aquests quatre àmbits tenen en comú l'aspecte col·loquial. En el cas de la mar, lloc d'abundants metàfores estellesianes –i superfície poetitzable per excel·lència–, la influència ha convertit dues citacions ausiasmarquianes en col·locacions estellesianes: ens referim a “així com cell qui en la mar té maysó” i a “veles e vents”.

En el primer cas, veiem que aquesta expressió (amb algunes lleus variacions sintàctiques), apareix 53 vegades en el corpus estellesià. En destaquem l'aparició en el poema “Cultura” d'EP, on s'utilitza la mar per metaforitzar l'amor. A més, Estellés es vincula amb March tot integrant-hi el seu vers literal, que és el darrer d'aquest fragment:

Ens volíem els dos, fèiem l'amor  
com diuen en francès, i és de raó,  
i fer l'amor ens era un rebolcò,  
una atmosfera densa d'alcavor,  
i sobre el llit navegàvem els dos,  
vèiem Eivissa ací i enllà Maó,  
així com cell qui en la mar té maysó.

*Veles e vents*, que apareix només una vegada en els versos de March, es converteix en Estellés en una col·locació estilística, que arriba a modificar per adaptar al seu estil en diverses ocasions. De les tres citacions següents, que mostren aparicions de *veles e vents* en el CED, es dedueix que el poeta fa ús d'aquesta citació de March per reforçar el to reivindicatiu i enèrgic del fragment on s'insereix:

Veles e vents, repetiria jo,  
carregat de raó i de passió,  
com aquell home de Beniarjó,  
que ara li ha posat música Raimon. (OC7, EP)

Veles e vents. Vivim un moment únic  
d'obrir al vent les portes, les finestres.  
Tot el futur de la pàtria és vostre!  
Treballareu les lletres i les síl·labes  
i enlairareu uns mots de confiança  
en un futur que serà, sempre, vostre. (EG, 4)

Raons de llum i proclamacions,  
veles e vents, que la vida segueix!  
M'estime molt el meu País. (PPz)

És un fet destacable que no hi haja cap aparició de l'expressió *veles e vents*, ni de les seues variants, en cap dels poemaris estellesians dels anys cinquanta. Ben al contrari, gairebé totes les seues aparicions es troben en els llibres del MPV, i no cap en els quatre primers volums de l'OC. En definitiva, *veles e vents* marca la coincidència de la metàfora marítima en els dos poetes a l'hora de descriure el món. Es tracta d'un recurs metonímic d'apel·lació a la cultura marinera per mitjà dels vaixells i de la navegació, que alhora condueix el lector a una època gloriosa de la cultura catalana: la del Segle

---

<sup>161</sup> Ens referim als jocs de daus i als escacs, tot i que els escacs no són considerats estrictament jocs d'atzar.



d'Or, el segle XV, quan les lletres catalanes comparteixen glòria amb les conquestes catalanoaragoneses ultramarines.

En l'annex 5, es pot comprovar que en el corpus estellesià hi ha 7 aparicions de [*veles e vents*], també 7 de [*veles i vents*], no cap de [*veles e + N*] i 8 de [*veles i + N*]. Per tant, un total de 22 aparicions relacionades amb aquesta expressió ausiasmarquiana. El darrer dels quatre casos és interessant de comentar per la seua varietat i possibilitats metonímiques. Es tracta de les ocurrencies on Estellés transforma la cita de March i crea una figura poètica nova.

Els vuit casos són els següents: “Distribuïa naus de veles i cristalls”, “amb desplegadas veles i rams de sal”, “veles i nens, breviar diari”, “de pals, de veles i de l'exacta gràcia”, “torna l'estiu de veles i d'amors”, “diré dies de veles i de barques”, “floria el mar de veles i cançons” i “passa la mar de veles i de rams”. També són interessants per la subversió de sentit tres aparicions de *veles i vents*: “M'agrada molt mirar a les pupil·les veles i vents i rames i castells”, “Puja una veu com designi incògnit, familiar, de veles i de vents” i “veles i vents, el motor de la barca”.<sup>162</sup>

Amador Calvo, en un exemple que hem citat en el punt 2.2.2, on s'han tractat les aparicions del nom propi *Ausiàs*, es palesa també una associació metafòrica coincident en dos punts del corpus estellesià, que mostra l'associació cognitiva estellesiana entre ossos, pedres i paraules com a elements fundacionals de la identitat dels valencians. En aquest sentit, Calvo (2007: 271-275) veu relació entre el poema “Ací”, de LMer, i el poema “Els ferros del poema”,<sup>163</sup> d'MAD. En el poema “Ací”, es parla dels “fils de la sintaxi” i d’“un sagristà / de la seu em contà com referen el cos / d'Ausiàs, amb fils-ferro, enllaçant trossos d'ossos”. Semblantment en l'ECon hi ha un nou cas de cosificació del material lingüístic “i cerque, en va, una lenta sintaxi; intemporal, el teu cos, una idea”.

Pel que fa al tercer tipus de metàfora compartida citat al començament d'aquest apartat, hi ha també la metaforització del sentiment de dolor (amargor) a partir de la metàfora del pa agre i per extensió de la metàfora ontològica EL DOLOR ÉS SABOR i encara més ampli EL DISGUST MENTAL ÉS DISGUST FÍSIC. Aquest n'és un exemple extret dels versos d'Ausiàs March: “Llir entre cards, dintre mi porte un forn / coent un pa d'una dolça sabor / i aquell mateix sent gran amargor”.

El paratext ausiasmarquià emprat per Estellés “Toni amic vostra carn és ja fem” (OC2, ECon) encaixa perfectament amb la manera ausiasmarquiana de tractar la mort, amb una obsessió per la descomposició de les despulles en la tomba, que ja veiem en N i obsessió que anirà ressonant al llarg de tota la seua obra. Un punt de reverberació especialment destacat s'hi donarà justament en el poema “Mort i espant de Carles Riba” (ECon). Tamateix, en cap dels seus poemes Estellés no parlarà de la mort d'Ausiàs March amb aquest to escatològic. Més avall, es continuarà parlant de metaforitzacions de la mort en la lírica estellesiana, i ho farem per comparació a un dels poetes espanyols més important de tots els temps i que és influència estellesiana: Francisco de Quevedo.

<sup>162</sup> En el punt 2.2.2., s'han citat alguns exemples on es posen en relació *pedres* i *paraules* (“i enyore molt unes pedres atònites de beniarjó, / justament les pedres disperses, / amb voluntat dura de síl·labes, / del palau d'ausiàs march”, MPVI, DP) com a elements fundacionals de la identitat dels valencians.

<sup>163</sup> Així mateix, la referència als *ferros* del poema, pot tenir relació amb alguna part del procés tradicional de linotípia.

### 2.5.3.2. Representació de l'*eros* en el vers estellesià

En aquesta anàlisi, l'*eros* inclou l'amor en totes les seues representacions. Per tant, l'amor conjugal i familiar però també el desig eròtic. Pel que fa als mots que acompanyen el lema *amor* en la poesia d'Estellés, ja se n'ha parlat en 2.2.2, concretament pel que fa a les col·locacions adjectivals del mot amor. Més endavant, en el punt 2.6.4, s'analitzarà l'estil del burjassoter pel que fa al sexe i a les relacions familiars, de manera que tornarà a entrar en joc l'element amorós, tot i que acompanyat d'altres sentiments suscitats per aquestes relacions.<sup>164</sup>

Si el marc cognitiu de la mort té un pes fonamental en la lírica estellesiana (Pérez Montaner i Salvador 1981: 11), no és menys important el marc cognitiu construït al voltant de l'*eros* (Salvador 2011: 207) i del qual de n'ha parlat en el punt 2.6.4. Per a Estellés, les parts del cos femení són un element metonímic essencial de l'amor (Climent i Monferrer 2013: 12). No es tracta, però, de les parts del cos més típicament sexuals. Les cames, els cabells, les cuixes o la pell són elements fonamentals de l'*eros* estellesià.

Les parts del cos que més apareixen en la lírica estellesiana per representar l'atracció del *jo* poètic pel cos femení són les cames i els genolls, tal com es veurà en 2.6.4. Estellés expressa el seu amor per totes les coses. L'amor per les coses menudes de la vida, que sovint passen desapercebudes, i per les gents del seu país, i ho fa amb un to vitalista i amb un afany de fer inventari de totes les coses del seu món. Aquesta actitud *eròtica* en sentit freudià, aproximada al sentit de *vitalista*, la trobem sobretot en la seua poesia cívica i gairebé patriòtica, que es troba recollida en el MPV.

A més d'aquest amor d'inventari de les coses menudes relacionat amb la tècnica de la representació a través de variants, hi ha en Estellés l'amor a la família, que és molt intens. L'amor a l'esposa, Isabel, és un amor algunes poques vegades sexualitzat (com en el poema "Els amants" de LMer) i moltes altres com l'amor a la companya de tota la vida, fidel, mare dels seus fills i recolzament infatigable, fins el punt que en el dotzé poema de l'EO (OC7), apareix com una mare pròpiament, de la qual el poeta –Ovidi com a *alter ego* d'Estellés– n'és dependent:

desesperat de tot t'escric, esposa. avui m'han donat unes  
criadilles bullides, i no torrades a la brasa, com tu sabies  
que m'agradaven tant. no me les he menjades i les he deixades  
damunt la taula. he sentit ganes de plorar. per la  
finestra veia com, abans d'hora, queia el dia. Arribava  
la nit. no sóc el teu marit, no sóc el pare dels teus fills,  
sóc el teu fill i necessite molt els teus braços, el teu càlid  
ventre, les teues cuixes, per a adormir-me. no ho sé darrerament.

També hi ha en el vers estellesià la dona com objecte de desig sexual. Com s'ha vist en 2.2.2, en la cosmovisió estellesiana, la dona es representa amb qualitats vegetals -cames

---

<sup>164</sup> Així doncs, en aquest punt, es pren l'accepció de procedència grecollatina del concepte *eros* com a sinònim d'*amor*, que cal no confondre amb l'accepció freudiana del terme, on aquest va més enllà del sexe i de l'amor i s'associa, més generalment, a les pulsions de vida per oposició al *tanatos*, relacionat amb la mort.

llargues, presència estàtica i passiva. Així doncs, s'hi trobaran poemaris on el *jo* poètic expressa el seu desig per poder assolir sexualment el cos d'una dona que apareix gairebé anònimament, sovint per mitjà de projeccions mentals on el poeta s'imagina amb aquesta dona desitjada i erotitzada.

En alguns casos, les dones tenen nom. Són dones passives amb pseudònim amb les quals el *jo* poètic comparteix escenari de la ficció, o per a les quals són escrits aquells versos, a les quals, per tant, el poeta dedica el seu monòleg, com en aquests versos de l'HP (OC6): “Pense unes cuixes tendres, Françoise, pense un cos d'aigua. / Pense el pes del ruixim, Françoise, i pense l'ègloga”. Elles només escolten. Trobem aquest fenomen en poemaris com VJ (OC7), J i SJ (OC8) i l'HP. També hi ha l'amor a la filla morta, que es representa per mitjà del dolor, en els poemaris escrits quan la seua mort és recent (com ara la N, PrimS i CR). De la mort es parlarà tot seguit.

### 2.5.3.3. Representació del *tanatos* en el vers estellesià

En el cas d'Estellés, el marc cognitiu de la mort és especialment important. Estellés troba que hi ha una incompreensible bellesa en la mort, però alhora aquest fenomen l'inquieta. La representació estellesiana de la mort encaixa en el model de projecció metafòrica que descriu Haike van Lawick (2006: 25), a propòsit de Lakoff (1993), i que consisteix a interpretar els esdeveniments –com ara la *mort*– en termes d'accions realitzades per algun agent –un segador, per exemple–, que és l'element personificat. Segons Lakoff, les projeccions metafòriques com aquesta són possibles per una coincidència de les estructures de nivell genèric, que apareix, per exemple, en la metàfora **ELS ESDEVENIMENTS SÓN ACCIONS**.

En la poesia d'Estellés, aquesta personificació de la mort es materialitza de moltes formes diferents: la d'un nounat (“jo tinc una mort ben petita / que trau els peus pels bolquers”, N), la d'una prostituta (“el rostre lleig de la puta cruel, –un ull penjant i la boca rompuda, / el ventre inflat i les mitges caigudes–”, ECon) o bé la mort personificada en la figura de la divinitat, del sant, i del cavaller (“Ets l'àngel del Senyor, / Mort. / Et rebem de genolls a l'estança” [...] “Com si ens armasses cavallers, / aguardem el teu colp de llum a les espatles”, N).

A més, en la poesia d'Estellés, la mort es metaforitza sovint a través de processos metonímics (Salvador 2011: 208). La metonímia estableix subjectivament una relació de contigüitat entre propietats no inherents de dues entitats. En la metonímia no té lloc cap projecció estructural, sinó un desplaçament referencial (van Lawick 2006: 28-29). Pel que fa a la mort en la poesia estellesiana, trobem casos on apareix referida a partir d'un element metonímic com és el taüt:

“rega l'hortet com una dolça tomba.” (20P-62)

“Ascensors funerals, mudes caixes metàl·liques, / mudes caixes de fusta, amb espills allargats, / pugem i baixem, pugem i tornem a baixar” (LE)

També hi ha la metàfora d'imatge basada en una relació metonímica entre el taüt, on es posa el mort, i el sonet, que té forma de caixa de morts:

“Quatre homes van i duen un sonet / amb un mort dins: amb un sonet al llom” (PF)

Per tant, les representacions de la mort en Estellés són ben diverses. Aquestes plasmacions creatives del que potser és el concepte més difícil d'entendre per a l'ésser humà, tenen sovint els seus orígens en altres autors o bé en representacions metafòriques que la tradició cultural occidental arrossega al llarg dels segles. Estellés ha estat fortament influït per la tradició literària espanyola. Un cas semblant a l'estellesià d'estreta relació entre amor i mort el trobem en Federico García Lorca, per exemple en el poema “muerto de amor” del *Romancero gitano* (1988). D'altra banda, un dels màxims exponents d'aquesta influència és Francisco de Quevedo. Concretament, en el següent epígraf, s'ofereix una anàlisi comparativa entre les metàfores de la mort utilitzades per Quevedo i Estellés.

### 2.5.3.3.1. Metàfora, metonímia i lèxic del marc cognitiu de la mort en la poesia de Francisco de Quevedo i de Vicent Andrés Estellés<sup>165</sup>

Quatre són les aparicions del nom propi *Quevedo* en el CED. Tot i que no en són moltes, sí que són prou significatives. Una, és la citació introductòria a un poema d'HILM, on se cita la segona part del penúltim vers del famós sonet d'Estellés titulat “Amor constante más allá de la muerte” (“...mas tendrán sentido”). El poema a què acompanya aquest mig vers mescla la temàtica de l'amor i de la mort, tal com passa amb el poema citat de Quevedo. La segona aparició, és a VJ. Aquesta és significativa pel fet que apareix Quevedo com una influència directa del *jo* poètic, al costat d'influències tan importants en Estellés com els medievals gandients Ausiàs March i Joan Roís de Corella: “he deixat de comptar les síl·labes / la feina que m'agradava més. / he deixat de banda els meus llibres / el meu ausiàs el meu roís de corella àdhuc el meu / quevedo”.

La tercera aparició, en la CQOTP, representa un bust de Quevedo al costat d'un de Beethoven i un de Goya. D'aquesta manera, es posen a la mateixa altura un músic, un pintor i un escriptor com a referents internacionals per excel·lència en les seues disciplines. El fragment s'inicia amb la referència a l'escriptor italià Giovanni Papini:

Pense el cap de Papini com un cap de Beethoven.  
 Pense el cap de Papini com el d'un ofegat,  
 fet amb les adherències successives d'argila,  
 fet amb pètals d'argila, a cops, iradament,  
 com per un violent escultor amb el dit  
 gros tocant, insistint, oprimint, retocant,  
 amb un dit gros horrible, tot brut de nicotina.  
 Després es lleva el fang i aleshores sorgeix,  
 noble, el cap de Beethoven. Emil Ludwig. ¿I el cap  
 d'Emil Ludwig, de Goya, de Quevedo?

La darrera aparició de Quevedo en el vers d'Estellés es troba en Q1962. Aquesta vegada, la situació enunciativa de ficció inclou una trobada entre el *jo* poètic i Pablo Neruda. Entre les influències atribuïdes a Neruda per part d'Estellés, es troben escriptors canònics de la literatura espanyola de tots els temps:<sup>166</sup>

<sup>165</sup> El contingut d'aquest epígraf es basa en l'article titulat “Metàfora, metonímia i lèxic del marc cognitiu de la mort en la poesia de Francisco de Quevedo i de Vicent Andrés Estellés: estudi comparatiu” (Monferrer 2011: 529-544).

<sup>166</sup> Aquest poema de Q1962 és una mostra de ficcionalització autobiogràfica característica d'Estellés, on aquest es presenta en situacions imaginades en interacció amb altres intel·lectuals, tot incorporant

de vegades també arribava neruda. mirava l'un costat i l'altre amb aquells ulls de peixot sota la seua gorra seia en el divan mirava encara amb certa cautela. no pots fiar-te mai em deia agafant-me pel braç. jo ho comprenia tot i ho disculpava tot. ell es treia d'una butxaca una primera edició de quevedo i una segona edició de fray luis de león i es treia encara més papers per exemple la partida baptismal de jorge manrique uns originals il·lícits de góngora a la mort del conde de villamediana coses totes absolutament interdictes llavors, en uns gots aculats d'un vidre de dit bevia el vi negre mentre jo llegia les tèrboles línies amargament llunyanes. en establir-se un cert ambient de confiança es treia un calçetí i improvisava una oda elemental mentre el dit gros del peu descalç sobresortia indòmit. són coses de la guerra què t'he de dir tu ja m'entens i mut

Tanmateix, la influència no queda en aquesta capa més superficial que és la de l'antropònim i la citació directa d'un vers, sinó que cala fins el moll de l'os, com es pot observar en el tractament metafòric d'un tema fonamental tant en la lírica quevediana com en l'estellesiana –i en tota la literatura: la mort.

En aquest epígraf, es du a terme un estudi paral·lel de les imatges metafòriques i metonímiques que apareixen en la lírica de Francisco de Quevedo i de Vicent Andrés Estellés. Així, obtindrem els resultats de l'anàlisi d'un corpus format per deu poemes de Quevedo i dotze d'Estellés específicament triats per la temàtica, d'un costat, i de recerques lèxiques en dues bases de dades, de l'altre. Aquesta anàlisi és una aproximació a la concepció que cadascun dels autors té de la idea de la mort i l'observació de quines són les diferències fonamentals entre els respectius marcs cognitius al voltant d'aquest concepte constant en l'extensa obra tant de l'un com de l'altre, tot entenent que la influència de Quevedo és, en un sentit metonímic, la influència de tota la tradició literària espanyola i, per extensió, occidental. Inicialment, la distància cronològica i contextual entre els dos fa pensar que s'hi trobaran marcades diferències. Tanmateix, és interessant veure com apareixen més punts de contacte dels que s'havien previst.

Segons Langacker (1987), “un domini cognitiu és una esfera coherent del coneixement de naturalesa enciclopèdica” (Hilferty 1995: 31). Des d'una perspectiva cognitiva, “la metàfora i la metonímia són interessants no sols pel que representen, sinó també pel que revelen sobre el funcionament de la ment humana” (Hilferty 1995: 43). En aquest sentit, segons els elements metafòrics relacionats amb la mort que trobem en la lírica de cadascun dels dos poetes estudiats, podrem deduir quines idees o quina concepció de la mort té cada poeta.

En relació a la primera part de l'anàlisi d'aquest epígraf, el criteri de tria de la mostra es basa en la temàtica dels poemes. S'ha buscat que els poemes escollits per a la comparació tinguen com a punt central el tema de la mort. Els dos han estat poetes àmpliament prolífics en la seua creació, fet que fa desmesurada la tasca d'anàlisi de tots els poemes que parlen de la mort en cada autor si considerem les dimensions que ha de tenir aquest treball. Segons Ferrando (1999), a diferència del

---

pinzellades físiques i de caràcter reals del personatge. Per a més informació sobre l'element autobiogràfic en Estellés, vegeu 2.6.3.

tractament generalitzat de la mort per part del burjassoter, en Ho, Estellés tracta de desmitificar-la. En el poemari en qüestió, es representa la mort com a descrèdit i reducció al simple procés biològic. A més a més, en Ho, hi ha “la cerca d’un acord metafísic i reflexiu amb la pròpia mort”. També hi ha la metàfora clàssica adaptada de les pedres de l’àmfora i la crítica a les necrològiques, que trobem en altres obres seues.<sup>167</sup>

Aquest estudi parteix de la hipòtesi que Quevedo i Estellés no comparteixen les mateixes imatges metafòriques i metonímiques pel que fa a la representació de la mort. Ambdós autors viuen en èpoques i en contextos marcadament diferents que propicien construccions cognitives del marc de la mort molt allunyades entre elles. Malgrat aquesta circumstància, es poden trobar coincidències en les dues obres. Tot seguit, se cita el primer vers de cadascun dels poemes analitzats de Francisco de Quevedo:<sup>168</sup>

1. ¡Cómo de entre mis manos te resbalas!
2. Cerrar podrá mis ojos la postrera
3. Éstas son y serán ya las postreras
4. ¡Fue sueño ayer: mañana será tierra!
5. Miré los muros de la patria mía,
6. ¿Qué otra cosa es verdad sino pobreza
7. Retirado en la paz de estos desiertos,
8. Señor don Juan, pues con la fiebre apenas
9. Todo tras sí lo lleva el año breve
10. Ya formidable y espantoso suena

Ara citem el primer vers dels poemes de Vicent Andrés Estellés que hem triat, així com l’obra a la qual pertanyen:<sup>169</sup>

1. Agonitzaves incansablement, (GFG)
2. Ara sent el desig d'escriure (OC6, IC)
3. Ascensors funerals, mudes caixes metàl·liques (OC2, LE)
4. Atarantada per la mort, dirien, (GFG)
5. Deixe el sonet, l'alçària d'un home (OC5, PF)
6. Em posareu entre les mans la creu (GFG)
7. Ets l'àngel del Senyor (OC6, CCO)
8. Jo tinc una Mort petita (OC1, N)
9. Les famílies de dol per a tota la vida. (LMer)
10. mai no he tingut por de la mort. (OC2, Ho)
11. No estaves fet per a veure la Mort, (OC2, ECon)
12. Tot desastrat, de qualsevol manera, (GFG)<sup>170</sup>

---

<sup>167</sup> Hi ha un ritu funerari associat als romans que és motiu recurrent en Estellés fins al punt que dona nom al segon volum de la seua OC (titulat *Les pedres de l'àmfora*), publicat l'any 1974. Aquest ritu consistia a dipositar pedretes dins d'una àmfora, blanques o negres segons si representaven bons records o dolents.

<sup>168</sup> Per tal d'estalviar espai, quan ens referim als poemes de Quevedo, ho farem mitjançant la inicial Q seguida del número del poema (per exemple, Q3).

<sup>169</sup> En referir-nos als poemes d'Estellés, ho farem amb la inicial E seguida del número del poema del llistat esmentat (com ara E10).

<sup>170</sup> En l'annex 7, es poden consultar íntegrament els 10 poemes de Quevedo i els 12 d'Estellés.

Entenem que la metàfora és la projecció d'un domini cognitiu en un altre, com en Estellés, el domini dels aliments en el domini del cos. Per una altra banda, la metonímia és la projecció d'un tot o d'una part en una altra part del mateix domini (Hilferty 1995). Per exemple quan Estellés utilitza el concepte de tassetta de til·la per a parlar del dol a un difunt o bé quan s'esmenta part del cos de la dona per a referir-se a tota ella. No obstant això, metàfora i metonímia són dos fenòmens que sovint s'entrecreuen, tal com es comentarà tot seguit.

En la segona part d'aquest epígraf, s'han utilitzat dues bases de dades per tal de realitzar determinades cerques lèxiques. Una és la base de dades diacrònica de la Real Academia Española de la Lengua (CORDE). Es tracta d'una base de dades molt àmplia de la qual hem extret els exemples referents a la poesia de Quevedo. L'altra base de dades és el CED, la qual s'ha utilitzat recurrentment en aquesta tesi de doctorat.

Les paraules que hem consultat en les dues bases de dades han estat: *ceniza/cendra, polvo/pols, sepultura; sepulcro/sepulcre, ciprés/xiprer, cipreses/xiprers* i *muerte/mort*. A més, en el CED, s'han buscat també les dues variants diatòpiques del mateix mot *cementeri* i *cementiri*. S'han escollit aquestes entrades a partir dels resultats extrets de la primera part d'aquest treball, atès que la seua anàlisi comparativa podia aportar informació pel que fa al marc cognitiu de la mort en ambdós autors. Tot seguit, es mostren els resultats d'aquesta l'anàlisi comparativa.

En Quevedo, es repeteix la metàfora de domini origen (DO) ciutat i domini destinació (DD) vida, on la mort és una mena de barrera o mur que separa un territori d'un altre. En la fraseologia de l'espanyol, existeix la denominació eufemística de la mort en forma de locució *el más allá*, que remet a aquesta metàfora, semblant a com apareix en el títol del poema Q2 ("Amor constante más allá de la muerte"), encara que aquí encara resta sense nominalitzar.

D'un costat, s'han trobat metàfores ontològiques referides a la *mort* com ara LA MORT ÉS FRED I FOSCOR, mentre que VIDA ÉS MOVIMENT, LLUM I CALOR, que apareixen tant en Quevedo com en Estellés i que s'expliquen per la inserció dels dos autors en un mateix àmbit d'influència cultural, tot i que en èpoques diferents.

Així, en el tercer vers de la segona estrofa del poema Q2 ("*Nadar sabe mi llama el agua fría*"), es vinculen *amor* i *mort* mitjançant dues imatges: la flama correspon a la metàfora comentada suara que posa en relació la *calor* (*foc*) amb la *vida* (i, per extensió, amb l'*amor*). Hi ha una altra imatge metafòrica del tipus LA VIDA ÉS CALOR, on, conseqüentment, el *fred* fa referència a la *mort*. La vida duta a l'extrem, la vida intensa i fervorosa, seria l'amor i així tornem a la metàfora L'AMOR ÉS FOC. L'expressió "*el blanco día*" del segon vers de Q2, parla d'un dia qualsevol de la vida, en què apareixerà la mort. Aquí, es troba implícita la metàfora de DO LLUMINOSITAT DD VIDA.

En la poesia de Quevedo, trobem dues referències a mites clàssics en relació amb la mort. Un és el mite de la llacuna Estúgia, basat en la metàfora MORIR ÉS TRAVESSAR EL RIU I ARRIBAR A L'ALTRA BANDA, que es basa en la metàfora ontològica LA VIDA ÉS UN VIATGE. Aquesta metàfora es pot trobar en el poema Q2: "*mas no, de esotra parte, en la ribera, / dejará la memoria, en donde*

ardía: / nadar sabe mi llama la agua fría, / y perder el respeto a ley severa". Un altra idea metafòrica sobre la mort estesa en la cultura occidental consisteix en la metàfora heraclitiana de la vida com un riu (*Panta Rei*), la idea del flux universal de tots els éssers. Com es veu en aquests versos de Q1: "¡Cómo de entre mis manos te resbalas! / ¡Oh, cómo te deslizas, edad mía!".

Un altra idea sobre la mort generalitzada en el món occidental es pot trobar en el vers més cèlebre de Jorge Manrique, basat en la metàfora on la vida de cada individu és un riu i tots desemboquen a la mar: "*allí los ríos caudales, / allí los otros medianos / e más chicos, / allegados, son iguales / los que viven por sus manos / e los ricos*". En trobem un exemple en aquests versos de Q1: "¡Qué mudos pasos traes, oh Muerte fría, / pues con callado pie todo lo igualas!"; o bé en Q9: "*mi vida oscura: pobre y turbio río / que negro mar con altas ondas bebe*".

En el vers de Quevedo, destaquen altres metàfores referides a la mort com ara les que tenen com a DO el de les lleis i, com a DD, l'esdevenir, tal com ocorre en Q2, on *la ley severa* apareix com un eufemisme de la mort ("nadar sabe mi llama la agua fría, / y perder el respeto a ley severa."). És a dir, la mort com a preu a pagar per haver tingut la vida. També apareix aquesta metàfora en Q1: "¡que no puedo querer vivir mañana / sin la pensión de procurar mi muerte!". En la darrera estrofa de Q4, hi ha una metàfora on el DO és el treball de l'obrer i el DD és la vida: "*Azadas son la hora y el momento / que, a jornal de mi pena y mi cuidado, / cavan en mi vivir mi monumento*". La segona estrofa de Q4 representa la guerra del *jo* poètic contra el temps (DO guerra DD vida), on les armes són el temps i el cos és el refugi, "*Breve combate de importuna guerra, / en mi defensa, soy peligro sumo; / y mientras con mis armas me consumo, / menos me hospeda el cuerpo, que me entierra*".

També coincideix en ambdós poetes la representació metonímica de la *mort* com a *cenra* o *pols*: "*serán ceniza, mas tendrá sentido; / polvo serán, mas polvo enamorado*". Aquesta relació sintagmàtica enllaça amb la dita llatina *Memento, homo, quia pulvis es, et in pulverem reverteris*, que té el següent equivalent en la fraseologia de l'espanyol: "*polvo eres y en polvo te convertirás*" (Corpas 1997: 238).<sup>171</sup> En la tercera estrofa de Q3, hi ha una prosopopeia o personificació de l'esperit, ja que aquest es presenta nu i amb la capacitat d'estimar ("*Espíritu desnudo, puro amante*"). En el segon i tercer vers d'aquesta estrofa, es construeix una imatge del cos mort de l'amant, que s'escalfarà amb el sol del dia i es refredarà a la nit fins que es convertesca en pols "*sobre el sol arderé, y el cuerpo frío / se acordará de Amor en polvo y tierra*". Destaquem aquest fragment perquè és l'únic dels analitzats on Quevedo poetitza el cos del difunt, que esdevé símbol perenne de l'amor convertit en pols.

Pel que es refereix a Estellés, aquest converteix el cos del difunt en un element poetitzable que fins aleshores no ho era i ho fa des de perspectives diferents:

a) El cas d'E8 adopta l'estructura de la cançó de bressol a partir dels versos d'una cançó popular valenciana per a cantar-li a la filla morta, on la mort substitueix la filla com a objecte estimat a través d'una sinècdoque corporal ("*Jo tinc una Mort petita / que trau els peus dels bolquers*").

<sup>171</sup> La pols remet metonímicament a la mort en la tradició cristiana en referència al ritual propi de Dimecres de Cenra.



b) En E11, mitjançant la personificació de la mort en una prostituta, Estellés destaca de manera metonímica els atributs negatius i escatològics de la mort indigna per malaltia: "tan indefens sobre el llit de la clínica: / el rostre vil, que creixia i creixia, / i era, al remat, una bruta presència, / omplint-t'ho tot i engolint-te, brutal. [...] No estaves fet per a veure la Mort, / el rostre lleig de la puta cruel, / -un ull penjant i la boca rompuda, / el ventre inflat i les mitges caigudes".<sup>172</sup>

c) En el poemari estellesià el GFG, apareix el tractament del moment de la mort esdeveniment escatològic i indigne ("Vas escollir el teu posat darrer. / I la mort et vingué sense avisar, / i et morires de cul a la paret."), però també amb connotacions humorístiques, com en el cas d'E12: "amortallat, de cap a peus, de negre. / Tenia el mort l'aixeta fluixa, i mentre / ell se'l mirava va pixar sis gotes".

Una altre recurs estellesià per a parlar de la mort és l'ús de metàfores d'imatge. En destaquem dos casos. El primer, d'E3, és una metàfora d'imatge on s'assimila el taüt a l'ascensor. Destaquem aquí com darrere d'aquesta imatge metafòrica es troba la metonímia *taüt-mort* i també una metàfora ontològica on el *mapatge* s'ajusta al desplaçament vertical (AMUNT ÉS BO I AVALL ÉS DOLENT): "Ascensors funerals, mudes caixes metàl·liques, / mudes caixes de fusta, amb espills allargats, / puguen i baixen, puguen i tornen a baixar / per la nit, pel matí, per la tarda, incansables".

El segon cas és una metàfora d'imatge on s'assimila el sonet amb el taüt per semblança formal, atès que ambdós tenen forma rectangular. Es veu clarament en els darrers dos versos del poema E5: "Quatre homes van i duen un sonet / amb un mort dins: amb un sonet al llom". En la segona estrofa, hi apareix el "llit", que es podria entendre també com una metàfora d'imatge del sonet pel fet d'estar "cobert de síl·labes amargues", imatge on les síl·labes coincidirien amb els llençols. Ací hem topat amb una equiparació entre jaure al llit i jaure al taüt que trobem també en altres poemes d'Estellés.

Pel que fa al tipus concret de metàfora que és la sinestèsia, destaquem el seu ús per part de Quevedo en Q7: "y escucho con mis ojos a los muertos".<sup>173</sup> També trobem en Quevedo la metàfora ontològica citada per Lakoff (1980) EL PENSAMENT ÉS UN EDIFICI, concretament en Q3: "halle muerte piadosa que derriba / tanto vano edificio de quimeras!".

D'altra banda, trobem que Quevedo té una concepció més personal i interior de la mort, on destaquen els valors estoics, mentre que Estellés en té una visió més col·lectiva i exterioritzada, on el *jo* poètic expressa por davant la mort pròpia i no entén els morts separats dels vius ni deslligats de les seues despulles. El sonet Q6 promulga els valors estoics amb què va combregar el poeta madrileny, sobretot a les

---

<sup>172</sup> Estellés rarament atribueix valors negatius de lletgesa i de mort al sexe. Per això aquest poema n'és un cas excepcional. A més, la referència disfòrica a una prostituta que hi apareix, és un element sexista del discurs, molt relacionat amb la ideologia cultural en què Estellés es troba inserit i que conserva certs elements misògins àmpliament acceptats i que formen part de la fraseologia popular, com es veurà en els punts 2.6.3. i 2.6.4.

<sup>173</sup> La sinestèsia és una figura retòrica que, tot i que ha estat utilitzada des de l'antiguitat clàssica, es desenvoluparà sobretot en el s.XIX, amb el Simbolisme i el Modernisme. De fet, Góngora ("relámpagos de risas carmesíes") i Lope de Vega ("En colores sonoros suspendidos / oyen los ojos, miran los oídos"), contemporanis de Quevedo, també el varen utilitzar.

acaballes de la seua vida (“¿Qué otra cosa es verdad sino pobreza / en esta vida frágil y liviana? / Los dos embustes de la vida humana, / desde la cuna, son honra y riqueza”). El quart vers de la primera estrofa conté una referència metonímica a la infantesa (“desde la cuna”).<sup>174</sup>

Ferrando (1999: 330) afirma que Estellés utilitza el *Beatus ille* de l'autèntic Horaci per a relacionar l'elogi de la vida rural amb l'elogi a la gent rural senzilla, com ocorre en aquests versos d'E10: "mai no he tingut por a la mort. / ara, però, em preocupa. / pense, potser, en ella. però sense dramatisme, / com qui sent l'oreig en uns brins, com qui nota / que li ploren els ulls mentre llegeix, un dia, / com qui un dia mira el nu de l'esposa, fatigat dels parts".

El primer vers de la segona estrofa de Q6 inclou una metàfora que consisteix en la personificació del temps mitjançant l'atribució per negació de la capacitat de tornar i d'entropessar ("El tiempo, que ni vuelve ni tropieza"). En el segon vers d'aquesta estrofa ("que en horas fugitivas la devana; / y, en errando anhelar, siempre tirana / la Fortuna fatiga su flaqueza") es fa referència a la mitologia clàssica i, concretament, al mite de les parques, que debanen el fil de la vida dels éssers humans i poden decidir el seu destí i la seua fortuna. El temps equival ací metafòricament a les parques, que van filant el cabdell amb el fil que és la imatge de la vida de les persones.

En la tercera estrofa apareix la mort personificada, a la qual se li atorguen les capacitats de viure, de callar i de divertir-se ("Vive muerte callada y divertida / la vida misma; la salud es guerra"). La darrera estrofa és una reflexió que ja hem vist en poemes anteriors de Quevedo i que podem relacionar amb la metàfora "la vida es sueño" o, el que és semblant, el mite de la caverna de Plató, on el viu no s'adona de la vertadera realitat estoica de la vida i, a més a més, es preocupa per la mort. Paradoxalment, no veu la veritat de la vida que és la pròpia mort com a allò normal, natural i de llei. Trobem ací una personificació de la vida on caure equival a morir ("que en tierra teme que caerá la vida").

Així doncs, es pot afirmar que, en la poesia de Quevedo, predomina la metàfora de la *mort* com a lloc d'arribada d'un camí que és la vida, mentre que en Estellés ho fa la metàfora de personificació (és a dir, de DO persona i DD mort). Per tant, el marc cognitiu de la mort en Quevedo s'organitza al voltant de la metàfora de la mort com un lloc: el cel o l'infern, mentre que en Estellés ho fa al voltant de la imatge de la mort com un home, una dona o un infant.

Destaquem la subversió d'un element fraseològic en Quevedo que es troba en l'ús de l'expressió "muerte piadosa", provinent de la col·locació *vida pietosa*, atribuïda normalment als sants en les seues hagiografies. Aquest adjectiu, que normalment acompanya *mort*, aporta un matís de significat positiu, així com connotacions religioses.

Els sonets de Quevedo reflexionen sobre la seua pròpia mort o sobre la mort dels éssers humans de manera general. La seua poesia al voltant d'aquest concepte té un rerefons intencionadament moralitzador. Estellés, en canvi, ho fa de manera molt

---

<sup>174</sup> Aquesta metonímia del *bressol* com la *infantesa* és generalitzada en Quevedo, com s'observa en el títol de la seua obra *La cuna y la sepultura* (1634).

més connotada per la seua pròpia experiència personal. Aquesta major concreció, el condueix sovint a la descripció d'escenes i de situacions concretes on es fa un ús més significatiu de la metonímia. Fins i tot, en alguns casos, se centra en la pròpia escatologia del cos del malalt moribund o del cadàver. A més a més, per a Estellés, la mort pot aparéixer com un personatge més de la família o del barri, que arriba, se'n va i conviu amb la resta de la comunitat, percepció que encaixa amb la seua manera de destacar l'element quotidià.

Tant l'un com l'altre entenen la mort com una part de la vida. En Estellés, la mort és un fet quotidià que apareix per la mort de familiars o d'amics. De vegades, Estellés es planteja com serà la seua pròpia mort. Quan ho fa, se centra en el ritus de la missa i el soterrament i en com serà recordat per part de la família i de la societat. En aquest sentit, hi ha el poema E6, on Estellés reflexiona sobre com serà el seu soterrament, i E10, on es pregunta com serà recordat pòstumament.

Quevedo, en canvi, aborda la qüestió de la mort des d'un punt de vista filosòfic i centrípet. No sembla mostrar cap mena de preocupació cap a la glòria o el record pòstum, com s'observa en Q6: "¿Qué otra cosa es verdad sino pobreza / en esta vida frágil y liviana? / Los dos embustes de la vida humana, / desde la cuna, son honra y riqueza".

Tant en Quevedo com en Estellés, destaca l'ús del recurs encunyat per Sebastià Serrano com *representació a través de variants* (1978: 97), que consisteix a descriure metonímicament un concepte mitjançant l'esment de parts d'aquest que serveixen per a descriure'l com un tot.<sup>175</sup> Estellés utilitza molt sovint aquest recurs per a recrear escenes, paisatges i certes atmosferes quotidianes. Un exemple d'aquest recurs en Quevedo apareix en la segona estrofa de Q8, on es descriu la decadència corporal lligada a la vellesa. El primer vers inclou, a més, una metàfora de DO les estacions de l'any i DD la vida.

En el segon vers, es representa la caiguda de les dents també de manera metafòrica: "pues que de nieve están las cumbres llenas, / la boca, de los años saqueada, / la vista, enferma, en noche sepultada, / y las potencias, de ejercicio ajenas". Un altre fragment destacat relacionat amb aquest recurs es troba en les dues darreres estrofes de Q5, on Quevedo cita elements metafòrics (DO casa DD vida) per a descriure la seua situació de decadència vital: "Entré en mi casa; vi que, amancillada, / de anciana habitación era despojos; / mi báculo, más corvo y menos fuerte; / vencida de la edad sentí mi espada. / Y no hallé cosa en que poner los ojos / que no fuese recuerdo de la muerte".

En Estellés, s'hi poden trobar infinits exemples de *representació a través de variants*, com ara en el poema E9, quan es descriu el neguit de la mare que ha perdut el fill en la guerra civil: "I va acabar la guerra / i esperava el seu fill. I va parar la taula, / li va posar també llençols nous en el llit, / i esperava a la porta". En alguns poemaris estellesians com ara LMer i el GFG, la mort està molt relacionada amb la postguerra.

---

<sup>175</sup> Es parlarà d'aquest recurs en el següent punt (2.5.4.).

S'ha dit ja que Estellés utilitza el *Beatus ille* de l'autèntic Horaci per a relacionar l'elogi de la vida rural amb el de la gent dels pobles. Aquest elogi de la senzillesa i a la tranquil·litat de la vida en el camp té relació amb el tractament de la mort com un fet natural, que s'assembla a la *meditatio mortis*, *topos* destacat en la poesia de Quevedo així com en la de la literatura espanyola dels segles XVI i XVII, ja que la reflexió sobre la mort no es pot deslligar, en Quevedo, de la literatura espiritual, devota i piadosa (com es fa palès en el començament de Q7: "Retirado en la paz de estos desiertos, / con pocos, pero doctos libros juntos, / vivo en conversación con los difuntos / y escucho con mis ojos a los muertos").

Estellés té una concepció de la mort gràfica o visual –fins i tot cinematogràfica, enquadrada en escenaris reals. En canvi, la representació de la mort en Quevedo és més retòrica i metafòrica que no gràfica i metonímica com la del burjassoter. Aquest afany per descriure el *lloc dels fets*, que plana sobre els poemes d'Estellés, podria ser fruit de la influència del cinema i del periodisme, sobretot de *thrillers* o pel·lícules de suspens del tipus Alfred Hitchcock i de la premsa de successos, amb la qual es trobava constantment en contacte en la redacció del diari Las Provincias.

En Estellés, són molt abundants les referències directes a la mort i als morts i, fins i tot, es parla de la mort en majúscules. És el cas del poema E7, que adquireix semblances formals amb el gènere del prec o oració religiosa, on el *jo* poètic es dirigeix a *la mort* com si aquesta fóra Déu. El poema en qüestió assoleix un nivell elevat de simbolisme. En el següent fragment, s'hi projecta el DO del món medieval cavalleresc sobre el DD de la relació personal amb Déu: "Com si ens armasses cavallers, / aguardem el teu colp de llum a les espatles, / Mort, / do puríssim de Déu / incomprendible do com Déu mateix".

Quevedo, en canvi, busca fórmules eufemístiques i generalment figurades per tal de referir-se a la mort, tot i que el mot *mort* apareix moltes vegades. Per exemple, aquí: "la ley severa" (Q2), "el más allá" (Q2), "la última hora" i "el postrer día" (Q10).

Tant en Quevedo com en Estellés, trobem dues accepcions del terme *mort* que de vegades s'entrecreuen en un mateix poema: el moment de la mort i la mort com a estat invariable. La primera accepció sol ser considerada més negativa i temuda que no la segona, que apareix més com un context de descans plàcid.

En Estellés, destaca el següent lèxic relacionat amb el marc conceptual de la mort: *taiüt, crepuscle, nit, poliol, til·la, cos, mort, llit, amortallat, cementeri (cementiri), cendra, funerari, marbre, nit i pedra*, que sovint funcionen de manera metonímica. En definitiva, Estellés sol identificar la mort amb la part del mort que queda entre els vius i que és el cos, les despulles. Tanmateix, omet la part espiritual de l'ànima de les persones. Per a Estellés, sols hi ha la vida i la mort dins la vida, però no es planteja què hi ha després de la mort. Per tant, la d'Estellés és una visió més material de la mort que no la de Quevedo. En cap dels dos autors apareix la qüestió de saber què hi ha abans de naixer.

Pel que fa al lèxic sobre la mort en la poesia de Quevedo, les cerques en les bases de dades CORDE i CED han donat els resultats que s'explicaran tot seguit.<sup>176</sup> Tant en l'un com en l'altre, la major part de les aparicions de *cedra/ceniza* tenen relació amb la mort. En el seu cotext solen apareixen els lemes *fum*, *cadàver*, *pols* i *mà*. En relació amb el lema *mà* acompanyant *cedra/ceniza*, destaquem la coincidència de la imatge d'agafar la cendra amb les mans en Quevedo ("serán ceniza en tus manos, cuando en ellas los aprietes", en referència als anys) i en Estellés ("com qui agafa amb les mans la cendra d'un cadàver", en l'HP). En buscar dins de les obres de Quevedo que recull el CORDE, s'obtenen al voltant de 800 resultats pel que fa a la paraula *mort*, quantitat considerable. Hi predomina la prosopopeia i s'hi troben alguns casos de la mort personificada en un assassí ("seguirán los muchachos de la Doctrina, / meninos de la muerte, / lacayuelos del ataúd"). Només en Estellés apareix el mot *mort* precedit pel possessiu *meua* ("Només tinc la meua Mort / i no necessite res", N, o bé "us deixaré, a la meua mort, una àmfora", Ho), que indica un tractament subjectiu del concepte. En el primer cas, es tracta d'una personificació de la mort, que pren la forma de la seua filla. En el segon cas, al·ludeix a la pròpia mort del *jo* poètic Horaci-Estellés.

Referent als casos de *pols/polvo*, n'hem obtingut 25 del primer i 100 del segon. En els dos grups de casos, el mot que ens ocupa té una relació secundària amb el concepte mort. El mot "pols" en Estellés s'associa de vegades amb el passat cultural i amb els esdeveniments derivats de la guerra civil espanyola. En ambdós autors, *pols* té relació amb el *camí* que representa metafòricament la vida.

Quant als casos de *sepulcre/sepulcro* i de *sepultura*, en tots dos autors són menys nombrosos que els dels mots analitzats fins ara. En el cas d'Estellés, han aparegut tres casos de *sepulcre* i dos de *sepultura*. Tres d'aquests cinc casos estan lligats al concepte de *llosa*, que fa referència a la pedra, normalment de marbre: "la llosa d'un sepulcre", "la llosa d'una sepultura" i "la fredor de llosa de sepulcre". Destaquem aquest últim cas per l'aparició de l'adjectiu nominalitzat "fredor", sovint imatge de la mort.

Pel que fa als casos de *sepultura* en Quevedo, n'hem trobat vint-i-cinc. En el cas primer, "más allá de la vida y la sepultura", "sepultura" té una funció metonímica, ja que fa referència a *mort* per oposició a *vida*. D'altra banda, s'esdevé un oxímoron típicament barroc com és el que es forma entre *cuna* i *sepultura*, comentat suara, on el contrast entre els dos elements oposa el principi i el final de la vida. Hem observat també que el mot "*sepulcro*" es relaciona en Quevedo amb la narració d'escenes bíbliques.

En el CED, hem trobat certes relacions entre *xiprer* i *mort*. De la paraula en singular, n'hem trobat 19 casos. Del plural, n'hi hem obtingut 8. La relació entre *xiprer* i *mort* passa per la imatge del cementeri, on apareix típicament aquest arbre. Per tant, ens trobem davant d'un procés metonímic d'associació, on *xiprer* apareix al costat d'altres mots relacionats amb la mort com són *crepuscle*, *capaltard* i *fosc*. Aquí apareix la metàfora LA NIT ÉS LA MORT DEL DIA, que es trasllada al domini vital de les persones, com en els darrers versos d'E11: "tu, dolç veí dels xiprers al crepuscle, / tu, tan seré com la lluna en el marbre [...] És impossible la pau. Malgrat tot... / Els

---

<sup>176</sup> Les dades numèriques sobre el nombre d'aparicions d'aquests mots relacionats amb la mort en els dos *corpora* no són comparables entre elles perquè les dimensions d'ambdós són diferents.

verds xiprers del calvari, unes pedres, / emblanquinats casalicis, i enllà / més horts, més pobles, un cel admirable. / No he estat mai jove”.

De la variant pertanyent a la forma estàndard oriental (*cementiri*), n’hem recuperat deu casos, mentre que de la variant valenciana (*cementeri*), n’hi hem obtingut 26. Dels mots que hem revisat, potser aquest –juntament amb *sepulcre* i *sepultura*– siga el més incondicionalment lligat a la mort. De fet, existeix una estreta relació metonímica entre *mort* i *cementeri*, ja que, almenys en els contextos culturals sota la influència de les tres religions abrahàmiques, el *cementeri* és una part inseparable del domini cognitiu de la mort. La major part de les aparicions de *cementeri* denoten una obsessió per part del *jo* líric de no voler anar al cementeri. Sembla una mena de fòbia a aquest lloc. Arrel d’aquesta por, el *jo* líric estellesià fa un esforç per dissociar *mort* i *cementeri*, com es mostra en aquest fragment de la N: "La Mort és massa bella per a anar / al cementeri. / Jo sé molt bé que la Mort no té res a veure / amb el cementeri".

Després de les anàlisis dutes a terme en aquest epígraf, reprenem la hipòtesi inicial, segons la qual Quevedo i Estellés no comparteixen les mateixes imatges metafòriques pel que fa al concepte de *mort*, tot i que cal matisar aquesta afirmació. Hem comprovat que hi ha diverses semblances entre els dos poetes, atès que s’insereixen en un marc cultural comú, el de la formació en els clàssics occidentals tamisats pel cristianisme. Tanmateix, es palesa que Estellés viu en una societat on, malgrat la recuperació dels referents cristians mitjançant l’educació en els postulats del *Movimiento* sota els auspicis de la dictadura franquista, el de Burjassot viu els primers anys d’una societat més aperturista i d’influències internacionals, fet que s’accentua amb la seua professió de periodista, que implica una major exposició a la ingent globalització i a la influència de la cultura dels EUA, sobretot a través del cinema i del xafardeig sobre les celebritats de l’època.

Finalment, es planteja la qüestió de si la mort suscita una mena de dilemes o preocupacions a aquests dos poetes representatius de la tradició cultural occidental i mediterrània. En el cristianisme, la mort s’ha explicat en relació amb la por. Hi ha la possibilitat d’anar a l’infern quan es mor, que és el màxim exponent del dolor perquè és el càstig al sofriment etern. A més, la "vida eterna" que predica el cristianisme és molt difícil de concebre dins d’uns paràmetres espacials temporals on tot és caduc i s’encabeix dins del calendari. La imatge temible i incerta de la mort no encaixa en els cànons de la societat contemporània, que exalta els valors de la joventut i dona l’espatlla a la vellesa i a la mort. En una societat on la mort és el tema tabú per excel·lència, és lògic que el concepte de *tanatos* es mostre per mitjà de metaforitzacions d’allò més diverses.

#### **2.5.3.4. L’univers cognitiu estellesià: proposta d’esquema relacional dels principals conceptes**

Amb tot l’analitzat fins ara sobre la metàfora en Estellés i amb les dades quantitatives de què es disposa, s’ha esbossat un quadre sinòptic sobre l’univers cognitiu d’Estellés, basat en les dades extretes del seu llenguatge poètic. No es tracta de cap resultat definitiu, sinó d’una interpretació documentada a bastament, totalment orientativa i en cap cas tancat o definitiu, sinó, ben al contrari, suggeridor d’idees i de relacions mentals en Estellés, que resumiria el dit fins ara en aquesta tesi sobre la metàfora i la comprensió estellesiana del món com a material poètic.

Per a dur a terme aquest quadre sinòptic que representa gràficament una idea general sobre la interconnexió entre els conceptes principals de l'univers cognitiu del poeta, ens hem basat en un exercici gràfic de síntesi dut a terme per Sánchez (2013: 101) sobre Ausiàs March i que es mostra tot seguit:

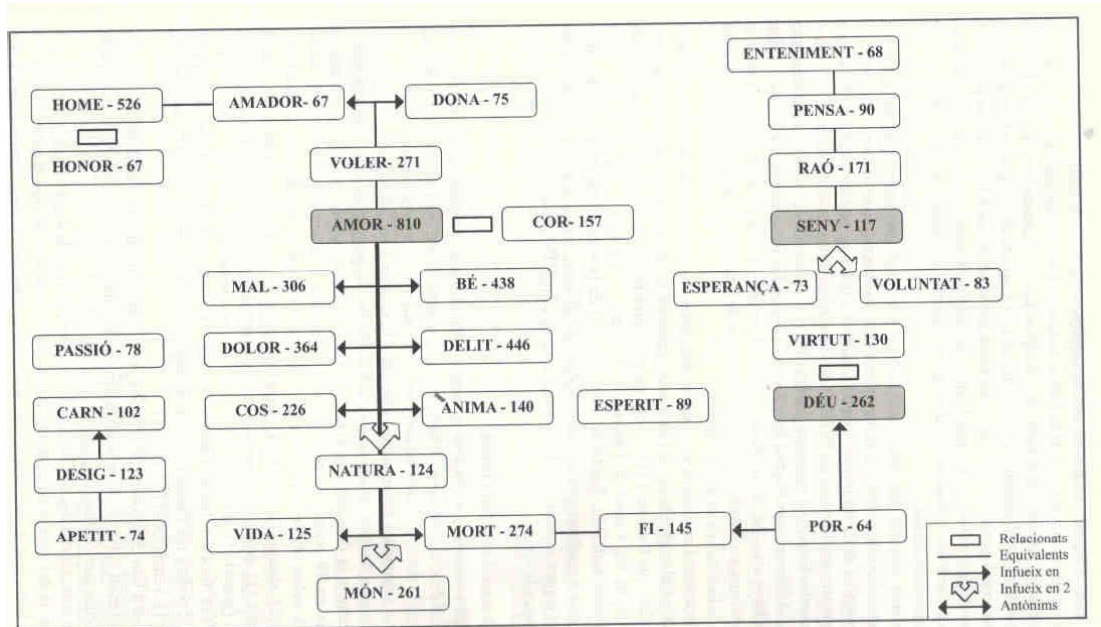


Figura 36. Extret de Sánchez 2013: 101, "Univers conceptual de March, a partir dels substantius més freqüents de la seua obra".

A continuació, es mostra el quadre amb una proposta de les principals relacions conceptuals que basteixen l'univers estellesià a partir dels substantius més freqüents en el CED:

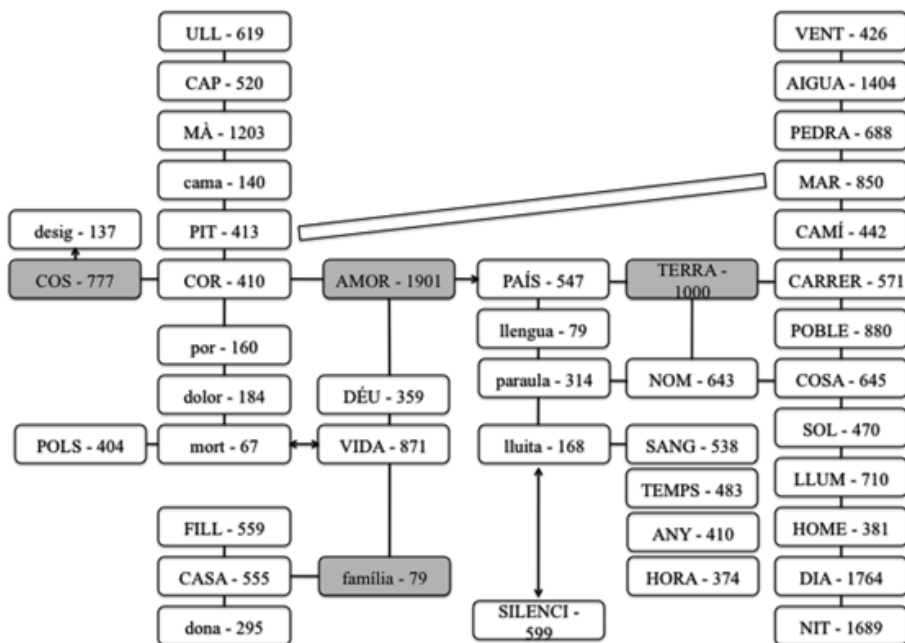


Figura 37. Univers conceptual de Vicent Andrés Estellés, a partir dels substantius més freqüents de la seua obra.<sup>177</sup>

Tal com passava amb l'univers conceptual d'Ausiàs March (Sánchez 2013: 101), el mot amb més aparicions i més densament interrelacionat és AMOR. En el cas d'Estellés, però, el concepte d'AMOR es troba directament relacionat amb el de VIDA per tal com Estellés expressa un amor vitalista i enèrgic, que s'estén per tres àmbits principals: l'amor a la terra, l'amor conjugal i l'amor carnal. El primer, es troba representat a la part dreta del quadre, on AMOR queda semànticament relacionat amb altres mots amb molta freqüència d'aparició en el CED com són PAÍS, TERRA i POBLE, que funcionen com a quasi-sinònims en l'univers estellesià. La relació més usual entre els substantius amb més freqüència d'aparició en el vers d'Estellés és la metonímia, com s'observa en la columna de més a la dreta del quadre, on es mostren una sèrie de noms amb elevada freqüència d'aparició que solen aparèixer com a elements concrets del concepte de PAÍS, TERRA o POBLE, atès que Estellés, en el seu vessant cívic i reivindicatiu especialment plasmat en el MPV, construeix un cant a les coses menudes i als escenaris i paisatges concrets. Per tant, hi són ben presents elements de la natura (VENT, AIGUA, MAR, PEDRA, SOL, LLUM, DIA i NIT), així com d'altres fets per la mà de l'home (CAMÍ, CARRER, POBLE, COSA), o bé el genèric d'ésser humà HOME i també PEDRA, que pot ser un element natural o modificat per l'home. Així, tots aquests elements, i molts d'altres amb menys aparicions, són referències metonímiques de la pàtria dels valencians amb la qual s'identifica el burjassoter i que té l'Horta de València com a punt de partida.

S'ha relacionat el substantiu *lluita* amb el concepte de PAÍS per mitjà del nom PARAULA pel fet que Estellés, amb la seua poesia de to reivindicatiu i cívic, que encaixa amb la produïda en els anys seixanta, però sobretot setanta i vuitanta, du a terme un cert activisme o *lluita* política per mitjà de la paraula o vers per a reivindicar la recuperació de la cultura dels valencians, que és alhora una lluita antifranquista, tot en sintonia amb els corrents de participació ciutadana durant la Transició espanyola. S'ha marcat el mot SILENCI com antònim de *lluita* perquè hi plana la idea que els anys de repressió cultural han estat anys de silenci, situació envers la qual caldrà engegar una lluita política.

Per la seua banda, SANG té una relació metonímica amb *lluita* perquè és una conseqüència de la violència física. Òbviament, SANG té alhora relació amb MORT i amb COS, tot i que no s'ha marcat en aquest quadre de síntesi. Els tres conceptes temporals que més apareixen en el CED, en forma substantivada, s'han plasmat segons la seua relació metonímica amb *lluita* i SANG (TEMPS, ANY i HORA). En la poesia reivindicativa estellesiana, és reiterat el missatge encoratjador i motivador amb el qual Estellés anuncia que aquella és l'hora i és el moment de *lluitar per* o *reivindicar* la recuperació de la llengua i la cultura dels valencians.

El segon àmbit, plasmat en la part inferior esquerra del quadre, és el de l'AMOR conjugal i familiar. En aquest reducte, la mort té un significat especial que queda plasmat sobretot en els poemaris estellesians escrits en els anys cinquanta. Es tracta de la mort de la filla primogènita del poeta pocs mesos després de nàixer i, en menys

<sup>177</sup> Els noms que apareixen en minúscula és perquè, tot i ser-hi mots amb una presència destacada, no es troben entre els 40 substantius amb més freqüència d'aparició en el CED. El número que apareix al costat de cada lema indica el nombre d'aparicions d'aquest en el CED.



mesura però també, de l'episodi familiar de la mort del seu avi a la boca del forn d'un tret d'escopeta quan Estellés era menut. En el quadre, apareixen CASA i FILL com a elements familiars relacionats amb la mort. Això és perquè, en els poemaris dels anys cinquanta relacionats amb la mort de la filla (especialment la N, CR i PrimS), la casa es representa com una mena de taüt o presó on el poeta resta captiu i soterrat pel sentiment de dolor i de mancança provocat per la mort de la filla.<sup>178</sup>

Tot i que DÉU no és un concepte dels més definitoris en l'univers Estellesià, un *Déu* culturalment integrat apareixerà en els seus versos, sobretot en l'escriptura dels anys cinquanta, amb aquests poemaris que parlen de la mort de la filla, on Estellés, en moments de desesperació i per motius culturals, s'aclama a déu i li demana ajuda i empar en la desesperació pel DOLOR de la MORT i per la POR a la MORT, però també apareixerà en expressions fraseològiques col·loquials com ara *com déu mana*. A més, s'ha posat POLS en relació amb MORT segons la tradició occidental en què el cos es converteix en pols insignificant en el darrer dels seus estats després de la mort, com s'ha comentat en l'epígraf anterior.

El tercer dels tres àmbits en què se sintetitza l'AMOR estellesià és l'AMOR carnal o atracció sexual. Estellés és mostra fortament heterosexual. En la seua representació de la DONA objecte de desig, tenen un paper destacat els pits (PIT) i les cames (*cama*). Es representa una dona jovenívola, de cames llargues i pits menuts, semblant a la representació d'una nimfa. Per tant, cames i pits són elements fetitxistes segons l'eròtica estellesiana del DESIG. Tanmateix, trobem en el CED altres parts del cos, no especialment sexualitzades ni d'atracció eròtica, que tenen una elevada freqüència d'aparició, com ara ULL, CAP, MÀ i COR. Aquesta darrera part del cos és una metonímia paradigmàtica d'AMOR, i en general, dels sentiments, fet pel qual s'ha relacionat amb mort per mitjà del substantiu *dolor*. S'han relacionat PIT i MAR per la metàfora recurrent estellesiana en aquest sentit suara al·ludida. En darrer lloc, COS està també relacionat amb MORT per com, en alguns poemes, Estellés s'atura en la descripció escatològica del COS del difunt, com s'ha explicat també en l'epígraf anterior.

Tot comptat i debatut, de la comparació dels dos quadres, crida l'atenció la coincidència en el concepte AMOR com a clar centre de l'univers poètic d'ambdós, com s'ha dit suara. Tanmateix, diversos elements se'n diferencien, com ara el fet que, en March, VIDA i MORT apareixen com a dos conceptes antònims relacionats simètricament amb el concepte AMOR, mentre que en el quadre sobre Estellés, l'AMOR és gairebé sinònim de VIDA i només es relaciona amb MORT de manera perifèrica. A més, sembla que en March els conceptes abstractes tenen més importància i més freqüència d'aparició que en Estellés, on hi predominen els elements materials, tot produint un vers molt menys metafísic.

Cal tenir en compte que el fet de partir de dades quantitatives per a la realització d'aquest quadre fa que el vessant de poesia cívica i reivindicativa d'Estellés assolisca un pes específic molt important i fins i tot major que la resta de poesia d'Estellés, la qual ha estat, fins ara, molt més estudiada i que es considera de major qualitat estètica i literària. Nogensmenys, aquest canvi en el focus d'atenció dins la immensa obra poètica

---

<sup>178</sup> Això s'ha estudiat en l'epígraf anterior, 2.5.3.3.

d'Estellés ofereix un altre punt de vista, que no per ser nou seria menys vàlid que l'anterior.

## 2.5.4. Altres procediments expressius: *desplaçament qualificatiu, subversió fraseològica i representació a través de variants*

En aquest darrer punt de l'apartat sobre “la prestidigitació retòrica”, ens centrarem en tres mecanismes estilístics ben característics de la poesia estellesiana: el *desplaçament qualificatiu*, la *subversió fraseològica* i la *representació a través de variants*.<sup>179</sup> Tots tres recursos han estat analitzats pel que fa a la poesia d'Estellés especialment per part de Vicent Salvador. A més, els tres han estat esmentats en diversos epígrafs de manera secundària. El *desplaçament qualificatiu* ha aparegut en parlar de les col·locacions qualificatives (2.2.2) i dels adverbis en *-ment* (2.3.2), tot i que aquí s'aprofundirà en ambdós aspectes.

El recurs anomenat *subversió fraseològica* també ha aparegut en altres punts d'aquesta investigació, concretament en l'apartat 2.4. En darrer lloc, procedirem al comentari de la tècnica quasi cinematogràfica i de tipus metonímic anomenada *representació a través de variants*. El comentari d'aquesta tercera tècnica, que implica elements discursius més enllà de les estructures oracionals i del vers, ens servirà per enllaçar amb el darrer dels blocs amb què compta la nostra proposta d'anàlisi estilística i que versa sobre les macroestratègies discursives.

Com es veurà, el *desplaçament qualificatiu* i la *subversió fraseològica* són recursos subtils estretament lligats a la metàfora, per tal com juguen amb la transgressió dels significats esperats sense impedir-hi la lògica comprensió de l'enunciat, sinó enriquint-ne o afinant-ne el sentit. En canvi, la *representació a través de variants* és un recurs metonímic pel fet que, amb el seu ús, es pretén la descripció d'una idea o espai per mitjà de detalls característics d'aquest.

### 2.5.4.1. Desplaçament qualificatiu

En el sisé capítol del seu llibre *Teoría de la expresión poética* (1976), Bousoño explica el funcionament d'aquest procediment, que ell anomena “desplazamiento calificativo o atributivo”, i diu que “consiste en el traslado verbal que, en un texto, experimenta cierta atribución o cualidad sensible, que pasa así desde su soporte natural a los alrededores físicos de éste” (Bousoño 1976: 141-142). Assenyala que, tot i tenir un precedent en la hipàllage clàssica, adopta un to més radical, com es pot veure en certes expressions de Juan Ramón Jiménez (“En los barrios desiertos, entornados y eróticos”, en al·lusió a les portes entreobertes dels prostíbuls) o de Lorca (“el débil trino amarillo del canario”).

En la poesia d'Estellés, aquest procediment té lloc principalment en forma de complement predicatiu. També és interessant per la seua originalitat la presència d'aquests desplaçaments semàntics en estructures on entren en joc els adverbis acabats en *-ment*.

#### 2.5.4.1.1. Desplaçament qualificatiu i adjectivació: el complement predicatiu<sup>180</sup>

<sup>179</sup> Amb la denominació *representació a través de variants*, que ha aparegut en diversos punts previs de l'anàlisi pragmaestilística, es fa referència a un recurs inherentment metonímic que consisteix a la representació d'un tot per mitjà de l'al·lusió enumerativa d'algunes de les seues parts.

<sup>180</sup> Vicent Salvador va presentar una comunicació, inèdita, sobre el complement predicatiu en la poesia estellesiana en XV Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura catalanes celebrat a Lleida l'any 2009,

El complement predicatiu és el *desplaçament qualificatiu* per excel·lència en Estellés. Hi ha dos tipus de complement predicatiu, l'orientat al subjecte i l'orientat a l'objecte (Bel 2002: 119). Pel que fa a aquest estudi de l'estil en Estellés, interessarà centrar-se en el complement predicatiu orientat al subjecte, que són aquells casos en què el complement predicatiu va lligat alhora al verb i al subjecte de l'oració. El complement predicatiu orientat al subjecte presenta una llibertat de posició menys restringida que l'orientat a l'objecte (Ibídem: 1120). Aquesta flexibilitat en la posició sintàctica fa que aquest tipus de complement siga molt útil sobretot en poesia, on la forma té tanta importància, ja que permet economitzar l'espai al màxim gràcies a la condensació de significat que permet.

Ara es comentaran alguns exemples de desplaçament qualificatiu de tipus complement predicatiu orientat al subjecte. *Solar* és un adjectiu amb una significació especial en Estellés, tal com s'ha explicat quan ha aparegut en els punts 2.2.2, a propòsit dels adjectius clau en Estellés, i en el punt 2.5.3, pel que fa a la metàfora. Una manera, que utilitza sovint Estellés, de fer que l'adjectiu funcione com un complement predicatiu orientat al subjecte és la seua aparició entre comes i abans del lloc lògic de l'oració on hauria d'aparèixer. En els dos exemples següents amb aquest adjectiu, en lloc d'anar col·locat on s'esperaria, com a complement del nom dins del complement directe, apareix com una aposició just darrere del verb. Aquesta posició, i el fet que concorde en gènere i en nombre amb el subjecte, fa que s'interprete com un complement predicatiu: “Cante, solar, un país, un destí” (MPVII, VCP); “La cantata o l'incís, que té, solar, voluntat de país” (OC10, CP / MPVI, CIPV). Els dos casos que s'acaben de citar tenen un significat semblant i contenen una doble metàfora en qualificar de *solar* alhora un *cant* i un *país*. Així doncs, atenent al seu significat metafòric, aquest qualificatiu es pot interpretar com *lluminós*, *esplendorós* o *general*, entre d'altres matisos semàntics.

Un altre concepte clau en l'univers estellesià és el de *dignitat*, que apareix tant en forma de subjecte com d'adjectiu, tal com s'ha afirmat en el punt 2.2.2. Derivat de l'adjectiu *digne*, *indigne* és també molt comú en el vers estellesià i sol aparèixer en contextos on va lligat al sentit de lluita social i de dignitat dels treballadors en una dialèctica manllevada de l'àmbit de la lluita obrera. Els tres exemples següents contenen aquest adjectiu amb el sentit que s'acaba de referir i en funció de complement preposicional orientat al subjecte: “Sempre en silenci, espere, indigne, la mort” (MPVIII, T); “Vaig plorar, indigne, pobrament humà” (OC4, CF); “Reclamaven, indignes, més sou i llibertat” (MPVI, RCP). Es referma la tendència en aquest recurs estellesià a situar l'adjectiu dislocat just darrere del verb i entre comes, de manera que s'aproxima a la funció de l'adverbi de manera.

El cas següent seria un fals complement predicatiu, ja que, tot i utilitzar el mateix mecanisme de dislocació de l'adjectiu que, per lògica, qualificaria el complement directe per mitjà d'una aposició que segueix el verb, en aquest cas l'adjectiu no concorda amb el subjecte (TD):

Deien, i queia  
tot el fosc cel en lloses;  
després, silenci.  
Estudefactes, miren,

---

amb el títol “L'aportació de Vicent Andrés Estellés als models de llengua literària: elements lexicogramaticals”.

arnat, tot un paisatge.  
estupefactes, miren, arnat, tot un paisatge

Tot seguit, es mostren diversos exemples en el mateix sentit, però on entra en joc l'adjectiu amb la terminació *-íssim*. En el següent exemple, apareix l'adjectiu *lentíssim* just darrere del subjecte, de manera que la posició intueix a la interpretació d'aquest adjectiu com a complement del nom. Tanmateix, malgrat que sembla que en aquest cas l'adjectiu és més proper al subjecte que al predicat perquè va sense comes, també podria interpretar-se com un modificador del verb semblant a la funció del complement circumstancial de mode, interpretació també probable si es para esment al complement circumstancial de lloc que precedeix el subjecte: “per les escletxes, l'orb *lentíssim* se'n va” (LMer).

En el punt 2.2.2, s'ha fet també referència a la tendència estellesiana d'utilitzar *llarg* com a sinònim de *lent*, amb l'ús de la metàfora ontològica que consisteix a parlar d'un concepte més abstracte com és l'TEMPS amb els termes més materials de l'ESPAI. En el cas que s'esmenta tot seguit, l'adjectiu *llarguíssim* funciona com un complement predicatiu orientat al subjecte per com concorda amb aquest i alhora és un complement del verb semblant al circumstancial de mode: “El capaltard s'estenia *llarguíssim* damunt la mar” (VCon). En el següent cas, els tres adjectius són complements predicatius. Així mateix, si es té en compte la significació de cadascun, semblaria que els dos primers, units per la conjunció copulativa, encaixen amb la funció de circumstancial (“*lentíssim*” de mode i “*nocturn*” gairebé de temps), mentre que el tercer, que és també el que té un sentit més metafòric, sembla tenir la funció predominant de qualificar el subjecte: “L'ascensor ara puja, *lentíssim* i *nocturn*, *funeral*” (OC6, CQOTP).

En el següent exemple, es torna a l'estructura dels primers esmentats, on l'adjectiu apareix entre comes i just darrere del verb: “De Gaulle accedeix, *beatíssim*, a una espècie de culte de madames i monsieurs” (OC9, OD). En aquest cas, però, la interpretació com a predicat verbal de tipus circumstancial de mode és ben original, per tal com no quedaria molt establert què vol dir *actuar beatíssimament* si no és *actuar amb les qualitats d'una persona beata* i aquí apareix el significat de la modificació del subjecte, del tipus *De Gaulle és beat*.

Aquest cas és una mica diferent. El significat del verb s'aproxima a la copulació, de manera que, a més de la interpretació més prototípica on aquest adjectius són atribuïbles a la memòria o record del subjecte sobre l'objecte (*ella*), també seria vàlida, per elisió, la interpretació copulativa del tipus *ella era bruna i esveltíssima*: “Et recordava *bruna* i *esveltíssima*” (MPVII, Ca).

El següent cas tampoc no és exactament un complement predicatiu orientat al subjecte, tot i que novament es podria interpretar l'enunciat en dos sentits. D'una banda, la lectura més superficial que correspondria a les tres qualitats que el subjecte de l'oració atribueix a l'objecte contemplat (*ella*), i que són “*remotíssima*”, “*sola*” i “*més prima dins l'abric*”. Nogensmenys, també cap la interpretació implícita de tipus atribut, semblant a *estaves remotíssima, sola i més prima dins l'abric*, tot tenint en compte que la primera qualificació és metafòrica: “et viu, *remotíssima*, *sola*, *més prima* dins l'abric” (LMer).

El darrer cas d'aquest tipus que es comentarà és la descripció d'una escena gairebé cinematogràfica on apareix una parella estesa al terra i l'orb que, sense veure'ls, hi és present, a peu dret, al seu davant (GFG):

ES palpaven al marge, si no ho feien,  
adeleradament i lluminosa,  
lliures els pits que al sol de juny tenien  
una madura qualitat de fruits,

i advertirien, ningú no sabé com,  
que l'orb estava, altíssim, als seus peus,  
aturat com davant un precipici,  
amb una obscura, sorda consciència,

En el GFG apareix reiteradament la qualificació de l'orb com *altíssim*. De nou, l'adjectiu apareix just darrere del verb i entre comes. Això i la concordança amb el subjecte fa pensar que es tracta novament d'un *desplaçament qualificatiu* de tipus complement predicatiu. Si es té en compte la semàntica de l'adjectiu, aquest adjectiu es troba més proper a la qualificació del subjecte que a la circumstància de mode. De fet, la interpretació que correspon a la modificació del verb és obligatòriament de tipus metafòric. No es pot dir que *algú està altíssim en un lloc*, atès que *alt* és una qualitat inherent a un objecte i, per tant, estable, és a dir, que no canvia segons el moment. Aquests motius fan pensar en una segona interpretació més enllà de la modificació del subjecte, que faria referència a com perceben l'orb els personatges que es troben llargs estesos a terra i s'accentuaria així el contrast visual de l'escena entre la perspectiva a ran de terra de la parella i l'orb molt alt, que els observa, dret, des dels seus peus.

#### 2.5.4.1.2. Desplaçament qualificatiu i adverbis en *-ment*<sup>181</sup>

Els adverbis acabats en *-ment*, en alguns usos no prototípics, poden també formar part de combinacions sintagmàtiques que voregen o s'endinsen plenament en el *desplaçament qualificatiu*.

Hi ha ara un conjunt d'usos de *llargament* (19 ocurrences en el CED) on podríem dir que hi opera una mena de *desplaçament qualificatiu*, ja que la representació de la llargària (com a dimensió espacial que es projecta sobre l'eix temporal, la duració d'un procés) no s'hauria d'atribuir al contingut dels mots que modifica sinó al d'uns altres: "llargament escriuria sobre les teues cames" (LMer); "la cambra, encesa, on tu et mories llargament" (GFG); "I em sé en l'aire, que em volta insinuant-se, cru, / com una cabellera llargament impossible." (OC6, CCO). En els dos primers, l'adverbi complementa el verb, mentre que, en el tercer, modifica l'adjectiu; tanmateix, si bé es mira, es pot considerar que la incidència semàntica de l'adverbi apunta en tots els exemples cap a un contingut diferent del que té la paraula sintàcticament complementada o modificada. Així, en el primer d'aquests casos, el "llargament" anteposat és una mena d'adjunt oracional que emmarca el conjunt de l'enunciat. D'altra banda, tot i que no es pot negar que també complementa el verb "escriuria" amb el significat *extensament*, *durant molt de temps*, no és difícil llegir-lo com una referència a la longitud de les cames de l'estimada, que és un autèntic fetixisme del poeta (la representació mental d'unes cames femenines llargues, "fluvials").<sup>182</sup> En el segon d'aquests exemples, trobem una forma verbal d'aspecte imperfectiu (l'imperfet "mories") que s'aplica a un contingut semàntic de procés puntual, el qual difícilment accepta l'atribució de la llarga duració, que més aviat hauria d'aplicar-se a "agonia",

<sup>181</sup> El contingut d'aquest epígraf s'inspira en una part de l'article titulat "Estilística dels adverbis en *-ment* en la poesia de Vicent Andrés Estellés" (Salvador i Monferrer 2011: 6-23).

<sup>182</sup> Això es veurà, més endavant, en 2.6.4.

una agonia inacabable ('mories rere una llarga agonia').<sup>183</sup> El darrer exemple encara és més evident com a desviació de l'atribució: la *impossibilitat* no pot ser llarga (ni en l'espai ni en el temps), sinó que és la cabellera la que es presenta com a inimaginable de tan llarga com és; però, a més d'això, el resultat és una imatge irreal, poèticament suggestiva, on els diversos significats confluents s'amalgamen en un tot difícilment expressable fora del llenguatge poètic.

S'observa ara el comportament de l'adverbi *cansadament* en dos cotextos concrets: "Només puc contestar bé les vostres preguntes / amb un gest d'una mà cansadament equívoc" (OC2, LE); i "com un peixot / impotent, incapaç de redreçar-te, cansadament humà" (OC2, Ho). En el primer cotext, "cansadament" qualifica, des del punt de vista sintàctic, l'adjectiu "equívoc", però interpretem de seguida que allò cansat no és l'equivocitat sinó el gest, amb la qual cosa el sentit de l'expressió seria més aviat el de *un gest cansat i equívoc* o bé *equívoc perquè es feia amb deixadesa*. En el segon cas, i darrer d'aquesta mostra, el *jo* poètic està dialogant amb el seu membre viril i el descriu com flàccid, cansat i, per això mateix, propi de la condició humana i no pas de cap olimpisme priàpic.

#### 2.5.4.2. Subversió d'elements de la fraseologia amb un efecte poètic

Un altre recurs característic de l'estil estellesià és la subversió d'elements de la fraseologia amb un efecte poètic, més sintèticament dita *subversió fraseològica*. Aquest recurs, sovint utilitzat en els eslògans publicitaris, permet l'emissor generar en el lector una sensació de familiaritat amb una expressió que després altera semànticament, de manera que el lector capta ràpidament el doble vessant semàntic del trop, alhora que s'accentua l'efecte de notorietat del recurs poètic i que la distància entre l'emissor i el receptor s'estreny. En paraules de Pérez Montaner i Salvador (1981: 60):

Traslladades de context o lleugerament retocades, aquestes frases poden cobrar, amb una tècnica que, en la literatura castellana, Blas de Otero ha emprat magistralment, un sentit nou i plenament poètic, com quan es parla d'un amor "per a tota la vida" i alhora "per a tota la mort", o de "tocar mare" en el salm. En aquests casos la frase feta, que ja havia passat a ser percebuda d'una manera rutinària, com un sol mot, es carrega elèctricament i recupera el dinamisme metafòric intern que va tenir abans d'ingressar en el cementeri lèxic establert, o bé es projecta –en un àgil procés comparatiu– sobre una altra realitat.

Així doncs, Estellés aprèn aquest recurs estilístic probablement dels poetes espanyols, especialment de Blas de Otero –el qual va cultivar la poesia social ("Aquí no se salva ni Dios. Lo asesinaron"). Aquesta modificació fraseològica pot tenir lloc per mitjà de diversos procediments (ampliació, deformació i recontextualització, per exemple). Amb això s'aconsegueix una complicitat amb el lector per tal com s'apel·la al seu coneixement enciclopèdic i alhora es pot aconseguir suggerir diversos matisos de significat en un espai molt reduït, fet que sempre és profitós per a l'escriptor de poesia.

Tot seguit, i sense ànims d'exhaustivitat, es comenten alguns exemples d'aquest recurs en el vers del poeta de Burjassot, amb la intenció de constatar la diversitat de procediments utilitzats per a tal propòsit de subversió i l'originalitat de certs casos. L'expressió "barba de mil dies" (LMer / OC8, DG) és un trop anomenat auxesi, que consisteix a atorgar una importància desmesurada a quelcom relativament menut. Es

<sup>183</sup> En l'apartat 2.2.2., sobre l'economia de l'adjectivació, s'ha referit la tendència d'Estellés a utilitzar l'adjectiu *llarg* com a sinònim de *lent*.

tracta, doncs, d'una deformació de l'expressió més comuna, que parlaria de molts menys dies en relació al temps que fa que algú no s'afaita.

“Coralls en rama” (OC6, ICG) és una adaptació de l'expressió culinària *canyella en rama*, típica en els parlars valencians, però que alhora prové d'un castellanisme. Aquesta adaptació implica una projecció metafòrica que consisteix a utilitzar un terme gastronòmic per a referir-se a un objecte de la natura, que formalment es podria assemblar als canonets de canyella seca.

D'altra banda, hi ha una sèrie de subversions fraseològiques relacionades amb un element tan evocador com és la *nit*.<sup>184</sup> La construcció “nit endins”<sup>185</sup> es basa en la metàfora ontològica de concebre el TEMPS per mitjà de paràmetres de l'ESPAI. Concretament, prové de la combinació fraseològica *mar endins*. Un cas semblant és el de “solcar la nit”, que prové de la mateixa metàfora ontològica i de la construcció *solcar la mar*. Trobem encara un exemple de *subversió fraseològica* d'una expressió que inclou aquest substantiu, derivada de *dies i nits*, que apareix combinada amb una marca estilística d'Estellés que consisteix a l'ús de l'adjectiu *cert*, que, quan s'anteposa, atribueix a l'enunciat una imprecisió pel que fa a l'objecte a què acompanya: “Certes dies, certes nits” (OC2, LE).

Per un altre costat, s'han trobat dues aparicions d'una subversió fraseològica basada en la mateixa expressió fraseològica, que és originària de la fraseologia religiosa: *el pan nuestro de cada día*. La primera, “cosa de cada dia” (OC6, CQOTP), és més curta perquè només aprofita el sintagma preposicional final, mentre que la segona aprofita l'estructura completa de l'original: “les coses brutes de cada dia” (OC2, LE).

Ara es mostren dos casos de subversió fraseològica per recontextualització en què entra en joc la relació metonímica. La primera, “una delícia de les dents” (OC2, Ho), és una derivació de les variants més comunes *una delícia per al paladar* o bé *una delícia per als sentits*. I és que “una delícia de les dents” no és a priori lògic perquè, a diferència dels sentits i del paladar (entenent que inclou el sentit del gust per mitjà de la llengua), les dents no tenen terminacions nervioses amb les quals assaborir els aliments, encara que sí que s'hi relacionen, per contigüitat, amb el gust i són un element clau en l'alimentació.<sup>186</sup>

El segon cas és l'expressió *cul a l'aire*, subvertida per recontextualització i convertida en “cuixes a l'aire”.<sup>187</sup> De fet, aquesta subversió pren sentit si es té en compte la representació estellesiana de la *dona* com a objecte desitjable, on aquesta es descriu com un conjunt de parts erotitzades que l'autor refereix de manera metonímica. En aquest altre exemple, s'utilitza la semblança formal de certs reflexos lumínics i de els flocs de neu per tal de convertir la col·locació *volves de neu* en l'expressió genuïna

---

<sup>184</sup> Si la *nit* és un concepte generalment evocador per les seues característiques de foscor, misteri i espai per excel·lència d'activitats clandestines, ho és més per a Estellés, el qual, sobretot per motius laborals, escrivia poesia durant les hores nocturnes i arriba a dir: “la nit és el meu regne” (apareix dues vegades, ambdues en la N). A més a més, *nit* és el tercer substantiu amb més aparicions en el CED, amb 1689, i el títol d'un dels seus poemaris més emblemàtics i primerencs.

<sup>185</sup> Aquesta locució apareix 8 vegades en el CED.

<sup>186</sup> Un cas semblant a aquest, que també es justifica per l'associació metonímica entre les parts del cos, és l'expressió subvertida “em pesen els llavis” (OC2, LE), que prové d'enunciats fraseològics motivats pel cansament de la vista del tipus *em pesen els ulls* i *em pesen les parpelles*.

<sup>187</sup> Hi ha tres aparicions diferents en el CED (ICG, Test i PE).



“volves de llum” (OC6, IC). El següent, és un cas de subversió fraseològica per deformació que consisteix a unir dues concurrències: *pura perfecció* i *perfecció absoluta*. Amb això, s'obté “pura perfecció absoluta” (N).

Un cas de subversió fraseològica semblant a algunes de les de Blas de Otero per tal com utilitza aquest recurs per a introduir un missatge social és l'expressió “els pobres també pequen” (OC6, IC). Aquesta sentència gairebé aforística es basa en el títol d'una telenovel·la mexicana dels anys setanta titulada *Los ricos también lloran*, que va tenir molt d'èxit també entre el públic televident espanyol. Ambdues expressions, l'original –que va passar a formar part del llenguatge col·loquial a partir del seu èxit mediàtic– i la subvertida, es basen en la idea de la mort igualadora, que ha estat explicada en 2.5.3.

A més, hi ha l'expressió col·loquial *plantar cara [a algú]*, que Estellés converteix en una reflexió profunda i gairebé existencial com és “plantar cara a la vida”.<sup>188</sup> Semblantment, s'hi troba l'expressió *per a tota la mort*, ja esmentada per Montaner i Salvador (1981: 60).<sup>189</sup> Un altre cas on la subversió es basa en la conversió de l'expressió quotidiana en una referència més profunda és el cas de “por de tot l'any” (dues aparicions en la N), que prové de la locució nominal *meló de tot l'any*. De fet, aquest cas encaixa amb la idea apareguda en 2.5.3, que apuntava al meló com un element suggeridor de metàfores per a aquest poeta.

L'enunciat fraseològic *estar com figues en coff* fa referència a trobar-se molta gent en un espai molt reduït, amuntegat, tal com aquest tipus d'embalatge de les figues fa que apareguen molt properes entre elles (DCVB). L'expressió “arribaran a Pelaires un bon dia al matí tots carregats de ma- / melles i de figues en coff” (OC9, BHA) és una variació d'aquest enunciat fraseològic, que el subverteix tot afegint-hi una expressió de contingut socialment tabú pertanyent a l'àmbit del sexe.<sup>190</sup> La incorporació d'aquest nou contingut, socialment censurat, encara fa l'expressió més col·loquial per tant com serà censurada en gairebé tots els contextos. Així doncs, el fet que Estellés en faça ús en un registre tan elevat com el literari, i concretament el gènere poètic, aporta a la seua poesia una actitud trencadora amb l'*statu quo* o la norma social.

Un cas especialment delicat i alhora efectista de subversió fraseològica és l'expressió “cada matí li canvie l'aigua a la pena” (OC9, An), provinent de l'enunciat fraseològic *canviar-li l'aigua al canari*, expressió eufemística d'orinar. Només amb un subtil canvi en aquest conegut eufemisme col·loquial, Estellés aconsegueix un enunciat gairebé aforístic d'una profunditat extrema. L'efectisme d'aquesta expressió resideix en la rapidesa en què es projecta la imatge d'aquesta metàfora i del contrast generat entre aquesta imatge tan quotidiana i innocent i la seua aplicació a un concepte com la *pena*, de manera que aquesta es converteix en profunda melangia o fins i tot depressió, per tal com esdevé un fet tristament rutinari.

---

<sup>188</sup> Hi ha 5 aparicions d'aquesta *subversió fraseològica* en el CED, tres són idèntiques (MPVI, PS; MPVIII, LD i MPVIII, LI) i dues diferents (LMer i MPVI, LA). Per tant, és una fórmula de les més recurrents d'aquest tipus.

<sup>189</sup> També és molt recurrent aquesta subversió fraseològica, amb 7 aparicions diferents en el CED.

<sup>190</sup> Aquest tipus de llenguatge sexista i fins i tot misogin és àmpliament acceptat en el context cultural d'Estellés, cosa per la qual ell l'adopta per expressar col·loquialitat en el seu discurs, sense cap ànim ni intencionalitat més enllà de la imitació del discurs blasfem del carrer.

Els dos darrers exemples són, en realitat, subversions fraseològiques motivades per calcs de l'espanyol. En el primer, és la traducció per mitjà del calc de l'enunciat fraseològic *si te he visto no me acuerdo* per “si ho viu no m'enrecorde” (LMer), on només hi ha la modificació subtil de la persona concreta per un esdeveniment. L'altre cas, és l'expressió espanyola *las hojas de los libros*, traduïda incorrectament al català amb una errada de gènere: “les fulles dels llibres” (OC1, N), quan hauria de ser *els fulls dels llibres*. L'errada rau en la dissèmia del terme *hoja* en espanyol. Per tant, en aquest cas no es tracta d'una qüestió fraseològica sinó lèxica.

### 2.5.4.3. Representació a través de variants

La *representació a través de variants* és una tècnica expressiva que es desenvolupa en un nivell del discurs més ampli que les dues tècniques anteriors. Si el *desplaçament qualificatiu* consisteix en la transposició de significat entre diferents elements lèxics i la subversió fraseològica actua en l'àmbit oracional, la *representació a través de variants* és una tècnica que s'observa en el conjunt d'un poema o bé en una secció d'aquest.

Aquest concepte que Salvador ha adoptat de Sebastià Serrano per tal d'aplicar-lo a la poesia d'Estellés, és típic també en Pablo Neruda (Vellón 2013: 164-165). Salvador la defineix, com una “tècnica típicament metonímica que funciona significant una totalitat per mitjà de casos concrets, sovint en contrast entre si, que funcionen com a índex del conjunt global” (1986: 86).

Com en el cas del *desplaçament qualificatiu*, la presència d'aquest altre recurs tècnic en la poesia d'Estellés és inacabable. Tot i això, sí que hi ha alguns casos paradigmàtics, com ara el del darrer poema de l'HP, que ha estat estudiat en relació amb la seua estructura poemàtica de tipus conversacional (Salvador 1982: 45-54). En aquest poema en concret, la representació a través de variants descriu possibles situacions que es viuen en els diferents racons de dins d'un edifici de diverses plantes amb inquilins diversos, tot generant una sensació de descontrol i de caos que creix gradualment a mesura que el poema avança.<sup>191</sup>

Tanmateix, hi ha molts casos en què la caracterització de l'escena es fixa només en un detall de la sala, que serveix per perfilar un lloc i uns personatges per tal com l'element referit és coneguda part d'un tipus d'escenari col·loquial: “totes les nits la teua dona t'entrava al llit / una tasseteta de polioli o bé de te de muntanya / ningú no es preocupa ara que tens restrenyiment” (OC2, Ep). Aquí, però, el mecanisme metonímic no articula tot el poema, com sí que ocorre en l'últim poema de l'HP, sinó que apareix parcialment, en un segon pla. Quan aquest mecanisme metonímic de representació d'una escena o ambient es deté en detalls de primeríssim pla com seria una tasseteta de til·la, recorda les seqüències cinematogràfiques que s'inicien amb imatges de detall i que, poc a poc, van desvelant el conjunt de l'escena en què s'enquadra l'acció.

En canvi, la *representació a través de variants* en LMer serveix sobretot per descriure escenes i ambients exteriors. En alguns, com “Demà serà una cançó” i “Postal”,

---

<sup>191</sup> Aquest poema és molt conegut en la versió de la recitació d'Ovidi Montllor acompanyat a la guitarra per Toti Soler, amb el títol “Una escala qualsevol”. Aquesta musicació accentua el *crescendo* dramàtic que du implícitament el poema. Es pot escoltar en el següent enllaç: <http://www.musicadepoetes.cat/app/musicadepoetes/servlet/org.uoc.lletra.musicaDePoetes.Titol?titol=98&autor=21> [Consulta: 13-10-2014]

s'utilitza per descriure els ambients de la ciutat de València durant la postguerra. En aquests, el *jo* poètic se situa a ran de carrer, com un personatge més que recorre l'escena i descriu el paisatge quotidià de la ciutat vista per una persona de classe mitjana-baixa en els anys quaranta i cinquanta. En altres casos, la mirada de l'enunciador se situa a un nivell superior o panòptic (De Certeau 1996: 103-122), com en aquest cas en què el poeta contempla València i els seus voltants des del seu pis (ICG):

Sí, Misser Mascó, 17. Des del meu menjador  
es veu el mar, també. Les nits de juliol,  
mentre sopem, mirem quasi totes les nits  
com esclaten les altes carcasses de les festes  
que fan en un grapat de pobles que hi ha enfront.  
I escoltem les campanes, i escoltem els coets.  
La meua dona pensa en Gandia, aleshores;  
jo pense en Burjassot. Després, quan s'ha acabat  
el castell, escoltem els grills i les granotes,  
mirem l'horta adormida, la nit de tota l'horta,  
la llum groga que hi ha davant les alqueries...

En les descripcions dels carrers de València plens de vida i dels locals concorreguts de l'època com ara els cinemes –que apareixen reiteradament en LMer–, els tramvies prenen un protagonisme especial. Altres poemes de LMer descriuen el paisatge de l'Horta en la postguerra mitjançant la tècnica metonímica que ens ocupa, on els trens que travessen l'Horta prenen el màxim protagonisme, tal com passava amb els tramvies de la ciutat. És el cas d'aquests versos de PA (OC3), entre altres exemples: “xiula / el / sol / de / bon / mati / com / el / trenet / que / creua / l'horta / i / els canyars.

El tramvia en la ciutat i el tren en el rural adquireixen protagonisme respectivament com a artèries que comuniquen els espais. D'una banda, els tramvies són elements que traslladen la gent d'un lloc a un altre de la ciutat i que condensen tipus molt diversos de gent de classes mitjana i baixa urbanes. Es tracta d'un element que destaca especialment en el paisatge urbà dels anys quaranta i cinquanta, on els vehicles motoritzats a penes són presents. De fet, poemes com “Per exemple” o “Creuant la nit” són construïts íntegrament per mitjà d'aquest recurs visual, que recorda cinema en alguns casos.

Pel que fa als casos de *representació a través de variants* en què l'observador se situa en un balcó d'una casa on viu el poeta, cal fer esment dels casos que es troben en l'ICG per la seua quantitat i originalitat. En el poema “L'alba d'un dia com un altre”, per exemple, l'enunciador se situa en el balcó de sa casa, un pis cèntric de València (situat a Misser Mascó, 17), i des d'allà contempla el paisatge rural que circumscriu València. Per tant, es tracta d'un cas de descripció del rural des de dins de la ciutat. Tot seguit, es mostra un fragment del poema:

Ara mire com creix el dia damunt l'horta.  
Per la part de la mar hi ha una esplendor rogenca.  
Darrere d'uns llores està, segur, Museros.  
Museros deu tenir un dematí tranquil,  
amb la blancor dels murs, les portes grans, els horts.  
Ara m'agradaria anar pels seus carrers.  
Escoltar el lladruc d'un gos, el vell soroll  
d'un carro o la remor de l'aigua entre les canyes.  
I els cirerers, altíssims. I l'ermita, a l'eixida.  
Darrere dels llores deu despertar Museros  
a poc a poc, en pau. I la mar, més enllà.

Hi havia, aquella nit, una lluna implacable.  
Vaig anar a Museros a oir els rossinyols.  
Escoltàvem el cant dels rossinyols, primíssim.  
En uns minuts vaig viure tota una vida pura.  
Igual que si m'hagués rentat ben bé els sentits  
penetrava en un món encara virginal.  
Hi ha hagut voltes que el món se m'oferia inèdit,

De vegades, el recurs de la *representació a través de variants* es combina amb altres tècniques d'expressió poètica. És del cas del poema de la primera part de la CQOTP (OC6) titulat “Per tantes i tantes coses”, on la metàfora DÉU SÓN TOTES LES COSES es materialitza per mitjà d'una enumeració que és una reconstrucció metonímica d'aquesta idea metafòrica:

Amic, Déu és una séquia.  
Quin goig capbussar-se en Déu!  
Amic, Déu és una bassa.  
Una bassa, una cisterna  
claríssima. Quin delit,  
ara, tot nu de paraules,  
veritablement tot nu,  
llançar-se a la bassa, o Déu,  
amb un llarguíssim escàndol  
d'ombres de fulles i d'ales!

Amic,  
Déu és una aigua amargosa  
terriblement excitant.

Quin goig anar Déu avall  
com un tronc, com una fulla,  
com un tendríssim no-res!

Quin delit nadar en Déu!

Abans de cloure aquest punt, cal dir que la *representació a través de variants* és el recurs clau que Estellés utilitza en gran part dels poemes del MPV: descriu personatges però sobretot llocs tot apel·lant-ne als trets més caracteritzadors –fins i tot tòpics– d'aquests espais. És el cas d'aquest exemple on descriu la ciutat de Peníscola (MPVIII, LPen), on prenen protagonisme el Papa Luna, les teulades blanques i les turistes que prenen el sol:

Les adorables criatures de les teles lleugeres i fàcils  
anaven i venien sobre la brossa, entre les pedres venerables,  
les dures pedres agressives i obstinades de la família cranial de Benet XIII,  
altrament dit el Papa Luna.  
Era un migdia d'una lluminositat exacerbada.  
Creuava el cel, com un peix,  
el vers d'Ausiàs March:  
Bollirà el mar com la cassola en forn.  
Recorde l'al·lucinat joc de plans de les teulades de Peníscola,  
amb la bessona càrrega  
el divers blanc de les façanes,  
el blanc en totes les seues tonalitats  
fins allargar-se en un blauet tendríssim.  
El prestigiós home de lletres  
amollà la seua conferència,

mentrestant miràvem les adorables criatures amb les cuixes a l'aire,  
amb la bessona carrega dels pits,  
i les teles lleugeres i fàcils.  
Jo recorde un melic que era tot un poema.  
Si li deixava un bes li brostava un gesmil,  
i des de l'entreuix li pujava una parra,  
tota alegre de pàmpols, anatomia amunt.

Amb aquest darrer exemple, es clou el cinqué apartat de l'anàlisi pragmaestilística. A continuació, s'encetarà el darrer apartat d'aquest segon capítol, que recull les anàlisis relacionades amb macroestratègies en el discurs poètic estellesià.

## 2.6. Macroestratègies discursives

### 2.6.1. Composició i progressió del discurs

En aquest primer punt del sisé apartat del segon capítol de la tesi, es reflexiona sobre els paratextos en la poesia d'Estellés per tal d'estudiar les seues característiques i funcions. Per a començar, s'ha dut a terme un recompte manual dels paratextos, que es pot consultar en el quadre de l'annex 8. Aquest quadre recull els paràmetres “total de poemes”, “títol de poemari”, “títol de poema”, “títol de secció de poemari” i “citació paratextual”. A partir d'una revisió inicial del quadre, la conclusió és que hi ha molta diversitat en l'ús de paratextos en els diversos poemaris d'Estellés, i fins i tot dins d'un mateix poemari. En termes absoluts, s'han comptabilitzat un total de 107 títols de poemari, 109 títols de seccions de poemari, 611 títols de poema i 123 citacions paratextuals.<sup>192</sup> També pot servir de referència la informació sobre el total de poemes (sense comptar els del MPV): uns 2300 (sense contar el MPV), dels quals uns 1690 (el 74% del total) no tenen títol enfront dels 611 poemes que sí que en tenen (un 26%). Gràficament:<sup>193</sup>

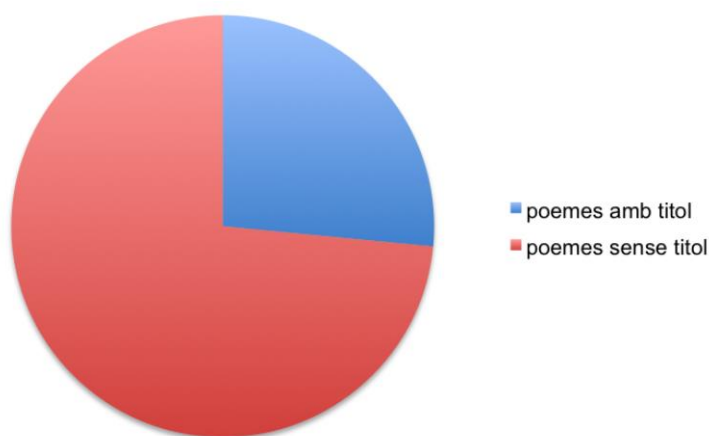


Figura 38. Gràfic de sectors on es mostra la proporció de poemes amb títol (en blau) i sense títol (en roig) del total de poemes del CED (excepte els poemes del MPV).

S'han exclòs del recompte els tres volums del MPV per diversos motius: *a)* en el MPV es repeteixen en molts punts poemes apareguts en altres poemaris previs i per tant ja analitzats; *b)* les principals innovacions i originalitats en l'ús paratextual estellesià apareixen en publicacions prèvies, de manera que l'anàlisi del MPV no aportaria a la nostra anàlisi dades significatives sobre la tipologia dels títols més enllà d'un previsible augment de la presència de topònims en els paratextos; *c)* com que no es va etiquetar inicialment el corpus amb la informació paratextual en el seu moment, l'elaboració manual del llistat de paratextos a posteriori és una feina considerable que no és rendible pels pocs resultats significatius que hi aportaria. És per tot això que s'ha decidit excloure'n els tres volums del MPV i centrar-se en els paratextos dels altres reculls de poemes publicats fins l'any 2013.

<sup>192</sup> S'inclouen indistintament les citacions paratextuals de poemari, de secció de poemari i de poema, però cal tenir en compte que s'hi han obviat les dedicatòries.

<sup>193</sup> Cal tenir en compte que molts dels poemes sense títol són molt breus i formen part sovint d'agrupacions de poemes curts en algunes seccions de poemari, com ara en el cas de *L'entreacte* (OC6).

Tampoc no ha estat senzill en tots els casos determinar què és i què no és un títol i, fins i tot, pot arribar a ser problemàtica, en agrupacions de poemes molt breus, la distinció entre estrofa i poema sencer. Existeixen casos d'ambigüitat pel que fa al lllindar entre el paratext i el text. Per exemple, en els poemes de PA (OC3), com ara el següent:<sup>194</sup>

SI ESTIC MORT NO EM DESPERTES,  
 li  
 va  
 dir  
 el  
 marit  
 a  
 l'esposa  
 aquella  
 nit.

El fet d'estar escrit en majúscules apunta la idea que es tracta d'un títol. Tanmateix, el primer vers s'insereix semànticament en el conjunt del poema, de manera que és un enunciat introduït en discurs directe, mentre que la resta de versos, molt breus, correspondrien a la introducció d'aquesta intervenció dialògica. Per tant, sense el sentit d'aquest vers inicial, el poema quedaria escapçat. És per això que s'ha considerat un primer vers més que no un títol.

Besa (2005: 84) tipus de text segons la seua funció. Poden ser de funció designativa, metalingüística o seductora, tot basant-se en les taxonomies d'estudis previs d'autors diversos:

GENETTE	designativa	descriptiva	seductora
KANTORWICZ	<b>referencial</b>	<b>metalingüística</b>	
GROUPE $\mu$			<b>conativa</b>

Figura 39. Quadre extret de Besa (2005: 84), on aquest autor posa en relació la terminologia de tres autors pel que fa a la classificació dels títols segons la seua funció respecte al poema a què acompanyen.

En Estellés, en trobem dels tres tipus. *Llibre dels poetes* (MPVIII), *Canals* (MPVII) o bé *Llibre de Morella* (MPVIII), serien títols referencials o designatiu perquè el títol fa referència al contingut temàtic dels poemes que s'hi troben en cada poemari. D'altra banda, *Epístola d'urgència a Miguel Hernández* (MPVIII) i *Lletra al pintor valencià Josep Renau* (MPVII) serien títols metalingüístics perquè, a més del contingut temàtic, també refereixen algunes de les característiques formals amb que es volen imitar en el poemari. Finalment, els títols de sengles poemaris *Declaració de principis* (MPVI) i *Es desperta la terra. Pobles* (MPVII), es poden interpretar com a títols amb funció seductora o conativa, ja que apel·len a una intencionalitat ideològica de l'autor més enllà del contingut del poema i amb la qual coincidirien el lector potencial i l'autor.

Pel que fa als elements que són més comuns en els títols de la poesia estellesiana, cal destacar la presència d'antropònims relacionats amb l'autor, amb el món contemporani del poeta (polítics, actrius, i altres referents periodístics de l'època) o bé amb escriptors de totes les èpoques des dels clàssics grecollatins. Aquests noms de persona poden aparèixer sols ("Tres noms: Ausiàs March, Joan Roís de Corella, Joanot Martorell",

<sup>194</sup> En realitat, es tracta d'un primer vers. Tanmateix, pel fet de trobar-se tipogràficament destacat i que, a més, siga un vers tan llarg en proporció amb la resta de versos del poema, fa que s'assembla al títol.

MPVIII, LG), o bé en forma de dedicatòria en el títol (“Oda cerimonial a misser J. V. Foix”, OC3, PLO). També són comuns els topònims en els títols, especialment en el MPV, però també en poemaris anteriors, que igualment poden aparèixer sols (“L’Alcora”, MPVII, DTP) o bé matisats (“Nocturn entre Carcaixent i Alzira”, MPVIII, LAI).

Un altre tret característic del títol Estellesià és la presència de noms de gèneres discursius (siguen poètics, literaris o no literaris) i també d'organitzadors del discurs (per exemple, *introducció*, *preludi*, *epíleg* i *pausa*). Aquest recurs introdueix una dimensió gairebé metadiscursiva, com es veurà en el darrer epígraf d'aquest punt i en 2.6.2. La llargada dels títols és molt irregular, de manera que es pot trobar des d'una proporció prototípica entre el títol i el poema fins a casos en què el títol és notablement més llarg del que s'espera (per exemple, en el títol de poemari QJFE, i també en els títols dels sonets de PF).

Pel que fa a les citacions paratextuals, l'autoria condiciona el seu valor pragmasemàntic. Per exemple, quan el paratext és un poema –o bé un fragment de poema– d'un altre poemari d'Estellés, aquest té la funció principal de donar cohesió a tota l'obra poètica. És destacable el fet que, en N, el paratext introductori és un fragment d'un poema que apareix en CCO, titulat “Elegia”:

Ets l'àngel del Senyor,  
Mort.  
Et rebem de genolls a l'estança.  
Ets Déu a nostra pobra casa,  
als nostres pobres dies,  
a la tendra lletgesa del nostre cos.  
A l'estança,  
roman un ambient espés: és una bassa  
densa de temps.  
Com si ens armasses cavallers,  
aguardem el teu colp de llum a les espatles,  
Mort,  
do puríssim de Déu,  
incomprensible do com Déu mateix.  
Et precedeix la cendra als polsos i als sentits  
i et perpetua un eco de cendra, carn a fora,  
i és l'eco de la pausa.  
És com si Déu ratllàs un nou equador,  
un altre paral·lel,  
un Danubi primíssim de silenci  
i el món es detingués, tot esperant...  
Oh criatura, centre de la Creació  
anyell sorprés amb una margarida a les dents!

La N i CCO són dos dels primers poemaris que Estellés i publica en català. Aquesta autocitació paratextual es justificaria pel fet que el fragment en qüestió s'ajusta perfectament al sentit de la primera part de la N, formada per un conjunt de poemes sobre la mort, més que probablement inspirats per la mort de la seua filla primogènita. Per tant, el poema citat, que en CCO no feia referència a la mort de la filla –sobretot perquè, en el moment de la seua escriptura, aquesta no havia tingut lloc encara– pren un nou significat en la N, que encaixa perfectament amb el motiu de la mort de la filla. Tanmateix, no és aquesta l'única vegada que Estellés se cita a ell mateix.



En el primer dels paratextos introductoris del GFG, Estellés també s'autocita: “MOLSA D’AIXELLA O ENTRECUIX POBRÍSSIM...”. El segon dels paratextos introductoris d’aquest poemari és un considerablement llarg fragment en prosa de Joan Fuster, que parla d’un costum ben tradicional a les cases valencianes que consisteix a encendre espelmes per recordar els difunts.<sup>195</sup> Amb les dues citacions, Estellés apunta clarament a un aspecte de vital importància i originalitat en la seua poesia dels anys cinquanta: la col·loquialitat. Pel que fa a la progressió temàtica, en el GFG es van intercalant poemes de diferents temàtiques, molt escatològiques o gens, i així es crea tot el temps un efecte de contrast, que s’accentua dins de cada poema amb les constants girs epifonemàtics impactants, ja comentats abans en 2.5.1.

Quan el paratext introductor és un fragment d’un poeta consagrat com March o d’un personatge cèlebre com ara Sant Vicent Ferrer, el poeta adquireix prestigi per mitjà d’una associació inconscient del lector entre ambdós escriptors. LMer és, probablement, el poemari estellesià on s’estableixen relacions més complexes i diverses entre text i paratext, on la intertextualitat juga un paper clau. Un exemple complex d’aquest tipus de relacions, el trobem en el poema titulat “Spill, o llibre de les dones”, en referència al llibre del segle XV atribuït a Jaume Roig. El curiós d’aquest poema és que només consta d’un vers hexasil·làbic de creació estellesiana i trenca les proporcions prototípiques entre text i paratext. Després del títol, apareix una citació de dos versos anònims d’una cançó popular valenciana que comença amb els versos “a ta mare l’han vista / en el barranc de l’assut”.<sup>196</sup>

Les dues citacions paratextuals, tot i provenir de registres i d’àmbits d’ús de la llengua molt diferents, són dues mostres del tractament de la dona en la tradició cultural en què s’insereix el poeta. D’una banda, l’*Espill* és una obra que s’ha considerat extremadament misògina, fins al punt que la crítica a les dones frega el grotesc i l’humorístic. D’altra banda, la cançó popular en qüestió està escrita també en to jocós i eròtic respecte a la dona, la qual és titllada de lúbrica i d’infidel. Curiosament, el sentit eròtic d’aquest poema d’un sol vers queda coix si no es té en compte la interacció entre el segon paratext i el text, que mantenen una relació narrativa lineal. Per un altre costat, la interacció entre els dos paratextos fa palesa una certa continuïtat cultural al llarg dels segles pel que fa a la misogínia:

#### SPILL, O LLIBRE DE LES DONES

“A la vora del riu, mare,  
m’he deixat les espardenyas”.  
(ANÒNIM)

Si són les espardenyas...

Moltes vegades, Estellés titula un poema amb el nom d’un subgènere literari (com ara *oda* o bé *epístola*). En alguns d’aquests casos, la referència metadiscursiva del títol no concorda semànticament amb el contingut del poema. Així doncs, en aquests casos, es tractarà d’una estratègia de subversió.

<sup>195</sup> El paratext, extret de Joan Fuster, diu així: “A casa, hem encès *minetes*: tantes com difunts tenim –recordats– en la família. El mot mineta deu ser una corrupció d’*animeta*. En un plat ple d’oli, suren els petits blens propiciatoris. Fan una llum groga, tremolosa. Puden una mica. I cal resar el rosari sencer: les tres parts, les quinze denes. Més un rastre interminable de parenostres en sufragi de parents, amics i coneguts...”.

<sup>196</sup> Es pot consultar aquí: <http://www.comarcarural.com/valencia/musica/elbarrancdelasub.htm> [Consulta: 13-10-2014]

A més, s'ha observat que les denominacions *cançó* i *cant* són mots usuals en els títols de la poesia d'Estellés, tal com s'ha dit en 2.3.1. Aquests i altres aspectes interessants relacionats amb les denominacions de subgèneres textuais en els títols de la poesia d'Estellés, es tractaran detingudament en el següent punt, sobre la porositat intergenèrica de l'escriptura estellesiana, concretament en l'epígraf 2.6.2.1.

D'altra banda, ara es dedicarà un epígraf a l'estudi dels paratextos de la poesia d'Estellés que tenen com a protagonista el personatge d'Ausiàs March o bé l'obra d'aquest poeta.

### **2.6.1.1. Estudi de cas: la intertextualitat ausiasmarquiana a través dels paratextos**

Ausiàs March és indubtablement la influència dominant en els paratextos estellesians. És per això que dedicarem tot un epígraf al seu estudi. Cercar les aparicions del mot *Ausiàs* en el CED ens ha servit per a identificar totes les citacions paratextuals que no són títols, ja que Estellés acostumava a indicar-ne l'autoria. També ens ha servit per rastrejar les apel·lacions directes al poeta gandià dins de poemes, com s'ha vist en 2.2.1, dins l'estudi de les funcions de l'antropònim en la poesia d'Estellés.

Trobar els paratextos que Estellés manleva d'Ausiàs March és senzill amb l'ajut de les eines de lingüística de corpus, que ens permeten localitzar les aparicions del nom del poeta en tot el corpus. S'han comptabilitzat 79 aparicions del mot "Ausiàs" en el CED, de les quals 36 pertanyen a citacions paratextuals. Pel que fa al tipus de paratext de cada citació ausiasmarquiana, 3 són títols de poemaris,<sup>197</sup> 4 són títols de seccions de poemaris, 4 són títols de poemes, 6 són citacions introductòries de poemari, 6 són citacions introductòries de seccions de poemari i 21 són citacions introductòries de poemes. Amb aquestes citacions ausiasmarquianes, Estellés enllaça, a ulls del lector, la seua obra amb la tradició literària catalana de tots els temps, com a cultivador de la llengua i continuador de la cultura a través de la poesia. A més, el sentit del vers citat en cada cas ajuda a definir el sentit de cada poema, secció o poemari i aporta aquesta doble lectura d'apropament del lector a Ausiàs March per mitjà d'Estellés.

Tot i que es presenten els resultats agrupats, sense diferenciar entre aparicions de versos d'Ausiàs March i del nom propi del poeta gandià, és evident que les connotacions semàntiques dels dos tipus d'aparicions són diferents. Encara més, la relació entre el poema i el títol amb presència ausiasmarquiana pot ser diferent en cada cas. Per categoritzar la relació entre el títol i el text al qual acompanya, s'ha tingut en compte l'enfocament de Josep Besa en el seu llibre *El títol del poema* (2005: 213-270).

Aquest autor proposa una tipologia específica per als títols dels poemes on distingeix entre dos grans grups: els títols neutrals i els títols no neutrals. Seguidament, distingeix entre cinc tipus de títols no neutrals: focalitzadors (que focalitzen un dels elements del text), temàtics (els títols que expressen el mateix tema del text sempre que el mateix text no l'explicita), contrastius (que contrasten amb el text), contextualitzadors (els que proveeixen un context per al poema) i mistificadors (quan no corresponen a cap altre grup dels títols no neutrals).

---

<sup>197</sup> Els tres títols de poemari no s'han comptabilitzat amb la cerca del mot *Ausiàs* ja que, a diferència de la resta de citacions paratextuals, les citacions de títol no van seguides del nom de l'autor. A més, s'ha triat el mot *Ausiàs* en detriment del cognom *March* per evitar soroll en els resultats, provinent de citacions de Pere March, Jaume March o bé d'Arnau March.

Lloc d'aparició d'Ausiàs March en títols		Lloc d'aparició d'Ausiàs March en citacions introductòries	
Títols de poemari	3	Citacions introductòries de poemari	6
Títols de seccions de poemari	4	Citacions introductòries de seccions de poemari	6
Títols de poemes	4	Citacions introductòries de poemes	21

Figura 40. Número d'aparicions d'Ausiàs March (siga del seu nom, siga de versos seus) en els paratextos del corpus poètic estellesià (s'han comptabilitzat 44 aparicions en total).

CGAF, ECon i MAD són els tres poemaris d'Estellés amb títols extrets dels versos d'Ausiàs March, els quals ja han estat analitzats amb exhaustivitat per diversos autors (especialment per Aparicio i Carbó 1999: 230-231; Calvo 2007: 257). Es tracta de tres títols molt poc neutres. El títol condiciona la interpretació del poema per part del lector. De fet, és un element de distanciament entre el text i el lector, ja que el títol actua d'intermediari entre el poema i el lector. Besa du aquest terme a l'extrem màxim quan afirma el següent:

Òbviament, en tant que “clau” el títol restringeix la iniciativa interpretativa del lector i en limita per tant les possibilitats de cooperació. El títol és una manca de respecte (de l'autor al lector) una ingerència indeguda. (Besa 2005: 26)

Pel que fa als tres títols de poemari citats, el cas que el lector en reconega l'autoria marquiàna condiciona la lectura que se'n farà del poemari. En primer lloc, li dona al text i a l'autor una dimensió més àmplia, que connecta, si més no, el poemari que llegim amb la tradició literària catalana des de l'edat mitjana.

Quant als títols de les seccions dels poemaris estellesians, n'hem trobat només quatre amb referències a Ausiàs March. La primera secció i la tercera d'*Hamburg* es titulen ambdues “Amb cor no clar”, mentre que la segona, també amb un vers de March, es titula “La dolor és en taula”. Per acabar, una secció de nou poemes del LPo (MPVIII) està dedicada a Ausiàs March i du el nom d'aquest poeta per títol.

Quant als títols de poemes, en el LG (MPVIII) trobem el nom d'Ausiàs March en el títol de tres poemes consecutius: “Un frare incògnit de Sant Jeroni canta a la nit a Ausiàs March, el millor amador”, “Tres noms: Ausiàs March, Roís de Corella, Joanot Martorell” i “Ausiàs March”.<sup>198</sup> Pel que fa al primer poema, el *jo* poètic s'oculta darrere d'un frare incògnit de Sant Jeroni per a parlar de les virtuts de March com a poeta que canta a l'amor cortès “perseverant en el dolç amor únic”. Estellés utilitza aquí una mena de *senyal* talment com feien els trobadors (encara que en aquest cas no apel·la a l'estimada, sinó a la influència) i es refereix a March sota el pseudònim de “rossinyol de la malenconia”. La darrera estrofa d'aquest primer poema incorpora un vers de Jordi de Sant Jordi (“Tots jorns aprenc e desaprenc ensems”) amb el qual Estellés fa saber que March és el seu mestre reconegut.

UN FRARE INCÒGNIT DE SANT JERONI  
CANTA A LA NIT A AUSIÀS MARCH,  
EL MILLOR AMADOR

<sup>198</sup> En l'estudi de Salvador “El poeta civil i el poeta de l'amor conjugal: versos a dues ciutats estellesianes” (2014: en premsa), es fa referència a la representació estellesiana de la ciutat de Gandia i es diu que, a banda de ser la ciutat d'origen de la dona del poeta, Estellés l'associa amb tres grans escriptors catalans del s. xv: Roís de Corella, Joanot Martorell i Ausiàs March.

Un rossinyol despert tota la nit  
a l'os del front, damunt el cor mateix,  
el rossinyol de la malenconia  
perseverant en el dolç amor únic:

entre xiprers, entre ordenats bancals,  
baixa la llum i baixa lentament  
i canta el cos precipitat del dia  
i estima més vida contemplativa.

No gosaré de dir mai el teu nom,  
oh franc amant de la canya del sucre,  
però segueix els camins dels teus versos.

Tot jorn aprenc e desaprenc ensems,  
podria dir. Però dic Ausiàs  
i se'm desfà la collita a les bigues.

El segon dels poemes, que no es reproduïx ara, és una lloança als tres grans literats de Gandia convertits en símbols a través dels seus noms. En el tercer poema esmentat, Estellés imita clarament Ausiàs March en el tractament del tema amorós (a partir de metàfores de la mar i taurines com en la darrera estrofa) i l'estil ausiasmarquià (comparacions com la del vers onzè i lèxic del tipus *jorn*, *fondo*, *brau* o bé *amadors*), a més d'usar el decasíl·lab ausiasmarquà i introduir referències quotidianes, que tots dos comparteixen, en el segon vers:

#### AUSIÀS MARCH

El bé suprem al que l'amant aspira,  
el pa llescat i ben enramat d'oli,  
el dolor gran que amant experimenta  
si el seu amor és refusat, deixat:

els amadors de tanta gentilesa,  
el fosc arnant que penetra les fulles,  
el bé d'amor que dilatava el jorn,  
el fondo amor que corca les cadires.

L'amor, el verm dels ossos de les cames  
que va deixant obscenes serradures  
mentre a la mà tens el cor com magrana;

l'amor constant com brau esmaperdut,  
o l'oceà de regalades síl·labes,  
o el clar vaixell que mai no arriba a port.

D'altra banda, el darrer poema d'EEEx du per títol uns versos ausiasmarquiàns que ja havien format part dels paratextos introductoris de LMer: “Vengut és temps que serà conegut / l'hom que son cor haurà fort o covard”. Cal dir que les dues vegades que Estellés fa ús d'aquesta citació, aquí i a LMer, ho fa en cotextos amb un clar to reivindicatiu i cívic.

March deixa petja en sis citacions introductòries de poemari. Curiosament, tres de les cinc citacions introductòries de LMer són versos del gandienc: “Enyor lo temps que no pot ser cobrat”, “Passe, penant, un riu de mort lo dia” i “Vengut és temps que serà conegut l'hom que son cor haurà fort o covard”. Una de les tres citacions introductòries

de l'HP és també del Senyor de Beniarjó: “El fan morir sense un punt de record...”, juntament amb la de Ronsard (“Car l'amour et la mort n'est qu'une même chose”) i la de Foix (“Ai, las! Industriós, em faç obscena”). “Corre a la mort pensant anar a viure”, de March, és l'única citació introductòria de la CQOTP i fa referència als dos termes del binomi existencialista (entre vida i mort), que se sintetitzen en els records nostàlgics del passat. Finalment, FV té com paratext introductori aquests dos versos d'Ausiàs March: “...ara més tard convenç sentir / lo bé e mal que y és entés”.

Quant a les citacions introductòries de seccions de poemari, si més enllà de la seua distribució en l'OC considerem que la CQOTP és un poemari unitari,<sup>199</sup> aleshores la primera part sense títol, *Llibre d'exilis* i *Coral romput* en són les seues tres seccions. La primera de les tres, apareix introduïda per set paratextos, el primer dels quals és d'Ausiàs March: “L'arma per si d'un blanc net vol sa roba”. La segona part, titulada *Llibre d'exilis*, és introduïda pel famós vers ausiasmarquià “Si com aquell que en la mar té mayó”.<sup>200</sup> Finalment, la tercera part, que és el *Coral romput*, és introduïda per un sol paratext, també de March: “Si com l'infant que sap pel carrer seu / prou bé anar...”. Es pot trobar la concomitància semàntica entre el paratext i la secció a què acompanya: en el primer cas, que és el menys clar, és perquè recull poemes que parlen de la mort, de vegades violenta, com ara la referència a l'assassinat de Wilma Montesi o a l'episodi de l'Antic Testament on el germanastre d'Ammon el mata per haver violat la seua germana Tamar; en el segon, la *mar* és una mena d'*exili*; en el tercer cas, la relació entre la cita ausiasmarquià i els poemes és clara perquè el “Coral romput” és un llarg poema on el poeta recorda episodis de la seua infantesa.

Tal com hem vist que passava amb el títol, les tres seccions d'*Hamburg* porten per subtítol una citació d'Ausiàs March. La primera secció “Fulles e flors vull d'un fust sec...”, la segona “Qui pot pensar la dolor del desésser?” i la darrera “E de tant mal, qui és lo que es console?”, totes tres relacionades amb el sentit de dolor amorós, central en el text al qual acompanyen.

Per a tancar aquest epígraf, es descriuran ara les citacions introductòries de poemes que d'autoria ausiasmarquià, que en són en total vint-i-una. *L'engan conech* té quatre poemes introduïts per un vers d'Ausiàs March: “Toni amic vostra carn és ja fem”, “Lo jorn ha por de perdre sa claror”, “Alguns han dit que la Mort és amarga” i “Aquell voler que en mi no troba terme”. La primera i la tercera són citacions que recullen el tema de la mort i s'han utilitzat en dos dels poemes sobre la mort més destacats de l'obra estellesiana. El primer és el que relata la mort de March, cinc-cents anys enrere i en un to que entremescla l'estil estellesià (“et dugueren al clot”, “oh com els cou l'adorable entreuix”) i l'ausiasmarquià (“ara evoquem el gran dol d'aquell jorn”). La tercera citació encapçala el poema titulat “Mort i espant de Carles Riba”, on Estellés parla de la mort d'aquest poeta barceloní.

En paraules de Mariola Aparicio pel que fa a LMer, “de les 47 poesies que conformen la part central del llibre, 17 van encapçalades per citacions ausiasmarquiànes.”<sup>201</sup> L'ombra

<sup>199</sup> En el primer volum de la nova edició, revisada, de l'OC d'Estellés, de 2014, ja apareixen per ordre les tres parts d'aquest poemari (Andrés Estellés 2014: 299-404).

<sup>200</sup> A més de per una cita d'Isabel de Villena (“Exellats e lançats en aquesta vall de làgrimes, ab plors e ab gemechs suspiren e demanen lo adjutori vostre”) i una de Marcabré (“Cel qui de mon chant devina / so que chascus motz declina”).

<sup>201</sup> Aquí, se n'han comptabilitzat 16.

de March plana, per tant, al llarg de tot el llibre” (Aparicio 2004: 141). Es tracta de les següents citacions, que resumim en un quadre:

<b>Títol del poema</b>	<b>Citació d'Ausiàs March</b>
Postal	D'ells ahunits surt amor, d'algun acte.
Els amants	La carn vol carn
Ací	Deixant amics e fills plorant entorn
Les coses	Quan, entre gents,estic mut e pensiu
Fundacions de la ràbia	Fes-nos haver tanta fe com volem
Per exemple	Entre aquests dos estats és tot lo poble / e jo confés ésser d'aquest nombre
D'un any	Mas no encontren lo carrer
Una aigua bruta i trista	Ço que jutja l'enteniment / no necessari, no és clar
Crònica especial	Ço que en passat enbolt e confús era
L'estampeta	En aquell temps sentí d'Amor delit / quan mon pensar mirà lo temps present
També	Lo jorn ha por de perdre sa claror
Vítol	A nostres precis Ell ou d'orella sorda
Reportatge	Si guard lo temps present e lo que fon
Cos mortal	Si com aquell que és jutjat a mort
Terra	Tots som grossers en poder explicar
Temps	Lo temps és tal que tot animal brut

Figura 41. Aparicions de citacions introductòries de poema en LMer que són versos d'Ausiàs March.

En darrer lloc, el poema “Les nits de Xàtiva” de X (MPVIII) té com a paratext introductori un famós vers de March: “La carn vol carn”. És un exemple de paratext que funciona de leitmotiv perquè va repetint-se al llarg del poema com una mena d’eco que en reforça el tema central, que és l’amor carnal:

#### LES NITS DE XÀTIVA

La carn vol carn.

AUSIÀS MARCH

Crèdit claustral, la carn vol carn, els amants  
damunt l'herba de l'hort, ran de l'aigua, dessota  
el cant dels rossinyols. La carn vol carn.

Magnòlies, lluna que roda, passerres del cel.  
L'amor retorna altra vegada. Ah fam de carn,  
oh cos.

Oh plenitud misteriosa d'un cos una nit  
una música  
entre uns llores entre una molsa petita!  
La carn vol carn.

Oh nit, ah hort, fanecades de flors intocables,  
gira-sols, aromes penetrant els misteris del cos,  
amor, amor, de besades mortals, grandíssimes,  
de prendre  
un pit, una natja i rodolar tots dos, oh plenitud,  
oh nit!

La carn vol carn. Ajagut a terra, nuu, com tu, de  
cara al cel, et temptava una cuixa amb la punta dels  
dits, el grapat de safrà del sexe, em besaves com  
d'amagat, ens preníem les mans i tornàvem a  
amar-nos,

amor!

Oh lluna lluna lluna, galta de cul, lluna que  
navegues pel riu entre les flors, els tarongerars,  
les llimeres, els magraners, l'olor de terra oberta!  
Per dalt els murs una aurora encara incipient  
s'anunciava.

Tot comptat i debatut, pel que fa als paratextos de procedència ausiasmarquiiana en Estellés, s'ha constatat que dels paratextos introductoris dels poemes d'Estellés on apareix Ausiàs March (títols de poemari, de secció o de poema, citacions introductòries de poemari, de secció o de poema), destaca clarament en nombre el cas de les citacions introductòries de poemes, que en són un 48% del total:

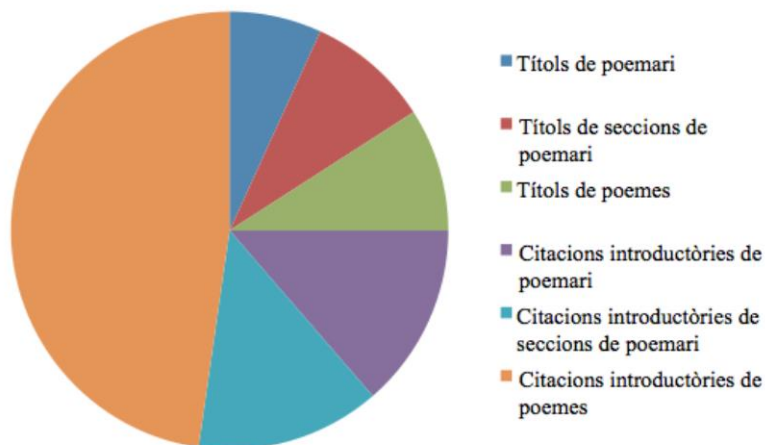


Figura 42. Gràfica de sectors amb el número d'aparicions d'Ausiàs March (del seu nom o bé de versos seus) en els paratextos del corpus poètic estellesià (44 aparicions en total).

Del total de citacions paratextuals en els poemes d'Estellés, més d'un terç (el 36%) són citacions d'Ausiàs March, molt més que cap altre autor. Per tant, podem afirmar que Ausiàs March és l'autor que exerceix més influència en l'obra poètica d'Estellés, si atenem als seus paratextos.

Lmer és el poemari amb més densitat de referències paratextuals de l'obra estellesiana, en coherència amb el paper protagonista que juga la intertextualitat dins d'aquest poemari. Es coincideix amb Aparicio quan afirma que considera que, en aquest poemari, "la presència dels elements intertextuals és aclaparadora i condiona qualsevol aproximació a l'obra" (2013: 94). I és que observem un superàvit de citacions paratextuals en aquest poemari que és insòlit si el comparem amb la resta de poemaris del burjassoter.

Aquest fet contribueix a reforçar la idea que LMer és un poemari especial dins la producció poètica estellesiana per les seues característiques d'introducció del sentit reivindicatiu a través d'una veu col·lectiva que no apareix fins aleshores en Estellés, la diversitat i confluència de temes que hi troba (temes apareguts en poemaris previs com ara l'amor, la mort, la postguerra, l'existencialisme, junt amb temes que formaran part del dir estellesià a partir de 1971 com ara el sentiment nacionalista i antifranquista). En LMer s'hi suma a l'estil estellesià la gran riquesa d'influències i de referències

intertextuals que donen potència i amplada a la veu d'Estellés des del seu valor explícit i que jugaran un paper clau en la significació de la lírica dels textos estellesians.

Destaquem també que hi ha tres citacions paratextuals ausiasmarquianes que es repeteixen més d'una vegada en el CED. Es tracta de “La carn vol carn”, que apareix en LMer i en el *Llibre de Xàtiva*, “Lo jorn ha por de perdre sa claror” en *L'engan conech* i en *Llibre de meravelles* i “Vengut és temps que serà conegut l'hom que son cor haurà fort o covard”, que es troba en LMer i en EExc. El fet d'aparèixer més d'una vegada implica que aquestes citacions han influït intensament Estellés. A més, ens aporten pistes sobre les preferències i punts en comú del de Burjassot amb el de Beniarjó.

Estellés se sent identificat amb l'expressió ausiasmarquiana “la carn vol carn” i la utilitza per justificar cultament aquesta seua carnalitat tan característica. A més, podem trobar aquest vers com a paratext en un dels poemes més emblemàtics d'Estellés: “Els amants”, de LMer, que justament és una proclamació de la impudicitat en l'amor conjugal veterà o madur, que es caracteritza pel contrast entre elements cultes i quotidians. El vers “lo jorn ha por de perdre sa claror” apareix en dos poemes on es descriu un paisatge quotidià de carrers i on es manté un to d'exaltació optimista de la vida diària humil. En canvi, “Vengut és temps que serà conegut l'hom que son cor haurà fort o covard” és de to cívic. Per tant, podem afirmar que segons aquesta informació paratextual, carnalitat, quotidianitat i civisme són tres punts a través dels quals Estellés enllaça la seua obra amb la d'Ausiàs March.

En definitiva, aquesta anàlisi ens ha servit per constatar que, a priori, pot fer l'efecte que les citacions ausiasmarquianes que introdueix Estellés en paratextos estan col·locades de manera massiva i aleatòria. Tanmateix, la mirada detinguda d'aquestes contradia aquesta primera impressió i demostra com totes les citacions que Estellés introdueix tenen un sentit coherent i s'adiuen amb el tema i el sentit del poemari, secció o poema al qual s'adscriuen, com hem volgut demostrar amb alguns dels casos comentats.



## 2.6.2. Els gèneres com a filtre de l'estil

Aquest és l'únic punt de la tesi en què s'estudiarà l'escriptura estellesiana més enllà de la poesia. La producció estellesiana és poligenèrica. Entre els gèneres dels seus escrits, a banda de la poesia, hi ha el teatre i la narrativa (concretament, la prosa periodística, la prosa memorialística i, en menor mesura, la novel·la o conte). Un dels trets que aporta originalitat al dir poètic estellesià és l'ús d'elements que són prototípics d'altres gèneres discursius.

Així doncs, en el primer epígraf d'aquest punt, s'estudien els motlles formals de la poesia d'Estellés, tot parant esment a aquelles característiques de la poesia estellesiana originàries d'altres gèneres per tal d'observar quin ús pragmasemàntic se'n fa. Es tracta d'aprofundir en els mecanismes de la interrelació genèrica, notablement presents en una poesia tan porosa com la del burjassoter.

En el segon epígraf, es durà a terme una comparació intergenèrica, però sense perdre de vista la poesia com a gènere principal amb què es compararan la resta de gèneres d'Estellés, atès que l'objectiu d'aquest treball no deixa de ser aprofundir en el coneixement de l'estil poètic d'aquest autor. Per a tal propòsit, caldrà conèixer en profunditat totes les dimensions de la seua literarietat. Així doncs, es compararan teatre i poesia, prosa memorialística i poesia i prosa periodística i poesia, tot tenint en compte els estudis existents sobre cada tema.

Tot açò té per objectiu reflexionar sobre la relació que existeix entre l'estil en el gènere poètic estellesià i l'estil del seus escrits de prosa de no-ficció: teatral, memorialística i periodística.<sup>202</sup> Fet i fet, aquest epígraf és una porta oberta per a futures investigacions on, potser amb l'ajuda d'eines de LC, s'hi aprofundesca en l'estudi estilístic de l'escriptura del poeta més enllà dels seus versos.

### 2.6.2.1. La porositat de la poesia estellesiana: gèneres i subgèneres poètics

L'estil queda filtrat pel gènere. És a dir, la manera de dir i el que es pot dir en un gènere concret és impossible reproduir-ho en un altre, per la qual cosa, un tret que és poc significatiu en un gènere per ser-ne prototípic d'aquest, pot ser molt més significatiu en un altre gènere per la seua originalitat. Per tant, adoptar un gènere o un altre condiona la virtualitat d'ús dels recursos estilístics.

Precisament, el cas de la poesia d'Estellés és especialment original, atès que, on s'esperaria que la poesia parlara de temes elevats amb un model de llengua culte, ell parla de fets quotidians i, fins i tot, escatològics, i ho fa amb un llenguatge molt planer i, de vegades, identificable amb el llenguatge col·loquial. Aquest dir *antipoètic* esdevé recurs estilístic en el gènere poesia, però no ho seria tant en la prosa memorialística o bé en el periodisme, gèneres molt més prosaics.

En observar en conjunt la immensa producció poètica estellesiana, es veu que aquesta es caracteritza per una extrema diversitat formal. Pel que fa al metre, en alguns treballs

---

<sup>202</sup> La narrativa de ficció s'esmenta però no s'entra a l'anàlisi de l'estil: *El coixinet* i *Aventura d'un dia de mercat*.

(Pérez Montaner i Salvador 1981; Salvador 2004; Aparicio 2004 o bé Calvo 2007) s'ha subratllat la influència que Ausiàs March ha tingut en el metre estellesià, especialment pel que fa a l'ús del decasíl·lab amb cesura a la quarta. Com s'ha vist suara, Estellés utilitza aquest metre típicament ausiasmarquià en moltes ocasions, com ara en el poemari Ha, íntegrament escrit en decasíl·labs d'estructura [4+6].

Poques publicacions han dedicat un espai específic a l'estudi de la mètrica d'Estellés. Potser l'única en aquest sentit és el capítol que escriu Lluís Roda per al monogràfic sobre Vicent Andrés Estellés publicat per l'AVL l'any 2013, el títol del qual és “Deixaràs de comptar les síl·labes”. Els alexandrins i els decasíl·labs estellesians” (437-465), i hi inclou la següent reflexió sobre el metre:

Estellés abandona prompte la rima, tant com abandona el vers lliure, inaugurat pel seu estimat Whitman. Mai no ho fa definitivament. Conreà moltíssim les possibilitats del vers curt i qualsevol combinació de versos mètricament parells, però sobretot trobà en els decasíl·labs blancs sense cesura (a la italiana, amb tall predominant a la quarta sobre mots oxítons o bé a la sisena) i en els alexandrins blancs (cesurats a la sisena) les dues armes més feridores de la seua vigorosa expressió poètica, tot establint un cim nou entre les obres bastides amb aquests versos, que sí, certament, havien excel·lit amb Foix (decasíl·lab) i amb Carner (alexandrí) usats amb rima, en mans d'Estellés, blancs i desproveïts d'aquesta, pel que fa a l'alexandrí, sobretot, recorda la versatilitat potent i elegant dels millors clàssics llatins, tan intensament cercada per Ribà. (Roda 2013: 440)

Com recull Roda en aquest estudi, els versos rimats són minoritaris en la poesia d'Estellés, ja que la majoria de la seua producció poètica es decanta pel vers blanc.<sup>203</sup> El decasíl·lab, juntament amb l'alexandrí, és el metre estellesià més característic. Per la seua banda, Ausiàs March utilitzà sobretot el decasíl·lab clàssic català, caracteritzat per dividir el vers en dos hemistiquis, el primer de quatre síl·labes i el segon de sis. En resum, la principal influència ausiasmarquiàna en el metre estellesià es fa palesa en els poemes decasíl·labs amb cesura a la quarta.

No obstant, més enllà de l'alexandrí, que també es pot trobar de tipus 6+6 (com en el poema de la N “A Sant Vicent Ferrer. Epístola amb segell d'urgència”), la poesia estellesiana inclou versos lliures (com ara en els poemaris CQOTP i Ho), tetrasíl·labs (CV), octosíl·labs com els primers poemes de PLO i, fins i tot, els haikus amb què han experimentat també poetes catalans com ara Salvador Espriu, Joan Salvat-Papasseit i Joana Raspall. Un motlle poemàtic bàsicament estròfic lligat al decasíl·lab en català és el sonet. No es pot considerar un gènere perquè no respon a unes característiques formals, composicionals i pragmasemàntiques més enllà del metre.

En referir-se a la forma *sonet* en Estellés, el primer poemari que cal destacar és el GFG. En alguns poemaris estellesians, la rima i el metre varien d'un poema a un altre amb una flexibilitat tan gran que podria semblar arbitrària (especialment en poemaris dels anys cinquanta com ara la N, LMer i CQOTP). En canvi, hi ha certs poemaris on Estellés se cenyeix estrictament a les restriccions formals d'un motlle genèric com és el sonet (es pensa concretament en el GFG, PF i DPC). Entre aquests tres poemaris, a banda de la coincidència formal, hi ha una clara coincidència temàtica. Un dels protagonistes del GFG, la Cordovesa, serà el personatge principal dels altres dos.

---

<sup>203</sup> Aquest, però, no és el cas d'Ausiàs March, que manté la versificació rimada en gairebé tota la seua producció, llevat d'en els 224 versos del seu *Cant espiritual*.

Fet i fet, amb l'ús del sonet en aquests tres poemaris, Estellés assoleix diversos objectius: *a)* amb un gènere tan prototípic com el sonet i fonamental en tota la poesia europea –amb variacions formals en diverses llengües–<sup>204</sup> es fa eco i s'inclou en una tradició literària europea; *b)* amb l'ús d'un motlle poemàtic tan clàssic com el sonet per a tractar temes tan inesperadament quotidians i de vegades escatològics com els tractats en aquests poemaris, s'estableix una relació de contrast subversiu entre l'ús d'un gènere tan prototípic de la poesia i la presència d'un contingut tan impactant i fora de l'esperable en poesia; *c)* amb el manteniment de la forma sonet en els tres poemaris acompanyat de la coincidència temàtica, s'estableix una relació coherent i continuada entre els tres poemaris (GFG, PF i DPC).

A continuació, s'estudiarà el manlleu de motlles genèrics diversos en la poesia d'Estellés. Són nombrosos i ben diversos els casos en què apareixen denominacions metadiscursives del tipus *epitafi*, *oda*, *elegia*, *epístola*, *cançó*, *necrològiques*, *impromptu* i *ègloga*, entre d'altres, cosa que es farà sense massa exhaustivitat. Es tracta de casos de subversió –o, si més no, alteració– de significats amb l'ús d'aquestes etiquetes genèriques. Cal dir que aquestes denominacions tenen especial tendència a aparèixer en els títols, com s'ha apuntat en 2.6.1.

L'*ègloga* és un altre gènere en vers que Estellés utilitza en diverses ocasions, especialment en PLE.<sup>205</sup> S'ha dit que aquest ús és subversiu, per tal com s'adopta un referent propi de la poesia *garcilasista*, que era el tipus de poesia dels poetes del franquisme, se segueixen alguns dels trets propis del subgènere poètic (els personatges com Salici i Nemorós, el decasíl·lab que en castellà és hendecasíl·lab,<sup>206</sup> un cert dialogisme...). En paraules de Carbó (2009: 209):

En el rerefons, Estellés sap aprofitar i adaptar la tradició, fer-ne -quan cal- paròdia i introduir el testimoni de la realitat i les vivències d'una època, la trista i amarga postguerra franquista. La seua proposta poètica consisteix a prendre un model caracteritzat per la singularitat i especificitat d'un llenguatge poètic, uns personatges, una temàtica concreta, un espai característic..., un model que adapta i del qual es distancia per ironitzar-hi o sobretot per transformar-lo -com una transcodificació o transformació lúdica- i subvertir-ne críticament els elements i aspectes més característics.

L'objectiu d'aquesta *transformació lúdica* és la reacció contra “un llenguatge victoriós, triomfalista i arcaïtzant, amb unes directrius literàries que tractaven d'entroncar amb temes, recursos i models del segle XVI” (Pérez Montaner *apud* Carbó 2009: 200). A més, PLE té relació amb la conversacionalitat, com bé reflecteix el final estudiat en 2.5.1.: “Nemorós, Nemorós! (No m'esgarres les bragues, / que m'han costat vint duros...) Nemorós...”.

Per la seua banda, el poema de CCO “Mort d'hipòlit i les nits de fedra” també inclou l'element subversiu. “Respecte als noms Fedra i Hipòlit que hi apareixen, se n'ixen de la tradició onomàstica de les èglogues per connectar amb la tragèdia clàssica d'Eurípides o, posteriorment, de Racine” (Carbó 2009: 198). De la mateixa manera que amb PLE

---

<sup>204</sup> La principal variació del metallenguatge que el designa és que el sonet francès i català és decasíl·lab mentre que l'italià i el castellà són endecasíl·labs.

<sup>205</sup> A banda del poemari PLE, hi ha altres llocs de la poesia d'Estellés on apareix la denominació ègloga: “L'Ègloga mallorquina”, OC6, IC.

<sup>206</sup> En les primeres tres èglogues de les vuit que hi ha en el PLE, utilitza el decasíl·lab. En la resta, utilitza l'alexandrí [6+6].

Estellés es val d'un subgènere poètic existent, de tipus bucòlic, per parlar de relacions del seu present en un context urbà, en el poema de CCO es representa una llegenda de la mitologia grega basada en els personatges d'Hipòlit i de Fedra. Aleshores, s'hi manlleva els noms mitològics i l'essencial de la història per tal de traslladar-la a un present de carrers urbans on Hipòlit condueix una moto el dissabte de vesprada. Com passava amb el mite bíblic de Tamar i Ammon (referit en 2.5.2), els fets mitològics no s'expliciten però es deixen entreveure per mitjà dels antropònims utilitzats. Els de CCO i PLE són, segurament, els primers casos de la seua escriptura en què Estellés utilitza una tècnica molt efectista que consisteix a combinar referents grecolatins i contemporanis seus per tal d'entremesclar els dos temps, tot donant una idea de continuïtat cultural i de pertinença a una tradició literària mediterràniament europea.

Per un altre costat, com s'ha esmentat en el punt anterior, el primer poema de la N, que és una *autocitació* d'un fragment del poema de CCO titulat "Elegia", té característiques formals i temàtiques d'una oració o pregària religiosa com el seu títol al·ludeix, com ara la referència del *jo* enunciatiu a un *tu* que és la Mort en majúscula. S'observa sobretot en els primers versos: "Ets l'àngel del Senyor, / Mort. / Et rebem de genolls a l'estança".

A més, el segon poema de la N, "Cançó de bressol", és també un cas de subversió a través de l'ús d'un motlle (sub)genèric, en aquest cas, la cançó popular. En concret, el poema segueix l'estructura d'una coneguda cançó popular valenciana que comença amb el vers "La meua xiqueta és l'ama".<sup>207</sup> En aquest poema, Estellés es refereix a la mort tot atribuint-li la forma d'una xiqueta de bolquers, a la qual un *jo* poètic paternal adreça una cançó de bressol, tot aprofitant els motius d'una cançoneta de bressol popular. Amb aquest recurs, el poeta connecta amb el saber popular del lector i activa una metàfora molt potent si el lector coneix el motiu de l'escriptura d'aquest poema: la mort de la primera filla als pocs mesos de vida. Així, més que no subvertir, es potencia l'efecte del poema.

El fet de referir-se a certs poemes amb la denominació de *cançó* és prou comú en Estellés. Concretament, en TP, tots els poemes apareixen titulats amb la denominació *cançó*,<sup>208</sup> seguida d'un complement en forma de sintagma preposicional introduït per *de*, que puntualitza, en cada cas, el perfil temàtic del poema o suposada *cançó*, que en realitat no acaba de ser-ho. Fet i fet, les denominacions de poemes amb referents del gènere musical són comunes en la poesia d'Estellés. S'hi poden trobar títols de poemes amb els noms *vals*, *simfonia*, *ballet*, *al·bades*, *cobla*, *concert* i *impromptu*,<sup>209</sup> entre d'altres.<sup>210</sup> Amb aquest tipus de denominacions, Estellés dona a la seua poesia un to de peça musical, per tal com es destaca la musicalitat del poema més que el seu contingut. A més, algunes d'aquestes denominacions tenen relació amb la música popular, com ara

<sup>207</sup> <http://www.canpop.resolt.net/lLista.php> [Consulta: 10-10-14]. Aquesta direcció electrònica pertany al projecte *Canpop*, dedicat a la recuperació del cançoner popular valencià. En el moment de la consulta, hi ha penjades set versions diferents de la cançó popular *La meua xiqueta és l'ama*.

<sup>208</sup> "CANÇÓ DE L'HOMME PARAT AL CANTÓ", "CANÇÓ DE LA ROSA DE PAPER", "CANÇÓ D'ALLÒ QUE MÉS M'ESTIMAVA", "CANÇÓ DEL PASTORET", "LA CANÇÓ DE LES DONES", "CANÇÓ DE PERDONA AQUELL QUE NO DUU", "LA CANÇÓ DE LA SARGANTANA" i "CANÇÓ DE LA LLUNA".

<sup>209</sup> "Impromptu a la memòria de Nakim Hismet", dins OC4, RV.

<sup>210</sup> Federico García Lorca també inclou sovint elements musicals en els seus paratextos, com es pot comprovar en els poemaris *Poeta en Nueva York* (1987) i *Canciones* (1982).

*albades, cobla* o bé *cançó*.<sup>211</sup> Amb aquest darrer recurs, el poeta connecta directament amb la tradició cultural més popular i arrelada al seu lloc d'origen.

Per tant, l'ús estellesià dels noms de motlles genèrics en títols té dos nivells de subversió, un de superficial i l'altre de radical. En casos com els de *cançó*, el nivell de subversió seria lleu i es justificaria perquè el poema comparteix amb el gènere en qüestió algun tret o bé perquè el poeta vol que el lector interprete el poema en un determinat registre (popular, solemne, etc.). En canvi, en certs casos com el d'*ègloga* en PLE, la subversió és radical en el sentit que la denominació genèrica forma part de la crítica a un determinat *statu quo* que fomenta un tipus de literatura en detriment d'altres.

En LMer, hi ha dos casos de subversió interessants de comentar. Es tracta del poema “Cant de Vicent” i de l’“Epístola amb segell d'urgència a Sant Vicent Ferrer”. El “Cant de Vicent” es pot entendre com una mena de cant frustrat a la ciutat de València, segons s'observa en els primers versos del poema:

PENSE que ha arribat l'hora del teu cant a València.  
Temies el moment. Confessa-t'ho: temies.  
Temies el moment del teu cant a València.  
La volies cantar sense solemnitat,  
sense Mediterrani, sense grecs ni llatins,  
sense picapedrers i sense obra de moro.  
La volies cantar d'una manera humil,  
amb castedat diríem. Veies el cant: creixia.

Existeixen una sèrie de motlles genèrics, tant en vers com en prosa, que consisteixen a homenatjar una personalitat. Per extensió, i mitjançant la tècnica de la personificació o, més concretament, de l'apòstrofe, aquests homenatges poden estar dirigits a una ciutat. És el cas del “Cant de Vicent”, que pretén ser un típic homenatge a la ciutat de València i es converteix en un cant frustrat segons els cànons d'aquest gènere, que sol ser ple de lloances i d'exaltacions. Finalment, en el darrer vers, es postposa explícitament l'escriptura d'aquest homenatge després d'haver expressat al llarg del poema la seua incomoditat amb el que s'esperaria veure escrit si es pretén fer un homenatge:

Ah, València, València! Podria dir ben bé:  
Ah, tu, València meua! Perquè evoque la meua  
València. O evoque la València de tots,  
de tots els vius i els morts, de tots els valencians?  
Deixa-ho anar. No et poses solemne. Deixa l'èmfasi.  
L'èmfasi ens ha perdut freqüentment els indígenes.  
Més avant escriuràs el teu cant a València.

Ocorre una cosa semblant amb l’“Epístola amb segell d'urgència a Sant Vicent Ferrer”, que s'ha esmentat en 2.2.1. Aquest poema era originàriament un homenatge a Sant Vicent Ferrer, patró dels valencians, per al qual s'havia encomanat a diversos poetes valencians l'escriptura d'un poema de pressuposat to *jocfloralista* o llorentí. Tanmateix, Estellés no es troba còmode amb aquesta manera de dir, tan exacerbada i aprofitada pel règim franquista, tal com passava amb l'ègloga. Llavors, per a començar, el poeta refereix en el títol el poema com una epístola, fet que determinarà una manera enunciativa concreta, pròpia del gènere epistolar, en la qual el *jo* es dirigeix al *tu* amb

---

<sup>211</sup> Aquesta darrera denominació no es refereix a la tradició culta que naix amb la cançó medieval italiana, sinó que es refereix a les tonades populars de vers fàcil i conegut.

una certa confiança i li parla sense disfresses enunciatives com podria ser el nosaltres inclusiu, a més d'un cert prosaisme. Tot plegat, el lector es troba davant d'un *tour de force* entre normes implícites dels gèneres discursius, que sens dubte enriqueix el discurs i dóna forma i to inesperats al poema.

L'oda és un motlle genèric d'homenatge concret, d'origen grecollatí, escrit en vers i també destinat a lloar algú o alguna cosa. El poemari *Primer llibre de les odes* (PLO) és un recull de poemes-homenatge dedicats a escriptors insignes de la literatura catalana i a artistes plàstics catalans com són Joan Miró i Antoni Tàpies. En els títols de les seccions de poemes-homenatge, es veu com el tipus d'oda és matisat en cada cas: “ESBORRANYS D'UNA ODA AL PREFACI DE LA PRIMERA EDICIÓ DEL DICIONARI GENERAL DE LA LLENGUA CATALANA DE POMPEU FABRA”, “ODA MURAL A JOAN MIRÓ”, “ODA CERIMONIAL A MISSER J. V. FOIX”, “ODA AMB ESTRAMBOTS I NOTES A BERTOMEU ROSSELLÓ-PÒRCEL DES DE LA SEUA MORT”,<sup>212</sup> “ODA NECESSÀRIA EN LA MORT DE GABRIEL FERRATER, HAVENT CONEGUT L'ELEGIA DE MISSER FOIX” i “ODA PÚBLICA A ANTONI TÀPIES”.

Si l'ègloga és un motlle genèric originari de la literatura clàssica grecollatina que es trobaria a cavall entre la poesia i el teatre, el motlle que es comentarà ara, l'epístola, pertany a la prosa de no ficció,<sup>213</sup> concretament a la correspondència postal privada entre dues persones. A més del poema de la N suara esmentat, hi ha exemples de poemaris titulats amb la denominació *epístola*, o equivalent, en el CED: *Epístola avortada al meu amic Josep Maria Llompart* (EAMAJML), *Epístola d'urgència a Miguel Hernández* (EUMH) i *Lletra al pintor valencià Josep Renau* (LJR). Dels exemples vists, sobta el fet que la denominació genèrica sol anar acompanyada d'algun element modalitzador o especificador del tipus d'*epístola*. Aquest recurs a la matisació en el títol, recorda l'estil de Joan Fuster, per exemple, en la “Nota -provisional i improvisada- sobre la poesia de Vicent Andrés Estellés” que precedeix el primer volum de l'OC (1972). L'estil fusterià es veu clarament en aquest altre títol estellesià de poemari: *Salutació de qui voldria ser optimista i ho és, més o menys, segons es mira* (SVO).

El poemari *Epitafis* està tot compost de poemes molt breus i de to sentencios i quasi aforístic. Per això ha aparegut ja en 2.5.1. És curiós com el poeta ha adoptat un motlle genèric tan allunyat de la poesia per a referir les peces breus d'un poemari. Aquesta és una petja més de la mort en la poesia estellesiana, però en aquest cas traspua un to satíric, com en el primer poema:

t'havies mort de gust moltíssimes vegades  
després sempre tornaves a morir-te de gust  
ara insensata t'has mort en caure per l'escala

---

<sup>212</sup> Aquest poema del PLO (OC3), conté una reflexió sobre la influència literària molt interessant i genuïna. El jo poètic s'autoidentifica amb Bertomeu Rosselló-Pòrcel, i acaba el poema amb el següent vers, on influència i mort són conceptes coincidents: “M'HAN ENTERRAT EN UN NÍNIXOL D'ESPRIU!”. Aquest vers remet inevitablement a la qüestió del *pare que cal matar*, en termes de *The anxiety of influence*, de Harold Bloom (1997).

<sup>213</sup> Però també hi ha epístoles en vers, si es fa referència a un tipus de poema líric que s'anomena també *epístola*.

I també en el 13é, entre molts d'altres:<sup>214</sup>  
mai no podràs saber qui viu al nínxol de dalt  
aguaitaràs en va un coit al nínxol del costat  
la mort té ben poques amenitats

Totes aquestes referències intergenèriques en la poesia estellesiana no deixen de ser indicis de reflexió sobre on es troben les fronteres expressives entre el dir poètic i la resta de gèneres d'escriptura. Dit d'una altra manera, es tracta de recursos per a transvestir la poesia perquè sembla el que no és i despertar així l'atenció del lector, perquè aquest inferisca altres vessants significatives de la poesia. Com en el cas del poemari OM, subtítulat "Epistolaris privats i notes disperses de Rufus Fest Avié". Amb aquest aclariment, es crea una ficció segons la qual els poemes que continuen es podrien llegir com pensaments personals i referències autobiogràfiques del poeta romà.

Per un altre costat, en *Exili d'Ovidi*, s'organitzen els poemes i seccions com si fóra un llibre en prosa: "PRÒLEG", "ELS HOMENATGES ANÒNIMS", "EL RELAT", "LLIBRE PRIMER", "LLIBRE SEGON", "LLIBRE TERCER", "LLIBRE QUART", "CANTS DE MORT", "LLIBRE CINQUÈ", "FRAGMENTS", "LLIBRE SISÉ", "DIALEGS AMB EL SEU MEMBRE", "LLIBRE SETÉ" i "PÒNTIQUES". S'observa, doncs, l'intent d'encabir, en un poemari relativament breu, tota l'estructura clàssica d'un llibre més extens, normalment en prosa, i amb denominacions paratextuals de ressonàncies llatines. De fet, l'organització per llibres serà la que Estellés triarà per al MPV.

Un altre punt interessant relacionat amb aquests usos de denominacions de motlles genèrics no necessàriament poètics és l'ús d'etiquetes metadiscursives que fan al·lusió a parts d'un text més gran, com ara *pròleg*, *epíleg* i *capítol*, per exemple.

En darrer lloc, hi ha el cas del poemari BHA, escrit directament en prosa poètica. De fet, els textos de BHA es consideren poesia pel cotext d'edició, segons el qual el lector està llegint poesia d'Estellés, però no per la seua forma ni contingut. Tot comptat i debatut, en aquest epígraf s'ha oferit una mostra de com Estellés experimenta amb els límits i les funcions del gènere poesia, especialment a través dels títols, més enllà dels paràmetres pel que fa al poema.

### 2.6.2.2. Comparació intergenèrica

En l'epígraf anterior, s'han analitzat els títols de poema en Estellés que inclouen una referència a altres gèneres o motlles textuais (amb mots com ara *oda*, *epístola*, *esborrany* i *nota*, entre d'altres) i quina funció tenien aquests usos. Ara, s'ofereix una revisió dels estudis dels altres gèneres que Estellés cultiva. Els estudis existents sobre l'escriptura estellesiana més enllà de la poesia són molt menys nombrosos dels que s'han dut a terme en relació amb la poesia d'Estellés.

#### 2.6.2.2.1. Poesia i teatre

Estellés afirma que va començar escrivint teatre, encara durant la guerra civil. Així doncs, la vocació teatral li és ben antiga. Rosselló afirma que:

---

<sup>214</sup> Certament, el to sentenciós, col·loquial i humorístic d'aquests epitafis, remet al GFG.

És ben poc el que es coneix d'aquesta vocació primerenca, ja que només han arribat a domini públic els volums *Oratori del nostre temps* (1978) i, molt més recentment, *Dos drames i una farsa* (2002). Tots dos apleguen textos escrits amb posterioritat, vinculats directament al context de la dictadura franquista. (2013: 314)

Vellón parla de la teatralitat que impregna el dir poètic estellesià, més enllà de les seues produccions pròpiament dites teatrals:

Deixant de banda les seues peces més eminentment teatrals, per la seua disposició com a textos dialogats, com és el cas de les *Èglogues* i dels *Oratoris*, la majoria dels estudiosos de la seua obra coincideixen a assenyalar una vocació escènica, una latència teatral, tot i que quasi mai s'explica, a continuació, què significa exactament aquest component. (Vellón 2003: 12-13)

Amb el pretext del darrer poema del GFG com a peça susceptible de ser duta al teatre, Vellón destaca:

[...] el valor performatiu dels textos [estellesians], de tal manera que en nombroses ocasions el poema esdevé una anotació inicial (pràcticament una acotació) que indica no només les accions i moviments [...], sinó també la presència significativa dels objectes que, aleshores, esdevenen signes escènics que complementen la resta de codis teatrals. (2003: 23)

Quant a aquests *signes escènics*, és interessant comprovar que certs objectes clau de la poesia estellesiana han format part dels escenaris de diverses dramatitzacions sobre el poeta. D'una banda, hi ha la representació del lloc on el poeta escriu, simbolitzat per una tauleta menuda amb papers desordenats a sobre, una lampadeta de llum tènue i unes ulleres. Un altre objecte estellesià dut al teatre és el pimentó torrat, protagonista del primer poema d'Ho. En tercer lloc, hi ha la figura femenina i seductora, que ha aparegut en dues representacions teatrals sobre Estellés,<sup>215</sup> en forma d'una jove ballarina que acompanya l'espectacle i que balla amb la música de la guitarra.

Pel que fa als trets concrets que atribueixen aquest deix teatral a la poesia d'Estellés, d'una banda, hi ha els personatges que apareixen en el GFG (l'orb, l'apotecari, la Cordovesa, l'enterramorts), que han estat relacionats amb els personatges del teatre de l'absurd, concretament, com s'ha dit suara, amb personatges de Samuel Beckett (Vellón 2003: 13). La teatralitat té molta relació amb la conversacionalitat. Aquesta no resideix solament en les interjeccions, sinó sobretot el diàleg. Un altre aspecte que enllaça teatre i poesia en Estellés és la col·loquialitat.<sup>216</sup>

Altres característiques de la poesia estellesiana que l'apropen a la teatralitat són: la narrativitat d'alguns dels seus poemes, la manera de concebre els espais com a escenaris on transcorren coses entre persones —per exemple un carrer de València, una habitació de la casa des de la qual s'escriu, una sala en què es vetla el difunt, etc. A més, hi ha la corporalitat de l'expressió estellesiana, on les parts del cos són ben presents, abunden les metàfores de personificació i el *jo* poètic és intens i proper a l'enunciació. En paraules de Vellón:

---

<sup>215</sup> La tauleta d'escriure amb els papers, la lampadeta i les ulleres apareix en *Poseu-me les ulleres* (2010). El pimentó torrat ha aparegut en nombroses representacions teatrals menors sovint destinades als infants i en produccions audiovisuals com ara *Estellés pels cinc sentits* (2013) i *Cos mortal* (2009). La ballarina forma part de les representacions teatrals *La carn invicta* (1997) i *Poseu-me les ulleres* (2010).

<sup>216</sup> Tots aquests elements s'han estudiat en els punts 2.4.1. i 2.4.2.



Vivència de la corporalitat com a índex metonímic de percepcions humanes i socials d'abast temporal; la diversitat lingüística com a inici de batec existencial; narracions d'històries en què es veuen implicats l'oient-lector i la col·lectivitat; presentació de personatges que responen al desig d'afirmació d'un *deus ex machina* més o menys ocult, etc. (Vellón 2003: 15)

En parlar de la metàfora (§2.5.3), s'ha destacat la tendència d'Estellés a referir els elements de la realitat de manera metonímica. El mateix fa amb el cos, especialment el femení. Vellón ha posat en relació justament aquesta tendència amb la teatralitat: “la presència de les parts anatòmiques actua com a metonímia d'una globalitat semàntica, de manera semblant a la capacitat evocativa del físic actoral” (2003: 30).

La teatralitat del *Coral romput* ha estat explotada per Ovidi Montllor i també s'ha materialitzat en l'obra teatral homònima de Joan Oller (2008). L'actor i cantautor Ovidi Montllor és artífex d'una sèrie de musicacions de poemes de Vicent Andrés Estellés que han arribat a ser més famoses que el poema original i que han contribuït notablement a la popularització de la poesia estellesiana. Entre aquestes musicacions de la poesia estellesiana fetes per Ovidi Montllor, acompanyat a la guitarra per Toti Soler, en destaquen dues: la recitació del darrer poema de l'HP i la del *Coral romput*. Si la notorietat d'aquestes recitacions musicades no hagués estat possible sense Ovidi Montllor, tampoc no ho hagueren estat sense la teatralitat intrínseca d'aquests poemaris, que no van estar escrits per a ser dramatitzats i la teatralitat dels quals no resideix en el diàleg sinó en el monòleg perfectament articulat gràcies a un vers lliure però que indefectiblement aconsegueix mantenir el *tempo* i la gravetat enunciativa. És per això que es pot afirmar que l'obra teatral *Coral romput* de Joan Oller (2008) no és una posada en escena del poema d'Estellés, sinó de la musicació d'Ovidi Montllor i de Toti Soler.

Un altre exemple de la teatralitat intrínseca de bona part de la poesia del burjassoter és el següent poema de la N, que podria perfectament posar-se en boca del cor característic que acompanyava el teatre grec, i que recitava certes parts de l'obra, tot acompanyant la veu dels actors principals, com una veu col·lectiva i latent que es feia eco dels esdeveniments que anaven succeint al llarg de la història dramatitzada:

PREC  
Mort, Mort.  
Germana aclaridora.  
Mort, Mort.  
Definitiva aclaridora.  
Mort, Mort.  
Total aclaridora.  
Mort, Mort.  
Ventada aclaridora.  
Mort, Mort.  
Muntanya aclaridora.  
Mort, Mort.  
Nuesa aclaridora.  
Mort, Mort.  
Suprema aclaridora.  
Mort, Mort.  
Ama i senyora.  
Mort, Mort.  
Ama i senyora.  
Mort, Mort.

Ama i senyora.  
Amén.  
Amén.  
Amén.

Per tant, la teatralitat estellesiana té dues dimensions. D'una banda, hi ha la teatralitat intrínseca del dir poètic estellesià, que ha estat estudiada per Vellón (2003: 11-43). D'altra banda, hi ha les obres que Estellés escriu expressament com a teatre, de les quals se'n conserven dues: *Oratori del nostre temps* (1978) i *Dos trames i una farsa* (2002). *Oratori del nostre temps* (1978) inclou tres oratoris o monòlegs dramatitzables dedicats a tres personatges representatius de la realitat internacional contemporània d'Estellés i propera a ell gràcies al seu ofici de periodista: a Marilyn Monroe, Josep Ribera i Víctor Jara.<sup>217</sup> La breu obra teatral que Estellés afirma que va escriure durant la guerra civil i que va proposar de ser duta a escena a uns milicians republicans, malauradament no es conserva.

Tot comptat i debatut, es pot afirmar que la teatralitat del vers estellesià resideix sobretot en el seu dir planer i fàcilment identificable i que fàcilment podria enunciar qualsevol parlant de la llengua, sense la necessitat de coneixements literaris elevats. Aquesta característica del vers estellesià de ser fàcilment pronunciat és, sens dubte, el que ha motivat la seua notorietat i la transposició del seu discurs poètic a l'escenari, però també a la pantalla.<sup>218</sup>

#### 2.6.2.2.2. Poesia i prosa

Quant a la prosa memorialística, en la poesia d'Estellés, els fets autobiogràfics apareixen constantment. Hi ha episodis autobiogràfics dolorosos com la mort de la filla menuda, que queda reflectida en poemaris escrits en els anys cinquanta com ara la N i PrimS. Hi ha també els episodis memorialístics que apareixen en CQOTP, per exemple, i que recullen records d'infantesa que desvetllen algunes de les dèries més profundes del poeta, com ara el respecte pels grills que el pare li va inculcar, o bé els records de postguerra pels carrers de València durant els primers anys de festeig amb Isabel, que queden plasmats en poemaris com ara LMer.<sup>219</sup> Tot això es podria concebre com una influència del memorialisme en la poesia d'Estellés, especialment per la manera prosaica d'expressar aquests fets autobiogràfics.

I és que la poesia del burjassoter ha estat titllada de prosaica per part de Josep Pla (1979: 174-183), com va recollir Joan Fuster en el pròleg al primer volum de l'OC (1972: 17-36). Malgrat l'opinió de Pla, si Estellés hagués escrit en prosa, el seu dir no seria tan original i valuós com ho és pel fet d'haver estat escrit en vers. Potser un aspecte que accentua la sensació de prosaisme en el vers estellesià siga l'ús tan freqüent de versos lliures.

Darrerament s'han publicat tres llibres de memòries escrits per Estellés en un sol volum, *Animal de records* (2013), que conté *Quadern de Bonaire* (1985), *Tractat de les maduixes* (1985) i *La parra boja* (1988). A banda d'aquests tres, existeix un altre volum

---

<sup>217</sup> També es podria considerar, en aquest segon vessant, el PLE.

<sup>218</sup> Amb produccions audiovisuals com ara *Cos mortal* (2009) o bé *Estellés, poeta de meravelles* (2012), entre d'altres.

<sup>219</sup> Els personatges autobiogràfics en la poesia d'Estellés s'estudiaran amb més deteniment en 2.6.3.

d'Estellés que podria considerar-se, en un sentit molt ampli, prosa de memòries. Es tracta de *El forn del Sol* (1986).

A banda dels abundants personatges i records autobiogràfics que apareixen en els versos d'Estellés, sovint dits de manera planera i explícita, que fan pensar en el memorialisme, hi ha una altra característica compartida amb aquest gènere però també amb l'assagisme: la reflexió metadiscursiva. Els jocs més col·loquials o d'informalitat o la reflexió sobre el fet d'escriure en poesia tenen un valor més gran que en altres gèneres com la prosa memorialística, on la metadiscursivitat no seria cap troballa fora de l'esperable. A banda de la poetització de la reflexió sobre l'escriptura, la poesia d'Estellés ofereix mostres d'elevada qualitat artística i originalitat, especialment pel que fa a molts dels poemaris dels anys cinquanta (PLE, la N, CCO, CQOTP, IC, etc.) i alguns dels anys seixanta (especialment Ho).

L'originalitat d'un text literari depèn de factors diversos, entre els quals hi ha el gènere i l'època. Per exemple, les reflexions sobre el fet d'escriure que apareixen en alguns poemaris estellesians dels anys cinquanta com la CQOTP es poden considerar com un fet original fins i tot pel que fa a la literatura d'altres països. En canvi, els escrits memorialístics estellesians, tots quatre dels anys vuitanta, no són especialment originals si es comparen amb les obres coetànies del mateix gènere.

Referent a la prosa periodística, hi ha una sèrie d'empremtes periodístiques que són possibles de resseguir en la poesia d'Estellés, tal com han fet autors com ara Adolf Piquer (2004; 2010; 2013), que ha destacat que la mirada estellesiana sobre la realitat s'apropa a la mirada del cronista (2004), òbviament condicionat per la seua professió. El seu ofici també el condiciona a l'hora d'introduir referents pertanyen a l'univers mediàtic de la seua època. Se'n poden trobar diversos exemples en la CQOTP com ara les notícies sobre l'assassinat de Wilma Montesi o bé la mort de l'actriu americana Norma Talmadge. Més encara, aquesta influència de la política internacional i de les celebritats nord-americanes l'influeix també pel que fa a l'escriptura teatral del tres oratoris que formen l'*Oratori del nostre temps*. Les notícies dels EUA, i del cinema en general, arriben a Estellés pel seu ofici de periodista.

A més, per motiu del seu ofici de periodista, Estellés viatja a algunes ciutats d'Europa. Aquests viatges inspiren poemes i poemaris: és el cas de Cannes, on Estellés viatja per assistir al festival de cinema, viatge que motivarà referències a Cannes, Antibes i altres ciutats del sud de França que apareixen en el poemari EE (OC8). Anteriorment, l'any 1953, un viatge a Tarragona per motiu del trasllat de les restes de Jaume I al monestir de Poblet és el que inspira una part de CCO (OC6). Fins i tot, el seu primer contacte amb personalitats valencianistes és de la mà del periodisme, ja que Estellés coneix Manuel Sanchis Guarner durant la presentació del DCVB a l'ajuntament de València l'any 1951, i és en aquest esdeveniment on se li planteja per part d'aquests intel·lectuals valencians l'opció d'escriure en la seua llengua materna:

El conreu literari de la llengua catalana, però, fou decidit amb major claredat des de la fi del 1951 i es confirmà al llarg del 1952. Hi fou determinant la coneixença que féu de Manuel Sanchis Guarner i de Francesc de Borja Moll, durant el desembre de 1951, a l'acte de presentació, a l'Ajuntament de València, de l'exposició del DCVB, on el jove escriptor de Burjassot assistí. Tots dos, Moll i Sanchis, l'animaren a l'ús literari de la seua llengua. (Carbó 2009: 33)

En resum, podríem dir que l'europeïtat estellesiana i el seu sentit del món anglosaxó prové sobretot del seu coneixement periodístic –encara que Europa és per a ell també antiga des dels clàssics grecolatins, als quals accedeix mitjançant la lectura de textos literaris. Per tant, gràcies a l'ofici de periodista, Estellés escriu poesia des de la internacionalitat i alhora adquireix el seu sentit local i concret dins de la globalitat mundial.

L'escriptura poètica estellesiana és una escriptura de frontera. En aquest sentit, hi ha un subgènere periodístic cultivat pel burjassoter que es troba a mig camí entre la poesia i el periodisme, en un lloc que podríem anomenar poesia periodística. Si abans s'ha vist que el poemari BHA, format per diverses mostres de prosa poètica, era considerat poesia simplement pel seu cotext d'aparició, el cas de la secció Bon dia, escrita per Estellés sota el pseudònim de Roc seria un cas semblant perquè es troba en el llindar entre periodisme i poesia. Estellés practica la poesia seriosa però també la poesia humorística breu dins del periodisme, i això són els *Bon dia*.

Pel que fa a l'obra prototípicament periodística d'Estellés, aquest va escriure des de gèneres informatius fins a opinió, i la llengua majoritària del seu periodisme no era la mateixa que la de la seua poesia:

Com a periodista, gairebé ho va escriure tot en castellà, llevat d'uns versets satírics en les seccions *Bon dia* i *El món per un forat*, que van començar a publicar-se l'any 1959, i de tres seccions d'opinió en prosa, que es van publicar de 1973 fins 1976: *Lletres de batalla*, *Els dies que fan camí* i *El racó de cada dia*. (Casanova 2003: 52-54)

A banda de les tres seccions d'opinió i dels versets satírics, durant els quaranta anys en què va treballar a Las Provincias, Estellés va escriure nombroses cròniques sobre cinema i notícies de temes ben diversos. Alguns articles d'opinió sobre literatura es troben recollits en *El forn del Sol*, que es troba, doncs, a mig camí entre el memorialisme i el periodisme, just a l'alçada on sol situar-se l'assagisme.

En darrer lloc, esmentarem només la prosa estellesiana de ficció. Aquest és, segurament, el gènere menys cultivat per Estellés. Només n'hem localitzat dos volums. Curiosament, un pertany al subgènere de la narrativa infantil, *Aventura d'un dia de mercat* (1987), mentre que l'altre, *El coixinet* (1987), es podria considerar un conte eròtic. Talment com ha ocorregut amb la prosa memorialística, aquests relats de ficció són d'escriptura tardana.

De fet, aquestes maneres tan dispars d'observar la realitat, com són la manera infantil i l'eròtica, es veuen reflectides també en moments puntuals de l'obra poètica de l'autor. Pel que fa a la dicció des de la perspectiva de l'infant, el poemari *Cant de Vicent* en dona una mostra, així com certs sonets del GFG. Quant a l'erotisme i la sexualitat explícita en la poesia, la poesia estellesiana n'és plena d'exemples, com ara en el poemari Ho, entre molts d'altres. Tot comptat i debatut, amb les informacions i valoracions oferides en aquest punt, s'ha constatat la porositat extrema de la poesia d'Estellés, que és una de les seues característiques més notòries.

### 2.6.3. Polèmica i cultura del debat: l'insult en la poesia de Vicent Andrés Estellés com estratègia de representació biogràfica<sup>220</sup>

El gènere poètic no és especialment representatiu del debat i de la polemització, tot i que, com es veurà, sí que hi ha casos cèlebres en aquest sentit. L'expressió versificada ha perdut vigència al llarg dels anys, alhora que la prosa ha ocupat gran part del terreny literari, sobretot en forma de novel·la però també amb altres gèneres assagístics i amb la popularitat del periodisme.<sup>221</sup> Segurament, aquesta pèrdua de terreny del vers comparat amb la prosa ha provocat que la majoria de discursos de to polemista i que susciten debat, com ara els textos assagístics, estiguen escrits en prosa.

Tanmateix, justament la poesia d'Estellés ofereix nombroses mostres que tendeixen a la polèmica i a la crítica de personatges contemporanis amb els quals no s'està d'acord, tot obrint una mena de debat més enllà del discurs en què la crítica s'insereix, entre personatges reals contemporanis. En aquest sentit, es pot trobar en alguns poemaris estellesians concrets (per exemple, *Ho* i *VTNP*) certes ressonàncies de polèmiques existents en la València dels anys cinquanta i seixanta. Una d'aquestes polèmiques és la tensió que s'estableix entre el director del periòdic *Las Provincias* José Ombuena i el cap de redacció, el mateix Estellés, polèmica derivada de la destitució de l'antic director, Martí Domínguez Barberà, per causa d'unes declaracions seues crítiques amb el govern franquista de València.

L'altra polèmica de què el vers estellesià se'n fa ressò és la coneguda com *Batalla de València* (Ripoll 2010), que enfrontava dos sectors valencianistes, els més afins amb el règim i anticatalanistes i els més progressistes i pancatalanistes. Aquesta segona polèmica valenciana de l'època, que obligava els estudiosos de la llengua i de la cultura valencianes a posicionar-se d'un costat o de l'altre, té dos personatges que comencen en la part dels que defensen la unitat de la llengua però que acaben traslladant-se al bàndol anticatalanista, i que són alhora els creadors del *blaverisme*. Es tracta de Xavier Casp i Miquel Adlert, sobre els quals, en *VTNP*, Estellés descarrega el seu odi d'una manera més directa i agressivament col·loquial.

A l'hora de polemitzar, l'agressió verbal es pot dur a l'extrem mitjançant l'insult, que és un clar indicador dels tabús i prejudicis més arrelats en una societat determinada. Per exemple, en el 52é poema d'*Ho*, hi ha aquests dos insults: “mira, diria, / ets imbecil / hermafrodita”. La utilització d'“hermafrodita” com un insult és el reflex d'una societat intrínsecament homòfoba. Aquest punt, se centra, doncs, en els aspectes relacionats amb la polèmica i el debat social que s'acaben d'esmentar i que són presents en la poesia d'Estellés com un símptoma més de la seua connexió amb la societat en què viu, el sentit crític i la col·loquialitat del seu dir.

#### 2.6.3.1. L'insult i la maledicció en la literatura

---

<sup>220</sup> Bona part d'aquest epígraf es basa en la comunicació presentada en el VII Simposi internacional de literatura autobiogràfica, celebrat el 7, 8 i 9 de novembre de 2013 a la Universitat d'Alacant, amb el títol “Les malediccions en la poesia de Vicent Andrés Estellés com estratègies de representació biogràfica”.

<sup>221</sup> Es poden trobar exemples fins i tot de textos científics escrits en vers, com ara el *De rerum natura* de Lucreci, escrit menys d'un segle abans de Crist. A més, les grans obres narratives clàssiques, l'*Odissea* i l'*Eneida*, són també escrites en vers.

Tot i la poca importància que sembla tenir per als filòlegs,<sup>222</sup> l'insult és un element lingüístic molt interessant perquè condensa la ideologia d'una col·lectivitat (Delumeau 1989: 11). Per exemple, una cultura on els insults més comuns estan protagonitzats per prostitutes i per homosexuals és mostra d'una societat on aquests col·lectius es troben socialment estigmatitzats i en la qual predomina una manera masculista de concebre la figura de la dona i de la feminitat. A propòsit de la blasfèmia com ideologia, l'antropòleg Michael Herzfeld diu el següent:

It may well seem too trivial, too dubious, and perhaps simply too embarrassing to excite detailed comment in explicitly political terms. In its supposed insignificance, however, blasphemy acquires significance. By escaping both the personal self-censorship and the official repression with which more dramatic expressions of dissidence have to contend, it allows some insight into the ways in which the people who utter it experience their social and political world. (1984: 662)

I és que l'insult o la blasfèmia contra una institució de poder, siga polític, siga econòmic o siga eclesiàstic —i sovint tots tres imbricats— és una manera d'expressió dosificada de la ràbia del ciutadà, que altrament podria esdevenir violència física; i aquesta funció de l'insult és ben coneguda i agraïda pels governants. Aleshores, Herzfeld es pregunta per què les persones fan ús de la blasfèmia tot i conèixer les possibles conseqüències negatives del seu ús. I conclou que pot ser perquè aquestes expressions ofereixen als ciutadans “a relatively harmless vehicle for the expression of social and political estrangement” (1984: 655).

L'insult en la biografia i en l'autobiografia literàries pot ser més o menys explícit depenent del context i segons la relació real entre l'escriptor i la persona difamada. I, fins i tot, pot ser que la persona víctima d'escarni i l'escriptor ni tan sols es coneguen personalment. És el cas de l'escriptor llatí Suetoni, conegut especialment per contar la vida dels grans escriptors llatins, a més de la d'importants governants de l'Imperi Romà. Suetoni va biografar Terenci, Virgili, Horaci, Tíbul i Lucà (García López 1985: 71-106), i les seues biografies no són especialment afalagadores en tots els casos. En el cas d'Horaci, per exemple, a banda de lloar la seua qualitat literària, Suetoni no dubta a incloure-hi certs suposats vicis sexuals del poeta:

En lo relativo al sexo se dice que no tenía freno; tanto es así que, según cuentan, tenía prostitutas a su disposición y en una alcoba revestida de espejos, para que adonde quiera que mirase pudiera ver reflejado el acto amoroso [traducció del text original de Suetoni que parla d'Horaci]. (García López 1985: 100)

Així doncs, Estellés no inventa res. Els atacs verbals memorables en la literatura europea són diversos. Hi ha *Cyrano de Bergerac*, qui va excel·lir per la creativitat i virtuositat dels seus insults, o almenys així ho va immortalitzar Edmond Rostand en l'obra de teatre neoromanticista basada en la biografia d'aquest personatge del segle XVII, que va ser estrenada l'any 1897. En la mateixa època que el personatge, però en l'àmbit literari espanyol, trobem el cas memorable de Francisco de Quevedo i de Luis de Góngora, contemporanis rivals en la vida i en l'escriptura que han deixat per a la posteritat uns duels d'insults en forma de sonets de qualitat i genuïtat excelses.

---

<sup>222</sup> Malgrat que l'insult sembla suscitar més interès entre els antropòlegs que entre els filòlegs en el sentit que és un element ritual clau per desentrellar els tabús socials, existeixen uns pocs treballs sobre l'insult, que és un element clau de la fraseologia i sovint apareix gramaticalitzat. Una de les obres més importants sobre l'insult tractat des del punt de vista de la filologia és la *Grammaire des insultes et autres études* de Nicolas Ruwet, publicada a París per Seuil l'any 1982 (*apud* Bruke 1989: 50).

Pel que fa als insults en català, l'escriptor Vicenç Pagès ha dit que "si una llengua no serveix per insultar, perd molta efectivitat. En català disposem de prou material, només que sovint acabem recurrent als insults de sempre, gregaris i tristots" (2011: 36). Ara bé, no sempre ocorre el que afirma Pagès. Quant a la renovació lèxica en el cas dels insults en català, cal esmentar la traducció de Tintín feta per Joaquim Ventalló i publicada a partir dels anys seixanta per l'Editorial Juventud, qui inventà molts i molt notoris insults articulats pel personatge del Capità Haddock, els quals han passat a formar part de la llengua comuna i literària i s'han reutilitzat en altres produccions culturals, com és el cas de la denominació *barrufets* per a aquells personatges infantils, minúsculs i blaus (Ídem)<sup>223</sup>. D'aquesta manera, Ventalló dignifica l'insult com a element literari.

Tanmateix, l'ús i les funcions de l'insult per part d'Estellés són molt diferents a les de Ventalló: tot i que en alguns casos molt localitzats, com en el recull de poemes *Valencians que han traït el nostre poble*, trobem una elaboració major dels insults, amb cert distanciament dels més col·loquials, en la major part dels seus poemaris la maledicció i l'insult estellesians són directes i descarnats, ja que Estellés aprofita l'expressió més col·loquial de paraules malsonants com ara "fill de puta", "cabró", "maricó" o "bastard" per crear un efecte de trencament en l'elaboració del seu discurs poètic, tot fent ús del joc de registres. Així, podem trobar-hi extrems de llenguatge ras i clar com ara "em cague en la puta mare que l'ha parit" (DP).

Un cas curiós en aquest sentit, com veurem, és el del poemari *Ho* (i en, menor mesura, dels poemaris OM, EO i AC), on Estellés desenvolupa tot un joc d'identitats basat en referències biogràfiques a literats clàssics per emprendre, sense perill de censura, una difamatòria especialment dirigida contra José Ombuena i de manera tangencial contra els cercles de poder franquistes a València que, pels volts del 1962, havien atacat aferrissadament Joan Fuster. Fet i fet, en tota llengua, els insults més comuns són els del llenguatge col·loquial. Per tant, quan Estellés utilitza insults col·loquials s'apropa a la llengua del poble, tot posat èmfasi en la col·loquialitat lèxica que caracteritza el seu model de llengua literària.

### 2.6.3.2. La representació biogràfica en la poesia de Vicent Andrés Estellés

Per analitzar l'insult en la poesia estellesiana des del punt de vista biogràfic, s'han fet servir dos conceptes teòrics: el *biografema* de Roland Barthes i l'*èthos* aristotèlic. En paraules de Barthes, "la Fotografia és a la Història el mateix que el *biografema* a la biografia [les majúscules són del text original, però la traducció és meua]" (Barthes 2007: 62). El concepte de *biografema*, encunyat per Roland Barthes, és idoni per explicar els elements biogràfics que apareixen en els versos estellesians, que són com pinzellades biogràfiques, i per això l'hem adoptat en l'anàlisi que ens ocupa. Per l'altre costat, ens interessa el concepte d'*èthos* en el sentit de les biografies gregues i llatines, en les quals:

no se trata de contar la vida y milagros de un personaje, sino de trazar el cuadro de su personalidad, teñida previamente de un cierto color moral. Por eso, y según el postulado aristotélico de que el *èthos* solo puede captarse en los modos "habituales" de conducta, para

<sup>223</sup> L'any 2011, l'editorial barcelonina Acontravent publica un llibre que recull tots aquests insults inventats per Joaquim Ventalló amb el títol *Llamp de llamp de rellamp de contra-rellamp!*

el biógrafo hechos históricos trascendentales son *historia áchreston*, relato inútil, mientras una anécdota pasajera, un chiste, pueden ser reveladores (García López 1985: 12).<sup>224</sup>

Enteses de manera àmplia, les representacions biogràfiques en la poesia de Vicent Andrés Estellés són abundants, tangencials i morfològicament diverses. En un intent per sistematitzar-les, s'han resumit tot atenent a tres variables: segons el tema biografiat, el subjecte o subjectes biografiats i les estratègies de representació biogràfica (cal aclarir que ben sovint aquestes categories es combinen i se solapen).<sup>225</sup>

Tipologies de la representació biogràfica en la poesia de Vicent Andrés Estellés			
1. Els temes	a. La mort	el soterrament	
		la mort	adulta
			infantil
		els afusellaments	
	b. la repressió franquista	els exiliats	
		els represaliats interiors	
	c. L'amor	amb la seua esposa Isabel pels carrers de València (quotidianitat)	
	d. La infantesa	records al poble (ambient rural)	
		records de la trobada infantil amb la mort	
		records amb el pare	
	e. els personatges històrics de la identitat nacional		
2. Els subjectes	a. Estellés (autobiogràfic)		
	b. personatges històrics		
	c. poetes i altres artistes diversos amb qui Estellés s'emmiralla		
	d. víctimes del franquisme		
	e. gent (semi)anònima; personatges prototípics		
	f. Els enemics (biogràfic i autobiogràfic)		
3. Les estratègies	a. Detalls biogràfics segmentats; construcció metonímica del personatge (semblant a la representació a través de variants)		
	b. Record o projecció imaginativa de la mort o del soterrament del biografiat.		
	c. La projecció de l'experiència biogràfica de l'autor en l'experiència vital del personatge biografiat.		
	d. Literaturització satírica de l'experiència pròpia		
	e. L'insult o la maledicció del biografiat	més encobert	
		menys encobert	

Figura 43. Classificació dels modes de representació biogràfica en la poesia de Vicent Andrés Estellés.

Si es para esment als temes de la representació biogràfica, se'n poden distingir fins a cinc: la mort, la repressió franquista, l'amor, la infantesa i la història nacional. La mort apareix biografiada segons dos moments: el moment del decés i el posterior soterrament. Trobem poemes que versen sobre la mort d'Ausiàs March o bé la del mateix Estellés; sobre la mort infantil, que és la de la seua filla i la del fill de Miguel Hernández i la dels afusellats els quals les mares encara esperen a casa, i també l'*Ofici permanent a la memòria de Joan B. Peset, que fou afusellat a Paterna el 24 de maig de 1941* (1979). Aquest darrer, ens serveix per enllaçar amb el segon tema: la repressió, que inclou la referència als exiliats (com en EO) i als represaliats interiors (Ho n'és un exemple).

<sup>224</sup> Això mateix, ho fa Estellés en els seus poemes quan remet a personatges reals.

<sup>225</sup> En la segona part d'aquesta classificació, la que pren com a referència el subjecte biografiat, és on es trobaria l'autobiografia, ja que l'escriptor és el protagonista biografiat. L'autobiografia pot remetre a qualsevol dels temes i des de qualsevol de les estratègies enumerades.



L'amor és autobiografiat en forma de sentiment amorós, quotidià i juvenil envers la seua esposa Isabel, viscut alegrement i humil amb passeigs pels carrers de València. La infantesa apareix en forma de referències autobiogràfiques de quan Estellés era menut i de la seua relació amb el pare i certs detalls infantils colpidors com l'assassinat del seu avi a la boca del forn. Aquests autoretrats d'infantesa els trobem, per exemple, en CV, però sobretot en el *Coral romput*. El darrer tema identificat és el de la història nacional. Estellés esbossa elements biogràfics dels grans personatges històrics valencians, com hem vist en els casos d'Ausiàs March i de Sant Vicent Ferrer, però també ho farà, sobretot en el *Mural del País Valencià*, de Jaume I, Isabel de Villena i el Papa Luna, entre molts d'altres. En aquests casos, sovint fuig de l'*historia áchreston*, apropant-se així a l'ideal clàssic de biografia literària suara al·ludit.

Pel que fa als subjectes de la representació biogràfica en la poesia estellesiana, breument els enumerarem: en primer lloc, ell mateix com subjecte que és majoritàriament identificable per mitjà del relat poètic; els personatges històrics valencians; els poetes i altres artistes d'arreu amb els quals s'emmiralla constantment; les víctimes del franquisme i els represaliats, que apareixen de manera anònima però de vegades també concreta; la gent anònima del poble, que són personatges quotidians i prototípics; i finalment els enemics: persones reals que han actuat en contra del país i del poble segons la ideologia nacionalista i d'esquerres de l'últim Estellés.

Quant a les estratègies de representació biogràfica en la poesia estellesiana, se n'han detectat cinc: detalls biogràfics segmentats (*biografemes*), per exemple en el poema "A boqueta nit" de la N, que és una *antilloança* a Sant Vicent Ferrer on van apareixent de manera saltejada trets biogràfics del predicador; o bé quan en el poema "Ací" de LMer narra com: "un sagristà / de la Seu em contava com referen el cos / d'Ausiàs, amb filsferro, enllaçant trossos d'ossos".<sup>226</sup> La segona estratègia biogràfica és el record o projecció imaginativa de la mort del biografat, com Estellés fa en "Mort i espant de Carles Riba" (dins *L'engan conech*, OC2), amb la mort de Felip V en X, en LMer amb el soterrament d'Ausiàs i en el GFG amb el seu mateix soterrament, que podríem considerar com una mena de projecció autobiogràfica peculiar.

El tercer tipus d'estratègia és la projecció de l'experiència autobiogràfica en l'experiència vital d'un personatge històric, com fa amb Horaci en Ho, amb Ovidi en EO i, amb un pretext no difamatori, amb Miguel Hernández en PrimS.<sup>227</sup> Un altra estratègia curiosa i excepcional en els seus versos és la literaturització satírica de l'experiència pròpia que trobem en QJFE. En darrer lloc, hi ha l'estratègia en què ens centrem en aquest cas: l'insult o la maledicció del biografat, que pot ser més o menys encoberta. En el següent punt, ens centrarem en aquesta darrera estratègia biogràfica.

### **2.6.3.3. Insults i malediccions en la poesia d'Estellés com subgènere biogràfic**

Per tal de situar-nos en el corpus, hem cercat de manera semiautomàtica en tots els poemaris estellesians aquells insults més explícits. Així, hem localitzat els poemaris on hi ha lloc per a l'insult explícit i tenim el punt de partida del nostre camí, com s'observa en la gràfica següent:

<sup>226</sup> Aquest segon cas s'apropa a l'autobiografia.

<sup>227</sup> Aquest diàleg amb Miguel Hernández, amb qui Estellés se sent identificat per compartir amb ell la mort d'un fill, és present explícitament en el poema cinquè.

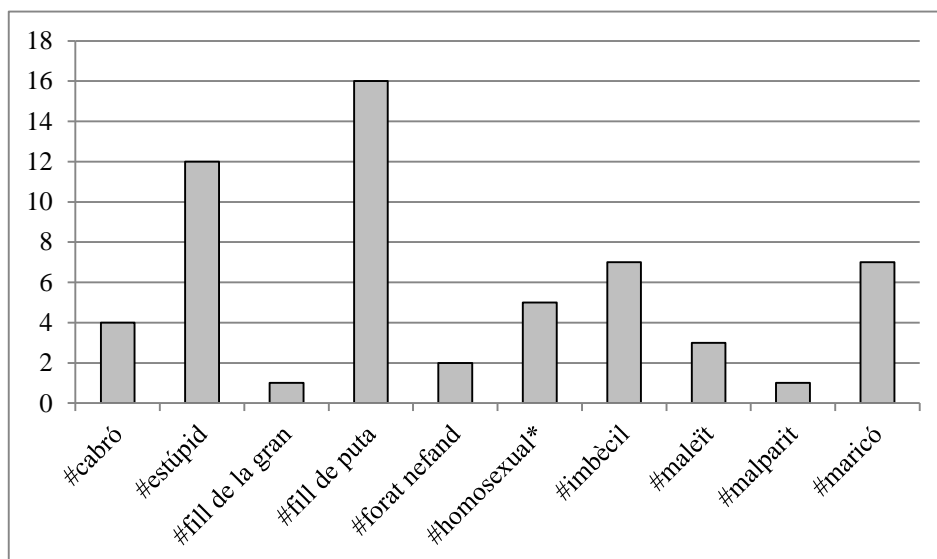


Figura 44. Ocurrences lematitzades dels insults col·loquials en la poesia d'Estellés.<sup>228</sup>

Segons el *Diccionari eròtic i sexual* (Vinyoles 1989), l'expressió vulgar catalana *fill de puta* és un “insult fortament ofensiu que, sovint perdut ja el seu significat original, s'aplica a una persona malentrayada” (1989: 173-174). Per la seua banda, en el seu *Bocavulvari*, Pep Vila defineix *fill de puta* com “expressió de menyspreu. Vulgarisme, insult” (2012: 367).<sup>229</sup> De la figura 42, se'n deriva el fet que *fill de puta* en les seues diverses variants és l'insult amb més aparicions dins del corpus poètic estellesià. Tanmateix, algunes vegades aquestes aparicions no tenen res d'insult a una persona real sinó que aquesta locució nominal s'utilitza també per farcir els versos de fraseologia popular que caracteritza uns personatges d'allò més quotidians. És el cas, per exemple, de quan en *Epitafis* (OC2), el *jo* poètic, que es dirigeix a Apollinaire, s'autoanomena “fill de puta”: “si fos un fill de puta ara et preguntaria / car aquest és el moment en què em podries contestar satisfactòriament / què penses del cementeri marí de paul valéry

<sup>228</sup> Aquesta gràfica mostra el número d'ocurrences dels principals mots que Estellés utilitza com insults en la seua poesia. Tots els mots van precedits d'un coixinet per mostrar que els hem cercat com lemes, és a dir, que comptem totes les formes associades a cada lema o conjunt de lemes. Hem destacat el cas d'*homosexual* amb un asterisc pel fet que no totes les aparicions d'aquest mot es poden considerar insults. De les cinc aparicions, una és clarament insult i fa referència a una qualitat dèbil, de submissió o *efeminada*, en sentit pejoratiu, envers el poder. La trobem en l'*Exili d'Ovidi*, on també hi ha una aparició de *maricons* en el mateix sentit: “que no sabeu dir si prèviament no us agenolleu oferint, com de / passada, la rodonor del vostre cul als homosexuals que / custodien avui l'imperi” i també “virgili, l'imprecís per antonomàsia, sempre ha tingut / allò que hom deia molt bona premsa. espere que la segueca / tenint: la internacional dels maricons funciona perfectament”. Destaquem també el fet que el lema *maleït* pot tenir influències de la poesia d'Ausiàs March, ja que en trobem quatre aparicions en els versos del de Beniarjó (vegeu 2.2.2.).

<sup>229</sup> Hem consultat també el *Diccionari de renecs i paraulotes* (Verdaguer 1999), on hem trobat definicions per a *cabró* (“normalment el mascle de la cabra; el boc; es diu a un marit que consent l'adulteri de la seva esposa, i per extensió a una persona que fa cabronades [...]”, 1999: 46), *fill de puta* (“insult que es diu a una mala persona, aquella que ha fet una ‘filldeputada’”, 1999: 88), *fill de la gran puta* (que apareix com augmentatiu de *fill de puta*) i *maricó* (“es diu d'un homosexual, variant de marica, també afeminat” [però aquest diccionari no recull la variant pragmasemàntica d'insult negatiu però sense aquestes connotacions sexuals], 1999: 118). Però no s'hi recull l'insult *moltó*, que Estellés utilitza com sinònim de *maricó* en cinc ocasions (totes cinc dins *Valencians que han traït el nostre poble*). Segons el DIEC2, un moltó és un “mascle de l'ovella castrat. Un ramat de moltons. Carn de moltó.”

bonico”, o bé quan en PE es refereix paternalment a una col·lectivitat amenaçadora amb aquesta unitat fraseològica: “hi ha molt de fill de puta, fills”.

En el GFG, trobem exemples on aquesta expressió perd el contingut metafòric i fa referència, exactament, al fill d’una prostituta i protagonista (imaginària) d’aquest poemari: la Cordovesa. És el cas de la primera estrofa del poema LXII del GFG on, a més, es fa palesa l’amplitud de connotacions d’aquesta expressió fraseològica eminentment disfòrica, però no únicament: “nua, asseguda a la cadira coixa, / bolcava el fill, o l’alletava o li / deia tendreses, fill de puta i altres, / i se’l mirava i el besava, invicta”. I de la mateixa manera, en AC (OC3) diu: “el tendre fill de les teues entranyes, / que tinc motius per dir-li fill de puta, / ha començat a cridar i jugar, / pujant al teu amorosíssim cos”.

Un cas paradigmàtic que explicita la intencionalitat d’Estellés pel que fa a l’ús dels insults, i especialment de *fill de puta*, són aquests versos de l’OD, on Estellés utilitza aquest insult per parlar de la quotidianitat i de la col·loquialitat dels versos ausiasmarquians: “Ausias March parla a soles, diu fill de puta a voltes”. Per acabar amb l’anàlisi de *fill de puta*, és interessant de comentar l’expressió “fill de la gran USA”, apareguda a *Sonets a Jackeley*. Es tracta de la subversió de l’expressió fraseològica *fill de la gran puta*, tot atacant l’estat nord-americà personificat. De fet, el poemari *Sonets a Jackeley* és una font gairebé inesgotable de referències toponímiques i antroponímiques del món real contemporani estellesià; el de la secció internacional de la premsa de l’època. La manera fotogràfica com apareixen aquestes nombrosíssimes referències recorda la informació periodística, fet que no és d’estranyar si coneixem la professió del poeta. L’expressió en qüestió apareix en un poema d’una sola estrofa amb catorze versos que repeteix les expressions “ves-te’n” i “no et volem” aparentment referides a un tu poètic que representa tot allò provinent dels EUA. Per tant, es tracta d’una peça antiamericana, que recorda el missatge iconogràfic però iconoclasta del cartellista valencià Josep Renau.

El quadre següent (figura 45) mostra com aquest dir explícit dels insults no apareix en la poesia d’Estellés des dels primers poemaris en català, escrits en els anys cinquanta (llevat d’un únic cas en l’HP),<sup>230</sup> sinó que és fruit de l’evolució estilística, temàtica i ens atreviríem a dir que també identitària cap a la seua identificació amb les classes més populars del poble valencià, de les quals incorpora als seus versos un dir col·loquial i poblat de blasfèmies i construeix així, de mica en mica, aquesta dicció tan planera en molts casos i reivindicativa que caracteritza el MPV.

<b>Reculls de poemes que contenen insults</b>	
<b>Escrits durant els anys 50</b>	<b>Escrits durant els anys 60</b>
<i>L’Hotel París</i>	<i>Sonets mallorquins</i>
	<i>Epitafis</i>
	<i>Exili d’Ovidi</i>
	<b><i>Horacianes</i></b>
	<i>Les acaballes de Catul</i>
	<i>Ora marítima</i>

<sup>230</sup> Apareix en un vers cap al final del tercer poema del “Coral romput”: [...] mentrestant la portera pixa pels escalons / i el marit no pot més i la dona del metge / se’n va i agafa el metge i li diu fill de puta / i se’l fica entre cames i tot es pega foc / i la nena que plora sola a la porteria / i les inscripcions obscenes dels comuns / i el crani rebotant per tots els escalons.

Figura 45. Poemaris d'Estellés on apareixen insults explícits.

L'evolució en tres dècades de l'insult que mostra la graella (de quasi cap insult a l'insult més explícit passant per un insult camuflat per raons de censura) és una evolució justificada de dret per la conjuntura historicopolítica, ja que la censura s'afluixa a mesura que es debiliten les estructures de poder franquista per la mort del dictador, i alhora per l'evolució del llenguatge estellesià, que és cada vegada més demòtic.

Ara passem a l'anàlisi detallada dels poemaris que ens interessin més des del punt de vista de la maledicció. Observem que els dos reculls de poemes per antonomàsia de l'insult i de la maledicció estellesianes són *Horacianes* i "Valencians que han traït el nostre poble", cadascun amb unes característiques diferents pel que fa a la presència i al tractament de l'insult. Nogensmenys, tots dos tenen com a finalitat maleir alguna o algunes persones reals. Semblantment, el poemari X manté una actitud ofensiva contra Felip V i el seu Decret de Nova Planta. A banda, hi ha diversos poemaris estellesians no dedicats a la maledicció especialment, però que contenen algun tipus d'expressió insultant contrària a alguna persona o institució reals, com és el cas de C, QJFE o bé PE.

Pel que fa als poemaris dels anys seixanta, Ho és el més destacat des del punt de vista de la maledicció, encara que no l'únic remarcable en aquest sentit. Virgili, Ovidi i Horaci són considerats els tres poetes per excel·lència de la literatura llatina, i els tres apareixen en els versos estellesians. En EO hi ha la presència d'Ovidi i de Virgili, mentre que les Ho tenen com a protagonista un Horaci inspirat en el poeta llatí. El joc enunciatiu d'EO es basa en l'equiparació del *jo* poètic amb el personatge de l'Ovidi llatí en molts dels poemes. Aleshores, Estellés es projecta en algunes de les característiques biogràfiques d'Ovidi que podrien coincidir amb les seues: el fet que la seua obra poètica no siga prou reconeguda per no ésser afí al règim i per escriure en llengua *perifèrica* i un sentiment d'exili interior en aquells darrers anys del franquisme. En el poema sisé, s'observa com el *jo* poètic Ovidi se sent poc reconegut i desenvolupa una mena d'enveja i de desafecte davant del poeta que sí que ha estat lloat àmpliament i reconegut pels poders com és Virgili:

virgili, l'imprecís per antonomàsia, sempre ha tingut  
allò que hom deia molt bona premsa. espere que la seguezca  
tenint: la internacional dels maricons funciona perfectament.  
ha sabut complaure els anhels, els propòsits, la política del  
cèsar i s'ha tret de la mànega la genealogia de l'eneida.  
però jo sempre recordaré i evocaré aquella primera ègloga seua.  
parlava dels precaris béns agrícoles del seu pare, fets malbé  
per les guerres i pels soldats que tot s'ho varen incautar.  
aquest, aquest és l'honest virgili que jo recorde i estime,  
aquell que ell ara no vol ni tan sols que en tinguem memòria.  
em costa de dir-li fill de puta, però em pense que al  
remat no tindrè altre remei que emprar aquest terme  
expeditiu i ràpid, suficient, car dir-li llepaculs seria  
al·ludir massa concretament els seus actuals afers  
i hom podria acollir-se al dret de rèplica que estableix  
la llei de premsa i impremta, i jo no em puc valer.

Aquí podríem trobar un paral·lelisme amb els poetes no especialment afins al règim, representats amb la figura d'Ovidi, i els poetes que combregaven amb els postulats franquistes, representats per Virgili. Pensem en els *garcilasistes* espanyols i els

valencians membres de Lo Rat Penat, que es limitaven a una poesia folklòrica, *jocfloralista*, religiosa i totalment cordial amb els poders de la dictadura. Observem que el *jo* poètic insulta Virgili, tot dubtant entre els qualificatius “fill de puta” i el més tou “llepaculs”. En el poema setè d’EO, el to s’apropa molt al d’Ho, en el sentit que el *jo* poètic Ovidi renega de manera general contra tots aquells, biògrafs seus i opinadors contemporanis en general, que han criticat la seua idiosincràsia i que l’han conduït a l’exili, als quals titlla de “solemnes fills de mala mare” i els envia “a mamar”:

direu de mi: retòric, propens a la mollesa, atent a les efusions  
eròtiques. parlareu de mi menyspreant el meu brillant llatí.  
direu: no ha aportat res, com no siguen certes amenitats del catre.  
però jo us assegure, solemnes fills de mala mare, que deixaré  
un senyal molt amarg i perdurable en la nostra literatura: aquell  
que clama contra l’excés del poder i deixa  
inerm la criatura, sota els turments de l’exili.  
aneu a mamar tots!

Ho és un dels poemaris estellesians més estudiats. De fet, és l’únic poemari estellesià al qual, a hores d’ara, se li ha dedicat tota una tesi doctoral (Ferrando 1999). Com s’ha estudiat sobretot en aquesta tesi però també en treballs anteriors i posteriors, tot indica que aquest poemari publicat l’any 1979 dins el segon volum de l’OC és la resposta indignada d’Estellés envers els atacs que alguns dels seus amics valencians catalanistes estaven sofrint, i per l’acomiadament del seu amic i company Martí Domínguez del seu lloc de redactor en cap del periòdic Las Provincias, que justament va acabar ocupant Estellés.

Pel que fa al primer tema, l’any 1962, Joan Fuster havia despertat moltes suspicàcies entre els sectors feixistes valencians amb la publicació de *Nosaltres els valencians* i de *El País Valencià*, fins el punt que aquell mateix any va ser cremat en una falla un ninot que representava l’escriptor suecà. Aquest fet va indignar Estellés, i apareix reportat en el poema 51é d’Ho, juntament amb el record de l’exili, interior i exterior, d’altres escriptors valencians defensors d’ideals allunyats del nacionalcatolicisme:

aquest any miserable,  
m.cm.lxiii. d. de c.,  
serà molt recordat i molt amargament.  
vicent ventura, desterrat a munic o parís;  
joan fuster, a sueca;  
—diuen pel veïnat que escriu de nit a màquina, i circula un tenebrós prestigi—;  
sanchis guarner recorre, perplex, la ciutat;  
jo escric i espere a burjassot,  
mentre pels carrers de valència  
la gent, obscena, crida i crema un llibre.

El poema clou amb un vers ple de rancúnia per aquelles represàlies franquistes i es qualifica els enemics de Fuster d’*obscens*, amb l’ús d’un tipus de qualificació característica del dir estellesià com és el complement predicatiu (Salvador 2013: 25). Aquest complement es troba a mig camí entre l’adjectiu i l’adverbi perquè qualifica tant el nucli del subjecte com el nucli del predicat. El complement predicatiu permet el poeta de dir més en menys espai, ja que realitza dues funcions: la de complement del nom i la de complement circumstancial, tot amb una sola paraula. Aquest estalvi d’espai és especialment cobejat pels poetes, tan interessats en la forma del missatge.

Nogensmenys, malgrat que en alguns poemes concrets apareix la referència a aquests escriptors valencians represaliats, i especialment a Joan Fuster, es pot afirmar que, en el conjunt global, aquest text és una crítica furibunda a un personatge concret, José Ombuena, per un fet també concret com és l'expulsió de Martí Domínguez del periòdic *Las Provincias*. De fet, l'heroi i l'antiheroi del relat poètic que és *Horacianes* són Vicent Andrés Estellés i José Ombuena. Tots dos amb pseudònims, Horaci i Suetoni respectivament, i un cronotop situat en el món clàssic romà, entre la capital, Roma, i Venusa. Així, Estellés idea una ficció que és realment impossible, atès que ambdós literats llatins no foren coetanis. Malgrat això, Suetoni va escriure unes memòries d'Horaci on explica alguns dels seus comportaments i pràctiques, poc acceptats per la moral de l'època —i menys encara per la moral actual (García López 1985: 100).

Entre els insults en Ho contra aquest Ombuena disfressat de Suetoni, destaquem els poemes X i LXII, on el *jo* poètic Horaci dirigeix l'insult *fill de puta* a Suetoni pel fet d'haver-lo biografat de manera perniciosa. Concretament, en el cas del poema X, per haver-lo titllat de depravat: “m'estime, més que allò que en diuen beure amb una diversa companyia, beure en solitari en un racó del menjador / (no és aquesta la versió que en dona el fill de puta de suetoni exactament; així hom escriu la història)”. I en el poema LXII, per haver-hi destacat negativament la seua procedència humil: “t'has demorat moltíssim referint / que el meu pare fou pescater. / escolta, fill de puta, / si em pensaves fer dany, anaves ben errat”. Però, sens dubte, el poema LIX mereix una menció especial pel seu tarannà insultant i la maledicció directa i difamatòria a Suetoni:

suetoni, que és un fill de puta,  
cosa que no té cap mèrit, car tot ho féu la seua mare  
amb el consentiment i el consell del marit,  
a més d'ésser ell, suetoni, de pròpia collita, un bon cabró,  
parla de mi en termes més que maliciosos.  
allò que més em fot és que ho fa sense gràcia.  
com que té tan poc que agrair als déus,  
ha malparlat dels cèsars,  
de tot allò en què roma, millor o pitjor, creia.  
malparla ara de mi.  
m'ha posat a l'altura indiscutiblement del cèsar.  
que el déus li ho paguen  
enfonsant-li una clava en el forat nefand.

Passem ara a alguns atacs verbals que apareixen en un recull escrit el 1970 (segons el poeta): QJFE (OC7). Es tracta d'un text clarament de ficció on els protagonistes són uns xiquets anomenats Fuster i Estellés. Entre els detalls imaginaris, trobem referències de tipus *etopeia*, és a dir, sobre característiques morals i formes de comportament dels dos personatges, que corresponen a la idiosincràsia real d'aquests dos escriptors (1998: 30). Ho veiem clarament en el cinquè poema d'aquest recull:

joan fuster com un sobirà bròfec de "la corte  
del faraón" rebia les visites i els acataments  
assegut al tron d'una llegendària cadira de corda

deia a les vice-tiples del cor aneu passant  
i si no passaven de pressa amb la punta del  
peu els pegava al cul al lloc on més els dolia

l'estellés esperava que arribassen totes sota la taula  
i li amostrassen ploroses les moradures i els

deia tendres paraules acariciant-los la nafra

En el primer poema del recull trobem un insult dedicat a una persona de la qual només en coneixem una característica prosopogràfica:<sup>231</sup> que era gep. El fet que en un vers de “Valencians que han traït el nostre poble” també aparega aquesta al·lusió (“Són traïdors dessorra el gep enorme”),<sup>232</sup> sembla que fa al·lusió a un personatge real conegut tant per Estellés com per Fuster:

aviat arribava el gep el fill de puta més mesquí  
els parlava de palma de mallorca d'eivissa joan  
fuster i l'estellés l'escoltaven amb uns ulls molt grans

en arribar aquell gep a determinats detalls  
joan fuster i l'estellés es duïen la mà a la boca  
i a dures penes contenien el dictamen això és pecat!

aquestes són edificants històries que ni el fuster  
ni l'estellés no tenen ganes de recordar però  
que al capdavant és escaient que consten en acta

VTNP és un recull de vuit poemes que es troba en el primer volum del MPV, dins del llibre seté. Concretament, en aquest recull Estellés dirigeix les seues blasfèmies almenys a tres individus més o menys identificables: Xavier Casp, Miquel Adlert i Vicent Ramos.<sup>233</sup> Són els fundadors del moviment valencià anticatalanista que s'ha conegut com blaverisme. Els personatges més identificables d'aquests versos, i a partir dels quals podem deduir-ne els altres en molts casos, són Xavier Casp i Miquel Adlert.

Reconeixem Xavier Casp com objecte de l'insult estellesià en qualificatiu com “dominical poeta, estúpid”, fent probablement referència al seu poema “Festa i festa”, que dibuixa una situació costumista de diumenge i de misses i que comença amb aquestes dues estrofes (Casp 1953: 15):

Un sol net, mentre l'octubre s'esllavissa,  
porta encara prou claror a l'alt matí.  
Vinc de missa  
i està l'horta més en pau que el meu destí.

El retorn a l'alqueria  
em plau fer-lo desviat del camí fet.  
No tinc pressa, que el diumenge és l'únic dia  
que fa goig portar el llom tranquil i dret.

---

<sup>231</sup> Alguns estudiosos de la biografia literària es retrotrauen a les primeres biografies literàries que es coneixen: les clàssiques. És el cas de Ricardo Senabre, qui remet a Ciceró com un dels autors inicials que postula el que ha de ser una biografia i que refereix els conceptes de *prosopografia*, que fa al·lusió a la descripció física del personatge, i *etopeia*, terme referit a l'enumeració de característiques morals i formes de comportament del biografat (Romera; Gutiérrez 1998: 30).

<sup>232</sup> Segurament, aquesta referència a un gep és metafòrica, però no la que apareix tot seguit, que es troba en “Valencians que han traït el nostre poble”.

<sup>233</sup> En concret, pensem que un dels *maleïts* en aquest poemari és Vicent Ramos, un dels fundadors d'Unió Valenciana i que era d'Alacant, pels següents versos de la primera part del poemari en qüestió: “amb ornaments de clerecia pobra, / concelebrant tots tres i el d'Alacant, / amb un llatí ditat de vi en salmorra”. No sabem, però a qui es podria referir quan diu “tots tres”. Dos són bastant clars: Xavier Casp i Miquel Adlert, però no el tercer.

A més, aquest poemari explícitament imprecatori i difamatori està ple de referències despectives a l'*extrema* devoció catòlica que professaven Xavier Casp i Miquel Adlert, com ara en el següent fragment:

Un escriurà, amb ploma reverenda  
de pare abat o de mare abadessa  
arquebisbals raons idiomàtiques  
amb cansament, amb son, amb llet escassa,  
sempre adduint arguments de tenebres...

I encara més greument en el següent:

el títol greu de Fills de la Gran Puta,  
consoladors de cadeneres vídues  
visitadors apostòlics dels wàters,  
masturbadors de colomins imberbes.  
representants de semen de canonge,  
propagadors de menstru d'abadessa.

Altres adjectius malsonants que Estellés els dedica tenen relació directa amb la seua autocomplaença anticatalanista, justificada pels arguments que ambdós van promoure sobre l'origen del català, més que dubtosos des del punt de vista filològic. En aquest sentit els anomena "mossàrabs" perquè, per diferenciar-lo del català, s'inventen que el valencià ve de la llengua romanç que parlaven els cristians de Xarq al-Àndalus; els anomenats mossàrabs. Arrel d'això, l'any 1980, varen defensar activament la creació d'unes normes contraposades a les Normes de Castelló del 1932 anomenades Normes del Puig. A més, aquesta denominació despectiva és influïda segurament per la carta que Joan Fuster envia a Manuel Sanchis Guarner, l'any 1956, on els anomena "Alà i Mahoma" (Ripoll 2010: 152-153). En concret, el vers "mossàrabs són, sí senyor, caps de la casa" fa referència al títol del llibre de Casp *Jo, cap de casa* (1962), que coincideix cronològicament amb la publicació dels llibres de Fuster *Nosaltres els valencians* i *El País Valencià*, guspies que van encendre el foc violent dels reaccionaris anticatalanistes.

Encara comentarem un altre exemple d'aquest poemari especialment difamatori, on es titlla aquests antivalencianistes d'onanistes a través d'un mecanisme metonímic d'anomenar l'escriptura per mitjà d'un element lingüístic com és l'adjectiu i de la introducció de la locució col·loquial *donar-se gust*.<sup>234</sup> El vers darrer fa referència als episodis de la Batalla de València que van tenir lloc a través de l'altaveu de la premsa valenciana (Ripoll 2010: 183):<sup>235</sup>

Raonen molt i berenen i sopen  
i per les nits llegeixen el que escriuen  
donant-se gust amb adjectius propicis  
i publicant els textos a la premsa.

---

<sup>234</sup> Aquest exemple, s'ha comentat també en el punt 2.2.2. d'aquesta tesi doctoral, que versa sobre l'adjectivació estellesiana.

<sup>235</sup> Faust Ripoll ha investigat el conflicte entre els valencians anticatalanistes i els que eren catalanistes, concretament en el tercer capítol del seu llibre *Valencianistes en la postguerra. Estratègies de supervivència i de reproducció cultural (1939-1951)*, titulat "L'enfrontament entre els valencianistes durant la primera postguerra" (p. 137-200).



Ara ens centrem en el recull X, ubicat en el tercer volum del MPV, però que havia estat publicat en forma de llibre autònom l'any 1980 per l'Associació d'Amics de la Costera. Concretament, en la segona part, titulada "Crema de Xàtiva". Aquesta secció conté el poema IX, que és un sonet que parla de la mort de Felip V, i la qualifica d'"excedida", "inapel·lable", "de lenta cullereta" i "de cara a la paret", fent ostentació de l'arsenal qualificatiu estellesià, tan ben assortit. Fet i fet, en aquest poema Estellés li desitja a Felip V la pitjor de les morts possibles, la més indigna i angoixosa:

Aquella mort que no trobarà terme,  
aquella mort, excedida, a cabassos,  
serà la mort del rei Felip V,  
serà una mort del tot inacabable.

Es morirà a poc a poc al llit,  
es morirà irremissiblement,  
es morirà un glopet cada dia,  
es morirà de mort inapel·lable.

Es morirà lentament, a poals,  
a poc a poc, inexcusablement,  
mai no del tot i sempre a poc a poc.

Serà una mort de lenta cullereta,  
serà una mort com un xarop benèfic,  
serà una mort de cara a la paret.

Darrere de la figura de Felip V es veu projectada la de Franco. Tanmateix, els poemes on es maleeix directament la mort del dictador es troben en *Festes Bucòliques*, publicat inicialment en el desè volum de les obres completes i posteriorment incorporat al tercer volum del MPV. FB (OC10) és un recull de set sonets, tots ells motivats pels darrers dies d'agonia i mort de Franco, en els quals es maleeix el dictador i se li desitja que no descanse en pau, com es veu en el tercer sonet:

En una mort inacabable i única  
viuràs les morts que has ocasionat,  
i en molt constant i seguida hemorràgia  
no pagaràs la sang que vas vessar.

L'índex veuràs de la teua mà dreta  
d'anomenar un per un els ministres  
i de signar sentències de mort,  
foscos decrets, nacionals tenebres.

El funeral més fúnebre tindràs.  
En cap país no et voldrien tenir,  
i a l'altre món tampoc trobaràs lloc.

Et tallaran el pas milers de morts  
que van morir per decisió teua  
i que ni mort et voldran per veí.

La tercera part de X, intitolada "Xàtiva avui", conté el poema que comença pel vers "Quaranta anys de cul i d'ignomínia", on es critica de manera metonímica els personatges vinculats al poder franquista, que no acaben de desaparèixer amb la transició democràtica. Ho fa novament amb la tècnica de la representació a través de

variants: “quaranta anys de ciri i secretaris, / de cul llepat i sintaxi nefasta: / quaranta anys de sang continuada”.

#### 2.6.3.4. Reflexions finals

Al llarg de la seua producció poètica, hem trobat que Estellés maleeix els següents personatges reals: José Ombuena a través de Suetoni; Virgili quan representa els poetes prestigiosos (i els *garcilasistes*) envers els poetes exiliats com Ovidi (i Cernuda, César Vallejo, Alberti o bé els escriptors valencians exiliats, com és Vicent Ventura en Ho); els secessionistes anticatalanistes: Xavier Casp, Miquel Adlert i Vicent Ramos; Felip V i Franco, anàlogament, i els franquistes en general, com ara els polítics afins al Règim; l'imperialisme capitalista dels EUA i també individus anònims mitjançant la fórmula d'expressions col·loquials com ara “hi ha molt de fill de puta”; “el fill de puta que ens furta les cireres”, “algun fill de puta del carrer”, etc. Així, considerem que la manera d'utilitzar l'insult d'Estellés és una marca estilística de la seua poesia. Es tracta d'un insult col·loquial i directe que encaixa perfectament amb la seua veu poètica, i que fins i tot reforça la imatge de “veu del poble” que l'Estellés de la poesia cívica pretén oferir.

La multiplicitat de temàtiques, de referències, de formes poètiques i de to que podem trobar en els poemaris estellesians ofereix expressions biogràfiques i autobiogràfiques d'allò més diverses, i l'insult n'és una d'elles. És un insult a personatges que normalment han tingut relació amb l'escriptor de Burjassot i que, per tant, naixen d'experiències autobiogràfiques. Però també trobem detalls biogràfics de personatges d'altres èpoques que són maleïts en els seus versos, com ara Felip V.

Per causa del gènere que estudiem, la poesia, no trobem biografies ni autobiografies en el sentit prototípic d'aquests dos conceptes, sinó el que Barthes va definir com *biografemes* (Barthes 2007: 62). La poesia del burjassoter no conté cap biografia prototípica, però sí pinzellades de vida a mode d'instantànies biogràfiques. Aquest fet es relaciona clarament amb la manera estellesiana de representar la realitat, que tendeix a la representació metonímica d'un conjunt escenogràfic a través de les paraules.

A més, un altre concepte barthià com és el d'*effet de réel* ens aprofita per justificar l'ús de la biografia en la poesia estellesiana. Barthes (1968) anomena *effet de réel* aquells elements literaris que, sense cap altra funció comunicativa, serveixen per donar al text literari una empremta de realitat. Així doncs, aquesta funció de certs trets biogràfics en la poesia estellesiana, que aporten realisme als seus versos, connecta també amb la concepció que Josep Pla tenia de la biografia literària, en el seu cas, dels retrats literaris, i que es troba també en la ideologia estètica d'Estellés, que és anàloga a la de Joan Fuster:

Hi ha persones que afirmen que la vaguetat, la imprecisió en aquest punt, el fet que no se sàpiga mai si som a Polònia o a Matadepera, fa universal! És el pur cretinisme. És coneguda l'afirmació de Merimée : “De la Història només m'interessen les anècdotes”. És l'única clarícia que de la Història –absoluta obscuritat– es pot tenir. En literatura només m'interessen les coses concretes. La concreció implica donar la situació –com a mínim. Com a mínim... El difícil és descriure els fets, les persones, donar l'aire del temps. Les disquisicions psicològiques, quan no són il·legibles, no s'han pas de prodigar massa. (Pla 1981: 272)

Fet i fet, la característica del *biografema* com a manera prototípica de representació biogràfica en el vers estellesià –i en les proses planianes i fusterianes– que sovint aporta un *effet de réel*, enllaça amb una nova idea: en els versos d’Estellés és molt difícil discernir entre realitat i ficció biogràfiques quan es parla d’un personatge real. Un exemple paradigmàtic d’aquest fet el trobem en QJFE, on l’autor inventa una infantesa idíl·lica entre dos personatges que són casos d’*alter ego* infantilitzat i ficcional d’ell mateix i de Joan Fuster, però on no deixa d’introduir pinzellades autobiogràfiques, sobretot de caràcter (*etopeia*), clarament identificables.

D’altra banda, hem observat que l’impuls imprecatori o injuriós en els versos d’Estellés cap a personatges reals més o menys identificables i amb insults mundans a penes apareix en els seus primers poemaris, sinó que s’estableix en les seues escriptures dels anys seixanta, com Ho, i s’eixampla i es vigoritza en les escriptures posteriors, les que formaran part del MPV, que són gairebé totes escrites els anys setanta i vuitanta. Per tant, diríem que l’insult és un tret estilístic estellesià lligat als seus versos més referencials i de temàtiques vindicatives, que s’encenen gradualment amb l’apagament progressiu del franquisme.

Com explica Michael Herzfeld (1984: 662) sobre la blasfèmia —però perfectament aplicable a l’insult—, aquesta és una via socialment *domesticada* d’escapament de les frustracions individuals i col·lectives contra els poders (polítics, religiosos i econòmics) per mitjà d’unes formes verbals convencionalitzades i compartides com són els insults. Aquesta via d’escapament és coneguda i apreciada pels poders en el sentit que, controladament, allibera la societat de tensions menudes i així s’eviten possibles reaccions coordinades i violentes a major escala contra els poders.

#### 2.6.4. Estil i ideologia: cos femení, sexe i relacions filials en la poesia de Vicent Andrés Estellés<sup>236</sup>

Van Dijk concep les ideologies com “creences fonamentals d’un grup i dels seus membres” (van Dijk, 2003: 14). Així, pel fet de ser sistemes d’idees compartides per grups socials i moviments, aquestes ideologies donen sentit al món i, més encara, actuen com a fonament de les pràctiques socials dels seus membres (Ibídem: 16). Aquest autor distingeix entre ideologies positives (en un sentit general d’aquest terme), en les quals inclou el feminisme i l’antiracisme, i ideologies negatives, com ara el racisme i el sexisme. Aquesta visió supera la visió marxista d’ideologia, tan disfòricament connotada. De fet, des del marxisme s’entén la ideologia com un conjunt de creences populars que han estat inculcades a la classe treballadora per part de la classe dominant (Ibídem: 15).

És interessant fixar-se en les conseqüències de la idiomàtica de moltes de les unitats fraseològiques pel que fa a la ideologia. Es tracta d’elements que sovint sobresurten de la norma sintàctica i que tenen un significat idiomàtic que amaga certa informació sobre les creences i els esquemes mentals d’alguna comunitat d’individus. Per exemple, l’ús de l’expressió *amb perdó de taula* implica que, dins d’aquesta comunitat, hi ha certs comportaments considerats obscens i inapropiats per a l’hora de menjar. A més, d’aquesta locució també se’n deriva el fet que, en aquesta societat concreta, s’acostuma a menjar alhora amb més individus i s’hi utilitza una taula. L’expressió “Home de bé, que mai no s’apuntà a cap partit” (poema XXVII del GFG) s’entén millor si es relaciona amb la postguerra espanyola, on el simple fet d’haver militat o haver estat obertament simpatitzant d’algun grup polític de valors democràtics o llibertaris podia suposar l’afusellament.

Fet i fet, la llengua s’assenta sobre un sistema de creences que va lligat al subconscient d’una determinada cultura. Aquestes creences són la base sobre la qual cada individu d’una determinada comunitat es posiciona amb matisos concrets. Tanmateix, en la gran majoria dels casos, les postures ideològiques de cadascú no es desvien del sòlid sistema de creences ideològiques en sentit ampli, sobre el qual s’articulen els comportaments i les accions de la comunitat d’individus. És el que ocorre amb les expressions sexistes i homòfobes de tipus fraseològic, les quals no es troben absents en la poesia del burjassoter.

L’estil i la ideologia són pràcticament indestriables per tal com ho són la llengua i la ideologia. La ideologia és un fenomen complex i dinàmic que defineix els judicis de valor d’una persona i d’una col·lectivitat. Per tant, la llengua recull els dos tipus d’ideologia, la personal i la col·lectiva, mentre que l’estil, atès que és eminentment personal, reflectirà més concretament la ideologia personal. D’aquesta darrera afirmació, se’n deriva la idea que l’anàlisi de l’estil d’un autor determinat pot oferir pistes sobre la seua ideologia personal, sempre inclosa dins la ideologia de la col·lectivitat en què habita.

Aquest apartat se centra en l’estudi d’un element ideològic fonamental com és la concepció del gènere, del sexe i de les relacions familiars d’un poeta. Entenem que

---

<sup>236</sup> Aquest punt està basat en el capítol de llibre “Cos femení, sexe i relacions filials en la poesia de Vicent Andrés Estellés: una comparació amb Maria Mercè Marçal” (Climent i Monferrer 2013: 589-614).

aquestes representacions mentals es troben, en un grau molt elevat, influenciades per la ideologia implícita de la societat i de l'època en què el poeta es mou, però que també es perfilen d'una determinada manera genuïna a través de l'expressió del poeta. Normalment, en poesia, l'expressió ideològica serà més subtil o indirecta que en altres tipus de discursos on predominen les seqüències textuais argumentatives.

En el punt anterior s'ha vist com els insults en una llengua abeuren dels prejudicis culturals generalitzats entre els seus parlants, i que moltes vegades són inconscients. Existeixen molts tabús sobre la mort i el sexe que fan que el llenguatge invente viaranyes i subtileces per a referir aquests temes sense causar rebuig social. Tot seguit, s'ofereix un breu recull d'expressions idiomàtiques que es poden trobar en els versos estellesians i que són eufemístiques perquè tracten de manera tangencial i esmorteïda els temes tabú per antonomàsia en la immensa majoria de societats i –com a conseqüència– de llengües: la mort i el sexe. S'observarà que totes aquestes expressions fraseològiques són idiomàtiques. Les referències a *trobar-se als peus del nínxol* o bé *als peus del xiprer* tenen relació amb els cementiris i per extensió amb la mort. La locució *arribar-li l'hora a algú* és un eufemisme de morir, així com també *dur algú al clot*, tots dos eufemismes utilitzen la metonímia. El darrer cas d'eufemisme de la mort que ara s'esmenta és *perdre el fill o la filla*.

Pel que fa als eufemismes relacionats amb el sexe, *gitar-se amb algú* i *fer-li un fill a algú* són eufemismes de l'acte sexual basats en un mecanisme metonímic. *Fer l'amor* és l'eufemisme més comú per a referir-se a l'acte sexual, però, a diferència del que passa amb els anteriors, la seua relació amb la idea original és metafòrica. *Fer ús del matrimoni* és també un eufemisme de l'acte sexual, però més acotat temàticament, i introduït per una metàfora utilitarista. *Fer homes* és una altra expressió relacionada amb l'acte sexual, i més concretament amb l'acte de prostituir-se. Aquests darrers exemples coincideixen en l'ús recurrent del verb *fer*, relacionat amb l'amplitud semàntica d'aquest verb (vegeu 3.3.1). L'ambigüïtat de certes expressions que duen aquest verb afavoreix les interpretacions eufemístiques del sexe.<sup>237</sup> Tot seguit l'anàlisi se centra en la representació de la sexualitat i de les relacions familiars en el dir poètic estellesià com un vessant més de la ideologia d'un autor.

#### 2.6.4.1. Exili, personatges anònims i claus interpretatives

Vicent Andrés Estellés se sent en certa manera aliè al context historicopolític en què viu, aquest sentiment d'alteritat el fa concebre's fora de l'*statu quo* de la societat en què viu; com en un exili interior permanent. Aquest sentiment d'exili en terra pròpia –que Estellés experimenta per ser un escriptor català perifèric i per la seua ideologia– provoca 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 EO:

¿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

<sup>237</sup> Passa una cosa semblant amb el verb *fotre*.

a una terra llunyana, ignorada, esperant que arribàs  
aquest jorn. dic ovidi per ells, és el nom que sabem.

També apareix aquest exili en CF, on l'exiliat és el poeta valencià musulmà Al-Russafí. 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 mateixa 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 (PrimS):

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.

A més a més, en aquest fragment es pot interpretar que el poeta s'autoreprimeix per tal de no expressar el seu sentiment de dolor, en un context on la norma social prohibeix els homes plorar o exterioritzar els seus sentiments de manera exagerada.

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 dóna 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.<sup>238</sup>

Pel que fa a l'edició de les seues obres, podem afirmar que l'obra de Vicent Andrés Estellés ha estat ordenada segons la voluntat dels autors, tot i el desordre cronològic dels deu volums de l'OC, el qual ha suscitat la reivindicació d'una edició crítica que qüestione l'ordre anterior i que justifique una nova organització dels poemaris (Salvador 2008a; 2010a; 2013a). En el caòtic univers líric estellesià, s'hi troba un poemari com la CQOTP, escrit entre 1954 i 1957 (Carbó 2009: 92), que s'ha considerat pels estudiosos

---

<sup>238</sup> L'orb apareix en els poemes VIII, X, XV, XXI, XXXVI, XLVII, LI, LII, LXXIII, LXXIV, LXXVIII, CXXXII, CXLII, CXLIV, CXLV i CXLVI de la segona edició del GFG, mentre que els poemes en què apareix la Cordovesa són LIII, LIV, LVII, LVIII, LXII, LXIII, LXIV, LXV, LXVI, LXVII, LXVIII, LXIX, LXXVIII, CXLV i CXLVI.

com d'una gran força impulsiva basada en continguts de l'inconscient de l'autor i que, per tant, dóna algunes pistes necessàries sobre les seues dèries per tal de desxifrar alguns elements transversals de la seua obra.

Caldrà cercar en aquestes 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 amb el component de les relacions interpersonals eròtiques i de parentiu, i de com aquestes es troben marcades per la ideologia cultural de l'època i del lloc en qüestió. I seguint els postulats de la psicoanàlisi, veiem que es tracta de dues cares de la mateixa moneda: els instints i les pulsions.

#### 2.6.4.2. Relacions de parentesc

Caldrà no equivocar l'erotisme de la poesia estellesiana amb un dir banal i superficial. En paraules de Vicent Salvador:

Darrere dels versos eròtics, més enllà del ludisme burlesc, percebem una veu apassionada que transmet el desig, l'emoció del record, la nostàlgia d'un món impossible. En qualsevol cas, el cultiu estellesià del sexe com a tema no ens ha d'amagar la delicadesa de moltes de les seues imatges amatòries. I més: la insistència en l'amor conjugal o familiar, el del fill i l'espòs, el del pare de família, fins i tot el pare *orfe* d'una filla morta que va imaginar enterrada en el mateix seu ventre als versos del poemari *Primera soledad*. (Salvador 2014: en premsa)

Sobre la importància i la significació per al poeta de la seua dona Isabel, Salvador afirma que:

Isabel li és esposa, amant, confident i a vegades mare, no només dels fills comuns sinó del poeta mateix, com fa dir al seu *alter ego* en L'exili d'Ovidi: “no sóc el teu marit, no sóc el pare dels teus fills, / sóc el teu fill i necessite molt els teus braços, el teu càlid / ventre, les teues cuixes, per a adormir-me”. (Salvador 2014: en premsa)

Aquesta imatge que recull Salvador per a il·lustrar les seues paraules, mostra una complexitat en la relació entre el poeta i la seua dona que va molt més enllà de la relació matrimonial, amb rols socials ben marcats. L'autor experimenta un sentiment amatori molt més profund i holístic on es conjuminen tots els tipus de relació conjugal i familiar: Isabel és la mare, la companya casta i també l'amant, tots tres tipus de companyia femenina que el poeta pot necessitar i que en ell es troben tots en la figura d'Isabel.

Pel que fa a les relacions de parentesc, la CQOTP, la seua tercera part (el CR) conté certes referències que desvetllen 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 grapats 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 causat per 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, PrimS, 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 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 de PrimS. Destaquem que en aquest poemari en castellà el *jo* poètic, que es presenta en una situació de màxima desesperació, es dirigeix a un *tu* que representa Déu, amb el sentiment de feblesa i d'inseguretats d'un fill vulnerable:

Ja sóc pare i em sent ara més fill que mai.  
Jo no sé si és perquè se'm va morir la filla.  
Jo només sé que em sent més amargament fill.  
Et pregue per mon pare i et pregue per ma mare  
i la meua germana. Filla meua que estàs  
al cel: mira els teus avis, atura't damunt d'ells  
com un dia ben blau, i transparent, i pur.  
Ets, potser, molt més d'ells que meua, filla meua.  
Abans que fer plorar ma mare, jo voldria  
caure'm en terra mort. Estic trist. No puc més.

En PrimS 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

D'altra banda, pel que fa a la relació del poeta amb els seus progenitors és el fet que considera son pare com el responsable del seu accés a l'educació. Ho comprovem en el



GFG i en Ho, 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 GFG es destaca el fet que el pare és qui ha ensenyat a llegir i a escriure el poeta.

### 2.6.4.3. El cos i l'amor

Per al de Burjassot, l'allunyament de l'amada produeix un sentiment melancòlic que permet incorporar la persona estimada dins el propi cos i recrear noves referències espaciotemporals, però en cap moment és un sentiment de pèrdua o de dol intens. 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.<sup>239</sup> 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” (PA).

Ara es mostra 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” (OC10 CCP / MPVIII, MM).

Així doncs, 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 delitosament aquest tot per parts, tal com ho fa amb la gastronomia. I no unes parts especialment sexuals, com podem veure en aquest fragment de l'emblemàtic poema de LMer 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”.

---

<sup>239</sup> Es tracta del recurs a la representació d'un tot a través de les seues parts o representació a través de variants, que s'ha estudiat en 2.5.4.

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” (EP), i també la seua inclusió en línies de to escatològic: “confusió de fals, / de fals i culs i pèls d'aixella pobra”, MPVI, VTNP). 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” (OC9, C).

Però l'element més fetitxista en la poesia d'Estellés són, indubtablement, les cames. Les cames són un element ple d'erotisme per a l'Estellés poeta, constatació que ha aparegut repetides vegades al llarg dels diferents punts d'aquesta anàlisi pragmaestilística. Concretament, unes cames llargues: les de la seua dona a Isabel (“No hi havia a València unes cames com les teues”, LMer). 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·locacions<sup>240</sup> 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 nacre” (2), “cames extenses” (MPVIII, LPu) “cames de sucre” (RV) i “cames com d'aigua fluvial i alegre” (MPVII, NPV).

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”, PF; “l'amor / d'una / princesa / de / breus / pits / i / durs / genolls”, PA), les *dents*, el *pèl* (“amor profund de dentetes i pèls, / dolços cabells i pupil·les sagrades”, MPVIII, LPu) i altres ja més connotades sexualment com, l'*entrecoix* (“amb els pits nus, i l'entrecoix funest, / creues la nit”, PF), l'*engonal* i els *pits* (“l'enrenou d'unes màrfegues, i mamelles, i fal·lus”, M; “rius plens d'estrelles i de llunes, / mamelletes de mel i malucs de sucre”, OC8, CMP / MPVI, DP / PPz).<sup>241</sup> 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.

Caldria dir que la concepció estellesiana del soma femení, tot i que parteix de la visió tradicional i masculista, se n'allunya en molts dels punts. Estellés tendeix a materialitzar els conceptes generals així com les parts del cos. Malgrat la nul·la intenció feminista d'Estellés, 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

<sup>240</sup> Les cerques s'han fet usant l'eina *Concord* del programa de processament de corpus WST, 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.

<sup>241</sup> 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'erotisme. 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”.

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 PLE:

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.

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 cames 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 cames tan adorables?” (LMer).

A més, s'ha vist que 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 GFG com en DPC. Aquest exemple on apareix aquest personatge imaginari és el poema LXV del GFGII:

AH cordovesa, cordovesa! Góngora  
voldria ésser i evocar te, invicta,  
tu que esgotares el marit i esgotes  
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'ensem.

Et tocaria els cabells en anar-me'n.  
Plore, no obstant, però els déus no m'escolten.  
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" (PF); "he resseguit el fil calent del semen, / condecorat per totes les tristesses" (MPVI, LBP). 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'entrecuix que es desperta / tirones de pèls fatigues de bromera / sempre excedint estretors de vagina / fes-me almirall de la nau del teu cos / o capità dels teus béns repartits / o general de tot el que tens tu" (MPVI, CU).

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 tiber, / 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'endevinava quan no et veia. / ara et recorde, et busque, et necessite. / però no et cride. / et pense" (Ho).

Estellés concep 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.

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 del cos –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 la dona. Un exemple de la feblesa de l'home el trobem en el poema XXIII d'Ho, 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:<sup>242</sup>

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 es veu amb 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'esgarrava un sac / i hi havia un gemec de virgo apòcrif. / Els maricons del poble eren feliços” (el GFG); “doctes barons de borumballa heràldica / en laberints de buscapius incert! / De maricons i putes de profit, / usen confit per guarir almorranes” (MPVI, VTNP).<sup>243</sup>

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 Ho.

#### 2.6.4.4. El sexe

Tot i que ja s'ha parlat de temes relacionats amb l'atracció sexual, ara es comentaran exemples més detallats de comparació entre les dues concepcions. En primer lloc, s'observa una visió del sexe poc idealitzada i propera a l'escatologia. De vegades, apareix el contrast entre una escatologia del cos femení o del sexe i una visió esterilitzada d'aquest (MPVIII, LPo):

i entre les cames  
bramava un mànec  
fins a l'excés:

<sup>242</sup> Altres exemples d'aquesta inseguretad sexual els trobem en el “llibre sisè” d'EO, titulat “Diàlegs amb el seu membre”.

<sup>243</sup> Per a més informació sobre l'insult en Estellés, vegeu 2.6.3.

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 dóna 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 poc 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 PA, 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  
m'estimes  
amb  
paraules  
molt  
petites  
que  
trencaves  
amb  
les  
dents  
com trencaves el fil de cosir,  
amants, amants, amants!

En segon lloc, Estellés concep el cos femení com un conjunt de cavitats i de concavitats, tot representant-se'l en la seua tridimensionalitat. Altres poetes -sobretot poetesses- experimenten una noció de la corporalitat molt diferent. És el cas de Maria-Mercè Marçal. Mentre que per a Estellés, el cos es visualitza com un espai amb orificis i líquids connectat amb l'exterior, Marçal el pensa com un receptacle que acull el fetus, i, per tant, com un espai clos que no es connecta amb l'exterior per tal de mantenir l'aïllament i la protecció per al fill.<sup>244</sup>

S'ha 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 masculina 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”, SM).

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 (Bakhtín 1998: 25-26).

---

<sup>244</sup> El següent poema de Maria-Mercè Marçal il·lustra la seua concepció del cos com un receptacle tancat que protegeix el fetus: “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” (*Sal oberta*). 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.

#### 2.6.4.5. 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 (CT):

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" tradicional valenciana, i justament aquest és el seu títol (N):<sup>245</sup>

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  
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, s'ha constatat com de polifacètica és la concepció de la dona per part d'Estellés. No es tracta d'una visió del cos trencadora, com ho seria, per exemple, la de la poetessa Maria-Mercè Marçal, sinó d'una visió que –segurament per inèrcia– aprofita les convencions sexuals establertes segons la ideologia pròpia del seu context cultural.

El que es volia demostrar en aquest punt és que el llenguatge de la corporalitat es troba en la base d'una actitud subversiva davant 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. Per tant, aquestes representacions són també mostres d'ideologia personal, passada pel tamís de la ideologia social dominant.

---

<sup>245</sup> Aquest poema ha estat analitzat en 2.6.2.





## 2.7. Conclusions

No caldrà ser específics quant a les principals conclusions de cada punt de l'anàlisi pragmaestilística pel fet que apareixeran especificades en el capítol 5é, dedicat a les conclusions generals de la tesi. És per això que el present apartat només farà un repàs detingut de dos aspectes transversals d'aquest capítol que, per la seua naturalesa dinàmica i transversal, superen qualsevol epígraf concret. Es tracta de la lingüística de corpus com a part de la metodologia d'anàlisi de l'estil d'un escriptor i de la intertextualitat ausiasmarquiana en la poesia estellesiana.

Pel que fa a la metodologia utilitzada en aquest capítol, la lingüística de corpus ens ofereix eines que aporten exactitud i agilitat a les cerques i que permeten un enfocament analític diferent al dels estudis previs sobre Estellés. A més, aquesta permet més flexibilitat a l'hora d'apropar i d'allunyar el focus d'anàlisi, dels nivells micro als nivells macro, fet que agilitza les cerques al detall i que alhora permet cerques més acurades i exhaustives. En definitiva, la introducció de la lingüística de corpus en aquest estudi ha propiciat perspectives i conclusions diferents a les que s'havien obtingut fins ara sobre el tema.

Nogensmenys, si no s'haguera completat el treball amb una adequada i sistemàtica anàlisi dels resultats, tot partint d'allò que altres autors ja han dit sobre el tema que s'estudia, no s'haurien obtingut resultats prou remarcables.

Per motiu del tipus de *software* utilitzat i per l'etiquetatge realitzat,<sup>246</sup> amb les cerques dutes a terme en el CED no existiria diferència, en realitat, entre l'anàlisi de poesia i de prosa. Caldrà afinar l'etiquetatge, doncs, si es vol notar aquesta diferència. D'altra banda, això és un punt a favor si es pensa comparar, en un futur, aquest corpus amb altres corpus no necessàriament de poesia (la prosa estellesiana més a fons, o bé la prosa d'altres autors coetanis seus com ara Joan Fuster, Sanchis Guaner o Enric Valor), atès que la forma externa no sol ser tan determinant per al sentit en prosa com en poesia.

Fet i fet, gràcies a la LC, s'han constatat de manera sistemàtica algunes de les afirmacions sobre l'estil estellesià que havien fet els estudiosos de manera intuïtiva sobre una anàlisi manual i –en alguns casos– sobre un corpus que era parcial. La intenció ha estat, doncs, posar la teconologia al servei de la filologia.

Els resultats més interessants obtinguts en aquest entrecreuament entre estilística pragmàtica i LC,<sup>247</sup> seria útil, en primer lloc, tenir-los en compte per a futures anàlisis literàries i no literàries i comparar-ne la utilitat en diferents *corpora*.

De més a més, pel seu interès, són destacables els mapes de l'univers conceptual estellesià extrets a partir de les cerques dels 40 verbs (en 2.3.1) i dels 40 substantius (en 2.5.3.4) obtinguts gràcies a l'opció *unimot* del programa Metaconcor2. Es tracta de l'emulació de l'estudi de Sánchez 2013. Amb aquest resultat, hi ha un recurs més des d'on comparar els estils ausiasmarquian i estellesià i reflexionar sobre la influència del primer en el segon. Hem ampliat l'estudi amb la cerca també dels 40 adjectius (en 2.2.2)

---

<sup>246</sup> Vegeu 2.1.3.

<sup>247</sup> Vegeu l'annex 1.

i dels 40 adverbis (en 2.3.2) més comuns, semblantment a com havien fet Hori (2004) i novament Sánchez (2013).

Altres elements que han estat profitosos en la recerca d'aquest capítol, han estat els quadres de lèxic clau d'Estellés en diversos àmbits. Algunes de les més interessants, n'han estat les següents: insults (§2.6.3), lèxic ausiasmarquià (§2.2.3), lèxic sexual (§2.6.4) i interjeccions i rutines conversacionals (§2.4), per exemple.

També ho han estat les cerques d'estructures concretes de diversos tipus: només categories, com ara [Adj + Subs + Adj], categoria i mot, com ara [N + o + N] i [vers + Subs (1L)] o bé categoria i lema, com és [Adj + Amor#].<sup>248</sup>

En l'eina Concord del WST, són molt útils les opcions de generar *clusters* i *collocations* que s'ofereixen en cercar una col·locació o bé un mot sol, sempre que les dades siguin estadísticament prou significatives per poder fer el segon càlcul.<sup>249</sup> És el que s'ha fet servir per veure quins mots *satèl·lit* es trobaven dins del camp gravitatori de certs mots *clau* semànticament com ara substantius i alguns verbs; alhora que ha servit per veure quines eren les *companyies* preferides de certs adjectius o bé adverbis en *-ment*.

Hi ha una dimensió molt interessant de l'estudi estilístic que només es toca de manera introductòria en aquesta tesi doctoral: la comparació intergenèrica en un mateix autor (§2.6.2). En futures recerques de comparació estilística intergenèrica, queda pendent l'elaboració de tres corpus d'altres gèneres textuais estellesians: un de teatre, un de periodisme i un de prosa memorialística. Tots tres corpus complementaris seran, de moment, íntegrament en català, tot deixant de banda per ara la producció periodística en espanyol.

Per exemple, seria interessant la comparació de les corbes de decreixement dels adverbis, adjectius, verbs i substantius segons els seus llistats per freqüència d'aparició, la qual podria aportar informació sobre la riquesa lèxica segons el nombre total de mots diferents de cada classe, proporció que determinarà la varietat lexemàtica per cada tipus de paraula. Tot seguit, es mostren les quatre gràfiques amb les corbes d'evolució descendent de totes les ocurrències dels adverbis, adjectius, verbs i substantius:<sup>250</sup>

---

<sup>248</sup> Ens hagués agradat cercar per categoria i signe ortogràfic, concretament en el cas [, + Adj + ,] però ni el sistema IVITRA ni el programa WST ens ho han permès.

<sup>249</sup> De vegades, el mateix sistema de l'eina Concord del programa WST no genera aquests llistats de *clusters* i *collocations* per insuficiència d'informació per a la realització de les operacions estadístiques requerides en eixe cas.

<sup>250</sup> L'eix d'ordenades (vertical) mostra el nombre d'aparicions del mot en el CED, mentre que l'eix d'abscisses (horitzontal) mostra el llistat del tipus de paraules en qüestió ordenat per freqüència decreixent.

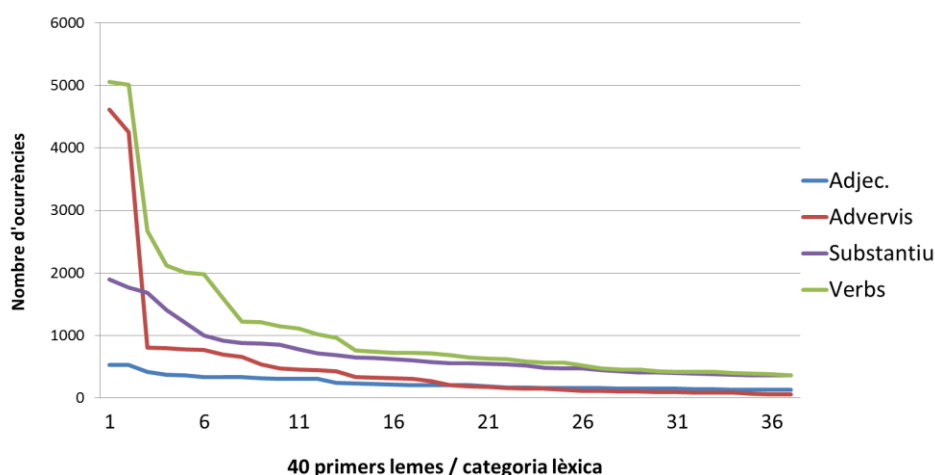


Figura 46. Corba de decreixement de les quatre categories lèxiques principals, ordenats per freqüència segons les 40 primeres aparicions de cada tipus.

Si es posen en relació aquestes quatre gràfiques, s'observa que, en el cas dels adverbis, la corba de disminució és més pronunciada i que tots els adverbis acabats en *-ment*, llevat de *secretament*, queden fora dels quaranta primers per nombre d'ocurrències. La hipòtesi sorgida és la següent: com més feble semànticament siga el comportament d'una categoria lèxica, més pronunciada serà la corba de disminució d'ocurrències. És per això que el llindar de les 100 aparicions té lloc, quant als adverbis, en la posició 32-33 (entre *lluny* i *demà*), en els adjectius en la 61-62 (entre *únic* i *altiu*), en els verbs en la 103-104 (entre *valer* i *cridar*) i en els substantius en la 184-185 (entre *cas* i *boira*).

Aquesta correlació creixent d'adverbis, adjectius, verbs i substantius es repeteix si tenim en compte el nombre d'aparicions de mots diferents de cada categoria que trobem en el CED. En aquest cas, la proporció és de 216 adverbis diferents, 1970 adjectius, 1976 verbs i 4414 substantius:

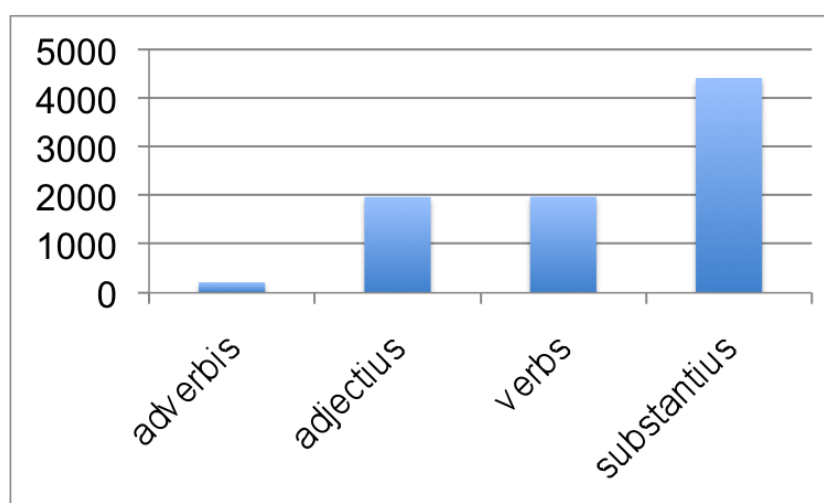


Figura 47. Gràfica amb el total d'aparicions de mots diferents de cadascuna de les quatre categories lèxiques que s'hi esmenten.

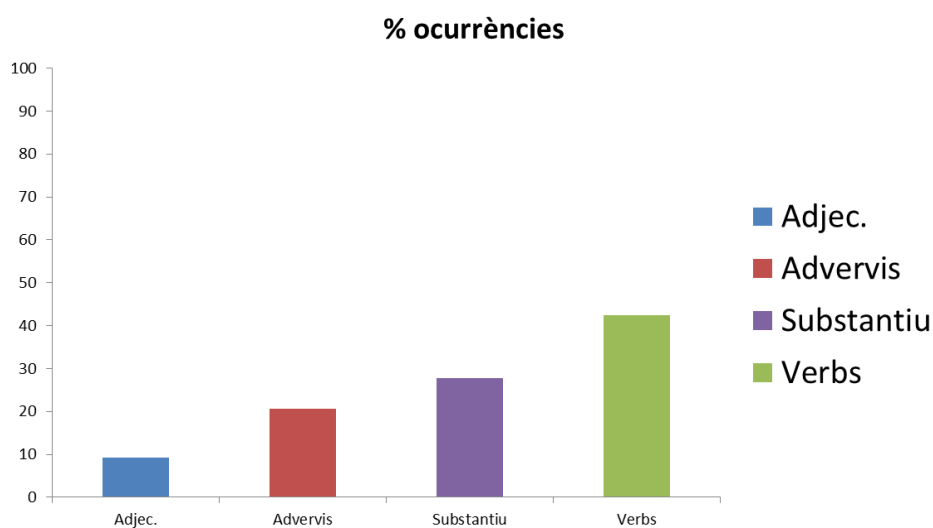


Figura 48. Gràfica amb els percentatges de cada tipus de mot en relació amb la suma dels quatre tipus de mots en les seues primeres quaranta aparicions.

No obstant, vistes sense punts de comparació, aquestes dades no són significatives per a l'anàlisi de l'estil estellesià, sinó que són només intuïcions sobre el comportament general de la llengua. Seria interessant observar què succeeix amb aquestes proporcions de categories lèxiques en la prosa de Vicent Andrés Estellés per veure què canvia en l'estil del poeta. Al mateix temps, seria interessant de comparar la riquesa lèxica d'aquest poeta amb la d'altres per veure diferències i coincidències estilístiques entre els idiolectes de diferents autors dins d'un mateix gènere literari com és la poesia. Tals cerques i anàlisis queden pendents per a futures recerques.

Tot seguit, es resumeixen les principals conclusions de la influència ausiasmarquiana en el vers estellesià. Després de tot allò analitzat fins ara, podem afirmar que Estellés comparteix l'enfocament amorós amb els cultivadors medievals de l'amor cortès, com Ausiàs March, en el sentit que, sense necessitat d'una consumació real, rememoren i imaginen de manera que pot ser idealitzada, fantasiosa i passional, un amor desmesurat per una dona imaginària fora del context matrimonial. Nogensmenys, March i els altres cultivadors de l'amor cortès es queden en el desig, mentre que Estellés arriba a narrar la consumació, en alguns casos.

En els versos d'Estellés, es poden trobar escenes on el *jo* poètic es dirigeix a un interlocutor femení imaginari que figura ser una amant, tot construint escenes eròtiques i amoroses amb dones en ciutats estrangeres o en habitacions d'hotel (*L'Hotel París*), tot i que la interacció amb l'amant és escassa i sovint es limita a presenciar un soliloqui (Salvador 2013). Aquesta manera de projecció imaginària del desig eròtic i amorós és un punt de contacte entre el Senyor de Beniarjó i el poeta de Burjassot. De fet, a través de les al·lusions a March que trobem en els versos d'Estellés, intuïm que la imatge mental que tenia del gandià contemplava el seu vessant biogràfic més poc ortodox: la

relació amb una serventa<sup>251</sup> o bé certes relacions homosexuals. En el sentit d'autoidentificació, trobem que en l'OD, Estellés s'identifica amb Ausiàs March de manera gremial, a través de la coincidència dels dos per ser poetes.

Per un altre costat, existeixen diferències entre ambdues concepcions imaginàries de l'amor. L'amor cortès, com el dels versos ausiasmarquians, és un amor idealitzat i sublimat, sense escatologies carnals. En canvi, l'amor imaginari estellesià és sovint sublimat, però el sexe també hi té la seua presència central. No cal dir que una altra part de la poesia amorosa estellesiana –tot i que més reduïda– gira a l'entorn de l'amor matrimonial (com ara *Sonata d'Isabel*), que inclou, en alguns casos, la dimensió sexual (pensem en el poema “Els amants” de LMer).

La fórmula *amor, amor* de què hem parlat abans en l'apartat 3.4, és un dels senyals que utilitzava Ausiàs March i que Estellés adoptarà en els seus versos. Ens plantejem que, potser, els noms de dona que apareixen en el poemes amatoris estellesians poden ser considerats també senyals inspirats en els de l'amor cortès, com els ausiasmarquians del tipus “amor, amor” i “llir entre cards”. Ens referim a noms com Jackeley (VJ i SJ), Cheryl (TH) o bé, en HP, Françoise.

Referent a la metodologia, destaquem que és difícil distingir entre la petja dels autors medievals catalans i la concretament ausiasmarquiana en les cerques de lèxic i, també però menys, pel que fa a les estructures.

Així, Estellés s'apropia d'aquells versos i d'aquells temes i motius d'Ausiàs March que més li interessin perquè justifiquen la seua manera de fer i d'entendre la poesia. Per tant, Estellés s'aprofita d'elements dels versos de March que justifiquen: *a*) la seua manera d'entendre l'amor i el sexe (“la carn vol carn”); *b*) el dir potent que reforça la veu cívica (“...que hom haurà fort o covard...”, “colguen les gens amb alegria i festes”); *c*) la sentenciositat que tanta força i caràcter dóna als dos poetes (“Jo sóc aquell que”, “no hi havia a València...”); Tanmateix, Ausiàs March es proclama *mestre d'amor* mentre que Estellés ho fa com *un entre tants* i la veu humil del seu poble; *d*) les comparacions potents que utilitzen símils quotidians (“bullirà el mar com la cassola en forn”); *e*) el dir col·loquial (“ausiàs march diu fill de puta”); i *f*) el tema marítim com a fèrtil camp de projecció metafòrica (“veles e vents”).

A tots aquests elements, que són el reflex personal d'Ausiàs March en Estellés, s'hi ha de sumar la influència en el tema de la mort, tema clau tant en March com en Estellés –per no dir en gairebé tots els poetes. El reflex de la mort ausiasmarquiana (“alguns han dit que la mort és amarga”) en Estellés, es veu especialment clar i intens en dos poemes: “Ací” de LMer i el primer poema d'ECon.

Estellés no s'amaga de la forta influència que March exerceix sobre la seua obra, fet que constata almenys dues coses: d'una banda, una comprensió de la influència des de una perspectiva postmoderna de la intertextualitat, és a dir, com un fet inevitable i transversal (com l'entenia Kristeva 1978), que no cal disfressar, que pot adquirir formes ben enginyoses i que és en ell mateix un recurs poètic vàlid i potencialment ostensible, fins al punt que el poeta vol mostrar aquesta influència per reforçar el seu pes en la línia successòria de la poesia valenciana en català de tots els temps. De fet, a banda dels sis

---

<sup>251</sup> MPVII, LAA: “Ets, tu, filla, néta, besnéta, / de la moreta d'Ausiàs / al palau de Beniarjó?”.

aspectes que hem comentat, l'obra estellesiana està plena de referències metadiscursives a Ausiàs March i d'imatges de ficció on Ausiàs March hi apareix –viu, “[Ausiàs] cau de l'ase”), o bé mort, “visitem la tomba d'Ausiàs”– com un personatge de ficció; tot construint una mena de *biopic* poètic, fragmentari i episòdic, sobre el Senyor de Beniarjó.

Arribats en aquest punt, si posem a comparar la nostra anàlisi sobre la influència de March en Estellés amb les anàlogues de Calvo (2007) i d'Aparicio i Carbó (1999) i Aparicio (2004; 2013), proposem, com ells han fet abans, els que per a nosaltres són els quatre poemaris més marquiàns d'Estellés: *Llibre de meravelles*, *Hamburg* (OC9), *Llibre dels poetes* (MPVIII) i *Llibre de Gandia* (MPVIII).

Es poden classificar les influències d'Ausiàs March en Vicent Andrés Estellés segons la comparació entre el nombre d'aparicions en els dos *corpora*, com es mostra en la figura 8. D'aquesta manera, apareixen quatre possibilitats d'influència (+/+, -/-, -/+, +/-), de les quals, el quart tipus en seria l'indicador menys clar, atès que si un tret (paraula o agrupament de paraules) és clarament part de l'estil marquià i en els poemes d'Estellés apareix a penes una vegada, això vol dir que en aquest punt no s'ha produït una influència clara de March en l'estil poètic estellesià. En canvi, en els altres tres tipus, sí que s'ha considerat que es tracta d'influències determinants:

Tipus	Poesia d'Ausiàs March	Poesia d'Estellés	Exemples
Tipus 1	Diverses aparicions (+)	Diverses aparicions (+)	Car, així com cell, jorn, “amor, amor”, delit#
Tipus 2	1 aparició (-)	1 aparició (-)	“joc de daus”, “torsimany (2)”
Tipus 3	1 aparició (-)	Diverses aparicions (+)	“Veles e vents”, “Vengut és temps”,
Tipus 4	Diverses aparicions (+)	1 aparició (-)	“jorn maleit”

Figura 49. Tipus d'influències de March en Estellés segons la proporció d'aparicions en els *corpora*.

Fet i fet, la intertextualitat ausiasmarquiàna impregna l'estil estellesià en totes les seues dimensions. Es tracta d'una influència intensa i profusa que, de vegades, és conscient i, altres vegades, no ho és. La intertextualitat estilística és sovint la menys conscient i, per tant, la més arrelada en el subconscient de l'autor, fins arribar al punt en què la petja ausiasmarquiàna en Estellés es dilueix en el seu estil propi. Aquest tipus d'influència, que trobem en el lèxic i en les estructures, s'estén per tot el corpus, mentre que la influència paratextual, que és més superficial i sempre intencionada, es troba localitzada en poemaris concrets (CGAF, MAD, Econ, LMer, Ams i LG, principalment).

Tot seguit, s'encetarà el tercer capítol d'aquesta tesi, on el focus d'estudi es trasllada de la producció poètica estellesiana en català a les traduccions existents de poesia d'Estellés sobretot a l'espanyol, però també a altres llengües.

### 3. Anàlisi de les traduccions de la poesia d'Estellés, especialment a l'espanyol

#### 3.1. Introducció

Joaquim Mallfrè afirma que la llengua catalana compta amb molt bones traduccions dels grans clàssics de la literatura universal fetes per traductors de la mida de Carles Riba, amb la seua traducció dels clàssics grecs i llatins i especialment de l'*Odissea*,<sup>252</sup> Josep Maria de Sagarra, que tradueix la *Divina Comèdia*, o Maria-Mercè Marçal, que introdueix en la literatura catalana algunes grans veus femenines franceses i russes. La raó d'aquesta prolixitat en el camp de les traduccions és que una llengua minoritzada com el català requereix de grans esforços i de molta cura per fer seus els grans escriptors universals, i no haver-los de llegir per mitjà de les traduccions al castellà:

El català, potser més receptiu que creatiu durant certes èpoques, com ja comentava Jaume Vidal Alcover, ha utilitzat sovint la traducció com una altra forma de “salvar-nos els mots” sempre que ha estat possible, en fer-se seu el món d'altres llengües per conservar el seu propi caràcter i, en definitiva, un cos cultural –i polític, doncs– autòcton. (Mallfrè 1991: 40-41)

Això passa amb el que entra, però què passa amb el que surt, és a dir, amb les traduccions catalanes a d'altres llengües? El cas de les traduccions d'Estellés al castellà ens serveix per palesar que quan un escriptor català, dels més importants de la seua època, és traduït a una llengua majoritària com l'espanyol, el ressò que se'n fa en el context de recepció és més bé escàs.

Aquest treball pren com a corpus d'estudi les sis traduccions monogràfiques que existeixen de la poesia d'Estellés al castellà tot recorrent dos camins separats que es troben al final. D'una banda, hi ha la descripció contextual i formal dels quatre poemaris, a partir dels paratextos (títols de poemes, pròlegs, notes a peu de pàgina, etc.) i de la reflexió al voltant de les diferents maneres d'editar una traducció (antològica o específica; monolingüe o bilingüe, autotraduïda o traduïda per altri, etc.).

Per l'altre costat, hi ha l'anàlisi pragmaestilística que, en el nostre cas, s'ajuda de les eines que ens presten la lingüística de corpus i la lingüística cognitiva per tal de *disseccionar* aquestes traduccions i intentar desentrellar quins han estat els mecanismes i les opcions triades per cada traductor davant de cada problema específic de traducció i el perquè de cada tria. També s'han tingut en compte algunes idees sobre la traductologia i, concretament, pel que fa a la traducció de poesia. Presumiblement, aquests dos camins, tan allunyats d'origen, s'han d'arribar a trobar en un punt tot just per posar a prova la hipòtesi inicial.

Amb aquesta anàlisi es pretén aprofundir en els mecanismes de traducció poètica, tot centrant-nos en el cas de Vicent Andrés Estellés i en la traducció del català a l'espanyol. Per extensió, també ens ocuparem tangencialment dels problemes que planteja la traducció d'Estellés a altres llengües així com d'algunes qüestions transversals de la traducció de poesia entre el parell de llengües català-espanyol.

---

<sup>252</sup> O bé la recent traducció de l'*Odissea* duta a terme per Joan Francesc Mira i publicada per Proa l'any 2011.



Aquest enfocament que descriu Caterina Briguglia resumeix el que pretenem amb la nostra anàlisi, que és una combinació de la perspectiva textual i de la cultural, entenent que la traducció és un procés més dels molts processos que formen part d'un sistema cultural i que l'interrelacionen amb els seus sistemes culturals veïns:

Creemos que el análisis necesita alimentarse por lo menos de dos tipos de aproximaciones teóricas: la que tiene en cuenta el aspecto estilístico, y que no pierde de vista la importancia del valor y la función del texto original, en su dimensión específicamente literaria, y en su relación con el texto de llegada; y el enfoque que resalta la importancia de la dimensión cultural del proceso traductor, situado en un contexto concreto del que derivan modelos y formas de comportamiento que, a su vez, influyen la práctica traductora. (Briguglia 2009: 228)

Aquesta autora afirma també que “una fuerte divergencia en las estrategias adoptadas por parte de los traductores puede ser un buen punto de partida para plantearse interrogantes sobre los factores internos que entran en juego en el momento de realizar una traducción” (Briguglia 2009: 230). Amb un primer cop d'ull, es pot observar que les sis traduccions d'Estellés al castellà tenen característiques diferents per causa dels diferents contextos d'edició de cadascuna d'elles.

Pensem que amb una anàlisi exhaustiva com la nostra, que combina el nivell textual amb el contextual, arribarem a desvetllar i a justificar molts dels condicionants culturals que han determinat la morfologia i el contingut d'aquestes traduccions d'un mateix poeta, que en molts casos comparteixen fins i tot els mateixos poemes traduïts.

### **3.1.1. Propòsit d'estudi i hipòtesi**

La pregunta central que volem respondre en aquest bloc de la tesi és la següent: quins són els trets particulars de la traducció de la poesia de Vicent Andrés Estellés al castellà? Altres preguntes secundàries serien: Quantes i quines són fins ara les traduccions d'Estellés a l'espanyol? En quin context d'edició apareixen? Com afecta a la traducció l'adaptació a la cultura de destinació? Quines estratègies de traducció han usat els diferents traductors de la lírica estellesiana? Amb quins problemes s'han trobat? Quins elements concrets cal tenir en compte per perfeccionar les traduccions futures de la poesia estellesiana? Quines conclusions podem extreure de la comparació de les traduccions d'Estellés a diverses llengües? Quines potencialitats didàctiques pot tenir aquesta comparació interlingüística?

En un intent per concretar la hipòtesi en una oració afirmativa, podríem dir que, durant la traducció, sorgeixen una sèrie de problemes amb diferents elements del discurs – sovint interrelacionats –, com ara les metàfores, la fraseologia, la combinatòria lèxica, els connectors i els elements metalingüístics, que se solucionen de manera específica depenent de cada problema de traducció concret, de l'estil del traductor, del parell de llengües i del context de recepció dels poemaris.

### **3.1.2. Estructura de l'anàlisi de les traduccions**

Aquest treball es mou al voltant de dues unitats d'anàlisi: el llibre i el text. En la introducció, s'acaben de presentar l'enfocament i la hipòtesi d'aquest apartat. Ara es presentarà el corpus d'estudi i es descriurà i es justificarà la graella dissenyada específicament per a aquesta anàlisi de traducció de poesia. A continuació, s'accedirà a

la primera de les dues unitats d'anàlisi, el llibre, on es reflexionarà sobre les implicacions diferents que tenen la traducció bilingüe i la monolingüe i s'analitzarà el context de publicació dels sis llibres. A més, s'hi comentaran dues ressenyes; una de *Cancionero del duque de Calabria* i l'altra de *Ciudad susurrada al oído*.

Després es passa a la segona unitat d'anàlisi, el text, que es divideix en tres parts on s'estudien, respectivament, les diferències gramaticals entre el castellà i el català que hem observat que afecten a les traduccions del nostre corpus, els estils de traducció poètica segons es prioritze el manteniment de la forma o bé del contingut i, en darrer lloc, les diferents estratègies de traducció de la metàfora, on introduïrem també exemples de la traducció d'Estellés a l'anglès. Per tancar aquest segon apartat d'anàlisi del text, hi ha dos epígrafs que tenen el poema com a unitat d'anàlisi. Es tracta de l'apartat 3.3.5, on es fa un repàs dels poemes d'Estellés traduïts a l'espanyol i publicats en antologies col·lectives o bé en revistes, i l'apartat 3.3.6, que és una proposta d'anàlisi multilingüe de les traduccions de poemes estellesians.

Finalment, hi ha les conclusions. Els tres annexos del bloc tercer, que es troben en l'apartat corresponent a la part final de la tesi, són els següents: l'índex de primers versos dels poemes dels sis llibres (annex 9) i les sis graelles d'anàlisi emprades (annex 11), precedides per la llegenda explicativa de la nomenclatura feta servir per a la classificació dels problemes de traducció (annex 10). Dins del text, marquem cada exemple amb el número de referència segons aquesta graella dels annexos per a cadascun dels sis poemaris, per tal que el lector pugui anar-hi a buscar altres exemples interessants.

### 3.1.3. Corpus d'estudi

Per què traduir la poesia de Vicent Andrés Estellés? Com a membre del cànon literari català i figura on convergeixen i s'entremesclen referents literaris d'allò més divers, l'Estellés poeta ha estat ja traduït a més de deu llengües. Encara que sovint se li han publicat poemes traduïts dins de reculls i antologies de poesia catalana (tal com explicarem en el punt 3.3.5), la seua poesia ha merescut també la publicació de volums monogràfics en anglès, en francès i en castellà,<sup>253</sup> idioma en el qual compta amb sis llibres de poemes traduïts publicats (a més del seu poemari original en castellà *Primera Soledad*, editat l'any 1988).<sup>254</sup>

Per ordre cronològic, els poemaris analitzats són: *Veinte poemas* (1977), *Antología* (1984), *Versos per acompanyar una esperança* (1986), *Cancionero del duque de Calabria* (2000), *Primer libro de las églogas* (2002) i *Ciudad susurrada al oído* (2003). Les quatre primeres són antologies, mentre que els dos últims són poemaris complets.

La iniciativa editorial de *Veinte poemas* (20P), d'*Antología* (ANTO) i de *Cancionero del duque de Calabria* (CDC) respon a la necessitat d'una primera introducció, podríem dir miscel·lània, del polifacètic poeta dins el panorama literari de llengua castellana, ja com un membre –incipient, però– del cànon literari català, amb carta de recomanació de Joan

<sup>253</sup> Segons apunta Simona Škrabec (2013: 365-372), Estellés ha estat traduït almenys a 12 llengües diferents, sense comptar la traducció italiana perquè no existeix.

<sup>254</sup> Pérez Grau (2005) fa una anàlisi de les traduccions al castellà de la poesia d'Estellés on, a més dels sis llibres complets que analitzem nosaltres, hi inclou l'anàlisi de tres poemes inclosos en *Poesía catalana contemporánea* (1983; 2001) i traduïts per Corredor-Matheos.

Fuster, el qual es referia a Estellés com el millor poeta valencià des d'Ausiàs March (Fuster 1982: 354-358).

PLE i CSO són motivats per una intenció de mostrar al detall l'obra estellesiana, tot i que aquesta iniciativa de l'editorial Denes queda mancada, de moment, de la publicació d'altres poemaris essencials del burjassoter, com *Horacianes*, *Llibre de Meravelles* o *El gran foc dels garbons*. Els diferents apartats del punt 3.2, s'ocupen de la caracterització detallada dels sis poemaris tot atenent a les seues peculiaritats de forma i de context.

### 3.1.4. Marc teòric i metodològic: la traducció literària

#### 3.1.4.1. Poesia i traducció

Partim de la idea que la traducció no és una ciència exacta, és a dir, que no hi ha una manera objectivament correcta d'enfocar una traducció, sinó diverses opcions d'entre les quals cal triar la més eficient després d'haver analitzat cada cas concret. Forma i contingut, o bé fidelitat a l'original i prioritització del text d'arribada, serien dos extrems entre els quals es barallen les opcions de traducció en tots els casos. Aquest problema general de la traductologia s'agreuja, però, quan parlem de traducció literària, i encara més en el gènere literari de la poesia, on el lligam entre forma i contingut és un dels principals generadors de valor literari.

Una de les raons de la dificultat de traduir textos poètics (i de traduir textos literaris en general) és la manca d'independència entre contingut i forma que fa que no siguin parafrasejables (Barjau 1995: 61). La manca d'una ideologia de la traducció literària —el que Henri Meschonnic anomena la *poétique de la traduction*—,<sup>255</sup> fa que els diferents autors hagen abordat la qüestió de la traducció de poesia tot proposant diverses solucions. En aquest sentit, Joaquim Mallafrè considera que la fidelitat en la traducció literària “consistirà a reproduir l'original i el mode de dir-lo” i aclareix, en aquest sentit, que “la fidelitat és semàntica i estilística, en bloc” (1991: 59).

D'altra banda, Meschonnic critica aquells traductors de poesia que obvien la forma general del poema i es limiten a una traducció literal, del tipus mot a mot, amb el vers com a unitat de traducció. A més, aquest autor no fa diferència entre forma i contingut semàntic en la poesia:

Dans le rythme, au sens où je le dis, on n'entend pas du son, mais du sujet. Pas une forme distincte du sens. Traduire selon le poème dans le discours, c'est traduire le récitatif, le récit de la signifiante, de la sémantique prosodique et rythmique, non le stupide mot à mot que les ciblistes voient comme la recherche du poétique. Et il est vrai qu'il y a des sourciers, des sectataires du calque. Mais aussi sont-ils aussi ignorants de la poétique que les ciblistes.<sup>256</sup> (1999: 24)

---

<sup>255</sup> “Il y a une politique du traduire. Et c'est la poétique. Comme il y a une éthique du langage, et c'est la poétique [...] Traduire contient une poétique et une politique de la pensée. Où l'étatut du sujet est capital [...] Des qu'il y a un effet poétique, il y a un problème poétique de traduction, le problème d'une poétique de la traduction” (Meschonnic 1999: 73, 109).

<sup>256</sup> Els *ciblistes* són els traductors que prioritzen el text d'arribada per sobre del text d'origen, és a dir, que se centren en facilitar l'arribada del text al lector en detriment de la fidelitat a l'original. El terme antonímic és *sourciste*.

I és que Meschonnic és conscient de la complexitat que implica el procés de traducció, on s'activen mecanismes molt diversos que van des de la gramàtica i la lexicologia de dues llengües diferents fins la ideologia implícita en cada sistema lingüísticocultural que depèn dels fets historicoculturals de cada territori lingüístic i que posa en joc, a més, les relacions entre les dues llengües i les dues cultures diferents, forjades al llarg de la història.

En aquest sentit i pel que fa al text de la traducció, aquest autor francòfon destaca el fet que “traduire est le point faible des notions du langage. Parce que c'est le point où la confusion entre langue et discours est la plus fréquente, et la plus désastreuse” (Meschonnic 1999: 12).

Hom ha distingit entre la forma interior i la forma exterior del poema. Segons com les defineix Salvador Oliva, “la forma exterior és la que ens permet rebre el so d'una determinada manera, mentre que la forma interior és la que ens guia per rebre el sentit d'una determinada manera” (Oliva 1995: 84). Aquesta distinció és interessant per a la traducció poètica si s'entén que la forma interior comprendria tots els elements traduïbles mentre que la forma exterior en comprendria els intraduïbles. Per tant, segons aquesta perspectiva, la traducció de poesia consisteix a repensar una forma exterior en la LT—que necessàriament ha de ser diferent a la de la LO— que trasllade de la manera més fidel possible la forma interior del TO (1995: 84-87). En paraules d'Oliva, “el que cal, doncs, és reinventar, a partir del material fonològic i prosòdic anglès [de la LT en general], una forma exterior que doni sentit a la forma interior, que proporcioni al lector aquella il·lusió de veritat de què parlàvem abans [de veritat poètica, és a dir, de versemblança]” (1995: 86).

En tot aquest maremàgnum d'idees sobre la traducció de poesia, el que queda clar és que no existeix un manual de traduccions correctes per a la poesia, per la qual cosa cal que el traductor, per a definir la seua hipòtesi de traducció, tinga a l'abast una sèrie d'anàlisis aprofundides al voltant del text poètic que vol traduir i del seu autor que puguen servir-li de referència.

Josep Marco, en el seu llibre *El fil d'Ariadna. Anàlisi estilística i traducció literària* (2002), proposa un model d'anàlisi estilística orientada cap a la traducció literària, que parteix d'elements de l'anàlisi lingüística però que té en compte també elements del context cultural origen i meta com els referents culturals en general o la intertextualitat (2002: 288). La proposta del present treball aniria, de fet, en aquesta línia d'investigació estilística amb finalitats de millora de la traducció literària i, concretament, de la traducció de poesia.

Al llarg del seu llibre, Marco repassa al detall els trets lingüístics que cal analitzar des del punt de vista estilístic per ajustar millor la traducció, i en tots els casos conclou que:

[la traducció literària] no té res de senzill ni de mecànic, [sinó que cal aplicar], en cada cas particular, les eines d'anàlisi i les tècniques i les estratègies de traducció que millor s'hi adiguen, sempre amb la funció estilística acomplerta per un determinat tret al món textual de l'original, d'una banda, i amb la cultura receptora en general i amb el lector que tenim en ment en particular, de l'altra, com a criteris rectors de les decisions a prendre. (2002: 287)

Amb les següents paraules, Fernando Serrano (*apud* Barón 1998: 16) reforça la nostra hipòtesi i dóna valor a aquest treball com aportació significativa al camp de la traducció: “se parte del convencimiento de que no se puede traducir lo que no se entiende, y de que para entender textos literarios, sobre todo si son poéticos, mientras más detallado sea el análisis más nos acercaremos a lo que quiere decir el texto y más se abre la posibilidad de encontrar el modo de transferir significado a nuestras palabras”.

Com veiem, de la traducció de la poesia, se n’han dit moltes coses i molt diverses. Destaquem també l’article d’Eustaquio Barjau titulat “La traducción de textos poéticos: dificultades y estrategias”, perquè recull unes quantes idees interessants sobre el tema. Aquest article es troba dins d’un monogràfic sobre traducció literària dirigit per Josep Marco (1995).

Aquí, Barjau qüestiona la idea generalitzada segons la qual el traductor de poesia ha de ser també poeta si, tanmateix, un traductor de receptes de cuina no cal que siga cuiner o un traductor de textos mèdics no ha de ser precisament un metge (1995: 59). Aquesta idea està relacionada amb el concepte d’instint que sovint s’ha atribuït al bon traductor de poesia.

Salvador Oliva, en el mateix monogràfic, afirma el següent:

La traducció, doncs, si vol ‘imitar’ els ritmes de la llengua original, haurà de tenir en compte, no solament els elements prosòdics, sinó també els sintàctics. Hi ha molts traductors que fan la seva feina d’instint, però amb un instint suficientment savi com per recollir aquests elements que juguen un paper important. (Oliva 1995: 83)

I és que el tema de l’instint i de l’art com a trets necessaris per al traductor de poesia sol estar damunt la taula en seminaris i congressos on es reflexiona sobre la traducció poètica.<sup>257</sup>

Una altra idea de Barjau pel que fa a la traducció de la poesia és la de la cerca del punt d’equilibri entre el manteniment de la forma i del contingut. Barjau considera que la traducció poètica requereix les seues normes i dificultats específiques i recupera una dita llatina en forma de paradoxa que diu que una traducció ha de ser tan fidel com siga possible i tan lliure com siga necessari. És possible posar-li-ho més difícil a un traductor que amb aquesta consigna? En tot cas, es tractaria, segons Barjau, d’arribar a un punt intermedi, a la justa mesura aristotèlica: “la literalidad puede permitirse, por tanto, determinadas licencias; una traducción puede, legítimamente, estar afectada por un determinado coeficiente de “libertad”, y ello precisamente en nombre de la fidelidad de la traducción” (Barjau 1995: 66).

A continuació, Barjau recupera una idea del poeta i traductor mexicà Octavio Paz quan diu que l’única diferència entre el poeta i el traductor de poesia és que el poeta “al escribir, no sabe cómo será su poema; [mentre que] al traducir, el traductor sabe que su poema deberá reproducir el poema que tiene bajo los ojos [...] la traducción es un operación paralela [a l’escriptura del poema], aunque en sentido inverso” (Barjau *apud* Marco 1995: 67). Aquesta idea d’Octavio Paz és interessant en el sentit que dóna

---

<sup>257</sup> Com ara en el 20é Seminari sobre La Traducció a Catalunya, celebrat a Vilanova i la Geltrú el 3 de març de 2012 i centrat en la traducció de poesia.

prestigi a la figura del traductor de poesia, tot equiparant-la a la del mateix poeta pel que fa a l'esforç de creació i al domini virtuós de la llengua.

També ens sembla important de comentar la idea d'Eustaquio Barjau segons la qual cal tenir en compte la fonometria del parell de llengües implicades en el procés de traducció, sobretot en la traducció de poesia. En aquest sentit, destaca que “pertenece al saber común el hecho de que las palabras catalanas son más cortas que las castellanas”. Així, l'autor afirma que “de la heteromorfia fonométrica de las lenguas implicadas en un proceso de traducción de textos en verso se deducen importantes consecuencias que conciernen a la fidelidad formal de tal traslación lingüística” (Barjau 1995: 68-69). Reprendrem aquest aspecte més endavant, en el punt 3.3.1, a propòsit de les diferències estructurals del català i del castellà i de com aquestes afecten especialment la traducció de poesia.

Pel que fa al dilema de si traduïm la poesia en vers o en prosa, no podem considerar que hi ha una manera millor de fer-ho que l'altra. Tot dependrà del perfil de l'encàrrec de traducció. Per exemple, com diu Salvador Oliva, “és perfectament lícit traduir en prosa els sonets de Shakespeare, pensant en un lector capaç de seguir més o menys el text original, però que utilitzaria la traducció com a substitut del diccionari” (1995: 81).

Així, Meschonnic recull les següents paraules de Goethe, on es destaca que allò valuós de la poesia, que és el seu significat profund, també es pot mantenir en una traducció en prosa: “j'honore le rythme comme la rime, par quoi seulement la poésie devient poésie; mais ce qui possède une efficacité vraiment profonde et essentielle, ce qui véritablement forme et cultive, ce c'est qui reste du poète quand il est traduit en prose” (1999: 29). D'aquesta manera, veiem que Meschonnic minimitza les diferències entre traduir poesia i traduir prosa.

Per un altre costat, aquest autor critica un enfocament massa microtextual de traducció del text poètic i reivindica que la unitat de traducció ha de ser el poema i no el vers: “encore faut-il ne pas identifier le vers et la poésie. Traduire des vers en vers, com on observe le plus souvent, c'est approximativement élaborer des vers, mais ces vers ne sont pas, ne sont plus de la poésie” (1999: 259).

Per la seua banda, Gideon Toury (1995: 58-59) estableix una interessant taxonomia sobre les normes de traducció que és útil a l'hora de justificar certes tries en la traducció:

Norms can be expected to operate not only in translation of all kinds, but also at every stage in the translating event, and hence to be reflected on every level of its product. It has proven convenient to first distinguish two larger groups of norms applicable to translation: preliminary vs. operational. (Toury 1995: 58)

Toury divideix, el que anomena *translational norms* en dos grups: *preliminary norms* i *operational norms*. Les primeres depenen del context, mentre que les segones depenen directament del text i, en paraules de Toury, “they affect the matrix of the text –i.e., the modes of distributing linguistic material in it- as well as the textual make-up and verbal formulation as such” (1995: 58). El primer tipus de *preliminary norms* són les afectades per la política de traducció (*translation policy*) i depenen de normes derivades del context: espai, temps, llengües i cultures en relació i interessos editorials, entre d'altres variables. El segon tipus de *preliminary norms* són les que depenen de la direcció de

traducció (*directness of translation*), per exemple, si hi ha cap llengua intermèdia entre el TO i el TT o bé si es tradueix un text d'una altra època.

D'altra banda, hi ha les normes operacionals (*operational norms*), que es divideixen entre *matricial norms* i *textual-linguistic norms*. Les primeres, depenen de què hi ha en el TO i per quina cosa és substituït en el TT, és a dir, que inclouen les addicions, les omissions, els canvis de lloc, la manipulació o segmentació d'una estructura, etc. Quant a les *textual-linguistic norms*, tot i que n'hi ha de més generals i de particulars, són les que impliquen la traducció d'ítems lèxics específics. Així, aquesta classificació de Toury explicaria el tipus de canvis en el TT respecte el TO que trobem en un poemari molt marcat ideològicament com és *Versos per acompanyar una esperança*, on les *preliminary norms* condicionen, en alguns casos, les decisions textuais de traducció, com s'argumentarà en l'epígraf 3.2.5.

### 3.1.4.2. Pragmaestilística i traducció

Ja s'ha parlat detingudament del concepte d'estilística pragmàtica en l'apartat 2.1, per la qual cosa, aquest epígraf es limita a una contextualització d'aquesta perspectiva a l'anàlisi traductològica.

Un filòleg important que ha fet ús de les tècniques de l'estilística per analitzar poesia és l'expert en lingüística aplicada, ACD i ensenyament de llengües Henry G. Widdowson. La primera meitat del seu llibre *Practical Stylistics* (1992: 1-76) és una exemplificació de com de relacionats en el poema estan la forma i el significat. Les seues tècniques d'anàlisi estilística basades en la reflexió sobre la disposició de les parts que formen el poema consisteixen fonamentalment a reflexionar sobre la tria dels mots que formen la peça poètica i sobre quines variants de col·locació s'han rebutjat per a aquesta tria. Aquesta constatació de la tria dels elements i de les seues conseqüències estilístiques es fa per mitjà de diverses reordenacions els elements del poema.

Així, s'analitzen conceptes com el temps i la persona de l'enunciació, el lèxic escollit, la llargada i la proporció dels versos. De la perspectiva estilística de Widdowson, nosaltres en manllevarem dos elements: la concepció del poema com a unitat de significat capaç de ser aïllada del seu cotext per ser analitzada com un text autònom (sobretot en l'apartat 3.3.6, amb l'anàlisi comparativa d'un mateix poema traduït a diverses llengües) i la relativització de les interpretacions sobre la poesia, és a dir, que un poema és un ens polisèmic i que no pot haver-ne una interpretació unívoca i definitiva. En paraules seues:

This is not to say that literary criticism has nothing to offer, but its contribution has to do, I believe, not with the provision of interpretations but with the process of interpreting. Its value, like the value of the kind of stylistic analysis I have been demonstrating in this book, depends on the extent to which it helps people to make poems their own by individual response. (Widdowson 1992: 60)

Per tant, per mitjà de l'enfocament pragmaestilístic reflexionarem sobre la traducció de la poesia estellesiana, i ho farem amb l'anàlisi combinat d'elements microtextuals i culturals. Salvador justifica aquest tipus d'anàlisis de traduccions amb els següents mots:

La dificultat de traslladar microestructures i macroestructures d'unes llengües a unes altres reclama l'estudi contrastiu dels corresponents sistemes lingüístics, però també l'examen de les comunitats discursives implicades, les convencions assumides, els mecanismes ideològics, les pautes d'estil i altres factors que operen en la pragmàtica de la comunicació. (Salvador 2006: IX)

### 3.1.4.3. Lingüística de corpus i traducció

Segons l'*Oxford Concise Dictionary of Linguistics*, un corpus és “any systematic collection of speech or writing in a language or variety of a language. Thus, in particular, a large on-line collections, tagged and searchable for research purposes” (Matthews 2007: 84). A continuació, aquest diccionari ofereix la definició de lingüística de corpus (*corpus linguistics*) dient que es tracta de “investigations based on the analysis of corpora; especially by linguists who discount, or seek to disparage, other sources of evidence” (Ibidem: 85).

Sobta que un diccionari, amb objectivitat que es pressuposa a aquest tipus d'obres de referència, use lèxic modalitzador com *discount* (rebaixar) o *disparage* (menysprear) per descriure els propòsits d'una disciplina de la filologia com aquesta. Ben al contrari, com s'ha especificat en els punts 2.1.3 i 2.1.4, el nostre ús de la lingüística de corpus no té, en cap cas, la intenció de menysprear aquells estudis que no usen les dades, sovint estadístiques i totalitzadores, que ofereixen aquest tipus d'estudis lingüístics parcialment mecanitzats.

Existeixen diversos tipus de corpus textuais digitalitzats. Uns de més amplis, amb un interès holístic, i d'altres de més menuts, sovint d'ús restringit i fets amb un corpus de mida molt més reduïda. Pel que fa al primer tipus, el corpus en llengua anglesa de més tradició és el BNC (*British National Corpus*), que conté més de cent milions de paraules totes de textos produïts a partir dels anys noranta (Fischer-Stracke 2003: 27). En llengua castellana, la RAE té dos corpus molt extensos que són el CREA i el CORDE. En el següent quadre, oferim una mostra d'alguns dels *corpora* informatitzats més importants existents en l'àmbit de la catalanística.<sup>258</sup>

Nom del corpus	Projecte, grup o institució	Tipus d'accés	Enllaç	Tipus de textos que inclou
Corpus Textual Informatitzat de la Llengua Catalana (CTILC)	Institut d'Estudis Catalans	Obert	<a href="http://ctil.c.iec.cat/">http://ctil.c.iec.cat/</a>	Textos escrits en català (1832-1988) 40% literaris i 60% no literaris (>52 milions de mots)
AnCora (i altres corpus, però sense anotar)	Centre de Llenguatge i Computació (CLiC) de la UB	Obert	<a href="http://clic.uib.edu/corpus/anacor">http://clic.uib.edu/corpus/anacor</a>	Sobretot textos periodístics, mig milió de paraules en català i el mateix en espanyol

<sup>258</sup> Aquesta mostra no és exhaustiva, sinó només un recull d'aquells corpus de què tenim notícia a hores d'ara. Seria útil l'elaboració d'un llistat unificat obert d'aquests corpus i de les seues possibilitats per a qualsevol usuari. Hem deixat de banda, però, les bases de dades que recullen textos i informacions auctorials però no des de la perspectiva de la LC sinó de la documentació. Els exclosos no estan etiquetats ni permeten cerques de concordança o de llistats de mots. Ens referim, per exemple, al Corpus Literari Digital impulsat per la Càtedra Màrius Torres de la UdL (<http://www.catedramariustorres.udl.cat/materials/index.php>) o bé la base de dades Ciència.cat (<http://www.ciencia.cat/db/presentacio.htm>), entre molts altres casos.



Corpus Informatitzat del Català Antic (CICA)	ICREA (UAB), IEC (UV) i IEC (UA)	Obert	<a href="http://lexicon.uab.es/cica/">http://lexicon.uab.es/cica/</a>	Textos en català d'entre el s. XI i el s. XIII. Vora 10 milions de paraules
Metacorpus Informatitzat Multilingüe de Textos Antics i Contemporanis (CIMTAC)	IVITRA (UA)	Tancat	-	Textos catalans sobretot medievals amb les seues traduccions a diverses llengües. Formats per cinc corpus. <sup>259</sup> No se n'han recomptat encara les paraules.
Corpus Valencià de Literatura Traduïda (COVALT)	Grup COVALT (UJI)	Tancat	-	Textos de ficció narrativa, al voltant de 3,5 milions de paraules, textos d'anglès, francès i alemany traduïts al català.

Figura 50. Quadre on es presenten alguns dels *corpora* informatitzats més importants existents en l'àmbit de la catalanística.

Amb tot, s'observa que, en català, encara no existeixen *corpora* tan extensos i complets que es puguin comparar amb el CREA, el CORDE o amb altres grans *corpora* en anglès com el *Bank of English* o el COCA (Corpus of Contemporary American English). L'altre tipus de corpus, al qual pertany el nostre corpus d'estudi, reuneix textos d'un perfil concret. El que hem usat per a la realització d'aquest treball és un corpus digitalitzat d'ús restringit que recull només els textos poètics d'un autor: Vicent Andrés Estellés.

En el nostre cas, hem usat algunes eines de la lingüística de corpus per consultar més àgilment alguns elements lèxics dels poemaris que ens ocupen i, per l'altre costat, per alinear els nostres textos en castellà i en català (i en uns pocs casos en anglès i en francès també) poema a poema i vers a vers, per tal de fer més fàcil l'anàlisi comparativa de les traduccions. Tot açò ho hem pogut fer gràcies a les eines de lingüística de corpus del grup IVITRA (Institut Virtual internacional de Traducció) de la Universitat d'Alacant. Aquest grup ha dissenyat tot un conjunt de programes de processament i anàlisi de textos, especialment centrat en els textos literaris, que serveix per analitzar tota mena de textos, que es troben lematitzats i etiquetats per categories lèxiques.

Nosaltres hem digitalitzat els textos poètics de Vicent Andrés Estellés, i de les seues traduccions i els hem introduït i organitzat perquè formen el nostre corpus d'anàlisi. Després, els hem inclòs en el sistema IVITRA, amb l'etiquetatge i la lematització corresponents, i els hem analitzat, en part, gràcies a les seues eines d'anàlisi lingüística de corpus digitalitzats. Per a l'acarament de text original (TO) i text traduït (TT), hem utilitzat els següents programes:

**Eivitra® (Etiquetes Ivitra):** aquest programa converteix els arxius .txt en arxius .xml per tal que puguin ser després processats per Interline®, que és l'eina destinada a l'acarament de textos. Aquest programa permet fer un etiquetatge d'aspectes formals generals dels textos. En l'apartat *portada*, es poden introduir les següents dades: títol, subtítol, autor, traductor (abreviatura), editor (abreviatura), editorial, col·lecció, idioma,

<sup>259</sup> Els cinc corpus són: CIGCA, CIGCatMod (els dos són corpus generals del català, el primer antic i el segon, modern), CIGCatCo (és un corpus que recull textos literaris en català traduït), CiMulCat (conté originals i traduccions en i del català. Com a altres llengües hi ha l'espanyol, l'anglès, el francès, l'alemany i l'italià) i COLDOVA (recull textos només en llatí provinents del Regne de València).

versió, any, ciutat, número de l'edició, número de la col·lecció i categoria (opció tancada a triar entre prosa i vers). A més, el programa ens permet marcar el text per capítols, paràgrafs o versos, segons convinga en la nostra anàlisi. Hem introduït cada poemari individualment, i per separat el TO i el TT. Hem etiquetat cada poema com un capítol. El programa ha respectat els espais del text original, de manera que es manté el canvi de línia per a cada vers, cosa que permet l'acarament vers a vers.

**Interline®:** Aquesta és l'eina d'acarament de textos. Per obtenir un document amb els dos textos acarats en dues columnes, hem introduït per separat el TO i el TT en format .xml, i etiquetats per capítols, i hem obtingut la imatge següent en .pdf:

<p>CANÇÓ DE BRESSOL</p> <p>Jo tinc una Mort petita, meua i ben meua només.</p> <p>Com jo la nodresc a ella, ella em nodreix igualment.</p> <p>Jo tinc una Mort petita que trau els peus dels bolquers.</p> <p>Només tinc la meua Mort i no necessite res.</p> <p>Jo tinc una Mort petita i és, d'allò meu, el més meu.</p> <p>Molt més meua que la vida, amb mi va i amb mi se'n ve.</p> <p>Es la meua ama, i és l'ama del corral i del carrer de la llimera i la parra i la flor del taronger.</p> <p>Octubre, 1953</p> <p>PLATJA, EN SETEMBRE (Fragments)V</p> <p>Llavis, carnívors llavis mossegant tant de cor,</p>	<p>CANCIÓN DE CUNA</p> <p>Yo tengo una Muerte pequeña, mía y bien mía nada más.</p> <p>Como yo la alimento a ella, ella así me alimenta igualmente.</p> <p>Yo tengo una Muerte pequeña que saca los pies del pañal.</p> <p>Nada más tengo que mi Muerte, y no necesito nada.</p> <p>Yo tengo una Muerte pequeña y es, de lo mío, lo más mío.</p> <p>Mucho más mía que la vida, conmigo va, conmigo viene.</p> <p>Ella es mi ama, y es el ama del corral y de la calle, del limonero y la parra, y de la flor del naranjo.</p> <p>PLAYA EN SETIEMBRE ( Fragmento)</p> <p>Labios, carnívoros labios mordiendo tanto corazón,</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Figura 51. Captura d'imatge d'un resultat d'acarament de textos traduïts, amb l'eina Interline®.

Aquesta imatge mostra el fragment inicial del resultat de l'acarament del TO i del TT d'*Antología* (1984). Així, hem realitzat la nostra anàlisi manual dels textos, de manera que hem pogut tenir alineats el TO i el TT també en els poemaris que eren monolingües en castellà: PLE i CCO. Interline® permet acarar fins a sis textos, de manera que podem analitzar traduccions a diverses llengües alhora, tot i que per a aquest treball només hem fet servir l'opció d'acarament de dos textos.<sup>260</sup>

<sup>260</sup> La informació sobre la resta d'eines IVITRA utilitzades en la nostra recerca, que són les que ens permeten les cerques en el corpus etiquetat (IntroCorpus, Marcatge i Metaconcor2), han estat comentades en l'apartat 2.1.2.

Autors com Dobrovolskij (2000) i Keny (2001) han demostrat que els corpus digitalitzats poden ser útils, per exemple, per analitzar les solucions de traducció de les expressions fraseològiques, que sovint tenen un contingut metafòric que implica un problema de traducció al qual els diccionaris bilingües tradicionals donen respostes massa limitades per al traductor; i especialment per al traductor de literatura:

Les unitats fraseològiques solen representar problemes de traducció, ja que: *a)* la seua base metafòrica sovint és rellevant en el (con)text; *b)* tenen una funció pragmàtica o estilística, sobretot en els textos literaris i *c)* les equivalències que ofereixen els diccionaris bilingües solen ser limitades. Per això, els corpus paral·lels de traduccions són una bona font que pot oferir possibilitats de traducció diverses, a més de posar de manifest tendències traductores també distintes. (van Lawick 2006: 111)

#### 3.1.4.4. Metàfora i traducció

El concepte de metàfora és molt ampli i s'entén de manera diferent segons el camp d'estudi. La manera tradicional d'entendre-la, que és l'heretada de la retòrica clàssica, entén la metàfora com un recurs ornamental del discurs; com una figura retòrica diferenciada de la metonímia, l'apòcope, l'el·lipsi, l'al·literació, etc. En aquest sentit, es pensava que es podia prescindir del recurs de la metàfora en el llenguatge i que escriure mitjançant metàfores era una manera de maquillar o d'emascarar certs continguts del nostre missatge (Goatly 1997: 1).

Ja hem apuntat en l'apartat 2.1.1.3 els autors de la tradició cultural occidental clàssica atribueixen tres funcions a la metàfora: *docere*, *placere* i *movere*. *Docere*, conscients que la metàfora serveix per explicar conceptes complexos. *Placere*, perquè s'usa per a dotar el text d'una estètica cuidada i atractiva i *movere* perquè, des de la perspectiva més retòrica, la metàfora es pot usar amb la funció de persuadir (Salvador 1986: 116). El fet que en el segle IV es tingués ja en compte, ni que fos subsidiàriament, la funció catacrètica o denominadora de la metàfora, implica una concepció d'aquesta no sols com a recurs purament estètic sinó també com a mecanisme lingüístic que es podia trobar en qualsevol gènere textual.

Tanmateix, els estudis sobre la metàfora fets a partir dels anys vuitanta des de la lingüística cognitiva (Lakoff i Johnson 1980) van revolucionar la manera d'entendre la metàfora. Fruit d'aquests estudis, es va passar de la concepció de la metàfora com un recurs microtextual o estilístic a la concepció de la metàfora com un mecanisme omnipresent de comprensió del món i d'apropament cognitiu d'aquells conceptes més abstractes, tot fent-los accessibles a partir de l'experiència humana més física, propera i quotidiana.<sup>261</sup>

En el context de la traducció, i concretament de la traducció poètica, ens interessen els dos sentits, el de la metàfora com a figura retòrica típica de la funció poètica del llenguatge, és a dir, d'una deformació estètica d'aquest que l'allunyaria del grau zero de l'escriptura, i el de la metàfora com a element cognitiu que desvetlla l'estructura i la interrelació dels marcs cognitius de l'autor a partir dels seus camps lèxics.

---

<sup>261</sup> Per a més informació sobre la nostra perspectiva teòrica general al voltant de la metàfora, consulteu el punt 2.1.1.3.

Dit d'una altra manera: perquè el traductor sàpiga com resoldre determinats problemes de traducció amb les tries més coherents i cenyides al que el poeta volia dir en cada cas, ha de tenir una idea el més concreta possible de com aquest poeta entén el món; quines són les seues dèries i les relacions lèxiques que reflecteixen el seu coneixement del món, les seues influències, les seues experiències, les seues pors o les seues obsessions. I tot això es reflecteix, entre d'altres, amb l'ús de la metàfora que fa aquest poeta.

En el punt 3.3.3, s'estudiaran les diferents estratègies de traducció de la metàfora a partir d'exemples de traducció extrets dels poemaris traduïts a l'espanyol, però sobretot del recull de poemes traduït a l'anglès l'any 1992 per David Rosenthal NTMTN. Per analitzar les esmentades estratègies, l'estudi es basa en la teorització sobre el tema duta a terme per Antonia Álvarez (1993: 479-490) i Christina Schäffner (2004: 1253-1269). Ambdós punts de vista sobre la traducció de la metàfora seran introduïts en el punt 3.3.3.

### 3.1.4.5. Fraseologia i traducció

Segons Burger (*apud* van Lawick 2006: 47), la fraseologia estudia les combinacions fixes de paraules en oposició a les seues combinacions lliures. De fet, la consideració o no d'una expressió com fraseològica és una qüestió de grau. És per això que existeixen diverses classificacions de les unitats fraseològiques, atenent a diversos trets i des de la perspectiva de teories lingüístiques diferents. Com s'ha afirmat en el punt 2.1.1.2, aquest estudi es basa en la classificació tripartida de Glòria Corpas (1997), tot i que, com ara veurem, en matisarem el primer dels elements.

Gloria Corpas (1997) distingeix tres tipus d'UF: les col·locacions, les locucions i els enunciats fraseològics. El terme col·locació és susceptible d'interpretacions errònies, atès que el significat que se li ha atribuït en el món anglosaxó i a propòsit dels estudis de lingüística de corpus no coincideix amb el significat que se li ha donat tradicionalment en la fraseologia espanyola –i catalana, per extensió.<sup>262</sup> El terme *col·locació* va ser encunyat en el si de l'escola britànica per Firth en els anys cinquanta: “Collocation states the habitual company a key-word keeps” (Firth 1957: 179 *apud* Sánchez 2013: 19).

Sánchez, que ha investigat les col·locacions en la poesia d'Ausiàs March, apunta que el terme *col·locació*:

Des de la seua primera aparició, on tenia una definició molt general, s'ha vist associat a diverses definicions més concretes, cosa que ha provocat que s'haja fet servir per a designar fenòmens semblants, però no uniformes. [...] Atenent a l'ús que farem del terme col·locació al llarg del present llibre, proposem adscriure'l al camp de la lingüística de corpus o de la lingüística computacional i limitar el seu abast conceptual a “eina de treball” -al nivell de les concordances- sense cap implicació taxonòmica. (Sánchez 2013: 18; 25)

I, més concretament,

---

<sup>262</sup> És per això que autors com Jordi Ginebra (2003), per eliminar aquesta doble i incoherent significació del mot col·locació, proposen la distinció entre col·locacions, per a tot tipus de coaparicions de mots en un corpus, com fan els anglosaxons, i concurrències (lèxiques), que serien només les col·locacions fraseològiques.

Proposem conservar col·locació per a un fenomen ampli que inclou coaparicions gramaticals, coaparicions semàntiques o coaparicions pragmàtiques i fins i tot coaparicions típiques d'un autor (si crea el seu propi llenguatge literari, serien també unitats creades pel sistema –en aquest cas més reduït-, d'un autor i basades en la repetició). (Sánchez 2010: 2)

Nosaltres aprofitarem aquesta definició del terme col·locació que inclou també les coaparicions lèxiques que contribueixen a definir l'estil literari d'un autor concret. Per tant, en aquest treball, estudiarem les col·locacions estellesianes (no sempre relacionades amb la fraseologia general del català o de l'espanyol).

Les col·locacions, enteses com a sintagmes lliures amb una aparició més habitual del normal en un corpus determinat, són importants en aquest estudi perquè són un dels elements que determinen l'estil d'un autor. Un traductor literari, i especialment si tradueix poesia, ha de conèixer les concurrències estilístiques de l'autor que tradueix per tal d'intentar conservar aquests elements en el TT el màxim que es pugui. I ha de saber distingir entre què són concurrències i què són col·locacions de l'autor. Com veurem, les concurrències poden ser substituïdes en la traducció per concurrències en la LT per evitar calcs poc idiomàtics. En canvi, caldria mantenir les col·locacions de l'autor per ser fidel al TO.

The comparison of original texts and their translations into other languages reveals a broad range of translation possibilities with regard to idioms: from word-by-word translations to using other types of lexical units. From the point of view of translation it seems to be more important to know all the syntactic, semantic and pragmatic properties of L1-idioms in question than to have a list of possible L2-equivalents, because the choice of equivalents each time depends on contextual conditions and cannot be predicted. (Dobrovolskij 2001: 371 *apud* van Lawick 2006: 82)

Això s'explica perquè sovint, les UF tenen continguts metafòrics que s'han de traduir de manera diferent depenent del context d'aparició. Aprofundirem en aquest aspecte de traducció dels elements fraseològics en el punt 3.3.

### **3.1.5. La graella d'anàlisi: elements i justificació**

En aquest apartat, presentem la graella d'anàlisi de problemes de traducció que hem dissenyat expressament per a aquest treball. La graella que proposem pot servir com a model per a d'altres anàlisis estilístiques que treballen amb un corpus format per múltiples traduccions de textos poètics.<sup>263</sup>

Pel que fa als elements que la componen, hem detectat dotze problemes de traducció diferents, tot i que alguns d'ells podrien solapar-se. El primer grup, el de desajust de significat, és el més ampli. Hem distingit quatre tipus de desajustos de significat: per prevalença de la forma sobre el contingut semàntic (per exemple, quan es vol mantenir la mètrica i es tria un mot que no s'ajusta del tot al significat però sí a la forma), per alteració de la metàfora (fet que ocorre sovint en expressions fraseològiques), per canvi de registre (es tria un mot que és semànticament equivalent però que no ho és des del punt de vista pragmàtic) o per alteració del matís dialectal (també per una diferència d'ús, però motivada per la marca de procedència geogràfica del locutor). Aquest primer grup és el més nombrós pel que fa als problemes de traducció trobats en tots els poemaris.

---

<sup>263</sup> Es poden consultar les graelles amb les anàlisis realitzades en l'annex 11.

El segon grup, l'hem inclòs per tal de detectar aquells mots que són clau en la caracterització de l'estil del poeta, els quals hauria de tenir en compte el traductor per tal de traduir-los habitualment d'una manera coherent i mantenint-los quan fóra possible.

El tercer grup recull els versos on s'ha esdevingut l'alteració d'un mot; pot ser perquè s'ha afegit un mot que no hi era en el ST, perquè s'ha eliminat o bé perquè un mot ha estat substituït per un altre –sempre que es veja una equivalència clara en la substitució. Normalment, aquest tercer grup es veurà relacionat amb el desè, ja que molt sovint les alteracions d'un mot són fruit de les estratègies d'ajust en l'estructura formal del poema.

El quart grup s'ocupa dels casos de canvi de col·locació d'un mot, que pot ser dins del mateix vers o en els versos anterior o posterior. El grup cinc és semblant als problemes de traducció dels grups tres i quatre, però pel que fa a sintagmes; el que s'observa és si hi ha una dislocació d'aquest sintagma, dins del vers o fora d'aquest. El grup sis se solapa clarament amb els grups tercer, quart i cinqué, però és per als casos en què no hi ha equivalència directa possible en el canvi. Aleshores, aquest grup permet dir de manera general si hi ha hagut alteracions en el nombre de mots.

El grup seté s'encarrega dels problemes de traducció relacionats amb la semàntica, però concretament pel que fa a fraseologismes: concurrències, col·locacions de l'autor, locucions i enunciats fraseològics. Òbviament, existeix una relació molt estreta entre aquest setè grup i el primer de tots. El grup vuité és l'encarregat dels problemes de traducció relacionats amb les alteracions en l'enunciació que es produeixen en la traducció, que sempre impliquen un desajust de sentit, com en els grups primer i setè. Aquests desajustos de l'enunciació provocats per la traducció es detecten quasi sempre en les formes verbals i, de vegades, en els pronoms.

El grup nové recull les alteracions en les figures retòriques, que poden anar lligades a expressions fraseològiques (grup setè), encara que de vegades no hi van (com en els casos d'algunes al·literacions, sinèdoques, etc.). El grup desè engloba els canvis en la traducció respecte el TO motivats per l'ajust de l'estructura del poema; siga per la rima, siga per l'escansió. Finalment, i centrant-se en el vers com a unitat, els grups onzè i dotzè són els dipositaris de les alteracions pel que fa a l'ordre dels versos en el poema (grup onzè) i quant a l'eliminació o addició de versos en la traducció. En els casos d'autotraducció, és interessant d'analitzar l'eliminació de versos per veure si es tracta d'un mecanisme d'autocensura o de perfeccionament de l'estil, tot realitzant un exercici d'ecdòtica.

Amb la combinació de la nomenclatura dels dos (i en alguns casos tres) nivells, s'aconsegueix definir amb exhaustivitat el problema de traducció. En les graelles d'anàlisi de cadascun dels poemaris, aquesta informació apareix en la segona columna, anomenada *cas*. Les graelles d'anàlisi dels poemaris s'organitzen en sis columnes. La primera columna recull les repeticions. Amb aquest número, i les sigles del poemari, és com s'identifiquen els exemples en aquest capítol de la tesi. Per exemple, *anto-87* vol dir que ens estem referint a l'exemple número 87 de la graella d'anàlisi del poemari *Antología* (1984).

La segona columna (*cas*) és, com hem dit, la que inclou la informació sobre el tipus de problema de traducció. En la tercera columna, s'inclou el *fragment de text* on se situa el

problema de traducció. Normalment, s'inclouen els versos complets, amb una barra lateral per a separar-los (/). Primer apareix el fragment en català (TO) i després en castellà (TT); i la separació entre original i traducció es marca amb un asterisc (\*). La quarta columna serveix per especificar, si cal, el *motiu del canvi* o alteració en la traducció, en cas que les especificacions de la segona columna no siguin prou exhaustives (pot ser per mantenir la mètrica, per homogeneïtzar, per millores d'estil, per semblança formal, etc.). Aquest és un camp obert. La cinquena columna serveix per incloure, si cal, les especificacions de les obres de consulta tipus diccionaris, sobretot per a qüestions de fraseologia i de correspondències semàntiques dels mots.<sup>264</sup>

La sisena i última columna, com la quarta, comentada adés, és una mena de calaix de sastre on caben les propostes alternatives i la valoració sobre cada problema de traducció que, si s'escau, es fan a propòsit d'un determinat problema de traducció. No tots els problemes de traducció són iguals ni tenen el mateix interès per a l'anàlisi. És per això que aquesta graella ofereix uns espais sensibles als diferents costats d'un fenomen polièdric com els problemes de traducció.

Tot comptat i debatut, creiem que el sistema que hem dissenyat és prou complet i identifica la major part dels problemes de traducció que es poden plantejar pel que fa a la traducció de textos poètics. Altrament, com hem vist, hi ha certs problemes de solapament entre alguns dels elements de la graella que caldria perfeccionar per evitar qüestions de duplicitat.

---

<sup>264</sup> Les obres de referència que hem consultat són el *Diccionario fraseológico del español moderno* (DFEM) i el *Manual de fraseología española* (MFE) pel que fa a fraseologia espanyola; el *Diccionari de frases fetes* (DFF) i el *Diccionari de frases fetes, refranys i locucions* (DFFRL) per a la fraseologia catalana; la segona edició del *Diccionari de l'Institut d'Estudis Catalans* (DIEC2) i el *Diccionari català-valencià-balear* (DCVB) per a consultes de mots en català; i, finalment, el *Diccionari de la Real Academia Española de la Lengua* (DRAE) per a consultes lèxiques generals en espanyol.

## 3.2. El llibre: característiques dels sis poemaris

### 3.2.1. Context de publicació

Segons Even-Zohar, el fet que la traducció ocupe una part central del sistema o n'ocupe una de secundària fa que els traductors treballen d'una manera més lliure de convencions i de censures o que ho facen més condicionats pels models literaris de la cultura meta. D'aquesta manera, "si la traducció ocupa una posició secundària o perifèrica, probablement els traductors no es permetran el luxe de trencar les convencions, els models existents i les normes imperants" (Chaume i García de Toro 2010: 56). I aquest és el cas de les traduccions del català a l'espanyol que estem estudiant, ja que el text passa d'una cultura origen políticament feble a una cultura meta amb una forta tradició literària, per la qual cosa la forma del TT estarà molt condicionada per les formes literàries prototípiques de la cultura meta.

L'activitat traductora entre el català i l'espanyol pel que fa a l'àmbit literari és molt reduïda. D'una banda pel fet que tots els lectors catalanoparlants coneixen també el castellà i, per tant, poden consumir les obres literàries directament en la seua llengua original, que sempre és un al·licient. De l'altre costat, trobem que, des de fa segles, la cultura catalana ha estat una cultura dèbil que ha tingut molts problemes a l'hora de fer-se un lloc en el mercat literari espanyol. Si a aquest handicap s'hi afegeix el fet que el gènere poètic és comercialment més feble que d'altres com la novel·la o l'assaig, ens trobem en una situació poc favorable per a la publicació de la poesia estellesiana en el context cultural castellanoparlant.

No obstant, si s'observa el marge de temps en què s'han publicat i traduït els sis poemaris d'Estellés a l'espanyol, les causes d'aquestes dificultats han anat variant. Cal dir que les sis publicacions que ens ocupen s'han fet en l'àmbit geogràfic peninsular i que, fins on hem pogut arribar, en el context hispanoamericà, les traduccions de poemes d'Estellés a l'espanyol es limiten a escassos grups de poemes dins d'antologies de poesia catalana o dins de publicacions periòdiques especialitzades. Des de la publicació de *Veinte poemas*, l'any 1977, fins la sortida al mercat editorial de *Ciudad susurrada al oído* (2003) han passat al voltant de vint-i-cinc anys en els quals la situació historicopolítica espanyola ha fet un tomb radical: el pas de la dictadura a la democràcia, amb la mort de Franco l'any 1975, i l'accentuació constant de les polítiques de mercat en detriment de les polítiques socialdemòcrates de foment de la cultura pròpia, després, han determinat l'evolució de les tendències editorials catalanes i espanyoles.

Tres són les ciutats des de les quals s'han publicat les traduccions en qüestió. Destaquem el fet que les tres primeres publicacions (20P, del 1977, ANTO, del 1984 i VE, del 1986) es feren en editorials amb seu a Madrid. Aquests foren els anys de la transició i també foren els anys posteriors al "boom estellesià".<sup>265</sup> De ben segur que l'èxit que va tenir aquells anys la poesia estellesiana al País Valencià, el fet que s'atenuava la censura franquista i l'interès per les veus perifèriques silenciades durant els anys del franquisme varen motivar aquestes editorials madrilenyes a incloure Vicent Andrés Estellés dins les seues col·leccions de poesia. La col·lecció *Dulcinea* de poesia

---

<sup>265</sup> Com s'ha dit en 1.4., alguns autors van anomenar "boom estellesià" l'eclosió editorial que va tenir la poesia d'Estellés a partir del 1971.



va ser la primera a interessar-s'hi. Set anys després, l'editorial Visor es va interessar per incloure Estellés en la seua col·lecció de poesia, essent aquesta *Antología* el volum cent setanta d'aquesta col·lecció de dimensions colossals.

El cas de *Versos per acompanyar una esperança* té una motivació especial. Ediciones Vanguardia Obrera (actualment Ediciones Vosa S.L.) era, com el seu nom indicava, una editorial d'ideologia proletària, que va aprofitar el vessant cívic, i concretament antifranquista, de la poesia estellesiana, sobretot en forma d'homenatges a víctimes del franquisme, per publicar una antologia temàtica en la seua col·lecció de poesia.

Del 1986 a l'any 2000, trobem un lapse de vora quinze anys on no es materialitza cap aposta editorial per la traducció d'Estellés a l'espanyol. I és entre 2000 i 2003, amb CDC, PLE i CCO, que trobem tres llibres d'Estellés traduïts al castellà en tres anys. Tota una tendència. A més, aquesta vegada, les editorials implicades tenen seu a Barcelona (Debolsillo) i a València (Denes), i no a Madrid. Sembla que l'obra estellesiana torna novament al seu mercat editorial natural, ara amb traducció castellana per tal d'arribar al públic autòcton amb limitacions –sovint més ideològiques que reals– d'accés a la poesia escrita en català. Sembla, però, que la publicació barcelonina de CDC té per públic objectiu lectors que no coneixen el català. No s'entendria, si no, per què l'edició és monolingüe.

Les traduccions de PLE i CCO, totes dues publicades per Denes en anys consecutius, en edició bilingüe i amb una tria no antològica, fa pensar en un intent editorial de publicar els poemaris d'Estellés al castellà amb un sentit de continuïtat. Tanmateix, una dècada després, l'editorial Denes encara no ha tret al mercat cap altre poemari estellesià traduït al castellà. Fet i fet, de l'observació de l'evolució de les publicacions de la poesia d'Estellés a l'espanyol, podem extreure'n una idea: els tres primers poemaris, publicats en plena transició democràtica, tenen un afany més explícitament politicocultural de recuperació dels valors i dels drets socials i plurals d'un estat democràtic. En canvi, les altres tres traduccions, publicades pels volts de l'any dos mil, responen a una motivació d'origen principalment comercial.

Hem trobat dues ressenyes breus que anuncien la publicació de dos poemaris d'Estellés a l'espanyol. En la primera, de juny de l'any dos mil en la secció "El Cultural" de El Mundo, José Luis García Martín anuncia la publicació de l'antologia *Cancionero del duque de Calabria*. En destaquem aquest fragment, on García Martín justifica aquesta traducció per l'originalitat d'Estellés i destaca la pluralitat temàtica dels seus poemes:

Pocos poetas hay de obra tan extensa y plural como el valenciano Vicent Andrés Estellés. [...] Al lector le sorprenderá el directo erotismo de buena parte de los sonetos, cuyo desprejuiciado impudor no tenía parangón en ninguna de las otras lenguas peninsulares. Pero hay también muchos otros y muy contrapuestos tonos en estos poemas. (García Martín: 2000)

L'altra ressenya, del diari *Avui* en la seua edició del dotze de febrer de 2004, la signa Roger Costa-Pau i fa referència a la publicació de *Ciudad susurrada al oído*. Aquesta ressenya està escrita en català, fet curiós que constata el solapament entre el públic lector català i castellà. S'hi destaca la figura del traductor, que en aquest cas és un poeta valencià de renom:

El públic lector en llengua espanyola té ara l'ocasió d'assaborir la versió present, de mans d'un poeta extraordinari, Marc Granell, d'un dels primers llibres del poeta de Burjassot, *Ciutat a cau d'orella*. (2004: 16)

### 3.2.2. Traducció monolingüe o traducció bilingüe: algunes implicacions

*Primer libro de las églogas* (PLE) i *Ciudad susurrada al oído* (CSO) són traduccions bilingües de poemaris sencers. El cinquè poemari traduït al castellà que ens ocupa és PLE, publicat l'any 2002 com a número 44 de la col·lecció "Calàbria" de poesia de l'editorial valenciana Denes. La traducció és feta per Antonio Moreno, el qual escriu també una breu introducció d'aquesta edició bilingüe.

En segon lloc, ens ocuparem també de la versió castellana del poemari *Ciutat a cau d'orella*, publicada l'any 2003 dins la mateixa col·lecció que el llibre citat suara (PLE), com a volum número 50. La traducció d'aquesta edició bilingüe és del poeta valencià Marc Granell. El pròleg, més sucós que en el cas anterior, és de l'assagista i teòric de la literatura també valencià Enric Sòria, el qual introdueix aquest poemari considerant-lo "un libro de iniciación" (2003: 7).

Justament, aquesta versió castellana de *Ciutat a cau d'orella* va veure la llum cinquanta anys després de la publicació d'aquest poemari, un dels primers poemaris d'Estellés publicats, i deu anys després de seua mort, amb una escassa tirada de 1500 exemplars –no tan escassa, però, per a tractar-se de poesia.

El fet que una traducció siga monolingüe o bilingüe té algunes implicacions. Si la traducció és monolingüe, vol dir que el lector sols tindrà al davant el text en la LT. Serà l'única versió o informació que li arriba del poema, de manera que el lector confia en el text traduït com a única font que li permet conèixer i fer-se una idea del text poètic original, i per extensió, del seu autor.

La traducció bilingüe permet al lector de consultar alhora el TO i el TT. En el cas d'un parell de llengües tan properes i amb tantes coincidències com el català i l'espanyol, la traducció bilingüe implica que tot lector, encara que no sàpiga català, podrà consultar amb garanties de comprensió els dos textos i valorar, d'aquesta manera, la fiabilitat de la traducció. Per tant, en l'edició bilingüe, el traductor es pot permetre més llicències a l'hora de fer una traducció més artística o lliure del text poètic sense confondre el lector pel que fa al text original, al qual, ara sí, el lector té accés simultani. Joaquim Mallafrè, en analitzar una traducció d'edició bilingüe d'uns poemes de Gabriel Ferrater a l'espanyol feta per José M. Valverde, diu el següent:

Valverde, perfectament i demostradament capaç d'una traducció artística, gelosa de l'exactitud literal però substitutiva per al lector que no pot llegir el text original, ha comprès molt bé les exigències d'una traducció en una edició bilingüe i no ha pretès aquí l'equivalència, ni el ritme, que el lector ja té al davant, perquè l'interessa el text en la LO, la poesia de Ferrater en la llengua en què fou escrita. (Mallafrè 1991: 107)

El cas d'*Antología* és controvertit. Pérez Grau apunta la possibilitat que Estellés en fera la traducció creient que seria una edició bilingüe (Pérez Grau 2005: 203), cosa que justificaria, almenys en part, l'estil de l'autotraductor en aquesta traducció, que no es preocupa per mantenir la forma dels poemes i que, pel que fa al contingut, tendeix al calc dels mots i de les estructures sintàctiques.

### 3.2.3. Els paratextos de les traduccions

A propòsit dels paratextos estellesians, s'ha dit el següent:

Massa sovint, els paratexts contenen unes informacions que acaben resultant imprescindibles per al lector *professional*. Unes informacions que el crític, que l'acadèmic, no s'hauria de permetre el luxe d'obviar: necessita tenir-hi accés per a poder fer la seua anàlisi crítica, la seua *edició crítica*, amb el major rigor possible (Pérez Grau 2010: 76)

Fet i fet, hom podria considerar els pròlegs de les traduccions com a productes secundaris que recullen tòpics sobre la poesia estellesiana que ja són coneguts de bon tros.<sup>266</sup> Tot i que aquesta afirmació és generalment certa, podríem salvar-ne algun cas. Ens referim, per exemple, al pròleg d'Enric Sòria a la traducció de *Ciutat a cau d'orella*, que ens ofereix una anàlisi d'aquest poemari primerenc del de Burjassot amb observacions encertades i a l'alçada dels millors estudis crítics fets sobre la poesia d'Estellés. Ara, però, sols ens centrarem en els pròlegs com a paratextos que ofereixen indicis dels criteris de traducció.

Un pròleg és un espai que ha de deixar clar l'enfocament del text i la seua intencionalitat. Els pròlegs de les antologies tenen la funció, a més, de justificar una tria, i sovint aporten informacions sobre els criteris traductològics de cada traductor, que sol ser qui escriu el pròleg del llibre. Segons Barjau:

Los traductores de poesía, cuando tienen ocasión de escribir un prólogo a sus obras, no se olvidan nunca de insertar un párrafo que haga referencia a su versión; allí suelen dar muchas explicaciones sobre los procedimientos utilizados para traducir la obra original a otra lengua. A estas explicaciones, en las que frecuentemente piden excusas al lector por no haber conseguido una mayor proximidad a la obra original [...], parece subyacer una cierta mala conciencia por haberse atrevido con una práctica que debería estar vedada. (1995: 59)

En un extens article titulat “Vicent Andrés Estellés, traduït o traït”, Pérez Grau analitza les traduccions d'Estellés a l'espanyol. Segons l'autor, en els pròlegs dels poemaris d'Estellés traduïts al castellà, són escasses –tot i que no inexistents– les referències a la traducció fetes pel traductor pel que fa als problemes de traducció i a les idees que han guiat la seua traducció (2005: 187).

En les conclusions del seu article, l'autor apunta la següent tesi: “m'atreveixo a afirmar que els traductors que han explicat els seus paràmetres [en el pròleg], els han acomplerts i alguns, a vegades, fins i tot han anat més enllà de les exigències autoimposades” (2005: 213). Per contra, segons diu Pérez Grau, les traduccions d'Estellés a l'espanyol que no contenen aquest tipus d’“exercicis de *metatraducció*”, –siga en la introducció, siga en notes, comentaris, etc.– curiosament tenen més contradiccions i no arriben a la qualitat de les que sí que han deixat clars els seus objectius de traducció en el pròleg.

Dels sis poemaris que analitzem, tots llevat de CDC compten amb almenys un text introductori. No obstant, només en dos d'aquests pròlegs –*Veinte poemas* i *Primer libro*

---

<sup>266</sup> Per exemple, com ja han comentat alguns estudiosos, en pròleg de l'antologia estellesiana traduïda a l'anglès per David Rosenthal el traductor presenta la cultura valenciana als lectors de la cultura meta com personatges d'allò més folklòrics, rurals i amants del bon viure: “Estellés’ work also reflects the special character of Valencia: more rural, more provincial, and more passionately ‘southern’ than Catalonia proper” i continua afirmant que “The Valencian Land has often been called the “Catalan Andalusia” (1992: 8).

*de las églogas*— es fa alguna referència a la traducció. Aquest és el fragment del pròleg de *Veinte poemas* on es parla del perquè de la traducció d'aquests poemes d'Estellés des del punt de vista del traductor, Eduardo Marco, que la justifica per un *enamorament* de la poesia estellesiana, a propòsit del qual afegeix una reflexió traductològica sobre el mot “lletraferit”. Amb això, el traductor vol posar en valor davant del lector la riquesa lèxica de la llengua catalana (1977: 12):

Este traductor que ha asumido la tarea de descubrir a unos pocos impenitentes lectores castellanos la poesía de Vicent Andrés Estellés, no tiene más mérito que el de haber corrido con el gasto voluntariamente, empeñando su escaso caudal expresivo y lingüístico. Lo ha hecho por una razón que no es fácil de explicar, como no es frecuente saber explicar las cosas del corazón. Me sentí *lletraferit* y hube de poner en cura mi dolencia, esa forma de encantamiento o melancolía que no sana más que con la muerte. (Lletraferit es el herido por las Letras, el incurable y recalcitrante lector enamorado por el carcaj de las imágenes o de los conocimientos. Palabra que no tiene equivalente en castellano). [...] El encuentro con la poesía de Vicent Andrés Estellés tuvo mucho de hallazgo mágico. De pronto se alzaba ante mí, como un árbol que yo hubiera visto nacer en mi infancia, pero ya frondoso y verde.

Com afirma Daniel Pérez Grau (2005: 194), Antonio Moreno, traductor de *Primer libro de las églogas*, és l'únic que realment fa una reflexió en el pròleg, breu però aclaridora, dels criteris de traducció que ha seguit en la seua tasca:

Respecto a esta traducción, ¿qué decir? He intentado armonizar cuanto es, desde el mismo punto de partida, difícilmente armonizable: la fidelidad al sentido y el respeto a la métrica de los poemas, alterando lo mínimo el número de versos; empresa ardua y del todo imposible en algunos casos, aunque sí hacedera en muchos otros. Siempre que he podido, me he sujetado a la escansión del original; cuando no me ha sido posible, he buscado la solución que me parecía menos disonante. En varias ocasiones me he permitido traducir libremente, según el sentido, pero respetando la inmediatez comunicativa que siempre caracteriza la lengua de Estellés, todo un ejemplo de natural fluencia. (Moreno 2001: 11)

Es veu com Moreno ha volgut respectar el metre, sempre que ho permetés la traducció del sentit, i ha donat molta importància al manteniment de la “natural fluència” del vers estellesià.

Ara comentarem alguns paratextos que acompanyen un poema i que fan referència a la traducció. En el poemari *Homenatge il·lícit a Lluís Milà* inclòs en *Veinte poemas* (1977: 44-51), hem trobat una diferència paratextual si el comparem amb l'edició d'aquest poemari dins el segon volum de l'OC, publicat per primera vegada l'any 1974. La primera versió d'aquest poemari que es va publicar va ser la que s'inclou dins el segon volum de l'OC (1979), on hi apareix un paratext que precedeix el tercer poema i que és el següent:

...mas tendrán sentido.  
QUEVEDO<sup>267</sup>

El tercer poema d'*Homenatge il·lícit a Lluís Milà* (HILM), al qual precedeix aquest paratext, és el següent:

era d'or el teu cos / les veus dels nens a la placeta / era d'aigua \* era de oro tu cuerpo / las voces de los niños en la plazuela / era de agua (1977: 44)

<sup>267</sup> Es tracta d'un fragment del penúltim vers d'un famós sonet de Quevedo, que comença amb el vers “Cerrar podrá mis ojos la postrera”, i que es pot consultar en l'annex 7.

El fet que el traductor de 20P, Eduardo Marco, haja decidit traslladar aquest paratext a l'encapçalament del poemari HILM, en comptes de precedir exactament el tercer dels seus poemes com l'havia situat Estellés, altera l'associació semàntica de l'original entre el paratext de Quevedo i aquest poema concret de tres versos. I és que, si comparem el famós sonet de Quevedo i el breu poema d'Estellés, s'observa que ambdós parlen de la mort a través del mateix element metonímic: el cos, que és consumit pel temps i retornat a la natura, siga en forma de cendra o pols, com recull Quevedo de la tradició judeocristiana –pensem, si no, en la lletania del dimecres de cendra: *Memento, homo, quia pulvis es, et in pulverem reverteris*–; siga en forma d'or o d'aigua, com descriu el de Burjassot en un intent de mostrar la mort com un fet feliç i positiu. Aquest és un exemple de com la simple dislocació d'un paratext n'altera el seu significat perquè hi varia el cotext. Però, també demostra la forta influència de la tradició literària espanyola en la formació del burjassoter.

Un altre exemple de la influència quevediana en Estellés a partir d'un paratext el trobem en la seua autotraducció del títol de *Les acaballes de Catul*, que Estellés tradueix com *Las postrimerías de Catulo* (anto-23). En la lírica estellesiana, els mots derivats del lema *postrer*<sup>268</sup> apareixen com a sinònims de *darrer* o *últim*, però relacionats amb la mort, i concretament amb la mort en la poesia de Quevedo i, per extensió, en la tradició literària castellana.

El següent parell d'exemples de traducció mostren clarament la relació de sinonímia de *postrer* amb *darrer* i *últim* en la lírica estellesiana:

Escric **darrereres** coses sobtades, impensades, \* Escribo **postreras** cosas súbitas, impensadas, (anto-46)

el moment / **postrer** del meu naufragi, escric mentre una sal \* el momento / **último** de mi naufragio, escribo mientras una sal (anto-47)

Una traducció pot produir, en casos determinats, una desambiguació semàntica. Aquest fet és especialment significatiu quan té lloc en un paratext tan important com un títol; i més encara si qui tradueix té l'autoritat sobre el text que té el poeta com a autotraductor. Això passa en els casos d'autotraducció. En aquest sentit, destaquem el cas de la traducció del títol de poemari *Després de tot* com *Desprendido de todo* (anto-113). El text original manté el dubte i el doble sentit de *després* com adverbi i *després* com participi del verb *desprendre*.<sup>269</sup> Així, aquesta traducció ens aporta un plus de sentit que desfà l'ambigüitat de què parlàvem.

Dins d'ANTO, trobem un altre exemple de traducció d'un títol interessant de comentar. En aquest cas, l'autor passa del singular al plural; de *Quadern per a ningú* a *Cuadernos para nadie* (anto-215). Són diversos els canvis de nombre, de gènere i de persona que hem detectat en tot aquest poemari –més que en qualsevol dels altres sis. Tanmateix, el que més crida l'atenció és el d'aquest títol, i això demostra l'afany d'autocorrecció estilística de l'autotraductor en el cas d'ANTO.

<sup>268</sup> Aquest mot no s'inclou al DIEC2, però sí al DCVB com un castellanisme, que apareix, per exemple en el primer vers del poema de Quevedo “Amor constante más allá de la muerte”: “Cerrar podrá mis ojos la postrera / sombra que me llevare el blanco día”.

<sup>269</sup> Aquesta ambigüitat es produeix només en la varietat occidental de la llengua, ja que la varietat oriental distingeix clarament entre l'adverbi *després* i la forma verbal *després* per la naturalesa de l'accent.

Les notes a peu de pàgina de les traduccions són interessants perquè aporten informació sobre quins són els elements més difícils de traduir i per què. El cas d'*Antología* és significatiu en aquest sentit, ja que conté quatre notes a peu de pàgina referents a quatre dificultats de traducció que el traductor, en aquest cas Estellés, no ha sabut bé com traduir. La primera és una nota a la traducció de fragments de *L'Hotel París*, en concret pel que fa a l'ús d'una estructura enumerativa amb el verb haver que és poc idiomàtica en català. Es tracta de la traducció de l'estructura [i hi ha + SN] per l'estructura [*y hay* + SN]:

Es evidente que muchos de los giros con el verbo "haber" que aparecen en estos versos son muy poco idiomáticos en castellano, pero la fidelidad al original en catalán y a su sentido de la insistencia en el catálogo me aconsejan mantenerlos incluso allí donde el lector esperaría encontrar –en lugar de ellos– un "está", un "existe" o algo semejante. (1984: 37)

S'observa que l'autor, en la seua autotraducció, ha dubtat entre traslladar el seu estil en el TT o bé ésser fidel a la naturalesa de la LT. Finalment, ha optat per la primera opció.

A més, en la mateixa antologia hi ha una nota al peu que explica per què Estellés no ha pogut traduir el títol del "Coral romput" –com tampoc no gosa traduir "El gran foc dels garbons"–, fet que ell mateix justifica per la impossibilitat de trobar un adjectiu en castellà amb el matís de sentit que té *romput* i que no té, tanmateix, *roto*:

Podría haberle puesto a este extenso poema el título de "Coral roto". Y no acabaría de traicionar mi pensamiento, que literalmente, vendría a dar, en traducción castellana, "rompido", y tampoco así me traduciría. Tómelo el lector como "roto" o el arcaico "rompido": yo respeto mis propios dengues, o mi más remoto y escondido anhelo, al ponerle, como en catalán, "Coral romput". De igual manera he actuado con "El gran foc dels garbons". Gracias. (1984: 41)

Semblantment, en les pàgines 87 i 89 trobem notes a peu de pàgina on Estellés justifica la seua decisió de no traduir, en el cas de "Tancat de l'alter", i de traduir de certa manera, en el cas adés comentat de "Las postrimerías de Catulo". Es tracta d'observacions que l'autotraductor no pot deixar de fer –si vol sentir-se fidel a l'original– per a argumentar algunes de les seues decisions de traducció controvertides. A més, Estellés afegeix una nota davall del poema "La moixeranga"<sup>270</sup>, que diu el següent:

La "moixeranga" es una música que se interpreta en Algemesí durante las fiestas, hubo un momento –preautonómico– en que se le deseó convertir en música del himno del País Valenciano. Hubo gentes que me pidieron que escribiese la "letra". El Estatuto de Benicassim frustró aquellas esperanzas o "aspiraciones". (1984: 131)

És curiosa aquesta nota, on l'Estellés autotraductor aprofita, d'una banda, per a explicar al lector de la cultura de recepció el significat d'aquest mot que no té equivalent en la LT i, d'altra banda, per aportar-li una informació autobiogràfica que justificaria el paper actiu del poeta com a símbol identitari i com a actor en el panorama historicopolític de la transició al País Valencià. Aquest és un exemple de com una nota a peu de pàgina en un llibre traduït pot tenir altres finalitats més enllà de la justificació o aclariments pel que fa a la traducció.

---

<sup>270</sup> Com a curiositat, destaquem que existeix una traducció d'aquest títol com "La mojjiganga", dins d'una antologia de poetes catalans traduïts per José Agustín Goytisolo (1996: 282).

Quant a les notes a peu de pàgina de l'altra autotraducció, VE, només n'hem localitzat una:

\*Atzucac: en catalán, callejón sin salida (N d. E).

Com veiem, s'especifica que és una nota de l'editor que es limita a justificar una decisió en l'autotraducció: la de no traduir el mot "atzucac" per no distorsionar massa la forma en el TT, atès que aquest mot no compta amb un equivalent semàntic monolèxic en la LT. A més, el mot *atzucac* és significatiu en la recuperació de la llengua i de la cultura catalanes del darrer quart del segle XX, ja que és un mot gairebé en desús que va ser recuperat pels normativistes.<sup>271</sup> Podria ser pel seu valor simbòlic gairebé antifranquista que Estellés es referma en el manteniment d'aquest mot en la traducció; i més encara en un llibre de connotacions antifranquistes com *Versos per acompanyar una esperança*.

La imatge és un altre element paratextual important. Pérez Grau, en un treball sobre els pròlegs a l'obra estellesiana, destaca com "la importància d'un autor es pot valorar per la importància dels seus paratexts". A més, observa que "mirant només, a tall d'exemple, la llista dels il·lustradors i dels prologuistes dels seus llibres [els d'Estellés], ens adonem que és tan àmplia, i amb noms tan il·lustres, que només poden correspondre a un autor que, com ell, ha assolit la categoria de *clàssic* o de *referent*" (2010: 58-59).

Pel que fa als textos analitzats, hem trobat imatges de dos tipus: pictòriques i fotogràfiques. Només tres dels sis poemaris estudiats contenen imatges en el seu interior: *Versos per acompanyar una esperança*, *Primer libro de las églogas* i *Ciudad susurrada al oído*. Dels tres, en el primer és on més pes en proporció amb el text es dona a les imatges. A més de la portada il·lustrada pel destacat artista plàstic abstracte alcoià Antoni Miró, VE conté deu il·lustracions de Joan Ramos —que, tot i que abstractes, mostren figures humanes—, dues fotos del metge homenatjat Joan Baptista Peset i tres composicions fotogràfiques de temàtica costumista sense autor identificat. El fet que aquest poemari homenatge a les víctimes del franquisme compte amb la inestimable col·laboració de dos artistes gràfics de l'alçada d'aquests proporciona a l'opuscle un valor afegit inqüestionable.

En el cas de PLE i CSO, el pes de les il·lustracions interiors és mínim i els seus autors no són de renom. Per tant, tenen un paper molt secundari en la publicació. En el primer cas, es tracta de dos retrats de Vicent Andrés Estellés: una fotografia i una caricatura. En el cas de CSO, trobem tres fotografies de detall dels carrers de la ciutat de València, fent al·lusió, d'aquesta manera, a la ciutat en la qual, per mitjà del simbolisme, s'ambienten els poemes d'aquesta obra.

### 3.2.4. Les antologies: la qüestió de la tria dels poemes

*Veinte poemas* (20P) és una antologia traduïda de manera precoç al castellà, quan encara Estellés no era el poeta consagrat que va esdevenir a mitjan dels anys vuitanta. En l'interessant pròleg que acompanya aquest poemari, escrit pel mateix traductor Eduardo Marco, es comenten algunes de les característiques essencials de l'estil d'Estellés que ja

---

<sup>271</sup> Si busquem el mot *atzucac* en el DCVB, no el trobem assignat a cap parla del territori catalanoparlant, sinó a un escrit del Segle d'Or com és l'*Spill* de Jaume Roig. Tanmateix, aquest mot ha tingut èxit en la seua reintroducció recent potser per la seua força fonètica i per la seua procedència exòtica (és un arabisme).

havia posat sobre la taula Joan Fuster, l'any 1972, en el pròleg de *Recomane tenebres* i que, l'any 1981, Jaume Pérez Montaner i Vicent Salvador perfilarien prou definitivament com a claus interpretatives de la lírica estellesiana. Es pot considerar 20P com el primer intent d'exportació de l'obra poètica d'Estellés fora de l'àmbit cultural català, que converteix aquest autor en un membre de dret dins del cànon literari català.

La segona antologia traduïda al castellà de la poesia d'Estellés fou publicada l'any 1984 a Madrid per l'editorial Visor, com a volum 170 de la col·lecció de poesia d'aquesta editorial. Concretament, es tracta de la traducció al castellà, feta pel mateix Estellés, de l'antologia publicada per Tres i Quatre l'any 1981. L'*Antología* (ANTO) conserva la selecció de poemes feta per Vicent Salvador i Jaume Pérez Montaner per a la seua versió catalana publicada dos anys abans, l'any 1982 i són justament aquests dos autors els que prologuen l'*Antología* de 1984.<sup>272</sup>

El fet que la selecció dels poemes d'aquesta antologia siga quasi idèntica a la de la versió prèvia en català implica que no s'ha fet una tria estratègica per a la nova cultura de recepció. En aquest poemari són interessants també algunes notes a peu de plana que introdueix Estellés a mode de notes del traductor i que donen pistes de la seua idea de traducció, que també s'ha tractat suara, en l'epígraf sobre els paratextos en les traduccions (3.2.3).

L'antologia *Cancionero del duque de Calabria* (CDC) –monolingüe com l'anterior– fou publicada l'any 2000 per l'editorial Debolsillo, amb seu a Barcelona. Es tracta d'una antologia més breu que no l'anterior, amb traducció i tria de poemes de Ramon Dach, mancada de pròleg i que es divideix en sis blocs titulats “A Isabel (1973-1975)”, “4 sonetos (1968-1975)”, “Coral Roto (1954-1957)”, “Vida secreta (1975)”, “Cancionero del duque de Calabria (1975-1978)” i “Y última voluntad (1958-1967)”.

Per tant, el volum rep el nom del cinquè dels blocs, que és el recull de poemes del burjassoter *Cançoner del duc de Calàbria*, nom que remet alhora al recull renaixentista conegut amb aquest nom o amb el nom de *Cançoner d'Upsala* o bé *Cançoner de Venècia*, i que conté setanta obres, entre nades i altres peces curtes, compendiades en la València renaixentista per Ferran d'Aragó, duc de Calàbria. L'altra antologia del nostre corpus d'estudi és *Versos per acompanyar una esperança* (1986).

No té les mateixes implicacions traduir una antologia de poemes d'un sol autor que una antologia de diversos autors, ni la traducció d'un poemari concret. La traducció d'una antologia de poemaris d'autors catalans, com la de Corredor-Matheos (1983; 2001) –que inclou tres poemes d'Estellés–, implica un interès des de la cultura meta per la poesia en general de la cultura origen, que coneix almenys la seua existència. Per un altre costat, la traducció d'una antologia de poemes d'un sol autor a una nova llengua demostra un interès des de la cultura meta per aquest autor, que ha assolit un cert pes canònic en la cultura origen que és el que justifica aquest interès editorial en la cultura meta.

---

<sup>272</sup> Només canvia el primer poema, que en l'Antologia de 1982 és el fragment de *Donzell amarg* “La terra eixuta”, mentre que en l'Antologia del 1984 és la “Cançó de bressol” de *La nit*. A més, dels cinquanta poemes que conformen aquesta extensa antologia, el 48é és un inèdit (“L'home vell”) que ja s'havia inclòs en la versió catalana de l'antologia (1982).



La tercera opció seria traduir un poemari complet d'un autor, com en el cas de PLE i CSO. Això implica un pas més en l'interès per aquest autor des de la cultura meta. Probablement, aquest pas vindrà precedit per la publicació d'alguna antologia amb presència d'aquest escriptor. Aquesta iniciativa de traduir poemaris sencers a la cultura meta sol formar part d'una estratègia editorial de traducció de diversos poemaris de l'autor.

En el cas d'Estellés, amb la traducció de *Primer llibre de les èglogues* i *Ciutat a cau d'orella*, és pertinent per totes les ressonàncies intertextuals de la tradició literària espanyola en ambdues. D'un costat, PLE s'inspira en el model de les èglogues de Garcilaso per a subvertir-lo (Carbó 2009: 196). De l'altre costat, CCO, el primer poemari d'Estellés escrit en català després de les provatures líriques que ja havia fet en castellà, deixa constància de l'empremta estilística que el *garcilasisme* havia deixat en el burjassoter, amb una presència del simbolisme encara molt important.

### 3.2.5. Entre el llibre i el text: anàlisi de les autotraduccions (*Antología i Versos per acompanyar una esperança*)

#### 3.2.5.1. Introducció: traduir o autotraduir-se

José Corredor-Matheos explica que, quan traduïa *Cementiri de Sinera*, Salvador Espriu li va enviar una carta amb correccions a l'esborrany de traducció que prèviament li havia enviat Corredor-Matheos. La carta deia així:

Le propongo las soluciones que verá. Huyen un poco de la versión estricta del texto, pero no creo que la traicionen [...] ni perjudiquen la eufonía del castellano, una lengua muy alejada, en cuanto al espíritu, al *canto interno* del catalán.

Corredor-Matheos conta que va haver de rebutjar la major part de propostes de traducció que li feia el mateix autor, Salvador Espriu, perquè l'allunyaven massa de la versió original en català, "y le dije que él podría haberlo hecho así, pero yo no" (Corredor-Matheos *apud* Conill 2013: 287). Aquest és un exemple que il·lustra com l'autotraductor es pot permetre més laxitud i llunyania respecte l'original en la traducció, mentre que, quan qui tradueix és una altra persona, sovint, l'afany per mimetitzar el referent original excerceix més pressió sobre qui tradueix que sobre qui autotradueix, encara que no sempre.

Lluïsa Cotoner, en referir-se a les autotraduccions de Carme Riera, recull la idea d'Helena Tanqueiro que l'autotraductor és un traductor privilegiat perquè és qui més s'ajusta als pressupòsits del *lector model* en el sentit que dóna Umberto Eco a aquest concepte (2001: 21). Per tant, com hem apuntat, l'autotraductor mai no malinterpretarà les seues paraules pel fet de ser seues, perill que sí que corre el traductor.

En aquest sentit, l'autotraductor té la facilitat d'autoprojectar-se com a autor en la LT, de manera que, en aquests casos, se sobreentén que la traducció és un acte de creació literària (Cotoner 2001: 22). En canvi, malgrat la lluita de molts traductors literaris (i sobretot de traductors de poesia) per dotar de prestigi el seu treball, sovint se'n posa en qüestió el valor artístic.

Lluïsa Cotoner adverteix dels perills de l'autotraductor si no manté l'equilibri entre informació, qualitat estètica i fluïdesa del TO en el TT. L'autotraductor pot cometre l'error d'abstreure's massa i d'*esterilitzar* el seu mateix text, com en el cas de Milan Kundera, qui signava les autotraduccions amb pseudònim, o bé l'extrem contrari de James Joyce qui, en traduir-se al francès, reescriu del tot el text propi. Aquest segon cas és un error al qual tendeixen sovint els autors simètricament bilingües (2001: 22), com ho és Vicent Andrés Estellés.

Així doncs, podríem afirmar que el cas que ens ocupa es troba més a prop del de Joyce que del de Kundera. Estellés domina perfectament les dues llengües; el català és la seua llengua materna, però el castellà és la seua llengua de treball i en la qual ha rebut l'educació reglada i també ha llegit bona part dels autors i obres literàries que més l'han influït. De fet, no és cert que tota la producció poètica estellesiana siga en català. Les seues primeres provatures líriques foren en castellà, com explica detalladament Carbó (2009: 20-32). A més, el poemari *Primera Soledad*, publicat el 1981 però escrit als anys

cinquanta, està escrit íntegrament en castellà. L'autor ho justifica així en el pròleg del llibre:

Prácticamente iba por los folios finales, cuando me ocurrió algo de muy difícil explicación; caí en la cuenta de que lo había redactado en castellano y no en mi lengua. [...] Pero el hecho de que sea un libro en castellano merece una pequeña explicación: en mi caso podría decir con cierto énfasis, no solo fue la lengua del amor, sino la lengua del dolor, del horror, de la soledad, del vacío, en una palabra. [...] me propongo continuar publicando libros en valenciano y espero se me pase este libro escrito en un idioma que en modo alguno puedo llamar extraño, y por el cual siento el amor más hondo, y el respeto más grande. (Andrés Estellés 1988: 13-15)

D'aquests mots, gairebé de disculpa, del pròleg de PrimS, se'n deriven una sèrie d'idees. D'una banda, l'autor s'està dirigint al seu *lector model*, que és un lector catalanoparlant –de qualsevol de les zones de parla catalana–, que coneix mínimament la seua trajectòria editorial i que se sentirà estranyat quan veja aquesta curiosa publicació estellesiana en castellà. Davant d'aquest públic objectiu, l'autor pretén conservar la seua imatge d'escriptor amb clara consciència lingüística, conscient també de la necessitat de reivindicar la cultura valenciana –com a part integrant de la cultura catalana.

Segons aquesta imatge que ja des de mitjan dels anys cinquanta s'està forjant el poeta burjassoter i que li ha merescut nombrosos premis, reconeixements i vendes en l'àmbit cultural català, l'Estellés dels anys vuitanta –que ja és el del MPV, és a dir, decantat clarament per la poesia cívica i d'identitat valencianista– podria ésser mal vist pels seus lectors amb un llibre com aquest escrit en castellà sense cap aclariment. Cosa per la qual calia una justificació d'aquest tipus en el pròleg.

D'altra banda, voldríem fer notar un fet curiós. Segons el mateix poeta, *Primera Soledad* fou escrit entre març i maig de 1956, alhora que estava escrivint els últims poemes de la N; i el mateix any que redactava l'HP, LE i M (Carbó 2009: 63). És interessant de constatar que l'estil poètic de l'Estellés de PrimS es diferencia del dels poemaris en valencià que estava escrivint aquell any 1956. Probablement, siga perquè l'autor és tan plenament bilingüe que quan escriu en castellà atreu les influències de la tradició literària espanyola, mentre que quan ho fa en català, els seus referents literaris es desplacen més cap a la tradició catalana però també multilingües (de les literatures francesa, anglesa o italiana). De fet, PrimS té com a principal font d'inspiració el poemari *Soledades* de Luis de Góngora, i concretament la seua secció “Soledad primera”, però hi ressonen les influències d'Antonio Machado i de Miguel Hernández (Salvador 2011: 210).

A més, l'estil d'aquest poemari traspua *garcilasisme* i s'adopta la manera de Blas de Otero pel que fa a la subversió d'expressions fraseològiques del tipus “y el dolor va como Pedro / por su casa por mi cuerpo” (Ibídem: 212). Amb aquest comentari, volem fer palès el gran domini de la llengua castellana i el profund coneixement de la tradició literària espanyola que posseeix Estellés. Considerem que si aquesta influència s'activa en l'inconscient del poeta quan escriu en castellà, també ho farà quan s'autotradueix a aquesta llengua, fet que tractarem de constatar en els punts que segueixen.

Partim de la hipòtesi que existeixen tres nivells d'acostament semàntic i formal en la traducció segons la relació del traductor amb el text poètic a traduir. D'aquesta manera,

com més proper al poema –legitimat sobre el poema i el gènere poètic en sentit ampli– és el traductor, menys fidel serà a l’hora de seguir el text original pel que fa a l’escansió i al sentit del vers, i viceversa. Ho veiem sintetitzat en el següent quadre:

+ mimetisme	+/- mimetisme	+ recreació
El traductor no és poeta <i>reconegut</i> <sup>273</sup>	El traductor és poeta <i>reconegut</i>	El traductor es tradueix a ell mateix (autotraducció)

Figura 52. Nivells de rigorositat en la traducció segons la relació del traductor amb la poesia.

### 3.2.5.2. Dues comparacions de diverses traduccions de poemes clau

Per tal de comprovar aquesta hipòtesi de proximitat del traductor, en primer lloc, hem comparat tres traduccions diferents a l’espanyol de l’emblemàtic poema que clou el GFG i que comença amb el vers "Em posareu entre les mans la creu". Es tracta de les versions que podem trobar en *Veinte poemas* (1977), en *Antología* (1984) i en *Cancionero del duque de Calabria* (2000). De les tres, la primera és on s’observa un esforç més clar per mantenir l’escansió en versos decasíl·labs, que és la forma típica del sonet català. La versió d’*Antología*, que és una autotraducció, no respecta en la majoria dels versos el metre de l’original, mentre que la traducció de *Cancionero del duque de Calabria* es trobaria en un punt intermedi entre les altres dues pel que fa al manteniment del metre, que no s’aconsegueix del tot però que és més fidel a la forma que l’autotraducció. En el quadre de l’annex 12, es mostra el poema acarat en les tres versions.

Per un altre costat, hem comparat dues traduccions a l’espanyol del primer poema d’*Horacianes*: la de *Veinte poemas*, d’Eduardo Marco, i l’autotraducció d’*Antología*.<sup>274</sup> En la traducció d’Estellés, s’observa major tendència al calc. Per exemple, en la pronominalització (l’"enramarme" d’Estellés en contrast amb l’"empapar" de Marco, v. 2, "del dedo gordo y del dedo índice" sense pensar en l’opció abreujada "del pulgar y el índice", v. 15, o bé "me lo miro en el aire" en lloc de "lo contemplo en el aire", v. 18). Pel que fa a la tria de mots concrets, destaquem que, en els casos de "crosta" i "tongades", Eduardo Marco s’aproxima més al TO que l’autotraductor ("costra" i "corteza", v. 8, "tongadas" i "puñados", v. 9). En canvi, l’autotraductor opta pel verb normatiu en castellà (segons el DRAE) *enramar* mentre que Marco opta pel més comú *empapar*.

Així, Estellés dóna preferència novament a la forma lèxica, mentre que Marco, contagiats pel tema del poema, opta per un mot més col·loquial, per tal de conservar el matís de registre. Per acabar, destaquem que, en el desè vers de la traducció de Marco, s’omet sense explicació la segona part del vers "amb un pessic de sal", fet que intuïm que és una errada de traducció o d’edició. Pel que fa a la forma, s’observa en Marco certa cura pel manteniment de l’escansió que no es percep en l’autotraducció, tot i el

<sup>273</sup> Cal entendre aquesta classificació tripartida en termes relatius, sobretot perquè la frontera entre poeta reconegut i poeta no reconegut és tèrbola. Entenem que el traductor de poesia és poeta en algun grau, ja que la feina de traduir poesia inclou un marge de creació artística per al traductor. Així doncs, situem la frontera entre les dues primeres columnes de la figura 1 en el fet que el traductor siga conegut com a poeta o no ho siga i que, en aquest sentit, se senti o no amb més o menys autonomia per traduir el text. I sempre ens basem en els resultats obtinguts en l’anàlisi de les traduccions d’Estellés a l’espanyol, sense extrapol·lar-ne les conclusions a les traduccions de l’obra d’altres poetes.

<sup>274</sup> Es poden consultar els poemes en el segon quadre de l’annex 12.

calc formal de certs mots. Fins aquí hem vist que, si comparem traduccions a l'espanyol de poemes d'Estellés fetes per altri amb autotraduccions estellesianes, la nostra hipòtesi, que hem plasmat en el primer quadre, s'acompleix. Passem ara a l'anàlisi de les dues autotraduccions.

Dels sis monogràfics de poemes d'Estellés en castellà que existeixen, només dos són autotraduccions: *Antología*, publicada a Madrid per l'editorial Visor l'any 1984 i *Versos per acompanyar una esperança / Versos para acompañar una esperanza* (fins i tot el títol en versió bilingüe), publicada l'any 1986, a Madrid també, per Ediciones Vanguardia Obrera. La iniciativa editorial dels tres primers llibres traduïts a l'espanyol (*Veinte poemas*, *Antología* i *Cancionero del duque de Calabria*) respon a la necessitat d'una primera introducció, miscel·lània, del polifacètic poeta dins el panorama literari de llengua espanyola, ja com a membre –incipient, però– del cànon literari català.

*Versos per acompanyar una esperança* és un cas diferent. Es tracta d'un llibre publicat per Ediciones Vanguardia Obrera. L'opuscle, amb il·lustracions de Joan Ramos i portada d'Antoni Miró, es va publicar en aquesta breu col·lecció, al costat de poetes amb una clara veu reivindicativa, com ara Federico García Lorca, Esteban Urkiaga (àlies Lauaxeta), Concha Zardoya o Xabier Sánchez Erauskin, entre un total de deu títols. La tria dels poemes sembla pensada per a un lector antifranquista. Per això Estellés hi inclou peces d'aquells poemaris escrits en honor a les víctimes de la repressió franquista, com ara "Ofici a la memòria de Joan B. Peset". *Versos per acompanyar una esperança* conté dos reculls inèdits: "Homenatge 4" i "Homenatge 5" (un total de vint poemes breus inèdits). Una diferència clau entre les dues antologies autotraduïdes és que la primera, de 1984, és monolingüe i la segona, de 1986, bilingüe.

En aquest segon cas, *Versos per acompanyar una esperança*, la nota introductòria escrita per Estellés, en versió també bilingüe, deixa clara la *ideologia* d'aquesta autotraducció, condicionant que es veurà reflectit en la tria microtextual de les opcions de traducció:

Aquests poemes, escrits en català, com la resta de tota la meua producció,<sup>275</sup> van nàixer al fil de les bestials execucions que signà el general Franco, consumades el 27 de setembre de 1975. Van ser les últimes que segellaren amb sang un règim sembrat tot ell de morts

tràgiques al llarg i ample de tota la nació. [...] Podrien entendre's, així, aquests poemes com un homenatge als tres membres del FRAP i als altres dos d'ETA, i així, efectivament, van estar publicats en la col·lecció Proa.<sup>276</sup>

Si tornem a les idees de Lluïsa Cotoner pel que fa a les autotraduccions de Carme Riera (2001: 23-24), Cotoner destaca que les autotraduccions corren el perill de sofrir el que anomena *efecte tisora*. Això vol dir que l'autor utilitza l'autotraducció per millorar l'estil de la seua obra original i, sovint, n'elimina elements redundants que, al seu parer, desvirtuen l'estil del text. Això ocorre en algunes ocasions en *Antología* (1984) i en *Versos per acompanyar una esperança*, on el poeta té la possibilitat de *millorar* el seu text.

<sup>275</sup> Això no és cert, ja que Estellés ja havia escrit i publicat aleshores poemes en espanyol.

<sup>276</sup> En el context actual, sobta el recolzament obert a ETA mostrat per Estellés en aquest pròleg. Lluny de les connotacions actuals adherides a l'organització ETA, en la conjuntura política dels anys 80 i en plena transició, ETA era considerada pels sectors antifranquistes com un grup de resistència que havia lluitat clandestinament durant el règim.

### 3.2.5.3. Millora i recreació autònoma del text original: *Antología* (1984)

En aquest apartat, mostrem alguns exemples extrets del poemari autotraduït *Antología* que mostren com Estellés aprofita la traducció per perfeccionar el seu text. En aquest exemple, s'observa com se simplifica la connexió argumental mitjançant la repetició de l'adverbi de negació "no", de manera que queda més clara l'analogia semàntica entre les dues negacions sense la coordinació additiva de la negació que afegia la conjunció "ni":<sup>277</sup>

No em deixes a la vora del riu de les paraules. / Ni vull saber nadar i guardar bé la roba. /  
Vull llençar-me, de cap, i jugar a les clares. \* No me dejes a la orilla del río de las palabras.  
/ No quiero saber nadar y guardar bien la ropa. / Quiero lanzarme, de cabeza, y jugar a las  
claras. (anto-213)

En l'escena següent, el poeta es permet la llicència d'alterar l'espai original de la ficció. Sembla que ho faça per guanyar coherència, ja que "ressonar les passes" és un fet més factible quan algú camina per les golfes o la pallissa d'una casa ("desván") que per una "andana". Com en molts altres fragments d'*Antología*, el poeta-traductor no respecta la mètrica del text original:

Has retornat i ressonaven / les teues passes a l'**andana** / entre el polsim de les collites. \*  
Has vuelto y resonaban / tus pasos por el **desván** / entre el polvillo de las cosechas. (anto-  
28)

De vegades, la millora estilística s'aconsegueix amb la reordenació dels elements que formen els versos per tal de presentar la informació d'una manera més lògica. Vegem-ne aquest exemple:

Ara que estic a punt d'estar més **trist** que mai. / Ara que em resistesc dèbilment a estar **trist**.  
/ Ara que només tinc ganes d'estar **alegre** \* Ahora, que estoy a punto de estar más **triste** que  
nunca. / Ahora que nada más tengo ganas de estar **alegre**. / Ahora que me resisto  
débilmente a estar **triste** (anto-79)

Amb les alteracions dels elements de la traducció, es millora l'ordre lògic del contingut. A més, dues vegades *trist* en dos versos consecutius pot semblar redundant, i per això n'ha canviat l'ordre (de *trist-trist-alegre* a *trist-alegre-trist*). Novament, són modificacions de l'original difícilment justificables que només l'autor pot permetre's lliurement en el seu paper d'autotraductor a l'estil de James Joyce o de Carme Riera (Cotner 2001: 22).

També trobem un exemple on l'autotraductor introdueix una estructura sintàctica de comparació d'origen ausiasmarquià que ell usa constantment en els seus versos, i que és una marca típica del seu estil, però que no es troba en aquest fragment del TO (anto-29):

"una llibertat encetada / **com** un meló de sucre líquid," [*com* + SN] \* "una libertad  
empezada / **como quien empieza** un melón de azúcar líquido," [*como quien* + O]

L'autotraductor ha sacrificat aquí la mida dels octosíl·labs per aportar aquest *cliché* estilístic seu de procedència ausiasmarquià, una opció de traducció que difícilment

---

<sup>277</sup> Comentarem aquests casos en els apartats 3.3.2 i 3.3.3. Ara, però, s'hi mostraran uns pocs exemples profitosos per a la comparació de les dues autotraduccions.

hagués pogut triar un traductor professional sense suscitar polèmica. En canvi, l'autor pot prendre-la quan tradueix perquè el text és seu i, per tant, se sobreentén que pot manipular-lo lliurement, cosa que no li és permesa a tot traductor. Aquest exemple que acabem d'analitzar mostra un mecanisme que podríem anomenar *de compensació*, que consisteix a afegir marques d'estil del text original en llocs del text traduït on no hi eren, per tal de compensar la seua supressió en altres versos del poemari.

Però aquesta no és l'única decisió de traducció poc ortodoxa que pren Estellés. Hi ha també altres canvis de paraules sense motiu pragmàtic aparent. Com en l'exemple següent, on no se sap per què l'autor dóna el significat contrari a aquests versos. Potser ho fa per augmentar la intensitat lírica del fragment:

No tinc ganas d'escriure, si vols que et parle clar \* **Sólo** tengo ganas de escribirte, si quieres que te hable claro. (anto-106)

O bé en aquest altre exemple, on sembla que el canvi pugua ser una errada per part del mateix Estellés. Altrament, el motiu del canvi podria ser la introducció d'una metàfora i, d'aquesta manera, l'enriquiment de l'estil poètic:

i jo pense el **paisatge** / gravat per un rural i lent Albert Durero \* y yo pienso el **reportaje** / grabado por un rural y lento Alberto Durero (anto-128)

Ens decantem pel motiu de l'errada atès que, amb "reportaje", s'introdueix una repetició del mateix mot aparegut quatre versos més amunt (TO: "[...] de Clermont-Ferrant: era un text, un *reportatge* [...]"; TT: "[...] de Clermont-Ferrand: era un texto, un *reportaje* [...]"), quan en realitat tindria més sentit *paisaje* per evitar repeticions. Tanmateix, aquest canvi propicia la introducció de la metàfora PINTAR ÉS ESCRIURE. Fet i fet, ens trobem un altre cop davant d'una opció de traducció polèmica.

I amb açò volíem demostrar que l'autotraducció estellesiana d'*Antología* és molt laxa i sovint incongruent a l'hora de mantenir el contingut i la forma dels poemes i que, en casos concrets, predomina el paper de poeta per sobre del de traductor fins al punt que alguns fragments són reescrits per part de l'autor per criteris de millora estilística. El punt culminant d'aquesta reescriptura el trobem en el fragment corresponent a *Coral romput* (1984: 41-52). A més, en la major part dels poemes, la traducció d'aquesta antologia no manté ni adapta la forma mètrica i la rima. Fet i fet, l'Estellés autotraductor no manté uns criteris traductològics clars i homogenis.

#### **3.2.5.4. Adaptació al context de recepció: *Antología* i *Versos per acompanyar una esperança***

Començarem pel comentari d'alguns exemples d'autotraducció extrets d'*Antología* que semblen justificats per motius de recontextualització cultural. En aquest primer cas, l'Estellés autotraductor aprofita el context meta per esplaïar-se amb aquesta referència a la Guàrdia Civil, compartida entre la cultura origen i la cultura meta i que és més implícita en el TO, on apareix per mitjà de la metonímia:

al costat de la **caserna** \* al lado del **cuartel de la Guardia Civil** (anto-113)

En l'exemple següent, hem detectat una estratègia subtil d'adaptació a la cultura meta. En la tradició cultural valenciana, la figura del colombaire hi és bastant

present. Dins la pràctica dels colomaires hi ha la tècnica de tenyir les ales amb els colors identificatius del propietari. En el context cultural valencià, i concretament en l'argot dels colomaires, s'identifica la fucsina –"fugina"– com el tiny de les ales dels coloms. Com que aquesta relació cultural concreta no està tan arrelada a l'àmbit espanyol, no es conserva en les traduccions. A continuació, mostrem les dues solucions de traducció que se li han donat, la primera de Marc Granell i la segona d'Estellés:

un teuladí de fang amb dues plomes pintades **de fugina** \* un gorrión de barro con dos plumas pintadas **al vuelo** (cso-11)

un teuladí de fang amb dues plomes pintades **de fugina**, \* un jilguero de barro con dos plumas pintadas **de colorines** (anto-2)

Veiem que ni el mateix Estellés ha sabut trobar un mot que s'ajuste semànticament i contextual més que aquest ambigu "de colorines". Així doncs, malgrat que en casos com aquest on la dificultat de traducció rau en una manca de correspondència semàntica entre la llengua origen i la llengua de destinació l'autotraductor té més llibertat a l'hora de trobar una solució de traducció tampoc ell trobarà una solució de traducció òptima. D'altra banda, les autotraduccions d'aquests casos d'ambigüitat semàntica ens aporten indicis de certs matisos semàntics i preferències estilístiques sempre pròpies de l'estil d'un autor.

En el mateix sentit, la dificultat traductològica de *raonar* té per causa el desajust semàntic del mot en català i en espanyol, que en la LO té un sentit semblant a conversar, com bé ha traslladat l'Estellés autotraductor en el primer exemple, mentre que, en el segon, s'hi ha decantat per un més ambigu "hablan":

**raone** amb l'oli cru \* **converso** con el aceite crudo (anto-70)

en el buc de l'escala, **raonen** dels seus fills. \* en el hueco de la escalera, **hablan** de sus hijos (anto-162)

El traductor ho té especialment difícil per resoldre casos com el del següent vers, que és un calc d'un vers ausiasmarquià.<sup>278</sup> Si el tradueix al castellà, aleshores es perd l'efecte pragmaestilístic del vers en el poema. És el que passa amb aquesta autotraducció, on només es manté la intertextualitat per l'estructura comparativa "así como aquel", i es perd la intensitat estilística i polifònica de l'original:

així com cell qui en la mar té **maysó** \* así como aquel en la mar tiene **mansión** (anto-133)

D'un altre costat, l'ús de *terme* amb el seu significat arcaic de *mesura*, tan típic en la poesia d'Ausiàs March, és usat per Estellés en certes expressions. Vegem-ne la semblança i com, en la traducció del vers, es perd el ressò ausiasmarquià i s'enrareix el seu significat en el TT amb la substitució pel mot "término":<sup>279</sup>

aquella mort que no trobarà **terme** \* aquella muerte, que no encontrará **término** (anto-197)

<sup>278</sup> "Així com cell qui en la mar té maysó" (v. 1478).

<sup>279</sup> "Donchs, mal deçà; e dellà, mal sens terme" (AM-v.1637).



El següent, sembla un cas de modificació de la traducció per motiu semàntic. El poema "Propietats de la pena" de *Llibre de meravelles*, en la traducció a l'espanyol que recull l'*Antologia* autotraduïda (1984), no manté els darrers tres versos i, per tant, acaba amb els versos "Aquello que vale es la conciencia / de no ser nada, si no se es pueblo" i omet "I tu, greument, has escollit. / Després del teu silenci estricte, / camines decididament". Podem interpretar-ho com una intensificació del contingut nacionalista del poema, tot acabant amb un vers lapidari en aquest sentit.

Com acabem de comprovar amb el comentari d'*Antologia* (1984), per motiu del seu profund coneixement de la cultura meta, l'autotraductor intentarà adaptar-hi culturalment el text. *Versos per acompanyar una esperança* (1986) és, entre les traduccions d'Estellés a l'espanyol, la que conté més elements d'adaptació ideològica al nou context de recepció de l'obra. Aquest text de to clarament antifeixista es presenta com un homenatge a les víctimes del franquisme, fet que és palès en certs punts de la traducció. Tot seguit ho il·lustrarem amb detalls concrets de comparació entre l'original i la traducció.<sup>280</sup>

En el primer cas, s'ha eliminat la referència a la senyera per ampliar el missatge a tot el territori espanyol per mitjà del mot més genèric i comú en espanyol "bandera":

aixequem la nostra **senyera** \* levantemos nuestra **bandera** (ve-15)

En el següent, se substitueix "penombra" per un mot molt més relacionat amb la repressió franquista com "memòria", en el sentit de la memòria o homenatge a les víctimes del franquisme; memòria i víctimes, relació quasi fraseològica:

creixia en fulles la **penombra** \* crecía en hojas la **memòria** (ve-10)

En el cas que ara comentarem, amb la substitució de "penó" per "hierro", es perd la connotació medieval. A més de la variant del canvi cultural, considerem que aquests canvis subtils en l'autotraducció es duen a terme tot pensant en un lector potencial, que Estellés identifica amb un represaliat o familiar de represaliats franquistes:

veies indecís el **penó** \* mirabas, indeciso, el **hierro** (ve-37)

Trobem un altre canvi subtil en el darrer dels exemples, on canvia la focalització. En el TO es focalitza l'estat ("les morts"), mentre que en el TT es focalitza l'objecte ("los muertos"). Aquesta referència concreta a les persones represaliades que trobem en el TT intensifica el sentiment d'autoidentificació que es busca en el lector:

**les morts** anònimes del poble \* **los muertos** anónimos del pueblo (ve-57)

### 3.2.5.5. Reflexions finals sobre les dues autotraduccions

Si reprenem el quadre de la introducció (figura 53) i el completem amb la classificació que proposa Pérez Grau, trobem que les caselles encaixen perfectament amb els nivells que proposàvem d'antuvi, com es plasma en la taula 3. Entre altres variables, per a la seua valoració qualitativa Pérez Grau ha tingut en compte el fet que, sobretot en les autotraduccions d'Estellés, trobem un defecte generalitzat que consisteix a tenir com a

<sup>280</sup> Aquests quatre exemples tornen a aparèixer més endavant, en 3.3.4.8., en un altre context d'anàlisi.

unitat de traducció la paraula només, tot obviant la importància d'estructures semàntiques i sintàctiques més grans i recurrent massa sovint als calcs lèxics i sintàctics, poc genuïns en la LT.

+ mimetisme	+/- mimetisme	+ recreació
El traductor no és poeta	El traductor és poeta	El traductor es tradueix a ell mateix (autotraducció)
Antonio Moreno ( <i>Primer libro de las églogas</i> ). Eduardo Marco ( <i>Veinte poemas</i> ). Ramon Dachs ( <i>Cancionero del duque de Calabria</i> ).	Marc Granell ( <i>Ciudad susurrada al oído</i> ). José Corredor-Matheos ( <i>Poesía catalana contemporánea</i> ).	Vicent Andrés Estellés ( <i>Antología 1984 i Versos per acompanyar una esperança</i> ).

Figura 53. Taula amb els nivells de rigorositat en la traducció depenent de la relació del traductor amb la poesia (i relació de traductors d'Estellés a l'espanyol).

Tot comptat i debatut, per ara, hem observat un major esforç de l'autotraductor per mantenir la forma en *Versos per acompanyar una esperança* que en *Antología*, que es podria justificar per tres motius; el primer, perquè l'autor té més experiència com a traductor quan tradueix per segona vegada; el segon, pel fet que, quan la traducció és bilingüe, com la segona, exigeix més rigor en el sentit que el lector pot consultar simultàniament els dos textos i, per tant, l'autotraductor ha de donar una imatge acceptable com a traductor, ja que és conscient que el lector pot fàcilment contrastar-ne les dues versions; el tercer, perquè els poemes de *Versos per acompanyar una esperança* són semànticament més senzills i més breus, i probablement per això no presenten tants problemes de traducció com l'extensa i polimòrfica *Antología* de 1984.

Si reprenem la classificació de les normes de traducció de Gideon Toury (1995: 58-59) apareguda al final de l'epígraf 3.1.4.1, podem afirmar que les *preliminary norms* o normes de traducció condicionades pel context, afecten tant VE com ANTO en el sentit de la direcció de traducció (*directness of translation*), atès que, en tots dos casos, el pas d'un context cultural perifèric al context cultural central espanyol condiona la traducció en el sentit que cal adaptar alguns referents perquè continuen tenint sentit en el context de recepció. D'altra banda, s'observa que, en VE, tenen un paper clau les *preliminary norms* de tipus *translation policy*. Així, el context editorial d'aquest poemari, com hem explicat, afegeix connotacions ideològiques antifeixistes que condicionen algunes tries del traductor, a més de determinar els paratextos i, fins i tot, el fet que l'edició siga bilingüe, i d'un bilingüisme extremadament simètric (fins i tot el llarg títol apareix en les dues llengües), que implica un sentiment d'igualtat entre les diferents llengües i cultures de l'Estat Espanyol.

Ben al contrari, en el cas de l'*Antología* monolingüe (1984), s'eliminen al màxim possible les referències culturals originals, de manera que Estellés apareix com un autor propi de la cultura de recepció; de la literatura espanyola. Aquest és, segons Ramis, un cas que pot tenir lloc en les *traduccions intraestats* (2014: 43). Ramis apunta que el fet que el mercat cultural receptor siga el d'una llengua majoritària per a un autor que escriu en una llengua minoritzada:

pot ser, en el fons, una imposició de mercat, és a dir, que el mercat només vulgui una obra autotraduïda si ho és pel mateix autor de l'original. En aquest cas, la imposició de l'autotraducció per accedir a l'altre sistema literari suposa la voluntat manifesta de presentar l'obra autotraduïda com un original més del sistema literari receptor, assimilant-la

així a la que es fa directament en la llengua d'aquest sistema literari receptor. (Ramis 2014: 58)

### 3.2.5.6. Una anàlisi ecdòtica a partir d'una autotraducció: el tercer poema del *Coral romput*

Sens dubte, el *Coral romput* és una de les composicions poètiques estellesianes que més interès ha suscitat entre els estudiosos (Bou 1990, Ballart 1996, Calvo 2007, Carbó 2009, Calvo 2011, Salvador 2013). Al mateix temps, ha estat possiblement l'obra més influent d'Estellés en la música i el teatre; des de l'omnipresent recitació musicada d'Ovidi Montllor (1979), fins el *Coral romput* dut a escena per Joan Ollé al Teatre Lliure l'any 2008, passant per l'experiment audiovisual de Francesc Felipe per al Doctorat en Comunicació de la UV (2006), entre d'altres.<sup>281</sup> A més, també hi és present en la pel·lícula *Cos mortal* i en l'obra de teatre *Poseu-me les ulleres*, de les quals s'hi proposen sengles guies didàctiques en el punt 4.8.

Com en el cas de LMer, IC i PA, la trilogia *La clau que obri tots els panys* fou publicada en primera edició l'any 1971. Aquest tríptic va ser escrit entre el 1954 i el 1957. A més, va ser guardonat per la Diputació de València l'any 1958. De fet, la segona meitat dels anys cinquanta és una època frenètica per a Estellés quant a producció poètica. Concretament, l'any 1956, any de la mort de la seua filla primogènita, es creu que l'autor escrigué *Primera soledad*, *El monòleg*, *L'Hotel París*, *L'exiliat* (manuscrit originari de *Llibre d'exilis*) i part del *Llibre de meravelles*.

El poemari està compost per tres parts amb tres subparts cadascuna. Segons explica Ferran Carbó, el fet que es tardés tretze anys a publicar el *Coral romput*, a banda de ser insòlit perquè els poemaris guardonats amb aquest premi de la Diputació Valenciana eren seguidament publicats, va afavorir el desconeixement per part del públic lector d'un text que era trencador per a la seua època, i especialment en l'àmbit de la poesia catalana (2009: 96-97).

*La clau que obri tots els panys* està compost, doncs, per tres llibres: el primer, que no té títol, *Llibre d'exilis* i *Coral romput*; i compta amb dues edicions. La primera de les quals reuneix ordenadament els tres llibres que formen part d'aquesta obra i, com hem dit, s'edità l'any 1971. La segona edició de l'obra és la que queda inclosa dins l'Obra Completa de l'autor, editada en deu volums que no segueixen un ordre cronològic de l'escriptura del poeta. De fet, *Llibre d'exilis* s'inclou en el segon volum de l'OC, mentre que la primera part (sense títol) i *Coral romput* es troben en el volum sisè.

Pel que fa a la temàtica de cadascuna de les parts de l'immens poemari, la primera part tracta l'amor i la mort com un oxímoron. *Llibre d'exilis*, però, versa sobre l'exiliat que anhela tornar a la seua terra. Aquesta segona part està dedicada a Manuel Sanchis Guarner, que va viure a Mallorca durant els anys de postguerra. La tercera part, *Coral romput*, gira al voltant del desencís provocat per la tornada després de l'exili. La mort hi és present de manera transversal en tota l'obra. De fet, Carbó defensa que la Mort és La clau que obri tots els panys (2009: 99).

---

<sup>281</sup> Se'n pot veure un fragment en el següent enllaç de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=mnAOIH64k1Y> [Consulta: 9-20-2014].

L'estructura d'aquesta trilogia recorda la *Divina Comèdia* de Dant. De fet, s'ha observat que la temàtica dels tres poemaris que constitueixen CQOTP mostra un paral·lelisme clar amb l'estructura tripartida de l'obra mestra de Dant: hi ha els temes de l'amor i de la mort, l'exili (viatge al purgatori) i la cerca impossible del paradís desitjat que suposadament es trobarà en tornar a la pàtria, il·lusió que s'esvairà en el tercer poemari, de to melancòlic i introspectiu.

*Coral romput* està format per 1.261 versos alexandrins amb dos hemistiquis de sis síl·labes i sense divisió per estrofes. Fou el primer dels tres llibres que formen part de CQOTP en ser escrit (2009: 129). Aquest llibre està format per tres poemes molt llargs que ofereixen aparentment un contínuum d'escriptura, encara que el contingut del text pot ser considerat d'estil segmentat. Es tracta de tres poemes lírics on predomina la circularitat i la tornada temàtiques, com ocorre sovint en els poemes estellesians, en detriment de la narrativitat lineal d'altres poemes de l'autor com ara la "Cançó de la rosa de paper" o el primer poema d'"Horacianes".

Salvador (2013a: 328) presenta una col·lació de les variants d'aquest poema de què es té coneixement, que reproduïm a continuació:

- *CR1*: mecanoscrit del tercer cant de la composició: 1957 (datat el "24-25 de març").
- *CR2*: primera edició dins *La clau que obri tots els panys*: 1971 (disposem també de les galerades corresponents, amb algunes correccions procedents de l'autor, escassament significatives, que podem denominar *CR2'*).
- *CR3*: segona edició dins el volum 6è de l'Obra completa: 1981, que no introdueix més canvis.

Salvador (2003: 329) lamenta el fet que s'ha extraviat la versió del *Coral romput* tal com va ser presentat al Premi de Literatura de la Diputació el 1958 perquè podria determinar la datació d'alguns dels canvis entre *CR1* i *CR2*. Les principals idees de Salvador en aquest estudi on compara diferents versions del CR, són aquestes:

La major part dels canvis operats sobre el mecanoscrit consisteixen en supressions, i moltes d'aquestes eliminen fragments de contingut eròtic [...] Altres de les seqüències suprimides recorden les enumeracions reiteratives, de to cru, que sovintegen en *L'Hotel París* [...] Són nombrosos els versos [...] de to proçaç i de morositat descriptiva innecessària que Estellés va suprimir, amb guany estètic indubtable. (2013: 336-337)

L'examen ha detectat una sèrie d'operacions estilístiques convergents que van en la direcció de depurar el text de descriptivisme sobrer, eròtic o no, i de subratllar el fil conductor del discurs mitjançant leitmotiv com el de la referència a Itàlia o la remissió constant, de caràcter metadiscursiu, a l'acte mateix de l'escriptura i la seua circumstància ambiental immediata. (Salvador 2013: 343)

Fet aquest repàs de l'anàlisi ecdòtica sobre el *Coral romput* que proposa Salvador, s'afegirà ara una nova font a aquesta comparació. Es tracta del tercer poema de *Coral romput* que es troba autotraduït en *Antologia* de 1984 (p. 41-52). Entenem que l'autotraducció, en tant que reelaboració legitimada del text, implica l'intent de millora estilística d'aquest per part del poeta, alhora que, com hem vist més amunt en aquest punt de les autotraduccions (3.2.5), afegeix modificacions de tipus cultural justificades pel canvi de context cultural de recepció.

Aquests breus comentaris ecdòtics comparen la versió del poema que apareix en l'OC6 (CR3 segons la descripció de Salvador 2013), i la versió autotraduïda de la citada antologia. A diferència del que passa en VE, aquí la qüestió de la tria antològica dels poemes no té valor ecdòtic, atès que es basa en una tria prèvia de Vicent Salvador i de Jaume Pérez Montaner per a una antologia estellesiana en català (1982).

En la versió d'*Antología*, se suprimeixen els paratextos inicials del primer i del tercer poema de CR. A més, no s'inclou sencer el CR; només apareixen l'inici del primer poema (els 48 primers versos dels 338 de què està format) i bona part del tercer (314 versos d'un total de 710, dividits en quatre fragments del poema on s'inclouen la part inicial i la final). Aquesta retallada del text per a la versió antològica encaixa amb l'afirmació que el començament i el final dels poemes són llocs especialment marcats "en la distribució de la *semiosi* textual" (Salvador 2013a: 341). Tanmateix, quant als canvis que s'acaben d'esmentar (la supressió dels paratextos i la tria de de certs fragments del CR en detriment d'altres, no són obra Estellés, sinó que el poeta s'adapta a la versió retallada prèvia de Salvador i Pérez Montaner (1981). Així doncs, malgrat que és interessant esmentar-ho pel canvi semàntic que implica aquesta recontextualització, no podem afirmar que siga una decisió inspirada per preferències estilístiques i correccions del burjassoter.

En canvi, l'autotraducció d'aquests versos del CR sí que deixa algunes mostres autocorrectives per part d'Estellés. En general, podríem dir que s'observa el mateix tipus d'autocorreccions de què parla Vicent Salvador (2013: 327-346), és a dir, abreuaments de fragments massa redundants i supressió de referències escatològiques. En aquest fragment, veiem com s'eliminen repeticions innecessàries i concretament un fragment escatològic on es representen metafòricament els problemes com residus corporals:

<p>La vida cada día ens ofereix problemes.          No és possible resoldre'ls. <u>Sempre en queden alguns</u>  <u>que no es poden resoldre.</u> I es van acumulant.          Residus de problemes. Uns tristíssims residus.  <u>No és possible agafar el cor tal com s'agafa el melic i amb un dit traure aqueixos residus.</u>          I cada dia augmenten i es van descomponent.</p>	<p>La vida cada día nos ofrece problemas.          No es posible resolverlos. Y se van acumulando.          Residuos de problemas. Unos tristísimos residuos.          Y cada día aumentan y se van descomponiendo.</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

En el següent exemple del tercer poema de CR, sembla haver-hi una estratègia de compensació. Primerament se suprimeix una repetició, però en el vers següent s'hi afegeix l'expressió "el hecho de", que implica un canvi purament estilístic i no semàntic:

<p>Ara hi ha un gran silenci. Isabel se n'ha anat a la cuina. <u>Estic sol.</u> Estic sol al despatx          No hi ha cosa que em done més tristesa que estar al meu despatx de nit. Aleshores recorde</p>	<p>Ahora hay un gran silencio. Isabel se ha ido a la cocina. Estoy solo en el despacho.          No hay cosa que me dé más tristeza que <u>el hecho de</u> estar          en el despacho de noche. Entonces recuerdo</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

En aquest altre exemple, l'autotraductor omet en la traducció el contingut de set versos del TO, on es referien detalls d'activitats que li hagués agradat fer amb la seua filla. A més la idea que vol ser soterrat a terra per ser pare d'una filla morta més que no per humilitat, es repeteix dues vegades en el fragment original, al principi i al final del fragment. No obstant, en el text traduït apareix la idea més sintèticament en els versos segon i tercer.

<p>Però vull que em soterrin no en un nínxol, en terra, no per humilitat: sols pel que tinc de pare, <u>de pare que volia anar a quatre cames</u> <u>amb la filla damunt per tot el passadís:</u> <u>de pare que volia rebolcar-se per terra</u> <u>i jugar amb la filla rebolcant-se per terra.</u> Vull que em deixen en terra quan em muira. Voldria que aquest desig que dic fos per humilitat. Però no és per això: és pel que tinc de pare. De pare d'un fill mort. D'un fill ja soterrat. Dit d'una forma bàrbara: sé que Déu es fa càrrec.</p>	<p>Quiero que me dejen en tierra cuando muera. Quisiera que este deseo que digo fuese por humildad. Pero no es por eso; es por lo que tengo de padre. De padre de un hijo muerto. De un hijo ya enterrado. Dicho de una forma bárbara: sé que Dios se hace cargo.</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

En aquest altre exemple, se tradueix “de cara al cel” per “de cara al techo”, de manera que s'atribueix al vers un efecte menys poètic i més claustrofòbic i mundanal, que encaixa amb la descripció angoixosa de l'espai que Estellés expressa en aquest tercer poema del CR.

<p>Dormiran els veïns del quint pis: ella deu dormir animalment, amb el llençol damunt, cara al cel, amb els braços creuats darrere el tos.</p>	<p>Dormirán los vecinos del quinto piso: ella debe dormir animalmente, con la sábana encima, cara al techo, con los brazos cruzados tras la nuca.</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Continuant amb la descripció del sentiment d'angoixa sentimental metaforitzat per mitjà del sentiment claustrofòbic i gairebé orgànic de l'edifici des del qual escriu el *jo* poètic, en aquest fragment traduït, l'autotraductor prescindeix d'alguns detalls sobers per ser massa reiteratius:

<p>I ara me n'aniria pegant crits per la casa, <u>i amb això no sabia si jo estic viu encara,</u> ni encara que Isabel em digués que estic viu, ni encara que els veïns deixassen els seus llits i pujassen a casa i em diguessen que estic viu i que estic en casa. I no gose tocar-me, <u>i no gose mirar-me,</u> i tinc por, i tinc ganes</p>	<p>Y ahora me iría, dando gritos por la casa, ni aunque Isabel me dijera que estoy vivo, ni aunque los vecinos dejasen sus camas y subieran a casa y me dijeran que estoy vivo y estoy en casa, y no oso tocarme, y tengo miedo, y tengo ganas</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Novament, en el següent fragment, s'hi redueix el pes del contingut escatològic. La descripció escatològica que en l'original ocupava dos versos, ara es resumeix en un de sol:

<p>i la pols del camí, i la sang altra volta, i matèries grogues, i matèries grises, i totes llefiscoses, i la pols, i les mosques, i la pau del secà quiet en el migdia,</p>	<p>y el polvo del camino, y la sangre otra vez, y materias pegajosas, y el polvo, y las moscas, y la paz del secano quieto en el mediodía,</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------



### 3.3. El text: anàlisi lingüísticotextual comparativa de les sis traduccions

#### 3.3.1. Diferències gramaticals entre el català (LO) i el castellà (LT) que afecten la traducció

La morfologia de les paraules varia entre llengües diferents. Per norma general, els mots del castellà tenen més síl·labes que el seu equivalent en català. Aquest fet té una repercussió directa en les traduccions, i és especialment sensible en relació amb la traducció poètica, que és el gènere per excel·lència on el sentit resideix en la forma. Aquesta diferència en la mida dels mots és el primer i més greu handicap amb què es troben els traductors de poesia en el parell de llengües català-castellà. De fet, s'ha arribat a dir que la traducció d'un poema de l'alemany al català és més fàcil que de l'alemany al castellà per la major coincidència en la fonometria dels mots entre el primer parell de llengües (Barjau 1995: 71). El mateix autor, ha dit, també en aquest sentit, que:

Atendiendo, por ejemplo, a la distinta fonometría del castellano y del catalán [...] podemos prever ya las dificultades con las que nos vamos a encontrar si queremos traducir endecasílabos catalanes a endecasílabos castellanos” i continua: “dado que la longitud media de las palabras catalanas es inferior a la de las palabras castellanas, es muy difícil que, conservando la unidad del verso, podamos traducir al castellano, en endecasílabos, un poema catalán escrito en este metro (1995: 71).

Ara presentem els principals problemes de traducció que, a banda del que acabem de comentar, hem detectat i que tenen la seua causa en les diferències lingüístiques entre el parell de llengües català-castellà. Es pretén que el comentari d'aquests elements pugui ser útil per a un traductor de poesia entre el parell de llengües català-espanyol, i especialment per a traductors de la poesia d'Estellés.

##### 3.3.1.1. L'amplitud semàntica del verb *fer*

Un problema recurrent que hem detectat és el derivat de la diferent amplitud de significat del verb *fer* en català i en castellà, atès que aquest verb té molta més flexibilitat pragmasemàntica en català. En aquest sentit, trobarem molts exemples de traducció on el verb *fer* es traduirà per formes verbals en castellà amb un significat més concret. Vegem-ne dos exemples on *fer* és substituït per *formar*:

i el meu orí **fa** un clot \* y mi orín **forma** un hoyo (ple-17)

semblant aquelles coses que **s'hi fan** al melic \* semejantes a esas cosas que **se forman** en el ombligo (anto-193)

D'altres vegades, es tradueix el verb *fer* pel seu equivalent en castellà, *hacer*, de manera que l'efecte estilístic en la LT és estrany:

És temps d'agafar-les i **fer-les** foc i flama, \* Es tiempo de cogerlas y **hacerlas** fuego y llama (anto-192)

En aquest cas, coincideixen dos aspectes: l'un és la polisèmia del verb *fer*, que ja hem comentat. L'altre aspecte a tenir en compte és que el verb *fer* apareix en molts



fraseologimes del registre col·loquial, com en el cas de *fer foc i flama* (DFF 2009: 161; DFFRL 2000: 119). En registres més formals, aquest verb ha de ser substituït per verbs d'una precisió semàntica més clara.

En el cas d'Estellés, trobem sovint uns usos relacionats amb el verb *fer* més idiomàtics del castellà que del català, com ara l'expressió *donar un bes* en lloc de *fer un bes*.

### 3.3.1.2. La col·locació de dos adverbis acabats en *-ment*

En una sèrie d'adverbis amb la terminació *-ment*, la norma en espanyol diu que col·locarem aquesta terminació només en el darrer terme de l'enumeració. En canvi, en català hi ha dues solucions diferents que no coincideixen amb la castellana: quan hi ha dos adverbis en *-ment* successius, podem, o bé, com aconsella la norma fabriana, col·locar-li la terminació només al primer dels dos elements, o bé posar-li-la a tots dos. En el cas de la traducció d'*Antologia*, Estellés opta per la norma més antiga en català, que adaptarà normativament a la LT:

de dir açò i allò **clarament i tenaç** \* de decir esto y aquello **clara i tenazmente** (anto-213)

### 3.3.1.3. Diferències d'ús del gerundi

L'ús del gerundi és pragmàticament més restrictiu en català que en castellà. Els gramàtics de la llengua catalana han recomanat sempre no abusar de l'ús del gerundi en els casos en què no és propi del català. Aquest fenomen té conseqüències en la traducció. Hem observat que, per estalviar síl·labes, de vegades els traductors recorren al gerundi perquè és sovint la forma més sintètica d'expressar el contingut semàntic d'un enunciat. A continuació, mostrem alguns exemples:

i ell es reia, febril, i tu ja no podies \* y ella, febril, **riéndose**, y tú sin poder ya (cdc-79)

I es va girar. I va mirar la carretera, \* Y, **dándose** la vuelta, miró la carretera (cdc-80)

i contemplàvem l'avi \* **contemplando** al abuelo (ple-44)

Els següents exemples mostren com l'estructura causal usada repetidament per Estellés [tot + gerundi], sense equivalent directe en castellà, es tradueix aquí de dues maneres diferents: amb un gerundi sense l'adverbi precedent, o bé amb el pas de gerundi a participi. En els dos casos es manté l'escansió de l'original.

tot esperant \* esperando (cso-9)

tot confiant \* confiado (ve-11)

S'ha observat que aquest recurs del gerundi per estalviar síl·labes ha estat més utilitzat en les traduccions on els traductors expressaven explícitament l'afany per conservar la forma del poema, com en els exemples extrets de la traducció de CCO, de Marc Granell, i de PLE, feta per Antonio Moreno, curiosament les dues traduccions més tardanes i pertanyents a la mateixa col·lecció de l'editorial Denes.

### 3.3.1.4. Diferències en les estructures comparatives

Hem destacat quatre estructures comparatives a les quals recorre sovint Estellés en la seua escriptura poètica. Les comentarem pel que fa a la seua traducció. La primera és l'estructura amb gerundi [semblant + SN]. Es tracta d'una col·locació comparativa d'ús en registres elevats i amb una notable fixació interna. Per semblança de registre i de forma, podríem traduir-la per l'estructura comparativa castellana [tal + SN], relacionada amb la locució castellana de registre col·loquial *tal cual* (DFEM 1996: 262).

Tanmateix, l'Estellés autotraductor decideix traduir-la amb un calc, i afegint-hi una preposició per tal d'alleugerir l'efecte d'estranyesa que aquesta col·locació causa en castellà. A més, en la traducció d'aquest vers, destaquem la incorrecció semàntica de la traducció de "ruixim" per "rocío", justificada per la semblança formal dels mots.

**semblant un bes**, com un cándid **ruixim** \* **semejante a un beso**, como un cándido **Rocío**;  
(anto-22)

L'expressió comparativa amb l'adverbi *com* és la més comuna en català i no està gaire marcada pel que fa al registre. L'exemple següent mostra com una estructura senzilla i poc marcada com [com + SN] es tradueix per una altra de molt més complexa i d'un registre elevat que, a més, afegeix informació que no es troba en el ST:

**com un meló** de sucre líquid, \* **como quien empieza un melón** de azúcar líquido. (anto-30)

Aquesta estructura [como quien + Predicat] es pot relacionar directament amb estructures comparatives pròpies de l'estil ausiasmarquià (Aparicio 2004: 148). El motiu de la validesa d'aquesta solució traductora és que qui l'ha escollida és el mateix Estellés autotraduït, que ha volgut recuperar aquest element tan típic de la seua poesia, conscient de la forta influència que ha tingut en els seus versos la poesia d'Ausiàs March i –podríem dir–, amb afany d'exhibir les seues influències.

Ara bé, com ha explicat Marco (2002: 273), "el reconeixement, l'avaluació i, eventualment, la interpretació d'una al·lusió intertextual és al terreny del lector", això és que el manteniment d'aquest element intertextual en la traducció ha de ser condicionat pels coneixements enciclopèdics del lector model. Si es presumeix que aquest coneixerà la referència intertextual, llavors aquesta es pot mantenir. En canvi, si es creu que no la coneixerà, aleshores caldrà decidir si es pot substituir per una referència intertextual diferent, anàloga però més familiar en la cultura de destinació. En aquest sentit, la solució triada sempre serà parcialment fidel a l'original.

Una altra opció de traducció d'aquesta estructura comparativa tan comuna en català és traduir-la pel relatiu *cual*, atès que la semblança formal entre ambdós pronoms ho afavoreix. Amb aquesta tria, el que podria fallar seria el registre. En el cas següent, s'ajusta mínimament el registre pel fet que en l'estructura comparativa del TO s'ha eliminat el determinant del SN, de manera que la col·locació s'aproxima a un registre més elevat del català. Aleshores, el traductor consideraria que no es comet un canvi de registre destacat amb la traducció per [*cual* + SN] amb determinant:

**com** flama d'una vela torta \* **cual** la llama de una torcida (ve-38)

La darrera estructura comparativa que volem comentar és [a exemple de + SN], que apareix repetidament en el poemari *Ciutat a cau d'orella*. Es tracta d'una locució poc

comuna en un registre col·loquial de la llengua, que contrasta amb el mot comú *brossa*, de manera que Estellés està creant, com sol fer, un efecte de contrast entre registres dins d'un mateix vers. Amb la traducció feta per Marc Granell, es conserva la forma, però desapareix el contrast entre registres dins del vers per causa de la traducció de “*brossa*” per “*hierba*”:

a exemple de la *brossa*, \* a ejemplo de la *hierba* (cso-67)

### 3.3.1.5. Diferències d'ús entre *però* i *pero*

L'ús de la conjunció adversativa *però* és més flexible en català que en castellà. En castellà, *però* es col·loca davant d'una oració que sovint és el segon terme d'un enunciat adversatiu en forma d'oració composta. En català, en canvi, a més de l'ús que se'n fa en castellà, aquesta conjunció pot anar en moltes altres posicions dins d'oració. Dels següents tres exemples, el primer no presenta cap problema de traducció amb el *però*, ja que la seua posició coincideix amb la castellana. En canvi, els altres dos exemples sí que obliguen el traductor a canviar de lloc aquesta conjunció. En el segon exemple, a més, trobem el cas de la traducció amb *gerundi* per estalviar síl·labes comentat suara.

*però* en el moment darrer \* *pero* en el último momento (20P-66)

alegria domèstica. Han arribat, *però*, / els policies i han fet anar la gent \* alegría doméstica.  
*Pero* ha comparecido / la policía *haciendo* que se vaya la gente (cdc-30)

el teu company, *però*, assumia \* *pero* tu compañero asumía (ve-2)

Existeix, en castellà, la conjunció adversativa *empero*, que té una flexibilitat de col·locació dins l'oració molt semblant a la del *però* català. Aquesta opció de traducció facilita el manteniment de la posició d'aquesta conjunció dins l'oració. Tanmateix, el seu ús provoca un canvi forçat de registre, ja que *empero* és un cultisme considerat arcaic:

no tot serà, *però*, silenci. \* no todo será, *empero*, silencio. (anto-66)

### 3.3.1.6. Diferències d'ús entre *ser* i *estar*

En català, el verb *ser* té un sentit de locació, de trobar-se en un lloc en un moment puntual, mentre que *estar* té un sentit més duratiu. En canvi, en castellà no existeix aquesta diferència d'ús verbal entre un punt concret en el temps i la forma durativa, ja que per a sengles casos s'usa *estar*. I això, per descomptat, afecta la traducció de poesia perquè afecta directament la forma i el sentit.

Mostrarem aquest primer exemple a propòsit de l'eliminació en la traducció del verb *ser* o *estar* en els casos de poc contingut semàntic per tal d'estalviar síl·labes amb aquesta elisió. Aquesta estratègia de traducció, que es repeteix sovint en les traduccions d'Estellés a l'espanyol amb un interès pel manteniment de la forma, sol generar un TT amb un estil més segmentat que el TO.

tots dos *érem* al cim, sobre la *brossa* \* en la *cumbre* los dos, sobre la *broza* (ple-1)

A continuació, veiem un exemple amb dues aparicions del verb *ser*. Com hem dit, aquest verb en català té un sentit locatiu més que duratiu. Per tant, la traducció amb el verb “permanecer” no s’ajusta al sentit, ja que té una connotació més durativa. Probablement, encaixaria més la traducció per “se encuentran” o bé “están”:

Noms i coses que **són**, encara, on jo no hi **sóc**. \* Nombres y cosas que **permanecen**, aún, donde yo ya no **estoy**. (anto-13)

De l'exemple següent, cal comentar-ne la semàntica del verb copulatiu. Segons el que hem dit abans, com que en l'escena que es descriu es parla d'un temps duratiu i no concret, seria més lògic l'ús del verb estar (“estiguérem”). Fet i fet, el cas de no usar la forma més lògica per al sentit duratiu d'aquesta escena provoca una sensació d'estranyesa en el lector. D'altra banda, s'observa el pas del verb *ser*, en el ST, al verb *estar*, en el TT. La forma “fórem” és la primera persona del plural del pretèrit perfet. Per tant, la forma castellana equivalent seria “estuvimos”.

També s'observa l'intent del traductor de respectar l'escansió dels versos, que en aquest cas són decasíl·labs. Per aconseguir-ho, es trasllada la forma verbal copulativa del segon vers al primer. D'aquesta manera, i eliminant l'element redundant “cap al tard”, s'aconsegueix gairebé la quadratura del cercle, si no fóra perquè al primer vers encara li sobraria una síl·laba. Tanmateix, s'observa l'encomiable esforç d'Antonio Moreno per respectar el metre:

esvarós. A la tarda, cap al tard, / **fórem** al cim de la muntanya, nus \* resbaladizo. Al caer la tarde, **estábamos** / desnudos en la cumbre de la Sierra (ple-80)

### 3.3.1.7. La diftongació

A l'hora de comptar síl·labes, cal tenir en compte les diferències de diftongació entre el català i el castellà. Tot i que, en una lectura ràpida, hom considerarà que *i* i *u* seguides de les vocals *a*, *e* o *o* sí que formen diftong en català (Carreras *et al.* 1992: 51), la norma general diu que aquestes combinacions no diftonguen. Aquesta diferència amb el castellà influeix especialment en la traducció de poesia, on es pot considerar aquesta diferència en la formació de diftongs com un element compensador de la mida dels versos. És a dir, si normalment un vers en català traduït al castellà té algunes síl·labes més que l'original, el fet que el català tinga menys combinacions vocàliques que diftonguen que el castellà contrarestarà, almenys en part, la primera tendència.

En aquest exemple s'observa com, per causa de la menor diftongació en català, un mot com “humiliacions” té més síl·labes en català que en castellà. El traductor ho compensa amb la modificació del SN:

cansada de tants homes i **humiliacions** \* harta de tantos hombres y **tanta humillación** (ple-39)

### 3.3.1.8. La pronominalització verbal

La pronominalització verbal en català ha estat un tema d'especial controvèrsia sobre el qual és difícil normativitzar, com va remarcar en moltes ocasions Joan Solà.<sup>282</sup> Tot seguit, comentarem una sèrie d'exemples on la pronominalització en el TO genera alguns problemes de traducció causats per la diferència en l'ús dels pronoms en català i en castellà. Podríem afirmar com a tendència general que en castellà hi ha més pronominalització que en català. Aquesta tendència de major pronominalització en castellà s'agreuja si pensem en varietats diatòpiques de la llengua com ara el castellà de Mèxic. Tanmateix, el primer exemple que mostrarem és, de fet, un contraexemple de la tendència general:

D'un en un **se n'isqueren** els difunts \* De uno en uno **se salieron** los difuntos (anto-17)

A diferència del verb *anar*, que és atèlic, el verb *eixir* és tèlic. Això vol dir que expressa una acció o un esdeveniment assolit. El verb *eixir* –i també *salir*–, té memòria d'origen. Tanmateix el català té més necessitat de pronominalització que el castellà en aquest cas. Es veu com en la traducció que fa el mateix Estellés, es calca l'estructura pronominalitzada com la troba en el TO. A més, a diferència del castellà, el català disposa del pronom *en*, que fa referència a un sintagma preposicional iniciat per *de* (que en aquest cas substitueix “del taüt”). Es consideraria més idiomàtica en castellà, doncs, la traducció sense pronominalització: *de uno en uno salieron los difuntos*.

Passem al segon exemple, on el pronom neutre fa referència al “pimentó torrat”, element aparegut prèviament i al voltant del qual gira la temàtica d'aquest poema (*Horacianes*, I):

**me'l** mire en l'aire \* **lo** miro en el aire (anto-21)

L'estructura traduïda és menys idiomàtica en la LT. En castellà, aquest pronom neutre que substitueix l'objecte directe en una estructura pseudoreflexiva sols seria correcte quan fa referència a una part del cos. I, en aquest cas, no n'hi fa. És per això que aquest vers traduït, amb el pronom neutre *lo* fent referència a un element aliè al cos, causa un efecte d'estranyesa en el lector més que no l'estructura en el TO.

En el següent exemple, trobem que el traductor, que ara és Antonio Moreno, ha eliminat el datiu possessiu *et* en la traducció perquè en castellà sonaria massa estrany (\*“ahora *te* pienso los muslos”). Amb aquest pronom, Estellés opta per la forma clítica de “ara pense en les teues cuixes” per tal de mantenir l'escansió. El català accepta aquesta dislocació, mentre que el castellà no. Tanmateix, el traductor hauria pogut mantenir l'element possessiu sense variar el metre (“pienso ahora en *tus* muslos”):

ara **et** pense les cuixes \* pienso ahora en los muslos (ple-7)

A diferència dels exemples que hem vist fins ara, mostrem un cas en què aquesta doble pronominalització sí que seria idiomàtica en castellà:

---

<sup>282</sup> Molts dels aspectes de la normativa del català que estem comentant en aquest punt 3.1 han estat assenyalats pel lingüista Joan Solà com a construccions que es troben pendents d'un dictamen normatiu en català que en definisca més clarament el seu ús (2007: 267-296). Ens referim al tema dels pronoms febles, però també a l'ús de *ser* i *estar*, a la seqüència d'adverbis en *-ment* i a l'ordre dels elements dins l'oració.

**se't riu l'infant** quan t'ha vist cridar, ebri, i tu li vols aclarir que no ets ebri,\* **se te ríe el niño** que te ha visto llamar, ebrio, y tú le quieres aclarar que no estas borracho (anto-26)

De les autotraduccions estudiades, es dedueix que Estellés tendeix al calc de les pronominalitzacions, sense analitzar-ne detingudament la seua idiomàticitat en la LT.

En darrer lloc, mostrem un exemple de com en català un verb tèlic com *fugir* pronominalitza en la seua forma amb el morfema d'origen. En canvi, en castellà no existeix tota aquesta pronominalització:

**s'enfuig \* huye** (cso-8)

### 3.3.1.9. La col·locació de l'adjectiu

Un dels elements més característics de l'estil estellesià és l'ús que fa de l'adjectivació (Pérez Montaner i Salvador 1981: 64). Quant a la diferent tendència de col·locació de l'adjectiu en castellà i en català, es pot afirmar que en català és més restringida l'anteposició de l'adjectiu. En general, el català té menys mobilitat per a l'ordre dels mots que el castellà. Alguns autors han apuntat que la causa d'aquest fenomen resideix en el fet que la llengua catalana no va comptar amb una tradició lírica potent relativament recent com la dels segles XVI i XVII de la poesia espanyola, amb autors com Góngora, Quevedo, Garcilaso i Lope de Vega, que van explotar les potencialitats estilístiques de la llengua espanyola fins a les dislocacions més exagerades.

De fet, l'adjectiu anteposat en català es considera poc idiomàtic en la majoria dels casos, mentre que el castellà considera els epítets més idiomàtics. A més, hi ha certs hipèrbats que sonen pitjor en català, mentre que en castellà s'acomoden millor.

En aquests casos, s'observa com els traductors han aprofitat l'acomodament en castellà de la forma de l'epítet. Es tracta d'un canvi motivat per la tendència natural de la col·locació de l'adjectiu en català (posposat) i en castellà (anteposat o posposat).

penses en el pecat amb un espant **recòndit** \* piensas en el pecado con **recóndito** espanto (cdc-57)

les pupil·les **humides** \* las **húmedas** pupilas (anto-181)

un record **delicat** \* un **amable** recuerdo (cdc-59)

L'exemple següent mostra l'ús típic de la lírica estellesiana que consisteix en la doble adjectivació. S'ha dit que aquest ús marcadament original dels adjectius pot ser una influència de Joan Fuster i alhora es pot considerar una influència de Neruda i dels autors de la generació del 27 en ambdós escriptors valencians. En aquest exemple s'accentua encara més la qualificació del nom amb l'adverbi acabat en *-ment* que matisa el segon dels adjectius:

**tèrboles** línies / amargament **llunyanes** \* turbias líneas amargamente lejanas (anto-70)

L'exemple següent és una mostra de com el traductor aprofita la gran flexibilitat de la col·locació de l'adjectiu en espanyol per reordenar els elements del vers i mantenir, així, la mètrica alexandrina amb cesura a la sisena.

el cos, **blanc** i **impecable**, de Wilma \* **blanco**, **impecable**, el cuerpo de Wilma (cdc-58)

Com hem apuntat, l'originalitat de l'adjectivació estellesiana no resideix únicament en la col·locació, sinó especialment en els contrastos semàntics que l'autor aconsegueix. A més, hi ha una sèrie d'adjectius que són clau en l'univers estellesià i que es repeteixen al llarg de tota la seua obra poètica, tot generant una sèrie de col·locacions pròpies que encunyen el seu estil genuí (Pérez Montaner i Salvador 1981: 65). Entre aquests adjectius, destaquem, per exemple, *digne*, *humil*, *amarg*, *llarg* i *cereal*, tal com s'ha estudiat en 2.2.2.

L'exemple que segueix és una mostra de l'adjectivació genuïna de l'estil estellesià pel que fa a la representació del cos de la dona estimada, a través d'un element metonímic del seu cos que apareix com a fetitxe en la seua obra: les cames (Climent; Monferrer 2013). Es veu que el traductor aplica lleus canvis en la forma del vers per tal de mantenir l'estructura alexandrina amb cesura a la sisena. També hem notat una certa insistència per part del traductor de CDC, Ramon Dachs, per l'ús d'epítets en la traducció:

i les cuixes **llarguíssimes**, el **blanc** cos **cereal**, \* y los muslos **larguísimos**, **cereal** cuerpo **blanco** (cdc-60)

El següent cas conté una estructura típicament estellesiana de comparació a partir d'una nominalització, del tipus [amb + un\* + N + de + N + compl]. A més, aquest exemple és interessant pel canvi de registre que es produeix per la substitució del nom "adjectius" per "epítetos"; i per la interessant referència metatextual que es produeix amb la traducció novament encertada d'Antonio Moreno en forma d'epítet, al qual el mateix enunciat està fent referència.

amb una dignitat **d'adjectius insultants** \* con esa gravedad **de insultantes epítetos** (ple-57)

Novament, una adjectivació inusual; la que implica l'aplicació d'un adjectiu normalment atribuïble a persones o esdeveniments, ara combinat amb un objecte immaterial. En aquest cas, però, hi ha curiosament una excepció pel que fa a la traducció de l'adjectiu estellesià. Aquesta posposició de l'adjectiu en la traducció es justifica pel manteniment de l'escansió, que sempre és intencionat en la traducció d'Antonio Moreno que ens ocupa:

recorriem camins de **dissortada** llum \* andábamos caminos de luz **desventurada**. (ple-66)

### 3.3.2. Estils de traducció poètica: mantenir la forma o el contingut

De manera general, les alteracions del text original en el text traduït es poden dividir en dos tipus segons si s'altera la forma o el contingut del poema. De fet, no hi ha una opció de traduir poesia més correcta que l'altra. És cada traductor enfront de cada problema de traducció, i segons el seu estil de traducció, qui decideix si prioritza el manteniment de la forma o del contingut.

Dels poemaris analitzats, l'autotraducció *Antología* de l'editorial Visor és la que menys respecta la forma i, per tant, prioritza el manteniment del contingut. I ho fa de manera literal. Ací es mostra un exemple, on l'Estellés autotraductor sembla traduir de manera *ciblista* (mot a mot) els versos de l'original, sense respectar el metre d'alexandrins amb cesura a la sisena síl·laba i sense motiu semàntic aparent que ho justifique. És, de fet, un exemple on s'entreveu la superficialitat en la traducció:

molen l'arena, lents; sembla que la humitat / infla els ossos del cap desmesuradament: \*  
muelen la arena, lentas; parece que la humedad / me hincha los huesos de la cabeza  
desmesuradamente: (anto-177)

Aquest fet, sumat a la inexperiència en la traducció de poesia per part d'Estellés, el condueix a cometre algunes incorreccions en la traducció, a més de calcs del vers original. El vers següent és un exemple on es calca el mot "tel" per una forma com "telo", la qual no existeix en espanyol segons el DRAE:

com d'un **tel** esgarrat \* como de un **telo** desgarrado (anto-11)

En el següent cas preval la forma d'un mot sobre el seu significat, fet que desvela, a més, que el traductor, en aquest cas Vicent Andrés Estellés, ha traduït aquest vers mot per mot, sense plantejar-se la reordenació dels mots per mantenir-ne la forma. La morfologia d'*assetjar* i de *acechar* és bastant semblant. No obstant, no volen dir el mateix. Semànticament, *assetjar* equivaldria a *acosar* i no a *acechar* (segons el DRAE i el DIEC2):

els peixos implacables, de cada nit que em van / **assetjant** cada dia mentre vaig, mentre torne, \* los peces implacables de cada noche que me van / **acechando** cada día mientras voy, mientras vuelvo (anto-107)

Reprement el que hem dit suara, els estils de traducció poètica es mouen entre dos pols. En el pol de predomini màxim de la forma, trobaríem uns poemes que mantenen estrictament la mètrica i la rima, però on el contingut semàntic del poema sovint s'altera. En canvi, el pol oposat consisteix en la traducció en prosa dels poemes, de manera que s'obvia del tot la forma i el traductor se centra solament en la traducció del contingut. L'estil de l'Estellés autotraductor –sobretot en ANTO més que no en VE–, es trobaria més a prop de la traducció en prosa que, per exemple, el d'Antonio Moreno en PLE o el d'Eduardo Marco en 20P.

Existeixen diverses estratègies de manteniment de la forma que el bon traductor de poesia coneix i sap usar allà on s'escau. Tot seguit, comentarem algunes d'aquestes estratègies que hem detectat en l'anàlisi de les traduccions d'Estellés al castellà.



Una d'aquestes és el canvi d'ordre dels elements del vers per respectar la forma en la traducció, que potser és l'estratègia més usada pels traductors que prioritzen el manteniment de l'escansió. En el següent exemple, veiem que preval el manteniment de la mètrica sobre el contingut i l'ordre dels elements:

li arribaven les cartes per l'ecletxa / que té la porta del carrer, per baix \* le llegaban las cartas por debajo / de la cerrada puerta de la calle (20P-41)

En el següent exemple, es canvia de lloc del díctic que fa referència al personatge de la ficció poètica, de manera que es produeix una sinalefa i s'estalvia una síl·laba, fet que afavoreix l'ajust de la mètrica del TT als decasíl·labs de l'original. A més, pel que fa al sentit, la traducció de “catàstrofe” per “desastre” atenua la intensitat dramàtica del vers:

el món va a la **catàstrofe**, **Bel·lisa** \* **Belisa**, el mundo marcha hacia el **desastre** (ple-74)

Ara veurem uns exemples d'ús de l'estratègia d'intercanvi dels dos termes de l'adjectivació postnominal relacionats amb l'ajust de la rima. El primer exemple correspon a la traducció d'un poema d'*Ora marítima*. L'original és en decasíl·labs. Ramon Dachs, però, ha decidit traduir-lo més còmodament en alexandrins, i canvia l'ordre per evitar una rima assonant en la terminació dels dos hemistiquis del vers, que queda repetitiva i poc coherent amb l'estructura si considerem que els dos versos anteriors acaben amb la mateixa rima assonant:

amb **ulls i mans** ho he pogut constatar \* con **manos y ojos** he podido constatarlo (cdc-62)

El segon exemple, tot i que menys clar, pot tenir dues motivacions diferents. D'una banda i referit al sentit, la forma lògica, de més gran a més menut en aquesta enumeració. D'altra banda, podria justificar-se per la rima, en el sentit de coincidència assonant que “árbol” pugui tenir amb “Tácito”, l'últim mot del vers següent:

uns orígens de selva, de lluna, i **arbre, i terra** / Evoques les nostàlgies germàniques de Tácit. \* un origen de selva, de luna, **tierra y árbol** / Evocas las nostalgias germánicas de **Tácito**. (cdc-63)

Aquest altre exemple de reorganització dels elements és original per l'ús d'un recurs metonímic que permet el manteniment de la rima i de la mètrica:

recobrava amb el tacte / un món encara humil / de **dols** inacabables / de paranys de perills \*  
recobrava en el tacto / un mundo humilde sin / que **el duelo** se acabara / ni la trampa sutil  
(20P-47)

Ara s'observa com s'han refet les dues estrofes amb els elements dels quals es disposa per tal de mantenir la rima i l'escansió:

recorde la sanefa de la teua / camisa tremolant com una escuma / contra la roca bruna del genoll \* recuerdo la cenefa de tu blusa / temblando contra la morena roca / de tu rodilla igual que una espuma (ple-75)

En el cas que acabem de veure, el traductor agafa els tres versos consecutius i reorganitza els seus elements, de diferent manera però mantenint el nombre de versos en la traducció. Per aconseguir aquest equilibri entre el manteniment de la forma i del

contingut, cal una reflexió molt meditada i treballada com la que ha fet Antonio Moreno.

El següent cas mostra la substitució metonímica de “raïm” per “viña” en la traducció per incorporar una rima assonant semblant a la del ST:

pàmpols són els sentits, el cor **raïm** \* pámpanos son los sentidos, el corazón **viña** (cso-40)

El manteniment de l'escansió i de la rima del poema arriba també a casos d'inversió de versos com aquest, on s'observa que el primer i el tercer vers es troben invertits en el TT:

em pujaves com l'aigua de la sinya / al crepuscle, Bel·lisa, a l'ascensor / des del subsòl de l'àtic, del carrer \* subías de la calle, del subsuelo / al ático, en el ascensor, Belisa, / como agua de una noria en el crepúsculo (ple-35)

Com hem comentat en el punt anterior, per mantenir l'escansió en un poema d'original en català i la seua traducció al castellà, cal normalment estalviar síl·labes. Això es pot fer, per exemple, amb el pas a un estil segmentat. Com veiem en el següent exemple, s'elideix el verb per estalviar espai i, així, s'augmenta la cohesió amb una estructura semblant a la copulativa *mi vecina de arriba era una mujer estraña*:

era una dona estranya. Vivía al pis de dalt \* una mujer estraña, mi vecina de arriba (ple-42)

I també amb l'ús del gerundi, ja comentat també en el punt anterior:

**i contemplàvem** l'avi \* **contemplando** al abuelo (ple-43)

Un altra estratègia per escurçar la diferència de síl·labes pot ser directament l'eliminació d'elements. Pot ser de mots, de sintagmes o bé de versos sencers.

Igualment, hi ha les estratègies que consisteixen a afegir elements per quadrar la mètrica, tot i que són més estranyes en la traducció del català a l'espanyol. Ara mostrarem un exemple on s'afegeix un vers en el TT perquè així es respecta la mètrica alhora que es manté tota la informació:

posades en un vas sota la Verge / del Roser, candidíssimes cadires \* margaritas metidas en un vaso / debajo de la Virgen del Rosario / candidísimas sillas (ple-52).

El següent, és un cas on es canvia de referent explícit a díctic per mantenir la mètrica:

oferts, **a la muntanya**, als aires crus \* entregados, **allí**, a los aires crudo (ple-68)

No acabarem aquest apartat sense comentar un exemple complex de traducció conservant la mètrica:

Perquè llegint l'Eneida et vaig endevinar / i em vaig enamorar perdudament de tu \* Porque te adiviné conociendo la Eneida / y acabé enamorándome de ti perdidamente (ple-72)

Veiem que els enunciat de cada vers es troben formulats de manera diferent en el TT. El traductor, novament Antonio Moreno ha sabut superar amb enginy l'entrebanc formal

que es presentava en aquests dos versos. Ha aconseguit, d'una banda, mantenir el significat en la traducció i, de l'altra, mantenir la forma d'alexandrins amb cesura a la sisena, tot aprofitant els canvis de col·locació d'elements per mantenir la mètrica; especialment amb l'aprofitament de la flexibilitat de col·locació dels adverbis en –ment. Aquesta resolució del problema de traducció complex que contenen aquests versos és una demostració més de la tasca de traducció tan destacada de Moreno en PLE.

A més, l'anterior és també un exemple del segon tipus de traducció de la MF, la traducció per adaptació, que s'explica en el punt següent (3.3). El traductor ha usat com a sinònims els verbs *llegir* i *conèixer* aprofitant una relació metonímica.

Finalment, comentarem un cas on la traducció millora la mètrica de l'original. Es tracta d'uns versos del *Coral romput*, que segueixen la mètrica alexandrina novament amb cesura a la sisena. No se sap per què, l'autor usa la locució adverbial “més endavant” en lloc de l'adverbi “després”, opció que li hagués permès conservar l'estructura de tot el poema. El traductor, que és Ramon Dachs, observa aquesta obvietat i, per lògica, fa la traducció amb “luego”, tot esmenant aquest desajust aparentment injustificat en la mètrica de l'original:

Creuar de nit Arévalo, de nit i en camió. / Tordesillas, Arévalo, Astorga, Rodrigatos / de la Obispalia, i **més endavant** Villalibre \* Cruzar de noche Arévalo, de noche y en camión. / Tordesillas, Arévalo, Astorga, Rodrigatos / de la Obispalia, y **luego** Villalibre (cdc-33)

En la nostra anàlisi, hem detectat alguns casos puntuals on, per voler mantenir la forma, s'afegeixen incorreccions normatives en la LT. Tot seguit, en comentarem un parell dels més destacats. Hem trobat –sobretot en ANTO i també, però menys, en CDC– incorreccions de traducció motivades per l'ús d'un mot morfològicament semblant a l'original en català, però que no és normatiu en castellà. Per exemple, la traducció de “tel” per “telo” (anto-11), comentada abans, o de “bufat” per “bufado”, en lloc de l'opció més lògica “borracho”:

l'enterrador **bufat** m'enterrarà en un lloc qualsevol, sense \* El / enterrador **bufado** [...] (anto-17)

D'altra banda, en CDC, hem trobat un error de traducció que sembla tenir per causa el desconeixement del significat exacte del mot en català per part del traductor. Es tracta de la traducció incorrecta de “sambori” per “tres en raya”:

juguem al **sambori** \* juguemos al **tres en raya** (cdc-29)

Aquesta traducció no és justificable pel manteniment de la forma, ni tampoc s'ajusta al significat. “Sambori” i “tres en raya” són jocs diferents. Una traducció ajustada en forma i en sentit al significat de “sambori” podria ser *rayuela*.

Després de comentar aquestes múltiples estratègies de traducció de la poesia estellesiana, passem a l'anàlisi de la traducció de les metàfores.

### 3.3.3. Diferents estratègies de traducció de la metàfora

La majoria de treballs traductològics tracten les metàfores des del punt de vista que considera que la metàfora és un fenomen lingüístic individual que pot convertir-se en problema de traducció. De tots aquests treballs, nosaltres hem escollit l'enfocament d'Antonia Álvarez (1993: 482) per a la nostra anàlisi de les traduccions de la poesia d'Estellés. A més de la consideració microtextual de la metàfora com a figura retòrica en poesia, que és la concepció clàssica, la nostra anàlisi palesarà una concepció de la metàfora propera a la lingüística cognitiva, amb el text com a objecte focalitzat però que considerarà la metàfora segons el contextos culturals implicats en la traducció.

El tractament de la metàfora és un dels elements que caracteritzen l'estil d'un autor. Existeixen moltes classificacions diferents de la metàfora, segons des de quina perspectiva siga analitzat aquest fenomen. Cristina Shäffner (2004) ofereix una panoràmica dels diferents tipus de traducció de la metàfora segons l'enfocament lingüístic implicat. Aquesta autora explica en què es basa la traducció de la metàfora en un text literari:

A traditional understanding of metaphor as figure of speech, as a linguistic expression which is substituted for another expression (with a literal meaning), and whose main function is the stylistic embellishment of the text. (2004: 1254)

I és que la visió tradicional de la metàfora com una figura retòrica ha estat superada per diversos enfocaments traductològics: el basat en la lingüística de Saussure, on la traducció és el trasllat del significat d'una llengua origen (LO) als signes corresponents en la llengua meta (LT); l'enfocament lingüísticotextual, en el qual l'objecte central és el pas del text origen (TO) al text meta (TT); l'enfocament funcionalista, que obri l'espectre més enllà del text i té en compte el context (*l'skopos*) –és a dir l'adequació del text traduït al seu propòsit concret– fins arribar a les teories postmodernes com els *Cultural Studies* i els *Descriptive Translation Studies* (DTS) (Shäffner 2004: 1254-1255). D'entre els corrents teòrics postmoderns sobre traducció, cal destacar per la seua repercussió la Teoria dels Polisistemes de l'israelià Itamar Even-Zohar, que proposa un estudi multidisciplinari que concep la traducció com part d'un sistema on s'interrelacionen els elements de la cultura (Briguglia 2009: 229-230).

La lingüística cognitiva ens ofereix una perspectiva de la metàfora que entenem molt útil a l'hora de traduir més enllà del cotext. Aquesta teoria tan prolífica iniciada per Lakoff a finals dels vuitanta ens permet entendre les metàfores com un reflex d'idees i d'estructures més enllà del significat concret, que van des d'una concepció del món pròpia de l'autor fins el coneixement de la ideologia de la cultura en la qual s'insereix el text. Aquest lligam de la metàfora amb el context cultural requereix el seu replantejament per a l'adaptació al context cultural lligat a la nova llengua.

Existeixen diverses classificacions sobre els procediments de traducció de la metàfora existents (Shäffner 2004: 1256-1257). Álvarez justifica la dificultat de traduir la metàfora en textos literaris pel fet que aquests tipus de textos es troben ancorats entre referents culturals profunds de la cultura original. L'autora usa una metàfora vegetal per explicar-ho: "The main difficulty on literary translation is that its form has deep roots in a specific language and culture (Álvarez 1993: 482).

Tot seguit, aplicarem el mètode d'anàlisi de la traducció de la metàfora que Álvarez proposa (1993: 482) a les traduccions d'Estellés a l'anglès i a l'espanyol. Aquesta autora contempla cinc maneres de traduir una metàfora: *a)* transferir la mateixa imatge a la llengua destinació, tot conservant forma i sentit, *b)* adaptar la mateixa imatge a la llengua destinació, tot conservant el sentit i, parcialment, també la forma, *c)* recrear en la llengua destinació una metàfora diferent, tot conservant el sentit però triant una metàfora que s'hi ajusti i que siga més usual i adequada en la llengua destinació, *d)* traduir la metàfora per símil i plus de sentit, tot parafrasejant la metàfora, de manera que la traducció és més extensa que el fragment originari i *e)* traduir la metàfora pel seu sentit i no per la forma metafòrica, tot mantenint el sentit però ja sense cap contingut metafòric.

Pel que fa al cas a), *transferring the same image into the target language*, mostrem els següents exemples extrets de l'antologia estellesiana traduïda a l'anglès (Rosenthal 1992), en els quals el traductor ha optat per cenyir-se estretament a la forma i a la metàfora del fragment, de manera que la metàfora ha estat traslladada, pràcticament exacta, a la LT:

Veig, des de les terrasses –les terrasses domèstiques / on s'exposen, per ordre, **familiars assumptes**, / **assumptes conjugals, higièniques coses**. \* I see from back porches –domestic back porches / where **family affairs** are neatly displayed, / **conjugal affairs, hygienic things**.

Una **olor conjugal de saladura**, espessa. \* Thick, the **conjugal smell of salt**.

S'hi arriba a l'**estructura mateixa del silenci**. \* You arrives at **silence's innermost structure**.

La **Resurrecció de la Carn**. \* **Resurrection of the Flesh**.

**Omplint la nit de vidres**. \* **Filling the night with glass**.

Passant per **certes pèrdues i certs estupors**. \* Passing through **certain losses and stupors**.

Hi incloem també dos exemples representatius d'aquest primer tipus de transferència de la mateixa imatge extrets dels poemaris traduïts a l'espanyol:

toquen a mort \* tocan a muerto (20P-71)

cada matí **li canvie l'aigua a la pena** \* cada mañana **le cambio el agua a la pena** (anto-206)

El primer, és una expressió fraseològica amb contingut metafòric que té el seu equivalent en castellà. Es tracta de la locució [tocar a + N] (Raspall & Martí 2009: 365), que ha derivat en la concurrència tant en català com en castellà *tocar a mort/muerto*. El segon exemple recull una metàfora de nova creació (van Lawick 2002: 34) que el poeta ha creat a partir de la locució *canviar-li l'aigua al canari*,<sup>283</sup> a la qual ha afegit la metàfora LA PENA ÉS UN ANIMAL DE COMPANYIA. En tractar-se d'una metàfora de nova creació –és a dir, pròpia de l'autor i per tant més deslligada del context cultural

<sup>283</sup> Raspall i Martí (2009: 49) recullen *canviar l'aigua de les olives* com un eufemisme d'orinar. Anàlogament –i probablement per la influència de l'espanyol–, en català actual és estès l'ús de la locució *canviar-li l'aigua al canari* en el mateix sentit eufemístic.

d'origen-, el traductor optarà normalment per transferir la mateixa imatge al TT, sense cap mena d'adaptació per motius culturals.

El cas de traducció metafòrica b) (*adapting the same image that appears in source language*) és semblant a l'a) però es diferencia perquè el fragment traduït conserva la mateixa metàfora, tot i que el lèxic o la sintaxi varien i, per tant, pot variar lleugerament el contingut semàntic d'alguns mots, fet que afecta el sentit del fragment, però sempre pel que fa al matís i no al sentit profund. Com abans, i semblantment al que farem en els altres tres casos de traducció de la metàfora segons Álvarez que ens queden, exposarem primer els casos extrets de la traducció a l'anglès de David Rosenthal i, a continuació, afegirem alguns exemples provinents de les traduccions al castellà:

Hi ha les cordes sinistres **pel buc de les escales**. \* **Sinister ropes swaying down the stairwell**.

Ni fal·lus **iradament** erectes \* Nor **defiantly** erect phalli

Els laterals conflictives de les **robes en ordre**. \* Lateral conflicts of **neat fabrics**.

Possiblement **escènic**, lentament concebut, \* Possibly **theatrical**, slowly conceived,

**D'amollar unes coses**. \* **To get a few things out**.

Tantes **llargues banderes**, \* So many **pennants**.

Tot seguit, comentem cinc exemples d'aquest tipus b) (adaptació de la imatge a la llengua de destinació, tot mantenint aproximadament la forma i el sentit), però en les traduccions al castellà:

escoltava, **amb l'esguard** durament agressiu \* escuchaba, **entre el ruido** duramente agresivo (ple-16)

En aquest exemple hi ha una relació metonímica, i concretament sinestèsica, entre el vers original ("esguard") i el vers traduït ("ruido"). En el ST, s'activa el sentit de la vista, mentre que en el TT, el que s'activa és l'oïda. A més, en el ST, el personatge al·ludit és agent de l'acció, mentre que en el TT l'agent no s'identifica i el personatge al·ludit és subjecte pacient del *soroll*.

venia una tristesa a punt de **fer-se** música / o de **fer-se** poema \* venía una tristeza a punto de **mudarse** / en música o poema (ple-34)

Tot i que el sentit és el mateix, s'observa un canvi en la metàfora, que en el TO s'identifica amb la formulació **ELS SENTIMENTS SÓN SOROLLS, I LA MÚSICA I LA POESIA SÓN L'ALEGRIA**. En canvi, en el TT la formulació de la metàfora és diferent: **LA TRISTESA ÉS UNA PERSONA I ELS SENTIMENTS SÓN VESTITS**, tot incloent una metàfora de personificació que no existia en el TO.

de vegades m'agafa la por **en un grapat** \* hay veces que el miedo me atrapa **de un zarpazo** (ple-91)

Malgrat que la metàfora és semblant perquè incorpora en els dos casos la personificació o animalització de la por (del tipus **LA POR ÉS UN MONSTRE GEGANT**), sembla

que hi ha dues expressions fraseològiques amb un sentit aproximat però diferent (“en un grapat” i “en un zarpazo” en comptes de “en un puñado”).

l'expose dins el plat en **tongades** incitants \* lo expongo dentro del plato en **puñados** incitantes (anto-121)

El fet de triar “puñados” en comptes de “tongadas” fa que la relació semàntica del TO i el TT siga semblant però no completament ajustada al sentit. El traductor –que en aquest cas és autotraductor– hauria pogut traduir “tongades” per *tongadas*, atès que coincideixen les síl·labes i el sentit.

la brisa duia / una eneida de fulles \* iba en la brisa / una eneida de hojas (cdc-35)

Tot i que la traducció d'aquesta metàfora de nova creació s'aproxima molt al sentit original, s'observa que s'ha afegit, en el TT, una metàfora de personificació en focalitzar l'enunciació en l'Eneida.

El tercer cas de traducció que proposa Álvarez (c. *recreating a different metaphor in the target language*), sí que suposa un canvi semàntic substancial. En el primer dels exemples que mostrem, no és el mateix una dona vestida de roig que una dona pèl-roja. D'altra banda, en el segon exemple no es respecta en la traducció anglesa el marc metafòric del tèxtil que sí que hi apareix en el fragment original:

Les natges esplendents d'una **xica de roig**. \* A **redhead's** splendid buttocks.

Una sensació d'**esgarranys**, de **retalls**. \* A sensation of **rubble**, of **fragments**.

Quant a les metàfores gramaticalitzades, l'expressió fraseològica catalana “cul de got”, que apareix en el següent parell d'exemples, no té equivalent fraseològic en anglès, de manera que la seua traducció no és idiomàtica en anglès amb el somatisme amb el *cul*:

**Culs** de got \* **Bottoms** of goblets

El **cul** d'un got. \* The **bottom** of a **smashed** goblet.

La traducció del mot del marc jurídic “interdictes” per “forbidden” no respecta la metàfora juridicobíblica, però sí que li podem trobar la connotació bíblica en el sentit d’“allò prohibit”; el pecat adàmic, i la metàfora intrínseca DÉU ÉS EL JUTGE SUPREM:

Tasteu els **interdictes** \* You taste de **forbidden**

Ocorre una cosa molt semblant amb el següent exemple de traducció català-espanyol, on es perd el matís de llenguatge culte i de llenguatge d'especialitat (administratiu) i, per tant, es perd també el contingut metafòric de l'àmbit de la justícia:

coses totes / absolutament **interdictes** llavors, \* cosas todas absolutamente **prohibidas** entonces, (anto-118)

En la traducció de “naufragar” per “to crack up”, es perd la metàfora nàutica, però el traductor intenta recuperar-la en la segona part del fragment (“contours dissolving”), mitjançant una connotació líquida, marítima, d’aigua, pel fet de *dissoldre’s*.

On **naufrega**, es desfà –**perd**, ja pur, **els contorns**. \* When it **cracks up**, comes apart –purified, now, its **contours dissolving**.

La fraseologia anglesa aconsella canviar la metonímia “fer la lletra clara” per “tenir la mà clara”, ja que *letter* pot donar peu a confusions semàntiques (*lletra/carta*).

Només podria / anar anomenant-les / **amb la lletra més clara**. \* I can only keep / writing them / **in a clearer and clearer hand**.

El següent exemple recrea la mateixa imatge d’una certa quantitat de pols, però amb una metàfora diferent a la de les ovelles. El fet que el traductor pugui haver triat els núvols es justifica per la semblança formal que pot tenir un ramat d’ovelles i un grup de núvols. Es tracta, per tant, d’una relació a partir d’una metàfora d’imatge.

Entre **ramats** de pols. \* Amid **clouds** of dust.

A continuació, mostrarem altres casos del tercer tipus d’estratègia de traducció de la metàfora, que consisteix a recrear la imatge amb una metàfora diferent, però en aquest cas sempre referits a la traducció estellesiana del català a l’espanyol.

En el primer dels casos, el significat del TT és completament diferent, però com que *mort* és un mot clau (comodí) en la lírica estellesiana i hi apareix molt sovint, l’autor ha cregut adient traduir “murta” per “mort” i per la seua semblança formal. Així la traducció continua tenint sentit i, a més, afegeix la metàfora de la personificació de la mort en substitució de la metàfora de personificació de la planta, fet que encaixa per la presència significativa de la mort en la lírica estellesiana:

**murta** de negres cabells \* **muerte** de negros cabellos (anto-117)

En el següent exemple, es conserva el sentit però canvia la forma. El significat, en els dos casos, és el de cantar una cançoneta en veu baixa. Però, si en el TO l’element metonímic de referència és una onomatopeia, en el TT es tracta d’una nominalització menys metafòrica, és a dir, més aproximada al significat literal. A més, en els dos casos, es tracta de concurrències:

entre les dents **un taral·larà** \* conmigo **un canturreo** entre los dientes (ple-49)

I, pel que fa a l’últim cas del tercer tipus que comentarem, les metàfores que sustenten la versió catalana i la castellana són distintes: en el ST, hi ha les metàfores **ELS PECATS SÓN DELICTES** i **DÉU ÉS EL JUTGE SUPREM**. En canvi, en el TT, la metàfora subjacent és **ELS PECATS SÓN TRAMPES** i **UN PROBLEMA ÉS UN OBJECTE ESPATLLAT**; així com la metàfora ontològica **AVALL ÉS ROÏN**:

he **comés** un pecat que ja **no té remei** \* he **caído en** un pecado que ya **no tiene arreglo**. (ple-89)



El quart tipus de traducció de la metàfora, (d. *translating metaphors or similes by their sense*) té lloc, per exemple, quan una expressió fraseològica en la llengua origen no ho és en la llengua destinació i, per tant, es necessita una informació extra. Els tres exemples següents de la traducció d'Estellés a l'anglès tenen en comú que es tracta d'expressions idiomàtiques en català; locucions o concurrències, que no tenen equivalent directe en anglès i que, per tant, necessiten ser parafrasejades:

Passaven el Rosari \* **They fingered** rosary **beads**

Les pensions per hores. \* Hotels **that rent** by the hour.

I un botiguer de robes. \* And **the owner of a clothing store**.

Els dos exemples següents, de la traducció a l'espanyol *Antología*, són dues maneres de parafraseig mitjançant la metonímia:

ni **plors** ni crits. Ja, en silenci tan sols. \* ni **lágrimas** ni gritos. Ya, en silencio tan solo. (anto-124)

i entra el veí i em veu penjat **del sostre** \* y entra el vecino y me ve colgando **de las vigas** (anto-125)

El darrer exemple que mostrem del quart tipus de traducció de la metàfora és aquest:

**La gran remor** del mar, / a la platja buida, **haurà ocupat** de sobte / un primer terme enorme, de **cor indesxifrab**le. \* **El gran rumor** del mar / en la playa vacía, de pronto **habrá adquirido** / un enorme relieve, de **latido insondable**. (cdc-37)

S'observa la pèrdua de la *mise en scène* cinematogràfica, dins del qual hi ha la MF: EL SOROLL ÉS UN OBJECTE QUE OCUPA UN ESPAI DINS EL PLA. Potser en el TO hi ha també una MF com EL COR ÉS UN PAPER ESCRIT (“de cor indesxifrab”). Referent al TT, trobem la metonímia ontològica de tipus EL CONTINENT PEL CONTINGUT basada en la MF EL COR ÉS EL RECEPTACLE DELS SENTIMENTS. A més, la traducció afegeix una metàfora del tipus EL COR ÉS UN ELEMENT DEL FONS DEL MAR amb l'adjectiu “insondable”.

El darrer mode de traducció de la metàfora que proposa Álvarez (e. *translating metaphor by its sense*) consisteix a obviar la metàfora i explicar-ne el seu sentit. Sembla que, com que hem triat uns textos del gènere poètic, aquest tipus de solució és poc corrent, atès que el que pretén el traductor és respectar, a més del contingut, també la forma del text sempre que siga possible. Per tant, es considera que les expressions metafòriques (segons el que s'entén per metàfora en la retòrica clàssica) han de conservar la seua naturalesa de recargolament estètic atès que aquest és un dels valors del text que l'autor ha de fer arribar a la cultura meta per tal que els lectors puguin experimentar aquest gaudi estètic. Tanmateix, hem trobat alguns exemples d'aquesta estratègia de traducció de la metàfora. El primer cas és un parafraseig que elimina la metàfora. El segon, respon a un problema de manca d'equivalència lèxica entre ambdues llengües:

I el sol, un sol impropi. \* And the sun, **that seems to belong somewhere else**.

A la **saleta** \* In that **tiny room**

Quant als exemples trobats en les traduccions al castellà, en mostren quatre. El primer es justifica perquè en castellà no existeix un mot equivalent a "poalades" ni tampoc a *pouar* (DRAE). Com que no trobem expressions equivalents amb aquests mots, el traductor opta per usar una locució molt comuna en castellà per conservar-hi el sentit:

tot ho regava **a poalades lentes** \* con el cubo regaba, **poco a poco** (20P-64)

El segon cas, també relacionat amb la fraseologia, és el de la locució catalana *nen de bolquers*, que no té equivalent morfològicament semblant en castellà. Aleshores, el traductor ha optat per la locució amb el mateix significat *un recién nacido*, que, com en la locució del ST, és un element fraseològic d'origen metonímic.

duu **un nen de bolquers** \* lleva **un recién nacido** (20P-68)

El següent exemple mostra com en el TT es perd la metàfora ontològica ENTENDRE ES VEURE que trobem en el ST:

**ho vaig veure** después \* **me di cuenta** después (ple-54)

L'últim exemple d'aquest cinquè tipus de traducció metafòrica que volem comentar és el següent:

amb un **llarguíssim** escàndol \* haciendo un **gran** escándalo (cdc-82)

L'adjectivació d'"escàndol" amb "llarguíssim" és de naturalesa metafòrica. Hem vist que, en algunes de les traduccions d'Estellés al castellà, es tendeix a l'eliminació dels superlatius, com ara en CDC. No obstant, l'adjectivació superlativa és, com hem vist, un tret estilístic estellesià destacat, així com ho és també l'adjectivació de contrast semàntic. En aquest exemple s'observa que, amb la substitució d'aquest adjectiu per un altre, Ramon Dachs ha eliminat els dos trets estilístics que hem comentat, tot ometent la MF EL SOROLL ÉS MATÈRIA i obviant la significació original de l'adjectiu *llarg* dins l'univers poètic estellesià.

Nosaltres afegim una sisena opció de traducció relacionada amb la metàfora, que inclou els casos en què el TO no conté metàfora però sí que en conté el TT. Cal dir que aquest recurs l'hem localitzat sobretot en PLE. El seu traductor, Antonio Moreno, ha elaborat un TT d'allò més meditat i estèticament treballat, que contempla també aquesta opció a mode de compensació, ja que afegeix expressions metafòriques –i algunes pròpies de l'estil de l'autor– per tal de compensar els casos on aquestes s'han eliminat per mantenir la forma. N'oferim dues mostres per acabar:

quan ens amàvem tant **i et feia confidències** \* que nos amamos tanto **y te abrí mi pecho**;  
(ple-83)

**i em feia mal el cap** i tenia defici \* **me / cargaba la cabeza**, y sentía inquietud; (ple-86)

### 3.3.4. Estil, model de llengua i traducció

#### 3.3.4.1. Introducció

Tradicionalment, l'anàlisi literària s'ha centrat en l'estudi d'aspectes com són l'argument, els personatges, les influències d'altres autors i de corrents literaris, la recepció, els eixos temporals i d'altres qüestions generals i valoratives de l'obra. Tanmateix, ja des de mitjans del segle XX, i concretament en el camp de l'estilística, amb autors com Charles Bally, Leo Spitzer i Dámaso Alonso, els estudiosos de l'obra literària van deixar espai a les anàlisis lingüístiques del text literari. Segons Josep Marco, l'estilística és el "punt d'encontre entre la lingüística i els estudis literaris" (2002: 45).

L'estudi del model de llengua d'un escriptor se situa dins del camp de l'estudi lingüístic del text literari. El model de llengua, que està relacionat amb l'estil, es pot definir com el conjunt de tries lingüístiques coherents fetes per l'escriptor al llarg de la seua producció literària. Segons aquest enfocament incloem tant les tries lèxiques concretes com la variació lingüística. Així, quan parlem de model de llengua, entren en joc els elements fraseològics, les col·locacions pròpies de l'estil de l'autor i altres aspectes com ara la intertextualitat i les veus de l'enunciació. Per tant, entenem el concepte de model de llengua en un sentit ampli que no es limita a la proximitat o la llunyania respecte de l'estàndard, sinó que inclou elements que se solapen amb l'estil de l'escriptor, ja que creiem que molts d'aquests elements es troben a cavall entre l'estil i el model de llengua, que són aspectes indestriables des del nostre punt de vista.

Emili Casanova ha estudiat del model de llengua dels escriptors valencians. Aquest autor ha considerat que el model de llengua usat en la lírica estellesiana es troba bastant marcat dialectalment, fet que dóna informació al lector sobre la procedència geogràfica de l'escriptor. Des del punt de vista de la recepció literària, aquesta marca dialectal fa que el text genere efectes de proximitat o de llunyania amb el lector. En aquest sentit, Casanova relaciona l'efecte que podia fer la poesia de Vicent Andrés Estellés en un receptor no valencià amb l'efecte que ha fet en els lectors espanyols l'entrada de la literatura llatinoamericana (2009: 17).

Tractarem alguns elements de l'estil poètic de Vicent Andrés Estellés que tenen relació també amb el concepte de model de llengua, com són: *a*) els seus mots més recurrents, en cas que impliquen algun dubte per a la traducció, *b*) les col·locacions estellesianes, és a dir, les combinacions de paraules més típiques del llenguatge estellesià, *c*) aquells casos en què hem detectat que el traductor millora l'original tot demostrant que coneix i manté l'estil d'Estellés en la traducció, *d*) els canvis en la veu de l'enunciació que hem detectat en la traducció, *e*) les estratègies de traducció de les expressions fraseològiques catalanes usades per Estellés, *f*) els efectes de la variació lingüística en la traducció i, per acabar, *g*) alguns exemples de la traducció que impliquen una intenció d'adaptació a la cultura meta. Pensem que el coneixement d'aquests aspectes relacionats amb el model de llengua de Vicent Andrés Estellés pot ser útil per a futurs traductors de la seua obra.

#### 3.3.4.2. Mots clau: com traduir-los?

Tot seguit, mostrarem una sèrie de mots amb reiterades aparicions en el corpus poètic estellesià que poden presentar algun dubte per al traductor. Cal que el traductor conega aquests mots i estiga alerta a l'hora de traduir-los perquè la traducció siga coherent i adequada per a cadascuna de les aparicions del mot en el text.

En primer lloc, parlarem d'aquells mots que tenen un significat clau en l'univers líric estellesià. Cal tenir en compte especialment els elements lèxics metalingüístics com *mot* i *paraula*, que sovint apareixen relacionats metafòricament amb pedra. Tots tres, *mot*, *paraula* i *pedra* són elements metonímics (de la llengua i de la comunicació, els dos primers, i de les edificacions, de les ciutats i, per extensió de la cultura i de la civilització, el tercer). En el següent vers veiem com "xiprer" i "pedres" es relacionen metonímicament amb la mort:

daurades **pedres** i al mig el **xiprer** \* doradas / **piedras** y en medio el **ciprés** (cso-38)

En el cas següent, veiem la referència metonímica al poema a través del vers i del mot, que augmenta d'intensitat lírica en la traducció, on s'afegeix la personificació del "vers":

et **sobta** el **vers** possible amb el seu **mot** central \* te **asalta** el **verso** posible con su **palabra** central (anto-126)

En la lírica estellesana, els colors –i especialment el groc– tenen molta importància a l'hora de descriure paisatges i estats d'ànim. Així, el color apareix amb insistència com a catalitzador del significat. Per això cal fixar-se en la traducció de l'adjectiu *groc*, també en la seua forma nominalitzada "grogor":

Hi ha l'aladre, **groguenc**, amb una **grogor** d'os, \* Hay el arado, **amarillento**, con una **amarillez** de hueso, (anto-94)

d'una **certa grogor** de pianos usats \* de una **cierta amarillez** de pianos usados (anto-53)

Per a Estellés el color groc és una referència metonímica d'allò vell, humil i gastat. A més, en el darrer exemple s'observa un altre tret estilístic estellesià: la col·locació dels determinants indefinits davant d'adjectius nominalitzats amb l'estructura que hi apareix: [*un + cert + (adjectiu nominalitzat) + de + SN*], que comentarem després.

D'altra banda, les referències adverbials al moment del dia són molt abundants en la poesia d'Estellés, especialment a l'hora de descriure escenes i paisatges, com en PLE o bé en LMer.

Estellés usa expressions diferents per referir-se a la tarda o al capvespre, com ara "capaltard", "crepuscle", "horabaixa" i "vespre". Tan nombroses són les opcions sinònimes en el TO com les possibles traduccions en els TT:

em pujaves com l'aigua de la sinya / al **crepuscle**, Bel·lisa, a l'ascensor / des del subsòl de l'àtic, del carrer \* subías de la calle, del subsuelo / al ático, en el ascensor, Belisa, / como agua de una noria en el **crepúsculo** (ple-35)

d'aquells **crepuscles** que recorde tant. \* de esos **ocazos** que recuerdo tanto (ple-25)

l'**horabaixa** era plena de colomes i blat \* la **anochecida** estava plena de palomas y trigo (20P-55)

al **vespre** \* al **véspero** (ple-22)

I també en el següent exemple pel que fa a les estacions de l'any. Estellés s'apropia de la forma "autumne", normativa (segons el DIEC2), però marcadament arcaica i pròpia del llenguatge poètic (segons el DCVB), que se sol traduir per "otoño", tot i que es perd el matís de registre i diacrònic (tot i que en castellà sí que existeix l'adjectiu *autumnal*, segons el DRAE):

un **autumne** de corfes de paraules un **otoño** de mondas de palabras (ple-64)

Un altre grup de mots destacat per la seua aparició abundant i per la seua funció de gestió de la informació del text és el format per alguns connectors com *però*, *perquè*, *car*, i els adverbis *après* i *àdhuc*. Els tres últims són importants pel seu matís arcaic. En aquests tres exemples, s'observa que el *car* es tradueix segons si té un matís a) contrastiu-consecutiu, b) additiu-consecutiu o c) justificatiu-consecutiu.

a) No em dones doncs la pau, **car** me la vull guanyar \* No me des, pues, la paz, **que** me la quiero ganar (anto-42)

b) Dóna'm lluita, **car** jo ja posaré el demás.\* Dame lucha, **y** yo ya pondré lo demás. (anto-43)

c) Dóna'm lluita, **car** no vull posar-me a adorar \* Dame lucha, **porque** no quiero ponerme a adorar (anto-44)

Trobem el vocable molt marcat pel registre "après" traduït per "después", tot aprofitant la coincidència formal:

primerament no l'entenia; **après** / insinuà si l'enganyaven. No \* Primero, porque nunca las entiende; / **después**, por recelar engaño. No (20P-45)

I l'"àdhuc" per "incluso", de manera que es perd el registre arcaic d'aquest mot:

**àdhuc** aquesta meua soledat, \* **incluso** esta mi soledad (20P-35)

En els tres casos acabats de comentar, la traducció es justifica per la semblança semàntica, tot i la pèrdua de la tonalitat arcaica.

Pel que fa a la traducció del "perquè", en destaquem un cas excepcional on es tradueix per "pues", perquè el valor causal del "perquè" pot ser substituït per un "pues" amb valor consecutiu en aquest cas concret, que és una forma típica culta castellana equivalent al *car* català:

t'ho deixe tot a tu, **perquè** no et deixe res \* te lo dejo todo a ti, **pues** no te dejo nada (ple-18)

Ara passem a comentar casos de mots que malgrat no tenir tant de pes específic en l'univers líric estellesià sí que hi apareixen amb certa assiduitat. El mot *domàs*, –gairebé sempre en la seua forma plural ("domassos")– apareix en els poemes d'Estellés

normalment a prop de mots com "ambaixada", tot descrivint una escena de luxe i de cert ambient de noblesa. De fet, és una referència metonímica que forma part del recurs de representació a través de variants que és típic de la poesia estellesiana:

Cheryl, de l'ambaixada els **domassos** romputs \* Cheryl, de la embajada, los **damascos** rasgados (cdc-15)

De les tres entrades que aquest mot té al DIEC2, la que més s'ajusta semànticament a l'ús que en fa Estellés, seria la tercera:

**Domàs**: [pl. -assos]. 3 m. [IT] [ED] Peça de tela, en general de domàs, usada com a ornament en les esglésies, en les sales, en els balcons, etc., en dies de festa.

Per l'altre costat, de les tres entrades que el DRAE té per a *damasco*, la que s'ajusta al significat de *domàs* és la primera:

**Damasco**: 1. m. Tela fuerte de seda o lana y con dibujos formados con el tejido.

Per tal de reflexionar sobre quina serà la solució de traducció més correcta, pot ser útil consultar les traduccions a altres llengües. Donem aquesta solució de traducció com la més ajustada perquè, a més de la semblança formal del mot en la LT i l'ajust semàntic, coincideix amb l'opció de la traducció anglesa (Rosenthal, 1995):

Que cautament transpunten, / mortals, entre els **domassos**. \* Cautiously poking, / deadly, through **damask**.

Formal, de bell començ, amb l'evident prestigi / dels **domassos** [...] \* Formal as they come, with **damask's** / evident pomp [...]

La dificultat traductològica de *raonar* té per causa el desajust semàntic del mot en català i en espanyol, que en la LO té un sentit semblant a conversar, com bé ha traslladat l'Estellés autotraductor en el següent exemple:

**raone** amb l'oli cru \* **converso** con el aceite crudo (anto-70)

en el buc de l'escala, **raonen** dels seus fills. \* en el hueco de la escalera, **hablan** de sus hijos (anto-162)

Un altre cas de mot que no s'ajusta semànticament entre aquest parell de llengües és el de l'adjectiu "despullat". La traducció més lògica pel sentit seria *desnudo*. Tanmateix, hem trobat un exemple on s'ha traduït per "despojado" perquè el cotext així ho prescriu, tot eliminant la connotació metafòrica del tipus LES QUALITATS SÓN VESTITS.

T'he **despullat** de tot allò que m'agradava. \* Te he **despojado** de todo aquello que me agradaba. (anto-2)

En un altre cas del mateix recull *Antología* es tradueix el substantiu "despules" per "cenizas", tot aprofitant les al·lusions metonímiques a la mort que fa també referència a la cendra, en la cultura meta, a través d'un dels seus poetes canònics; Quevedo, que ahora ha influït en l'estil estellesià:

en obrir una fossa on hi ha enterrats uns quants, / els uns damunt els altres, ja confoses les pols, / les **despules**, el tros de calçetí i el tros \* al abrir una fosa donde hay enterrados unos cuantos, / los unos encima de los otros, y confundidos los polvos, / las **cenizas**, el trozo de calçetín y el trozo (anto-7)

El cas de la traducció del mot *fugina* és especialment controvertit per les opcions de traducció que ha suscitat, com comentarem més endavant en el punt de "l'adaptació del text a la cultura meta".

Hi ha també certs mots de procedència ausiasmarquiana que Estellés incorpora al seu lèxic poètic. *Plànyer* i *delit* en són exemples. En la traducció d'aquests mots arcaics sol passar que es perd el matís diacrònic. En aquests casos, l'autor s'hauria de decantar per aquell mot de la LT que conserve un matís arcaic, o almenys cert valor de cultisme:

Dona'm lluita i motius de **plany** o d'esperança. \* Dame lucha y motivos de **llanto** o de esperanza (anto-137)

la maldat gratuïta, el **delit** de fer mal \* la maldad gratuita, el **placer** de hacer daño, (20P-52)

En últim lloc, mostrem dos exemples de pèrdua del matís del registre en la traducció. El primer per pèrdua de les connotacions de registre elevat i el segon pel fet contrari:

**escarpidor**, gillette, sabó, dentífric. \* dentífrico, Gillette, jabón, **cepillo**. (20P-51)

**panxa** flàccida \* **vientre** fláccido (20P-44)

### 3.3.4.3. Col·locacions estellesianes i traducció: una mostra

Ausiàs March influeix en Estellés fins al punt que el poeta de Burjassot li manlleva estructures sintàctiques, les quals apareixen al llarg de tota l'obra poètica del burjassoter, com han vist diversos estudiosos d'Estellés, entre els quals destaquem Mariola Aparicio (2003) i Amador Calvo (2007). Ara en mostrarem algunes de les més significatives i la seua relació amb la traducció.

Com hem vist quan parlàvem dels connectors més usats per Estellés, *car* hi ocupa un lloc destacat. Malgrat que hem vist casos en què es disposava d'altres traduccions segons el context, se sol traduir per *pues*:

**car** es trobava bé, allò que es diu ben bé \* **pues** se encontraba a gusto, lo que se dice muy a gusto (20P-66)

Les estructures on apareix el *car* en el corpus estellesià de poesia són principalment tres: [*car* + *no* + V], [*car* + *tots* + V] i [*Car* + *és ben cert que* + O]. En els casos que apareixen en les traduccions al castellà citats en el subapartat anterior, hem vist que aquest *car* sempre introdueix una valoració del *jo* poètic; en primera persona del singular.

El traductor ho té especialment difícil per resoldre casos com el del següent vers, que és un calc d'un vers ausiasmarquià.<sup>284</sup> Si el tradueix al castellà, aleshores es perd l'efecte

<sup>284</sup> "Així com cell qui en la mar té maysó" (v. 1478).

pragmaestilístic del vers en el poema. És el que passa amb aquesta autotraducció, on només es manté la intertextualitat per l'estructura comparativa "así como aquel", i es perd la intensitat estilística de l'original:

així com cell qui en la mar té **maysó** \* así como aquel en la mar tiene **mansión** (anto-133)

D'un altre costat, l'ús de *terme* amb el seu significat arcaic de *mesura*, tan típic en la poesia d'Ausiàs March, és usat per Estellés en certes expressions. Vegem-ne la semblança i com en la traducció del vers es perd el ressò ausiasmarquià i s'enrareix el significat del vers en el TT amb el mot "término":<sup>285</sup>

aquella mort que no trobarà **terme** \* aquella muerte, que no encontrará **término** (anto-197)

L'adjectivació original és un tret estilístic que Estellés comparteix amb Joan Fuster, però cadascun amb les seues peculiaritats pragmaestilístiques. El traductor, doncs, ha de ser conscient d'això i reflexionar sobre cada cas concret. Vegem com s'han resolt alguns d'aquests casos en les traduccions. En aquest primer cas, a més, succeeix que l'adjectiu "domèstic" té una profunditat semàntica peculiar en la lírica estellesiana, i sobretot en casos de combinació de contrast amb el substantiu que acompanya. Per la qual cosa, cal que el traductor conserve aquesta col·locació per fidelitat al sentit de l'original:

amb un **tacte domèstic** \* con un **tacto doméstico** (anto-58)

El mateix passa en els dos casos següents, perquè "vegetal" i "bíblic" són uns altres dos adjectius que Estellés usa amb finalitats semànticament efectistes. I també és cridanera la combinació de "peix" amb "inversemblant":

nedava com un **peix inversemblant** / en la teua **tendresa vegetal** \* nadaba como un **pez inverosímil** / inmerso en tu **ternura vegetal**. estil: adjectivació original (ple-25)

i ulls perdurables d'**estranyesa bíblica** \* y ojos memorables de **asombro bíblico** original (anto-67)

En els casos que es produeix aquesta combinació original basada en projeccions metafòriques, el traductor opta pel calc en la LT per tal de ser fidel a l'original, com quan Estellés tradueix "perols absurds" per "pucheros absurdos" (anto-64).

En canvi, en aquest altre cas, tot i l'*estellesianitat* de l'adjectiu arcaic "romput", que actualment sols té vigència en la forma dialectal balear (DCVB), la combinació amb el nom "seda" no és semànticament estranya, per la qual cosa el traductor té més llibertat a l'hora de traduir per un mot semblant, però sense aquest matís arcaic. A més, en aquest cas el traductor ha trobat un trisíl·lab adequat al context textil que s'ajusta semànticament:

l'estrèpit fugitiu, com de **seda rompuda**, \* El estrépito fugitivo, como de **seda rasgada**. (anto-61)

La doble adjectivació —i sobretot si conté algun adjectiu superlatiu— genera unes estructures sintàctiques bastant forçades i allunyades del grau zero de l'escriptura. A més, és una estructura que permet un grau extrem de condensació de significat.

<sup>285</sup> "Donchs, mal deçà; e dellà, mal sens terme" (AM-v.1637).



Aquestes estructures tan marcades des del punt de vista estilístic tenen una presència molt destacada en els primers poemaris estel·lesians, i sobretot en CSO. En el següent exemple, es veu com Marc Granell renuncia a la traducció d'aquesta estructura de doble adjectivació amb superlatiu. El fet que aquesta opció no es puga justificar pel manteniment de la forma fa pensar que el traductor l'ha considerada massa forçada per al TT. El resultat ha estat l'atenuació de l'adjectivació superlativa i l'eliminació de la doble adjectivació afegint un nou substantiu amb epítet:

el **formosíssim** cos **lluent** \* el **bello** cuerpo de **reluciente** piel (cso-4)

També mostrem un cas en què el traductor, Marc Granell, per mantenir la mètrica, refà el vers, tot incloent-ne un adjectiu que imita l'estil estel·lesià. Sembla un moviment de compensació dels casos en què ha calgut sacrificar les marques estilístiques de l'autor en el TT per tal de mantenir-ne la forma.

els vostres pits de neu \* pechos de nieve **extremos** (cdc-24)

Un altre aspecte característic de l'estil estel·lesià el trobem en l'ús dels adverbis acabats en *-ment* (Salvador i Monferrer 2011). Com en el cas dels adjectius, és típic de l'estil estel·lesià la col·locació d'un nom i un adverbi d'aquest tipus amb certa subversió semàntica. En aquests casos, cal que el traductor mantinga aquesta col·locació en el TT per a ser fidel a l'estil del poeta:

i el cosí i la suïssa que dormen **brutalment** \* y el primo y la suiza que duermen **brutalmente** (anto-190)

En alguns casos –especialment en PLE–, aquest ús és entès com un abús pel traductor, que opta per no traduir-lo amb un parafraseig:

**apegalosament**, ara recorde el port, \* **como algo pegajoso**, recuerdo ahora el puerto (ple-40)

En altres casos, el traductor troba forçada la col·locació epítetica de l'adverbi acabat en *-ment*, de manera que opta per postposar-lo en la traducció:

**amargament** sonava algun acordió \* sonaba **amargamente** algún acordeón (ple-39)

Quan es tracta d'un adverbi en *-ment* dels més comuns, el cas esdevé menys conflictiu, ja que pot substituir-se fàcilment, si s'escau:

un panorama groc, **absolutament** groc \* un paisaje amarillo, **totalmente** amarillo (ple-51)

Un altre tret estilístic estel·lesià és l'ús de l'estructura comparativa [un + (cert) + N + *de* + SN], que té una gran capacitat de condensació de significat. Com ja hem dit, sempre que la mètrica ho permeta, caldrà calcar aquestes estructures en la traducció. És el que han fet els traductors estudiats:

un autumne de corfes de paraules \* un otoño de mondas de palabras (ple-65)

d'una certa grogor de pianos usats \* de una cierta amarillez de pianos usados (anto-54)

Ara parlarem de les traduccions del complement predicatiu, típic de l'escriptura estellesiana (Salvador 2009). La plasmació d'aquesta funció sintàctica en la traducció varia segons les traduccions estudiades. La versatilitat i ambigüitat del complement predicatiu fa que es pugui moure a altres llocs del vers, estratègia que el traductor usa per a quadrar la mètrica. En alguns casos se'n conserva la funció sintàctica:

els violins sinistres vigilen **endolats** \* los violines siniestros vigilan **enlutados** (20P-19)

En canvi, hi ha casos on l'adjectiu que fa de complement predicatiu en el TO passa a fer la funció de complement del nom en el TT, tot eliminant l'efecte estilístic de l'original:

l'altra misèria del poble, **anònima** \* la otra miseria **anónima** del pueblo (20P-8)

com se'n puja pels tubs l'aigua a la casa **sola** \* como sube por los tubos el agua a la casa **solitaria** (anto-4)

En un tercer tipus de casos, el traductor converteix l'adjectiu a la funció sintàctica de complement predicatiu, tot recreant l'estil estellesià. Es tracta de casos de compensació, on el traductor recupera marques de l'estil del poeta:

m'havia deixat caure **vestida** sobre el llit \* **vestida**, me dejé caer sobre la cama (ple-72)

Queda per a futurs treballs l'estudi de moltes altres col·locacions i estructures sintàctiques típiques de l'estil estellesià pel que fa a la seua traducció, com ara l'estructura semicopulativa pronominalitzada de tipus subjectiu [*em se* + Adj]:

**em se** ric i ple d'un passat \* **soy** rico y lleno de un pasado (ve-7)

#### 3.3.4.4. Millors estilístiques en la traducció: una mostra

En el següent exemple, es veu com la traducció ha servit per eliminar-hi una repetició massa insistent:

**brau** que vas sol pel camp **brau** \* **toro** que vas por el campo **bravo** (20P-54)

Novament, en el cas següent, el traductor aprofita per evitar una repetició, tot enriquint el vocabulari del text. La major flexibilitat lèxica de *donar* en català que de *dar* en castellà ho propicia:

**et vaig donar** els llavis i **et vaig donar** el cos \* **te regalé** los labios y **te ofrecí** mi cuerpo (ple-20)

Ara veurem un exemple que serveix per a evitar l'al·literació amb el canvi d'ordre dels mots. Amb la desaparició de la col·locació forçada dels adjectius, emparedant el nom –típica estructura estellesiana–, el traductor obté un TT que sona més natural que el ST, tot i que perd una marca d'estil del poeta:

després del **brusc** combat **feroç** \* tras el combate **brusco** y **feroz** (20P-60)

En el següent exemple, el canvi d'ordre dels elements evita l'al·literació cacofònica en la traducció per causa de dos fonemes /χ/ en dos mots consecutius:

mare cànter gesmil \* jarra madre jazmín (20P-61)

Per últim, un element que és alhora una millora estilística per reducció d'un recurs abusiu en el ST, però també una pèrdua de la identitat estilística de l'autor en el TT és la reducció d'adverbis amb la terminació *-ment* en el TT que ja hem esmentat abans. Això passa sobretot en PLE, on el traductor entén que aquest és un recurs reiteratiu:

vanament \* en balde (ple-85)

**apegalosament**, ara recorde el port, \* **como algo pegajoso**, recuerdo ahora el Puerto (ple-41)

sobtdament \* de repente (cso-35)

### 3.3.4.5. Les veus de l'enunciació

Marco (2002: 163-165) destaca que la revelació de certes relacions de poder és important per a la interpretació *-i*, per tant, per a la traducció— dels textos literaris. En català actual, existeixen tres sistemes pronominals de relacions interpersonals, un dels quals (el que correspon a la forma *vós*) es troba actualment en procés de desaparició per manca de transmissió intergeneracional. Aquest autor fa palesa la manca de correspondència d'ús entre les formes *tu* i *vostè* de llengües diferents i assenyala que la resolució d'aquest problema de traducció requereix de reflexió conscient i detinguda per tal de relacionar un tret lingüístic concret, com ara l'ús d'un pronom de segona persona, amb un factor contextual com és el de la distància entre els personatges que intervenen en una determinada interacció textual (2002: 165).

Per tant, els canvis de temps i de persona poden modificar el sentit del vers i fins i tot de la metàfora usada. I això és el que tractarem de justificar en aquest punt mitjançant exemples concrets extrets de la nostra anàlisi. En primer lloc, mostrarem dos exemples de canvi de persona d'un pronom en la traducció, fet que altera el sentit del text. En el primer cas, el canvi de pronom implica un canvi important en la situació descrita, ja que en el TO el nuvi abandona la dona mentre que en el TT el nuvi abandona el pit de la dona. Sembla un error de traducció, ja que el text perd coherència:

el nuvi li va agafar un pit / se'l va posar a la butxaca / i **la** va abandonar per sempre al cantó de l'avinguda \* el novio le cogió un pecho / se lo puso en el bolsillo / y **lo** abandonó para siempre en la esquina de la avenida (20P-37)

En el segon cas, ens trobem davant d'una seqüència textual d'apel·lació al *tu* poètic en forma de pregunta. El pas del *jo* al *tu* en la traducció fa que el TT tinga més força que el ST, ja que apel·la directament a l'interlocutor en el diàleg. Per tant, podríem interpretar que la traducció aporta major perfecció estilística:

com vols que **jo** escriga unes memòries? \* ¿Cómo quieres **tú** que escriba unas memorias? (anto-220)

En el cas següent, el TO conté un pronom possessiu de tercera persona del plural *llurs*, que en català es troba pràcticament en desús. La llengua castellana no té equivalent per a aquest pronom possessiu, ja que no fa distinció entre el pronom possessiu de tercera

persona del singular i el del plural. Per tant, en la traducció a l'espanyol s'empobreix el text en el sentit que es perd el matís arcaic:

i **premiran llurs cossos** apagalosament \* y **apretarán sus cuerpos** pegajosamente (anto-129)

En darrer lloc, volem comentar el fet que en la traducció d'Ho no es manté la relació de poder entre el pare i el fill, que en el TO es verbalitza amb l'ús que fa el fill de la forma *vós* per dirigir-se al pare. Aquesta forma de *vós* per dirigir-se al pare i a la mare, tot i que actualment està desapareixent, existeix en algunes varietats diatòpiques del català, ni que siga en forma d'idiomatismes de tipus col·loquial.

En la traducció al castellà, però, es perd el parlar de *vós* el fill al pare, fet que empobreix el TT. Tanmateix, per motius lingüístics i culturals (aquesta forma de relació de poder familiar amb *vós* no existeix en castellà), no hi ha possibilitat de mantenir-ho en la traducció, tot i que sí que s'hauria pogut optar per una traducció amb la forma *vostè*.

**em dúieu** de la mà, **m'amostràveu** el món \* **me llevabas** de la mano, **me mostrabas** el mundo (20P-70)

no hi havia cap cosa que no tingués un nom / **i vós sabíeu** tots els noms \* nada había que no tuviese nombre / **y tú sabías** todos los nombres (20P-73)

### 3.3.4.6. Col·locacions estellesianes i fraseologismes

Heike van Lawick (2006: 87) explica que, en comparar unitats fraseològiques en diferents llengües, es constata que hi ha coincidència plena o quasi plena en la seua dimensió metafòrica. Aquesta autora s'ha centrat en l'estudi dels somatismes, que són metonímies sobre parts del cos que s'engloben en la metàfora base EL COS HUMÀ. Van Lawick afirma que aquesta mena de solucions paral·leles es troben sovint en les llengües europees. Doncs bé, aquestes solucions paral·leles entre imatges metafòriques dels fraseologismes són encara més abundants entre el parell de llengües català-espanyol, tot i que també trobem algunes poques solucions diferents en la traducció dels fraseologismes del català a l'espanyol.

Ara comentarem alguns dels casos extrets de la nostra anàlisi que són representatius respecte a les diferents opcions de traducció de la metàfora. Nosaltres distingim tres opcions: *a*) els casos en què un element fraseològic en català (LO) no té equivalent directe en castellà (LT), *b*) les col·locacions pròpies de l'estil estellesià i com aquestes es tradueixen i, en últim lloc, *c*) els casos en els quals l'element és fraseològic en la LO i en la LT.

#### 3.3.4.6.1. Elements fraseològics en català (LO) però no en castellà (LT)

Ací mostrem alguns casos on no hi ha expressió fraseològica equivalent en castellà o aquesta s'allunya massa de la forma de l'original, de manera que l'autor opta pel calc que manté la forma però no el sentit:

que es / tanque la porta **amb pany i clau** \* que se / cierre la puerta **con cerradura** (anto-196)

borumballes del **mestre d'aixa** \* virtas del "**maestro de carros**" (anto-197)

n'hi ha una **que no alça un pam de terra** \* hay una **que no levanta un palmo de tierra** (anto-201)

**toque mare** i em / basta \* **toco madre** y / me basta (anto-202)

És temps d'agafar-les i **fer-les foc i flama**, \* Es tiempo de cogerlas y **hacerlas fuego y llama**, (anto-192)

matinet matí / figues en cofí \* mañanita añil / higos en cofín (cdc-29)

### 3.3.4.6.2. Col·locació en castellà però no en català

Com hem dit, en els casos on hi ha una col·locació pròpia de l'estil estellesià que no és un fraseologisme català, el traductor, si vol ser fidel a l'original, no té més remei que calcar-ne l'estructura general. Això passa en el següent cas amb la combinació entre el verb i l'adverbi acabat en *-ment*:

i el cosí i la suïssa que **dormen brutalment** \* y el primo y la suiza que **duermen brutalmente** (anto-191)

En aquest segon exemple, ens trobem amb l'estratègia del capgirament simbòlic (Salvador 2000: 44) per tal de crear noves metàfores per al text poètic. Hi trobem, doncs, un element fraseològic subvertit: la concurrència "company de classe", que es converteix metafòricament en "company de mort" passant, segurament, per un estat intermedi d'analogia (*company de cel·la*).

company de mort \* compañero de muerte (ve-52)

### 3.3.4.6.3. Element fraseològic en català i en castellà

Ara mostrem alguns casos on l'element fraseològic en la LO també ho és en la LT, de manera que el traductor n'aprofita la coincidència:

cloïen / els ulls, ell els tancava **amb pany i clau** \* cerraba / los ojos, lo tapaba **a cal y canto** (anto-196)

Toquen a mort \* toquen a muerto. (20P-72)

i en **girar un cantó** crec que em vaig a morir \* y al **volver una esquina** creo que me voy a morir (anto-204)

En darrer lloc, mostrem un cas excepcional que és una locució en la LO i no en la LT que Estellés ja incorpora en el TO:

entre l'**Haber i el Debe** \* entre el **Haber i el Debe** (ple-87)

Això es justifica pel fet que els autors valencians contemporanis van beure tots de la "mamella grotesca i tòxica" de la cultura castellana tradicionalista durant el franquisme, i per la innegable dominació cultural de la cultura espanyola sobre la pròpia en el País Valencià.

### 3.3.4.7. La variació lingüística

La varietat dialectal que usa el poeta és un dels seus trets estilístics (Briguglia 2009: 229). En el cas de la poesia estellesiana, hi abunden les formes del dialecte occidental –i concretament del subdialecte valencià– d’acord amb la seua procedència geogràfica. A més, el fet que les seues obres hagen anat editant-se des dels anys cinquanta fins avui, fa que els criteris de correcció lingüística hagen variat molt, de manera que trobarem poemaris seus amb més permissivitat dialectal juntament amb altres que fan ús d’una llengua catalana més estrictament estàndard.

Els trets dialectals són un aspecte fonamental de l’estil estellesià que cal tenir en compte a l’hora de traduir. De més a més, trobem en la lírica estellesiana, i depenent dels poemaris, lèxic d’altres varietats diatòpiques, com la balear o el català central, així com nombroses formes arcaïques, sobretot del català medieval. Tanmateix, com diu Caterina Briguglia traslladar i mantenir la pluralitat dialectal en la traducció és una tasca complexa (2009: 231).

Briguglia aposta per la traducció, sempre que es pugui, dels elements dialectals del TO per elements dialectals corresponents en la LT. Això, però, no sempre és possible i s’incorre en riscos de poca fidelitat a l’original. Per contra, Josep Marco (2002) recull les postures de Slobodník i de Rabadán, ambdós reticents a la traducció dels elements dialectals. Slobodník considera que l’ús dels elements dialectals i argòtics és una "violació de les normes tradicionals de la llengua escrita", i sols l’accepta quan el discurs reproduceix la veu d’un personatge; per a caracteritzar personatges. Rabadán "considera "inacceptable" la pretensió d’establir equivalències funcionals entre variants dialectals de dues llengües diferents" (2002: 78).

Per la seua part, Marco (2002: 82) adopta una postura conciliadora en considerar que "l’elecció d’una estratègia de traducció dels elements dialectals o d’una altra ha d’anar precedida de la determinació de la funció d’aquests elements dialectals, de la contribució que fan al significat global del text".

Per un altre costat, el fet de traduir del català al castellà; és a dir, d’una llengua minoritzada i amb una indústria editorial feble a una llengua amb una tradició cultural dominant i amb un recolzament institucional preponderant, fa que existesca una menor probabilitat que es mantinguen o en reconstruesquen les variacions dialectals del text original. Això és perquè, segons Briguglia, la traducció a la llengua forta "trae a casa el elemento ajeno y lo domestica" (2009: 235), és a dir, renuncia a la riquesa dialectal del text original perquè posa el focus en el lector model de la traducció. Dit d’una altra manera: en les traduccions a una llengua minoritzada com el català, es tendeix a la traducció per mitjà de l’aproximació del lector a l’autor. Per contra, en les traduccions a una llengua majoritària, és l’autor qui s’aproxima al lector. En aquesta anàlisi, ens trobem en el segon cas, el de l’aproximació del poeta "de províncies" cap a "la capital", de manera que la tendència serà a la pèrdua del matís, tant de dialecte geogràfic com diacrònic i de registre, com mostren els casos següents on no es manté el matís de variació dialectal en la traducció:

i despertar de sobte la **fadrina**... Llavors, \* y despertar de pronto la **muchacha**... Entonces  
(cdc-48)

oratge \* tiempo (ve-47)

nins \* niños (cso-52)

fils d'aram \* alambres (cso-54)

En canvi, hem trobat certs casos on l'ambigüitat relativa de l'original es desambigua en la traducció, com el que mostrem a continuació. No sabem si en el TO "nines" fa referència a *muñecas*, o a *xiquetes* en dialecte balear. En canvi, en la traducció s'opta pel segon significat, de manera que hi ha una desambiguació i alhora una pèrdua del matís dialectal:

d'aquells contes de prínceps i de **nines** \* de esos cuentos de **niñas** y de príncipes (ple-48)

Pel que fa la varietat diacrònica, hem trobat molts casos on la traducció fa perdre el contrast anacrònic que aporta el mot arcaic:

Vinga, anem, **cavallers**. Vegem qui és qui s'anima \* Venga, vamos, **señores**. Veamos quién se anima (cdc-47)

murades \* muralles (ve-46)

el dolç **plànyer** de dues mecanògrafes \* el dulce **lamentar** de un par de mecanógrafas (ple-61)

En aquest darrer cas, es perd el matís arcaic de "plànyer", tot i que l'anteposició de l'adjectiu ajuda a mantenir el registre elevat. En altres casos més rars, s'afeg el to arcaic en la traducció. En el cas següent, el manteniment de la mètrica així ho aconsellava:

l'home **fort** \* el hombre **forte** (cdc-46)

Pel que fa a la qüestió de la varietat de registre, de vegades la coincidència entre dos mots pot ser morfològica i semàntica, però no de registre, fet que modifica el sentit del vers en la traducció. En el següent exemple, veiem que "arriscado" és una paraula molt menys comuna en espanyol, almenys peninsular (el del context d'edició), que l'"arriscat" català:

amb l'**arriscat**, sol fet de viure? \* con el **arriscado** hecho solo de vivir? (ve-45)

Per cloure aquest punt, mostrem aquest exemple de com, de vegades, el matís de registre pot no trobar-se en l'eix paradigmàtic (el significat del mot concret) sinó en l'eix sintagmàtic (la col·locació dels mots):

amb una dignitat d'**adjectius insultants** \* con esa gravedad de **insultantes epítetos** (ple-57)

### 3.3.4.8. L'adaptació del text a la cultura meta

En aquest apartat comentarem alguns aspectes de les traduccions de la poesia d'Estellés a l'espanyol que expliciten els mecanismes i la intencionalitat de l'adaptació del text original al nou context de recepció –el de la cultura meta– tot modificant alguns elements del text.

Començarem amb el comentari d'aspectes del poemari *Versos per acompanyar una esperança* (1986) que és, entre els que hem estudiat, el que conté més elements d'adaptació al nou context de recepció de l'obra. Com hem explicat, aquest text vol ser un homenatge a tots els represaliats durant la Guerra Civil Espanyola. En l'exemple *a* s'observa que s'elimina la referència a la senyera per ampliar el missatge a tot el territori espanyol. En *b*, se substitueix "penombra" per un mot molt més relacionat amb la repressió franquista com "memòria". En *c*, amb la substitució de "penó" per "hierro", es perd la connotació medieval. A més, "hierro" pot fer referència metonímica als barrots de la cel·la. D'aquesta manera es consideraria un canvi instigat pel lector potencial, que vol sentir-se identificat com un represaliat o familiar de represaliats franquistes. En l'exemple *d*, canvia la focalització. A TO es focalitza l'estat, mentre que a TT es focalitza l'objecte. Aquesta referència concreta a les persones represaliades que trobem en el TT, intensifica el sentiment que es busca en el lector.<sup>286</sup>

*a)* aixequem la nostra **senyera** \* levantemos nuestra **bandera** (ve-15)

*b)* creixia en fulles la **penombra** \* crecía en hojas la **memòria** (ve-10)

*c)* veies indecís el **penó** \* mirabas, indeciso, el **hierro** (ve-37)

*d)* **les morts** anònimes del poble \* **los muertos** anónimos del pueblo (ve-57)

D'altra banda, en *Veinte Poemas* (1977), notem certa tendència d'atenuació dels continguts sexuals del text, com es mostra en el següent fragment, on el mot "dediles" elimina les connotacions sexuals de "preservatius", en una d'estratègia traductològica de censura de l'escatologia que podria estar condicionada pel context de publicació d'aquesta traducció, durant els inicis de la transició:

els vells **preservatius** del repeló, cercadits \* viejos **dediles** para cercadedos (20P-59)

En aquest cas, l'Estellés autotraductor aprofita el context meta per esplaiar-se amb aquesta referència a la Guàrdia Civil, compartida entre la cultura origen i la cultura meta:

al costat de la **caserna** \* al lado del **cuartel de la Guardia Civil** (anto-113)

L'eliminació dels següents dos versos de *Coral romput* en l'autotraducció de l'autor, podria ser motivada per una certa intencionalitat d'autocensura. Tanmateix, la naturalesa temàtica i formal d'aquest extens poema estellesià permet que l'eliminació d'aquest fragment redundant i escatològic passe desapercibuda:

No és possible agafar el cor tal com s'agafa / el melic i amb un dit traure aqueixos residus \*  
[s'elimina en la traducció] (anto-186)

En l'exemple següent, hem detectat una estratègia subtil d'adaptació a la cultura meta. En la tradició cultural valenciana, la figura del colomaire és bastant present. Dins de la pràctica dels colomaires hi ha la tècnica de tenyir les ales amb els colors identificatius del propietari. En el context cultural valencià, i concretament en l'argot dels colomaires, s'identifica la fucsina –"fugina"– com el tiny de les ales dels coloms. Com

<sup>286</sup> Aquests exemples ja han aparegut en l'epígraf 3.2.5., a propòsit de la comparació entre les dues autotraduccions.



que aquesta relació cultural concreta no existeix en castellà, no es conserva en les traduccions. No obstant, com hem explicat un poc més amunt, el poeta ha confós fucsina amb fugina perquè aquesta segona és la manera popular d'anomenar-la:

un teuladí de fang amb dues plomes pintades **de fugina** \* un gorrión de barro con dos plumas pintadas **al vuelo** (cso-11)

un teuladí de fang amb dues plomes pintades **de fugina**, \* un jilguero de barro con dos plumas pintadas **de colorines** (anto-2)

Un altre cas de disparitat de referent cultural el trobem en la locució "vendre *iguales*", que té el seu equivalent en castellà "vender iguales" i que fa referència a vendre cupons de l'ONCE. Tanmateix, Ramon Dachs, traductor de CDC, ha considerat poc fraseològica aquesta locució en castellà, fet pel qual l'ha traduïda entre cometes:

des del seu lloc de cec que ven **iguales** \* ciego, en su puesto de vender "**iguales**" (cdc-28)

I tancarem aquest darrer punt amb el comentari d'un exemple preciós d'adaptació a la cultura meta o d'homologia a partir de la metadiscursivitat:

ets com un **decasíl·lab** quan et veig \* eres como un **endecasílabo** cuando te veo (cso-6)

La nostra hipòtesi és que el traductor, Marc Granell, canvia el mot "decasíl·lab" per "endecasílabo" per adaptació a la forma castellana de denominació d'aquest tipus de vers, atesa la diferent manera de contar les síl·labes del vers en ambdues llengües. Tanmateix, en el TO aquest vers sí que té forma de decasíl·lab, mentre que en TT aquesta relació entre forma i contingut s'ha perdut, tot i que encara és vigent l'analogia metafòrica entre la perfecció de la mètrica del vers i la bellesa del cos de la dona.

### 3.3.4.9. Estil, model de llengua i traducció: algunes reflexions finals

En aquest epígraf, s'ha constatat que l'estilística, que és el "punt d'encontre entre la lingüística i els estudis literaris" (Marco, 2002: 45), pot ser una bona eina d'anàlisi de la traducció de gèneres literaris com és la poesia i de l'estil d'un autor a través de fenòmens lingüístics concrets. A més, hem vist que cada cas concret o problema de traducció dins d'un text poètic requereix una solució ajustada, tot valorant les variables que entren en joc. Dit d'una altra manera: per a la bona traducció d'un text literari –i especialment d'un text poètic pel que fa a l'equilibri entre la forma i el sentit– cal fer una anàlisi de cada problema de traducció.

En aquest darrer sentit, caldrà que el traductor distingisca entre els trets pertanyents a la manera i els pertanyents a l'estil del poeta, de manera que pugui prescindir dels primers però que intente mantenir al màxim els trets estilístics de l'autor, que són els que donen a l'obra una qualitat expressiva i estètica destacada. Hem comprovat també que la cultura meta i la seua relació amb la cultura origen condicionen la traducció, fet que es fa més palès en uns textos traduïts que en uns altres, tot depenent del context d'edició de cada llibre.

### 3.3.5. Traduccions a l'espanyol de la poesia d'Estellés en antologies col·lectives i en revistes: context d'edició i estil de traducció

Per trobar aquestes traduccions, ens em basat en les dades que ofereix Simona Škrabec en el seu compendi bibliogràfic sobre les traduccions d'Estellés a altres llengües (Škrabec 2013: 365-372).<sup>287</sup> Aquesta autora recull l'existència de cinc d'aquestes traduccions soltes de poemes d'Estellés a l'espanyol, que comentarem a continuació i les dades de les quals es resumeixen en l'annex 13.

Es tracta de la primera traducció d'un recull de poemes d'Estellés en català traduïts a l'espanyol. L'antologador, Félix Ros, era d'ideologia falangista. A més, l'editorial (Editora Nacional) era totalment afí al règim, de manera que no podia haver triat uns versos estellesians compromesos, encara que tampoc no hagués pogut, perquè la producció poètica estellesiana que s'havia publicat a mitjan anys seixanta no era especialment crítica ni susceptible de ser censurada més enllà de per motius lingüístics.

El primer poema escollit per Ros és una breu peça que pertany a la secció “Les epístoles” del poemari *La nit*, on el *jo* poètic es dirigeix a la seua mort, personificada en una dona de l'alta societat. El to del poema, on s'hi parla de vosté a aquesta dama que és la mort mentre es descriu un escenari familiar típicament nacionalcatòlic, fan d'aquest poema un candidat ideològicament idoni per a aquesta antologia de poetes catalans publicada a Madrid per una editorial franquista. En reportem els darrers versos (1965: 451):

Ella viene conmigo a todas partes,  
a punto como vos con el marido,  
y cumpliendo un deber, cual cumplís vos.  
Exactamente, un deber conyugal.

Dels noms i dels títols de poema que apareixen en l'índex d'aquesta extensa antologia, se'n deriva el to ideològicament esbiaixat de la tria. Amb poemes com “Tengo mujer e hijos” de Xavier Casp (1965: 443) i “Oración a Jesucristo” de Blai Bonet (1965: 453), és innegable que la castedat familiar i la fe cristiana són ítems transversals d'aquesta antologia. Per això sobta a priori la tria de d'un fragment de l'ègloga tercera del PLE (1965: 451-452). Tanmateix, el traductor n'ha escollit cautelosament un fragment allunyat de qualsevol referència eròtica i poc casta, de què aquest poemari n'està ple.

A més, més enllà de la subversió que el burjassoter hi aplica, PLE coincideix amb l'estil poètic preferit del règim, el *garcilasisme*, ja que s'inspira en les èglogues de Garcilaso i en certa manera en manté característiques estilístiques. Curiosament és com si, en traduir aquest text a l'espanyol tot escollint-ne els fragments més naïfs, Ros el presentara al nou context de recepció sense el l'empremta subversiva del text original d'Estellés. Després d'haver-lo contextualitzat, és fàcil deduir que aquest poemari és monolingüe.

---

<sup>287</sup> En aquest recull bibliogràfic, hem notat una errada. Es tracta de l'única traducció a l'italià de què Škrabec n'apunta l'existència (*Poesia catalana di protesta*. Traducció de Giuseppe Tavani. Bari, Laterza, 1968). Hem revisat aquesta publicació i hem comprovat que, en aquesta antologia d'autors catalans traduïts a l'italià, Vicent Andrés Estellés no hi és present.

El primer dels poemes que s'havia publicat l'any 1965, es torna a publicar en la mateixa versió traduïda per Félix Ros onze anys després (1976: 180), en el vuité numero de la col·lecció Tesoro breve de las letras hispánicas dedicat a la literatura catalana, valenciana i balear, de l'Editorial Magisterio Español (EMESA). Destaquem que, a diferència del que ocorria en la primera antologia, on tots els autors en català apareixien indistintament ordenats en l'índex, ara apareixen agrupats en les tres procedències geogràfiques: poetes catalans, valencians i mallorquins, essent Estellés el darrer dels valencians. L'edició continua essent monolingüe, a diferència de les tres que queden, totes tres bilingües.

En termes cronològics, la tercera traducció de poemes solts d'Estellés a l'espanyol és la que trobem a Antología de la poesía catalana contemporánea l'any 1983, a càrrec de José Corredor-Matheos. Aquesta antologia té una segona edició de l'any 2001. S'hi inclouen tres poemes d'Estellés: "Relat", del poemari (OC2, IC), "Com hi ha el fill sense els pares", darrer poema de l'HP i "Ja no és l'amor el qui mena els teus passos", d'Ha. Aquesta traducció ha estat analitzada com un terme més de comparació amb els llibres de poesia d'Estellés traduïda a l'espanyol per Daniel Pérez Grau (2005: 181-216).

Així doncs, el burjassoter és un dels 53 poetes catalans que inclou aquesta antologia que ha estat reeditada. En comparació amb el primer i el tercer, per la seua llargada i el seu pes específic dins l'obra estellesiana, el segon dels poemes és el més destacat d'aquesta tria. Els poemes apareixen en versió bilingüe. De més a més, es podria dir que se li dóna més importància a la versió en català perquè és la que es troba en la part més visible, que és la plana dreta.

La següent antologia es titula *Veintiún poetas catalanes para el siglo XXI*. Del títol se'n deriva que, a diferència de les anteriors, que incloïen aproximadament el doble de poetes, aquesta és una antologia més selectiva. A més, el traductor, José Agustín Goytisolo, és un poeta en espanyol molt reconegut i que fins i tot ha estat premiat amb la Creu de Sant Jordi. El fet que Estellés forme part d'aquesta antologia, que s'edita l'any 1996 quan l'obra Estellesiana està ja segellada, representa un pas destacat en la seua inclusió en l'escàs elenc dels poetes catalans contemporanis canònics, i més encara perquè es tracta d'un poeta valencià, i per tant, de la perifèria cultural catalana.

En tractar-se d'una edició amb menys autors que les anteriors, el traductor i compendiador, Goytisolo, ha pogut incloure-hi més poemes de cada autor. La personalitat de l'editor d'aquesta antologia queda reflectida des del començament amb el "Prefacio" (Goytisolo 1996: 9-11). Comença amb unes línies concises i crítiques sobre la història de la literatura catalana dirigides al lector espanyol. Pel que fa al reduït nombre de poetes catalans de totes les èpoques triat, Goytisolo ho justifica amb les següents paraules:

Piense el lector que creo mejor ofrecer quince poemas de veintiún poetas que reducir el número de los poemas y ofrecer cuatro o cinco de muchísimos autores más [com ja havien fet les antologies existents fins aleshores]. [...] Ante todo está mi muy particular gusto personal, y el hecho de haber tratado y traducido a los aquí representados desde hace muchos años. Y, además, cuenta el criterio editorial, que, de momento, no se arriesga a publicar una antología en tres tomos. (1996: 11)

Els poemes que s'hi tradueixen són: "La mojiganga" (OC8, CMP), "El hombre viejo" (OC4, TP), "Bahía" (MPVI, CMur), "Bruselas" (OC9, C), "Canción de cuna" (OC1, N), "Canción de perdona a aquel que no lleva", de TP (OC4) "Canción de aquello que más quería" (OC4, TP), "Canción de la rosa de papel", de TP (OC4), "Guantanamo" (OC4, RV), "Paul Robesson" (OC4, RV), "Las soledades" (OC4, RV), "Cruzando la noche" (LMer), "Flerida" (LMer), "Cae una sangre inocente..." (MPVI, EPers) i "Siete y medio" (OC2, MP).<sup>288</sup>

D'altra banda, aquesta antologia miscel·lània és la primera de les que hem trobat que es publica a Barcelona. El fet coincideix amb el que havíem observat en l'anàlisi de l'edició dels llibres sencers (punt 3.2.4), en el sentit que les edicions amb seu a Barcelona són més tardanes i les primeres tenen seu a Madrid. En aquest cas, l'edició és també bilingüe, però és la versió en espanyol la que ocupa la plana dreta.

Goytisolo pertany al grup dels traductors d'Estellés que són poetes reconeguts (vegeu el punt 3.2.2). Tot i que no l'hem inclòs entre els traductors analitzats en els epígrafs anteriors de l'anàlisi lingüísticotextual, és interessant observar que es permet certes llicències de traducció. D'una banda, malgrat que es tracta d'una traducció bilingüe on el lector pot comprovar la rima i el metre originals, Goytisolo s'esmerça en aconseguir mantenir el metre en les traduccions. Això es podria justificar pel fet que un poeta com ell reconegut per la qualitat de la seua poesia i que té un bon coneixement de la literatura catalana, afegeix qualitat poètica al seu TT per mitjà d'una recreació dels poemes on s'hi manté el metre. De fet, per aconseguir mantenir el metre, utilitza una sèrie d'opcions de tria lèxica i d'ordre sintàctic agosarades ("tinc ganas de morir-me" \* "de morir tengo ganas"; "i un día se la va fer" \* "y un día se la hizo pues; va manar l'*Ajuntament*" \* "ordenó l'*Ajuntament*"). I encara més en aquest sentit: hi ha dos exemples en què el traductor afegeix o intensifica el contingut sexual ("de roses desfullades irremissiblement" \* "de rosas desvirgadas irremediamente"; "En el comú s'oïen els gemecs de l'amor" \* "Salían del lavabo gemidos de follar").

La darrera de les antologies, l'única publicada per una editorial internacional (Peter Lang), de 2007, també és l'única que recull poemes en les diferents llengües minoritzades de l'Estat Espanyol: català, gallec i eusquera.<sup>289</sup> Compta amb 20 poemes en català, 13 en gallec i 20 en eusquera. Pel que fa al català, sobta el nombre considerable de poetesses en comparació a les altres antologies analitzades (sis de vint). Tot i així, en la "Nota preliminar", els editors afirmen el següent (2007: 11):

Algunos de nosotros habríamos apostado por un criterio de mayor o total paridad genérica, por ejemplo, y/o por la inclusión de otros autores junto a los aquí antologados, pero la disponibilidad de las colaboraciones, las respuestas recibidas, limitaciones editoriales, etc., han dado como resultado el presente volumen en el que todas y todos merecen estar y en el que también deberían acompañarnos tantos y, sobretodo, tantas otras.

També és peculiar perquè inclou una anàlisi detallada de cada poema, com s'indica en el títol del llibre (*Cien años de poesia. 53 poemas en catalán, gallego y vasco: estructuras poéticas, pautas críticas*). De Vicent Andrés Estellés, n'inclou el tercer

<sup>288</sup> En el seu recull de les traduccions (2013: 366) Simona Škrabec no cita dos dels poemes ("Brussel·les" i "Cau una sang innocent...").

<sup>289</sup> Semblantment, el llibre *Versos per acompanyar una esperança* pertanyia a una col·lecció que tenia per objectiu publicar a Madrid, en els anys de la transició, autors importants en llengües minoritzades de l'Estat.

poema de l'HP ("Com hi ha el fill sense els pares"), amb la traducció feta per José Corredor Matheos (1983: 136-139). Pel que fa a l'organització de cada poema i els seus paratextos, en primer lloc, apareix el poema traduït a l'espanyol. A continuació, hi ha la versió original del poema escrita en una tirallonga amb la pertinent separació de versos (/). Tot seguit, apareix una breu biografia del poeta, d'unes quinze línies. En darrer lloc, hi ha l'anàlisi del poema, que en el cas d'Estellés és de Jaume Subirana.

Es tracta d'un comentari que ocupa gairebé set vegades la llargada del poema, fet que li atribueix un pes formal molt destacat en aquesta edició. La primera part del comentari és una contextualització historicopolítica de l'autor. A banda d'algunes idees generals sobre l'estil d'Estellés que reprèn Subirana (dir col·loquial, oralitat, combinació impactant de l'element col·loquial amb el cultisme, etc.), ens interessa la imprescindible comparació que Subirana fa d'aquest poema amb el còmic de "13 Rue del Percebe" (2007: 124), però sobretot la comparació entre l'estil narratiu d'aquest poema i el cinema neorealista italià. A propòsit del títol ("Una escala qualsevol"):

La escalera es una escalera cualquiera por la proximidad de su galería de personajes sin nombre, por lo popular de la lengua usada, por la falta de marcadores temporales o geográficos que permite imaginar lo mismo en distintos lugares, por las elementales historias que en ella se nos cuentan. Algo muy cercano a las propuestas del contemporáneo cine neorealista italiano (que mostraba escenarios reales en todo el abanico de la escala social, actores amateurs, conflictos sin atenuar), cita de "la Loren" incluida. (Subirana 2007: 125)

Per cloure la seua anàlisi, Subirana relaciona totes les escenes d'opressió espacial i de sexualitat socialment reprimida, i la referència del fill sense els pares i els pares sense el fill, a una referència vetlada als anys repressius del franquisme (Ibídem: 126).

### 3.3.6. Proposta d'anàlisi entre quatre llengües

Abans de les conclusions d'aquest capítol de la tesi dedicat a les traduccions d'Estellés, especialment a l'espanyol, oferim una breu mostra d'anàlisi multilingüe de traduccions poètiques. Per a aquesta proposta d'anàlisi, hem seleccionat quatre poemes que es troben traduïts a dues o més llengües. A més, hem buscat que es tracte de poemes diferents pel que fa a la temàtica i a la forma, per tal que la reflexió sobre les possibilitats i limitacions traductològiques siga el més enriquidora possible. La comparació multilingüe permet la introducció d'una nova variable a l'anàlisi: les diferències de traducció fruit de diferències estructurals entre més de dues llengües diferents, fet que permet aprofundir en els mecanismes interlingüístics. Així doncs, els poemes escollits han estat quatre: *Homenatge il·lícit a Lluís Milà*,<sup>290</sup> “Creuant la nit” (LMer), “Em posareu entre les mans la creu” (GFG) i “Res no m'agrada tant” (Ho), que comentarem per aquest ordre.<sup>291</sup>

#### 3.3.6.1. Comentari d'*Homenatge il·lícit a Lluís Milà*

Hem acarat amb la versió original (A) tres traduccions d'aquest poema, dues en castellà que són la de 20P (B1) i la d'ANTO (B2), i la traducció a l'anglès de l'antologia de David Rosenthal (*Nights that make de night*) (B3).<sup>292</sup> Aquest poemari és de mètrica lliure. En primer lloc, és obvi que la semblança entre la llengua A i la llengua B facilita la feina del traductor i produeix menys canvis formals dels que trobem entre la versió A i la versió C, que és l'anglesa.

Això ho notem, per exemple, en el segon vers del tercer poema, on la versió anglesa, amb l'ús del genitiu saxó, ofereix una estructura de l'enunciat inversa i més breu:

les veus dels nens a la placeta \* las voces de los niños en la plazuela \* children's voices in the square

I també en el tercer vers del nové poema:

dos enamorats es besen a la boca sota un paraigües \* dos enamorados se besan en la boca bajo un paraguas (la versió d'ANTO és idèntica) \* beneath an umbrella two lovers kiss on the mouth

En el primer vers del quart poema, la versió B1 manté el complement predicatiu (brusco), mentre que en la versió C, es converteix en un adverbí a començament del vers, de manera que es perd un tret estilístic estellesià com aquest:

la va agafar brusco pels cabells \* la cogió brusco de los cabellos \* roughly he grabbed her hair

En el primer vers del sisé poema, s'observa que la locució temporal es tradueix en cada cas (B1 i C) per la corresponent locució en cada llengua:

la va mirar per darrera vegada \* la miró por última vez \* he looked at her one last time

<sup>290</sup> Es tracta d'un poemari autònom, format per 20 poemes de tres versos cadascun.

<sup>291</sup> En l'annex 14, es poden consultar les diversos poemes acarats de l'anàlisi multilingüe.

<sup>292</sup> En la traducció d'ANTO només hi ha els poemes 1, 2, 7, 8, 9, 11, 13 i 15.

O bé en el cas de l'expressió fer *bromerols de sabó*, on en el cas anglés, hi manca el fraseologisme en la traducció:

els infants feien els brumerols de sabó \* los niños hacían pompas de jabón (la versió d'ANTO és idèntica) \* the children whipped up the soap into lather

I també en el cas d'*anar al cinema*:

se'n va anar al cine \* se fue al cine \* he went out to the movies

En el tercer vers del seté poema, trobem un primer cas on la diferència de naturalesa estructural dels verbs de moviment en anglès respecte del català i l'espanyol afecta la forma de la traducció. En anglès, els verbs de moviment (d'etimologia anglosaxona) estan formats per dos elements: una part invariable (“took”) i un element satèl·lit (Talmy 1985: 57-149), que és el que indica la trajectòria del moviment (“off”):

i lentament es va treure les mitges \* y lentamente se quitó las medias (la versió d'ANTO és idèntica) \* and slowly took off its stockings

El mateix ocorre en el cas següent:

davallaven els troncs pel riu \* bajaban los troncos por el río \* the logs came down the river

Un altre exemple de diferències de funcionament entre llengües pel que fa al mateix fenomen, en aquest cas la impersonalització i la pronominalització, és el següent:

acabada la sessió se'l van trobar mort a la butaca \* terminada la sesión se lo encontraron muerto en la butaca \* when the show ended they found him dead in his seat

En el primer vers del vuité poema, en la versió B1, trobem un intent d'eliminar una repetició lèxica que no es nota en les versions B2 i C. Aquest canvi lèxic es basa en una diferència semàntica entre dos mots homògrafs en català com són l'adjectiu *brau* i el substantiu *brau* que fa referència a un *bou brau*, tot i que ha perdut el primer terme de la col·locació:

brau que vas solt pel camp brau \* toro que vas por el campo bravo \* toro que vas suelto por el campo toro \* bull who runs loose through the field bull

### 3.3.6.2. Comentari de “Creuant la nit” (LMer)

Pel que fa al poema “Creuant la nit” de Lmer, hem acarats tres versions amb l'original. La primera, és l'autotraducció a l'espanyol que trobem en ANTO, la segona, és la traducció a l'anglès de David Rosenthal en NTMTN. En darrer lloc, hi ha la traducció d'Amador Calvo al francès dins el *Livre des merveilles*. Es tracta d'un poema en vers alexandrí i amb cesura a la sisena. El fet de ser un poema de metre regular permet observar si es manté o no la mètrica en les traduccions. En el cas de l'autotraducció a l'espanyol, no es manté el metre alexandrí. Tanmateix, existeix una altra traducció a l'espanyol d'aquest poema, feta per José Agustín Goytisolo (1996: 305), on sí que es conserva el metre.

Quant a la traducció a l'anglès, no s'hi respecta la mètrica, potser per causa de la distància estructural entre la LO, l'anglès, i la LT, que és tanta en el cas del francès i de l'espanyol. A més, la manera anglesa d'estructurar els enunciats fa que sovint sembla que el text traduït perd cohesió respecte del text original. D'altra banda, en la seua traducció al francès, Amador Calvo faça l'esforç de mantenir l'alexandrí.

Pel que fa al paratext introductor de Jordi de Sant Jordi, que en totes les versions llevat de la de Goytisolo es manté, és traduït en les versions castellana i francesa, mentre que en l'anglès es manté en l'original català antic. Pel que fa al títol, totes les versions mantenen el gerundi. En el desé vers, s'observa que Calvo és qui més n'altera la semàntica, potser per l'afany de mantenir el metre. Així, on les altres versions parlen de bults (bultos \* bulks) entre les ombres de les estacions, Calvo parla de silhouettes, tot traslladant el referent d'un objecte pesat i voluminós com una bossa o maleta fins a una ombra corresponent a un individu humà.

En el penúltim vers, l'expressió eufemística de l'acte sexual que trobem en el TO (“En el comú s'oïen els gemecs de l'amor”) troba el seu equivalent amb els respectius eufemismes en les traduccions d'Estellés (“En el lavabo se oïan los gemidos del amor”), Rosenthal (“Moans of love could be heard in the washroom”) i Calvo (“Aux toilettes on entendait les gémissements de l'amour”). Tanmateix, hem vist en el punt anterior que Goytisolo opta per un to més explícit (“Salían del lavabo gemidos de follar”).

Pel que fa a la traducció d'un altre mot escatològic del poema, el mot *pixum*, totes les traduccions han mantingut aquest mot: en espanyol han utilitzat tot dos *orín* en el primer cas (v. 6) i *meada* en el segon (v. 12). En anglès i en francès s'ha utilitzat la mateixa forma en els dos casos, com fa l'original: *piss* i [la] *pisse*. Pel que fa al vers dotzé, destaca que l'estructura qualificativa de complement preposicional que hi ha en l'original (“llum de pixum”), es manté en les dues versions en espanyol (“luz de meada”) però s'altera en anglès i en francès per la diferent naturalesa d'aquestes llengües. D'aquesta manera, en la traducció anglesa trobem un adjectiu compost anteposat al substantiu (“piss-colored light”) i en francès, un sintagma nominal postpositat que qualifica el substantiu (lumières couleur pissé).

En el darrer vers, hi ha una referència al context de l'autor quan es parla del preu que ha costat el salconduit: “sis quinzets”. Aquesta referència perd vigència fora del context nacional espanyol. Així doncs, la seua traducció a l'espanyol és possible (tant Estellés com Goytisolo ho tradueixen com “seis reales”), mentre que en francès i en anglès, es manté la forma del text original per manca d'equivalent monetari en el context de recepció (“six quinzets” \* “six quinzets”).

### 3.3.6.3. Comentari d’“Em posareu entre les mans la creu” (GFG)

Hem comparat tres traduccions diferents d'aquest poema a l'espanyol: de 20P, de A84 i de CDC. De les tres, la de 20P és on s'observa un esforç més clar per mantenir l'escansió, que en aquest cas és la forma del sonet català, en decasíl·labs. La versió de A84 no respecta en la majoria dels versos el metre de l'original, mentre que la traducció de CDC es trobaria en un punt intermedi entre les altres dues pel que fa al manteniment del metre, que no s'aconsegueix del tot però que és més fidel a la forma que l'autotraducció.



En aquest sonet, s'observa que en la versió de 20P, el traductor ha hagut de sacrificar alguns trets estilístics del poeta i essencials del poema en qüestió per tal de respectar al màxim els decasíl·labs. Per exemple, en el tercer vers, “o aquel rosario humilde, tan usado,” (v. 2) es veu com s'ha eliminat l'adjectiu “suat”, cosa que no s'ha fet en les altres dues traduccions. El fet d'eliminar aquest adjectiu en el vers en qüestió és polèmic, atès que es tracta d'un clar tret estilístic estellesià d'efecte semàntic inesperat.

A més, en la versió de 20P és en la que trobem més alteracions verbals, tant de significat (“diciendo” per “inquirint”, v. 10, o bé “ajustadme” per “ponedme”, v. 14) com de temps (l'imperatiu “cerrad” pel futur “tancareu”, v. 5, o bé l'imperatiu de jerarquia “toquen” pel subjuntiu “que [...] toquen”, v. 8).

Tanmateix, malgrat l'esforç per cuidar la forma generalment major en 20P, en els versos primer i quart del poema les solucions són més encertades (per ajust a la mètrica i al sentit) en les altres dues versions. Pel que fa a la traducció del vers desé (“[que alguna dona del meu poble] ixqués al carrer, inquirint: 'Que qui s'ha mort?'”), és interessant de comentar les diverses solucions de traducció del “que”. Aquest *que* conjuntiu és típic del discurs col·loquial en català i no té cap funció semàntica, sinó només té la funció pragmàtica d'atenuar de la pregunta. En la versió de 20P, s'omet el “que”, de manera que s'elimina aquesta partícula sense equivalència en espanyol. En canvi, les versions d'ANTO i CDC mantenen el *que*, fet que reforça la nostra hipòtesi que la traducció de 20P és més propera a les estructures genuïnes de la LT. En relació amb aquesta omisió del *que* en 20P, en el darrer vers d'aquesta traducció (“[El nét major] de Nadalet. 'Poseume les ulleres’”), Eduardo Marco afegeix la conjunció *i* amb el sentit d'afegir-hi una marca de conversacionalitat (“de Nadalet. Y ajustadme las gafas”). Aquest detall es podria considerar com una estratègia de compensació respecte el *que* eliminat del vers desé.

En resum, 20P opta per lèxic i estructures sintàctiques més properes a la idiosincràsia de la LT, l'espanyol, com es pot veure en els versos 8, 10 i 13. Per un altre costat, sembla que ANTO i CDC segueixen criteris traductològics molt semblants que prioritzen el calc d'estructures del TO en el TT. La mínima diferència entre l'autotraducció d'ANTO i la traducció de CDC ens fa pensar que Ramon Dachs s'ha basat en la traducció del mateix Estellés en la seua versió de CDC, en la qual només s'observen dos canvis respecte l'autotraducció que responen a millores per simplificació: en el primer vers, Dachs elimina les dues comes que acompanyen el complement circumstancial de lloc (me pondréis, entre las manos, la cruz \* me pondréis entre las manos la cruz); en el vers vuité, de la versió original “M'agradaria, encara,”, l'autotraducció fa un calc (“Me agradaría, todavía”, mentre que CDC ho adapta a la LT (“Espero, todavía”).

#### 3.3.6.4. Comentari de “Res no m'agrada tant”

Aquest és un dels poemes d'Estellés que més s'ha traduït i que s'hi traduirà, ja que expressa un sentiment que des del més quotidià es trasllada al sentiment més universal de l'assaboriment senzill d'uns productes autòctons i humils. També n'és un dels poemes més emblemàtics i que sovint s'ha usat, tant en l'àmbit didàctic com en el de les traduccions més ocioses, per presentar l'Estellés col·loquial, el cronista de les coses petites però no per això poc importants: l'Estellés d'Horaci. També pel seu contingut semàntic senzill i pel seu lèxic comú, és un dels poemes preferits pels mestres i pels

professors de català com a L2 per introduir el poeta de Burjassot i, fins i tot, per parlar de poesia en català.

Hem analitzat cinc traduccions d'aquest primer poema d'*Horacianes*, tres a l'anglès i dues al castellà. Les traduccions a l'anglès són de Davidson (1987), de David Rosenthal (1992), i de Dominic Keown (2012). Les traduccions al castellà són d'Eduardo Marco (1977) i del mateix Estellés (1984).<sup>293</sup>

Aquest poema ha estat ja analitzat almenys pels dos dels principals estudiosos de la traducció estellesiana: Daniel Pérez Grau (2005; 2011) i Simona Scrabeck (2013). Tots dos s'han centrat en la traducció del final del poema. D'una banda, Pérez Grau considera poc ortodoxa la traducció feta per Rosenthal ("I close my eyes and eat the motherfucker"), que introdueix un insult dels més barroers en un fragment que inicialment no el contenia. Potser, aquest gir inesperat cap a, més enllà de la col·loquialitat, l'insult, es relaciona amb la imatge que Rosenthal vol donar d'Estellés i, més generalment, del gust per l'escatologia i de l'*andalusisme* dels valencians, que ja han comentat autors com Pérez Grau (2011: 276).

Dominic Keown tampoc se sent massa còmode amb aquesta tria de traducció *sui generis* feta per Rosenthal i opta per un breu i sintètic "i close my eyes and gobble". D'aquesta manera, Keown mostra que col·loquialitat no és necessàriament equivalent a escatologia, i que, en canvi, hi ha altres mecanismes per traslladar-la a la traducció, com ara, en anglès, l'ús de mots d'arrel anglosaxona i no llatina. En el cas de l'anglès, per la seua doble etimologia llatina i anglosaxona, Keown defensa una manera de reflectir aquesta col·loquialitat inherent a la LO per mitjà de la tria de l'opció lèxica anglosaxona, més pròpia de l'anglès col·loquial que el lèxic d'etimologia llatina, que normalment és l'arrel dels cultismes en anglès. Així, s'observa que la traducció de Keown conté més mots i locucions d'arrel anglosaxona, com ara "spoils it" en lloc de "ruins them" (v. 6) i "folk" en comptes de "people" (v. 12).

A més, en la traducció de Keown, hi ha també una sèrie d'estructures més col·loquials que les triades per Rosenthal: "there's nowt i like more" en comptes de "there's nothing i like as much" (v. 1), "dip my bread in it" en lloc de "dunk lots of bread" (v. 11) o bé "i hold it up avidly" i "i lift it up avidly" –el segon cas és de Davidson–, ambdós amb el sema de la trajectòria en l'element satèl·lit (*satellite-framed*) en contrast amb la versió *verb-framed* –i per tant més llatinitzada– de Rosenthal "i raise them avidly" (v. 16).<sup>294</sup>

En l'anàlisi traductològica d'aquest poema, tenim en compte l'anàlisi fet a per Simona Škrabec (2013: 356-361), on compara les dues traduccions a l'anglès, la de Davidson (1987) i la de Rosenthal (1992) i una a l'alemany, la de Radatz (1996). En paraules de Škrabec:

el poema està aquí, potser en una versió empal·lidada i segurament molt més sosa que el molsut pebrot de l'horta valenciana, però les tres versions, i tamb. totes les altres que existeixen o que encara estan per arribar, són una porta d'entrada vàlida en aquest poema.

<sup>293</sup> A més, en l'aplicació didàctica que incloem en el punt 4.5.3., s'hi inclouran dues versions més, fetes expressament per a aquesta aplicació didàctica: la traducció al francès d'Amador Calvo i a l'italià de Jon Landa i Andrea Volpicelli.

<sup>294</sup> Segons la teoria de Talmy (1985) la trajectòria de l'acció que el verb indica, pot estar inclosa en l'arrel del mateix verb o acompanyar el verb amb un element lèxic satèl·lit. El primer cas és el dels *verb-framed verbs* i el segon el dels *satellite-framed verbs*. El primer cas és més característic dels verbs d'etimologia

Ara bé, són només una porta d'entrada, no una solució. (Škrabec 2013: 360)

Encara pel que fa a la traducció del darrer vers, Eduardo Marco (1977) tria l'opció “cierro los ojos i me lo trinco”. El verb castellà *trincar* és un verb d'ús col·loquial que vol dir “beure alcohol”.<sup>295</sup> Segons aquest significat, amb la traducció de Moreno, es manté un vers que s'assimila molt formalment i semànticament al significat del vers original, on apareix el verb *fotre*. Ambdós verbs, *fotre* i *trincar*, es poden trobar en contextos d'ús col·loquial, tant amb significat gastronòmic com sexual.

Si comparem la traducció de Marco amb la del mateix Estellés, s'observa com en la d'Estellés es tendeix més al calc. Per exemple, en la pronominalització (“enramarme” d'Estellés en contrast amb “empapar”, de Marco, v. 2, “del dedo gordo y del dedo índice” sense pensar en l'opció abreujada “del pulgar y el índice”, v. 15, o bé “me lo miro en el aire” en lloc de “lo contemplo en el aire”, v. 18). Pel que fa a la tria de mots concrets, destaquem que en els casos de “crosta” i “tongades” Eduardo Marco s'aproxima més al TO que l'autotraductor (“costra” i “corteza”, v. 8, “tongadas” i “puñados”, v. 9). En canvi, l'autotraductor opta pel verb normatiu en castellà (segons el DRAE) *enramar* mentre que Marco opta pel més comú *empapar*. A més, en el desè vers de la traducció de Marco, s'omet sense explicació la segona part del vers “amb un pessic de sal”, fet que intuïm que és una errada de traducció o d'edició. Pel que fa a la forma, s'observa en Marco certa cura pel manteniment de l'escansió que no es percep en l'autotraducció, tot i el calc formal de certs mots.

Fins ací hem vist quatre exemples d'acarament de diverses traduccions d'un mateix poema sovint en més d'una LT. L'anàlisi estilística comparativa de traduccions multilingües d'un mateix poema pot ser una eina didàctica de llengües òptima, especialment en contextos multilingües. Tanmateix, poques vegades s'utilitza el poema com a material per a l'ensenyament de segones i de terceres llengües. En el proper apartat, l'apartat quart d'aquesta tesi doctoral (§4.5.3), proposem un exercici en aquest sentit i justament amb el primer poema d'*Horacianes* que acabem de comentar. La proposta didàctica ha estat posada en pràctica l'abril de 2014 amb alumnes de Català de la University of Cambridge per part de la lectora de català d'aquesta universitat, Carme Calduch i de l'autora d'aquesta tesi, Aina Monferrer, coordinadament.

Hem proposat que els alumnes treballen a partir de traduccions a diverses llengües que coneixen (anglès, espanyol, francès i italià, però es podrien afegir l'alemany, el portugués, etc.) per tal que, prenent-les de referència, retraduesquen (*back translate*) el poema a la llengua original, el català. Una vegada retraduït el poema, el comparen amb la versió original i es reflexiona conjuntament sobre la naturalesa dels elements lingüístics que han provocat les semblances i les diferències entre el poema original i la seua traducció al català des de les traduccions prèvies (s'hi ampliarà la informació en el punt 4.5.3).

---

<sup>295</sup> DRAE, en la 3a accepció del mot.

### 3.4. Conclusions

En primer lloc, es reflexionarà sobre la qualitat i les característiques de cadascuna de les sis traduccions monogràfiques de la poesia de Vicent Andrés Estellés a l'espanyol que han estat objecte d'anàlisi. Després, confrontant el rànquing proposat per Pérez Grau (2005) amb els resultats de les nostres anàlisis, valorarem –sempre subjectivament– les sis traduccions segons la seua qualitat. A continuació, presentarem algunes idees sobre la traducció poètica suggerides al llarg d'aquest capítol. Per cloure, reprendrem la hipòtesi inicial i ens plantejarem la seua validesa.

En la primera antologia traduïda, *Veinte poemas* (1977), Eduardo Marco ofereix una traducció bastant lliure pel que fa a la rima i a la mètrica, però cuida especialment el sentit (sobretot qüestions de registre), a excepció de la traducció de “Càntic”, on prevalen la mètrica i la rima per damunt del sentit. Aquesta és l'única de les sis traduccions on notem certa tendència d'atenuació dels continguts sexuals del text (“els vells preservatius del repeló, cercadits \* viejos dediles para cercadados”, 20P-58).

Pel que fa a la traducció d'*Antología* (1984), que és del mateix Estellés, es calquen les paraules i les estructures sintàctiques del TO en comptes de refer els versos per ajustar-los a la forma. Per tant, com que el castellà és una llengua que, per norma general, diu el mateix que el català amb més síl·labes, el resultat és que els versos en la traducció són sovint més llargs.

Es tracta d'un estil de traducció propi de la *traducció informativa*, que és un tipus de traducció que s'usa en les edicions bilingües on el lector model entén la LO. Per tant, el text traduït s'usa com a text de consulta per al lector, que pot observar la forma de l'original. Coincidim amb Pérez Grau (2005: 203) en la opinió que aquest tipus de traducció seria adequat, per exemple, per a *Versos per acompanyar una esperança*, on l'edició és bilingüe, però no és gaire *acceptable* en el cas d'aquesta *Antología*, d'edició monolingüe, on el lector no té la referència del TO i es perd la concepció i la bellesa estètica de l'original.

En *Versos per acompanyar una esperança* (1986), concretament en el cas dels poemes de mètrica lliure, l'Estellés traductor no es preocupa per quadrar les síl·labes amb l'original, ni tampoc no prioritza la qüestió de la rima. En aquests casos, el que preval és el manteniment del sentit del text, tot i que en certs casos concrets on es presta, sí que es tradueix un mot per l'equivalent més curt en la LT. En canvi, en el cas dels poemes amb mètrica definida, es percep l'esforç d'Estellés per conservar l'escansió, tot i que de vegades no s'aconsegueix. A més, s'intenta traslladar la rima al TT en alguns casos, però a penes mai s'hi canvien de lloc els elements d'una enumeració, ni en general dins del vers.

A més, es nota que en la traducció de VE el poeta-traductor ha volgut adaptar el text al context de recepció, el lector model del qual són els represaliats franquistes, i ho fa mitjançant canvis subtils del sentit del text original en la traducció. En definitiva, dels sis llibres, aquest n'és el més definit ideològicament, fet que influeix en la traducció.

Ramon Dachs, traductor de *Cancionero del duque de Calabria* (2000), ha utilitzat sovint una estratègia de traducció per mantenir la mètrica que consisteix a transformar el decasíl·lab català en un alexandrí castellà, de manera que alguns versos cal refer-los

prou, però queda compensat, més que intentant fer decasíl·labs en castellà, que produiria un text en castellà d'estructura més forçada.

Dachs s'esforça per mantenir la forma, especialment la mètrica dels versos. Per això, en aquesta traducció, és molt recurrent el canvi d'ordre dels elements i el pas d'un mot a diversos i viceversa –tot i que en la traducció de *Pedres de foc* manté el decasíl·lab. Si comparem les traduccions d'ANTO i de CDC, notem que els canvis sintàctics i lèxics són més pronunciats en la segona, on s'intenta mantenir la mètrica molt més que en la primera. De fet, Dachs manté la mètrica al llarg de l'antologia, llevat del poemari final, que dóna nom al llibre, en el qual el traductor entén que el text original és en versos lliures i, per tant, ho tradueix sense mantenir la mètrica, però sí excepcionalment la rima. Hi ha l'excepció de dos poemes en CDC (“Lluís Milà em pastava els pits” i “Si de Cocentaina”).

També s'hi observa la tendència a les solucions traductològiques amb l'ús del gerundi, forma més castellana que no catalana i que permet estalviar síl·labes en la traducció, i la intenció de mantenir el registre. Notem, a més, certa tendència a passar d'un sintagma preposicional en el TO a un adjectiu en el TT, que també s'observa en PLE.

En *Primer libro de las églogas* (2002), Antonio Moreno intenta mantenir la mida dels versos, tot i que sovint l'ha d'alterar. És la traducció on s'observa una major tendència a canviar els elements de lloc, sovint entre versos diferents. També hi hem notat una clara disminució dels adverbis acabats en *-ment* en aquesta traducció. A banda d'això, és la traducció on es veu millor el pas de la col·loquialitat a registres més elevats, amb el consegüent augment de la poetització en el TT.

En darrer lloc, en *Ciudad susurrada al oído* (2003) el poeta Marc Granell fa prevaldre el manteniment de la rima per sobre del de la mètrica més que cap dels altres traductors. Aquest fet pot ser motivat perquè el traductor ha interpretat que aquest és un dels poemaris d'Estellés on la rima té un pes més important i que cal conservar en la traducció per ser fidels al sentit de l'original, molt lligat a la seua forma estètica. És un dels primers poemaris que escriu Estellés en català, a principis dels anys cinquanta, quan encara està molt viva en la seua escriptura la influència del *garcilasisme*, amb moltes metàfores i una simbologia mística i religiosa d'un preciosisme en la forma accentuat.

Inicialment, s'observa l'esforç de traducció pel manteniment de la forma i el dubte entre mantenir la rima o la mètrica, però s'acaba perdent el manteniment de l'escansió. Per conservar la rima, Granell fa abundants canvis de col·locació d'elements dins del vers. Pel que fa a l'esforç intermitent de Granell per mantenir la mètrica en “El cor al marge de l'ègloga”, opta per passar d'hexasíl·labs a heptasíl·labs per adaptar-se a les característiques fonomètriques de la LT i mantenir una mètrica regular.

Si comparem les sis traduccions, s'observa que en tots els poemaris hi ha la tendència al pas d'un estil més cohesionat a un estil més segmentat, probablement perquè els mots solen ser lleugerament més llargs en castellà que en català. Així, amb un estil més segmentat, es contrarestarà aquest fenomen i es tendirà a l'ajust de la mètrica.

D'altra banda, hem comprovat que la compensació és un mecanisme present en totes sis traduccions. I és que la compensació –és a dir, l'eliminació de certs trets estilístics o

textuals d'un lloc de la traducció i la reincorporació, més o menys proporcionada, en un altre— permet certa llibertat a l'hora de traduir elements concrets que seran posteriorment reintroduïts en altres fragments, aspecte especialment útil per a la traducció de poesia.

A més, s'observa que en les traduccions on hi ha un cert esforç per mantenir la forma (20P, CDC i PLE), el resultat en castellà és d'un estil més segmentat i hi ha més canvis d'ordre dels elements dins del vers i també entre versos diferents que en els poemaris on el traductor ha optat per una *traducció informativa*, molt més literal i que no es preocupa per encabir el sentit en la forma del TO (especialment en ANTO).

En un rànquing curiós, Pérez Grau col·loca les sis traduccions de més a menys segons la seua qualitat. L'ordre és el següent: Antonio Moreno (*Primer libro de las églogas*) en primera posició, Eduardo Marco (*Veinte poemas*) i Ramon Dachs (*Cancionero del duque de Calabria*) empatats en el segon lloc, José Corredor-Matheos (*Poesía catalana contemporánea*) el tercer.<sup>296</sup> Després, Marc Granell (*Ciudad susurrada al oído*) i, en cinquè i últim lloc, Vicent Andrés Estellés amb les seues dues autotraduccions (*Antología* i *Versos per acompanyar una esperança*) (2005: 213).

D'aquest rànquing —amb el qual nosaltres estariem d'acord en termes generals—, el que més sobta és que el mateix poeta burjassoter i un altre poeta valencià reconegut com és Marc Granell siguen considerats els autors de les traduccions de menys qualitat d'entre els traductors d'Estellés a l'espanyol. La justificació rauria en el fet que, per ser personalitats reconegudes en el món de la poesia; poetes d'indubtable qualitat —i, a més, en el cas d'Estellés, per ser la seua mateixa obra—, se'ls pressuposen unes habilitats poètiques i unes llicències traductològiques més grans que no als altres traductors, a priori poc reconeguts en l'art de la creació poètica, que s'han de cenyir als seus coneixements com a traductors i han d'autoimposar-se un rigor i un contrast d'opinions que garantezca la qualitat de la traducció de manera fefaent. Això demostraria que ser un bon poeta no implica necessàriament ser un bon traductor de poesia; i ben al contrari, un bon traductor de poesia, malgrat que sí que hauria de ser un bon coneixedor del gènere poètic, no cal que siga poeta.

Pel que fa a les idees sobre traducció de poesia que s'han fet paleses en aquest treball, cal destacar-n'hi tres. La primera és que en els casos de lèxic, de col·locacions i d'estructures sintàctiques pròpies de l'autor cal, sempre que es puga, mantenir-los en el TT per tal de ser fidels al TO. Dins d'aquesta fidelitat, caben els mecanismes de compensació, que permeten que aquests casos genuïns de l'autor queden reflectits en altres parts del TT, però cal anar amb cura amb aquestes decisions de compensació, que poden suscitar polèmica si són massa aventurades o creatives per part del traductor.

En segon lloc, hem observat que cada cas concret o problema de traducció dins d'un text poètic requereix d'una solució ajustada, tot valorant les variables que entren en joc. Per tant, com en la traducció de qualsevol altre tipus de text, cal una anàlisi exhaustiva i contrastada de cada problema de traducció, tot desmuntant el mite de la validesa de la intuïció com a garantia per a la bona traducció de poesia.

---

<sup>296</sup> Recordem que en els punts 3.3.1, 3.3.2, 3.3.3 i 3.3.4 de l'anàlisi, hem omès la traducció de José Corredor-Matheos per no tractar-se d'un llibre complet de poemes d'Estellés traduïts al castellà, sinó de tres únics poemes d'Estellés inclosos dins d'una antologia publicada l'any 1983 en Espasa-Calpe (*Poesía catalana contemporánea*). Les antologies de diversos autors es tracten exclusivament en 3.3.5.

En tercer lloc, s'ha mostrat clarament que la cultura meta i la seua relació amb la cultura origen condicionen la traducció poètica. Ho hem observat, d'una banda, amb l'anàlisi de les estratègies de publicació en cada cas, però també a través de l'anàlisi textual, que ens ha proporcionat exemples clars d'aquest condicionament. Ho hem vist en *Versos per acompanyar una esperança* més que en cap altre dels sis poemaris.

Per acabar, reprenem la hipòtesi inicial, que creiem que ha quedat àmpliament confirmada amb el treball realitzat i que afirma que, durant la traducció poètica, sorgeixen una sèrie de problemes amb diferents elements del discurs –sovint interrelacionats–, com ara les metàfores, la fraseologia, la combinatòria lèxica, els connectors i els elements metalingüístics, que se solucionen de manera específica depenent del cas concret, de l'estil del traductor, del parell de llengües i del context de recepció dels poemaris.

Hem observat, a més, que la ideologia editorial influeix en gran mesura perquè un poemari siga monolingüe o bilingüe. Veiem que un poemari com l'*Antología poética de la lengua catalana puesta en versos castellanos* (Ros 1965) és monolingüe, mentre que *Versos per acompanyar una esperança* (1987) és profundament bilingüe, fins al punt que el títol i el pròleg apareixen en la LO i la LT.





## 4. Aplicacions didàctiques amb la poesia d'Estellés

### 4.1. Introducció<sup>297</sup>

#### 4.1.1. Poesia i ensenyament: marc teòric

La manca d'hores lectives de l'assignatura de llengua i literatura i la prioritat d'ensenyar unes nocions bàsiques de normativa han estat sovint els pretextos per a afirmar que, a l'aula, és difícil aprofundir en l'obra dels escriptors destacats d'una literatura. Si a aquest dèficit de temps s'afegeix l'historicisme que ha prevalgut des de temps immemorials com a mètode d'ensenyament de la literatura, el resultat és que els alumnes acaben l'ensenyament mitjà sabent un nombre considerable de noms d'escriptors catalans, més o menys referits cronològicament, però sovint sense conèixer a penes les seues obres. Al País Valencià, per exemple, gairebé tothom recordarà noms com Joan Fuster, Vicent Andrés Estellés i Manuel Sanchis Guarner, però pocs sabran quin és el poeta, quin l'assagista i quin el filòleg.

El filòsof francès Edgar Morin afirma el següent:

La poésie nous épanouit dans la communauté, dans l'amour, dans la sympathie, dans le jeu. Et c'est la poésie de la vie qui nous fait vivre. C'est cela aussi l'éducation. Chacun doit développer ses possibilités de jouir poétiquement de la vie. Et à ce moment là, l'enseignement de l'esthétique, de la musique, de la peinture, des arts, ce n'est pas un luxe, mais quelque chose qui nous apprend à jouir poétiquement de la vie, des choses, à jouir d'un papillon, d'un oiseau.<sup>298</sup>

Segons aquestes paraules, la poesia es preveu com un gènere òptim per a l'ensenyament, i concretament per a l'ensenyament de la llengua. Tanmateix, la realitat ens demostra que el poètic no es troba entre els gèneres textuais més requerits a l'hora d'ensenyar llengua, i encara menys pel que fa a altres ensenyaments. En aquest quart apartat de la tesi doctoral, es planteja el perquè d'aquesta realitat, al mateix temps que s'ofereixen exemples diversos d'ús didàctic de la poesia d'Estellés.

Algunes de les respostes que se'ns acudeixen tenen relació amb els prejudicis sobre el gènere poètic, com ara que la poesia és un gènere textual críptic que difícilment un estudiant novell de la llengua podrà interpretar; o bé l'existència generalitzada d'una concepció reduccionista del que és la poesia, on es pensa que aquesta es limita a les formes més clàssiques, com ara el sonet, està antiquada i no interessa al jovent ni a l'aprenent de llengua en general, que pot estar més interessat pels textos periodístics o per la novel·la de ficció. Aquest darrer prejudici es fonamenta en raons economicistes:

---

<sup>297</sup> Aquest punt introductori de l'apartat de propostes didàctiques s'inspira en una comunicació presentada per l'autora en el IV Simposi Internacional sobre l'Ensenyament del Català, celebrat a Vic els dies 4 i 5 d'abril de 2014. El títol de la comunicació és el següent: "Potencialitats de la poesia per a l'ensenyament de la llengua catalana: reflexions i propostes a partir de la poesia de Vicent Andrés Estellés".

<sup>298</sup> Citació extreta de l'entrevista realitzada a Morin per Wise Channel a propòsit del seu treball *Seven Complex Lessons in Education for the future* (1999). Es pot consultar en <https://www.youtube.com/watch?v=oUfqZE-Ywts> [Consulta: 18-9-2014]. Citació corresponent al segment 5'20"-5'56".

el poc pes comercial i editorial del gènere poètic en l'actualitat en favor d'altres gèneres com els ara acabats d'esmentar.

Tanmateix, són molts els estudiosos i pensadors actuals de la didàctica que han lloat les virtuts del gènere poètic com a eina d'aprenentatge des de punts de vista molt diversos (Morin 1999, Gómez Martín 2002, Hughes 2007, Bordons 2010, Ribeiro 2010 i Salvador 2011 en són alguns). El grup Poció, encapçalat per Glòria Bordons, és el projecte de referència almenys als territoris de parla catalana pel que fa a poesia i ensenyament, de l'enfocament del qual, s'alimenta principalment en la present recerca pel que fa al plantejament del tema des de la perspectiva de l'ensenyament del català.

Així doncs, aquest estudi no es limita a parlar de didàctica de la poesia, sinó que es manté una idea àmplia i interdisciplinària, en el mateix camí que planteja el grup Poció, on ja no es parla de *didàctica de la poesia* sinó de *poesia i educació*. Aquest canvi terminològic ens permet passar de la concepció del poema com un gènere textual que cal ensenyar a produir i a llegir, a un altre concepte on això es considera una part més d'un tot que és l'ús del poema en l'aprenentatge de la llengua i de la literatura, però també més enllà d'aquest, en l'aprenentatge multidisciplinari i tenint en compte les noves literacitats (Hughes 2007: 1).

Víctor Sunyol (*apud* Bordons 2010: 65) apunta que el fet que un autor “sigui coetani no vol dir que sigui contemporani, de la mateixa manera que un text escrit fa mil anys pot ser plenament contemporani”. En aquest sentit, Horaci es pot considerar contemporani quan expressa un sentiment de marginació social o d'exili interior, com també ho és Ausiàs March en parlar de l'amor idealitzat i inassolible. Igualment, Estellés serà eternament contemporani en tant que tracta temes eternals com l'amor i la mort, la misèria i la soledat, o bé el sentiment d'incomprensió i d'exili interior.

Des d'una perspectiva afi, Gómez Martín (2002) destaca el valor de la poesia per a treballar l'ús acurat i elaborat de la llengua. Un dels trets inherents al gènere poètic és l'ús d'un llenguatge elaborat, malgrat que puga tenir una aparença de col·loquialitat i d'espontaneïtat. Els alumnes de secundària d'avui tenen poc de contacte amb el català dels registres més cultes i treballats, i es limiten, amb prou feines, a un ús col·loquial de la llengua. Per tant, la poesia pot ser una via d'accés interessant i motivadora a una llengua més elaborada per part de l'alumnat.

Una idea que repeteixen diversos estudiosos de la didàctica de la poesia és la de la potencialitat de la poesia com a banc de proves expressiu (Gómez Martín 2012). Com indiquen Glòria Bordons i Anna Díaz-Plaja (2004: 13), “l'escriptura creativa ensenya tot sovint més que grans lliçons magistrals sobre el procés que han seguit els grans escriptors per construir les seues obres”. Des d'aquest enfocament, es prioritza la creació per damunt de les dades dels autors i dels criteris historicistes.

També i en relació amb les potencialitats didàctiques de la poesia, Pascal Diard i Glòria Bordons proposen una seqüència didàctica dirigida a una aula d'acollida en la qual es presenten poemes provinents de diferents cultures, i des de l'interaccionisme sociodiscursiu (Bordons i Diard 2004: 65). I és que la poesia (com a microtext i per la seua característica d'apel·lació als sentiments) pot formar part de seqüències didàctiques que combinen activitats individuals, en grups menuts i, finalment, en el conjunt d'alumnes de la classe.

Una qüestió controvertida en la didàctica de la poesia és la de la memorització. Aquest concepte ha estat estigmatitzat per procedir d'un sistema educatiu autoritari i retrògrad identificat amb el franquisme. Tanmateix, ja fa uns anys que hi ha experts en didàctica que reivindiquen les virtuts de la memorització del poema per diversos motius. D'una banda, la memorització i la recitació d'un poema pot motivar l'alumne, que d'alguna manera el fa una miqueta seu. D'altra banda, la memorització és una mena de comprensió, ni que siga latent. Alguns dels que s'han posicionat a favor de la memorització en els darrers temps són Gómez Martín (2002) i Ribeiro (2010), mentre que hi ha d'altres que mantenen encara una postura crítica envers la memorització de la poesia, com Jaume Centelles (2009).

Ribeiro (2009: 22) defensa que l'ordre d'aproximació a la lectura de poesia ha de resseguir un trajecte de dins (individual, interioritzada) a fora (comunitària, social). D'aquesta manera, l'alumne comença amb una relació íntima amb el poema, que sempre esdevindrà més significativa, per a passar a una posada en comú en grups de més menuts a més grans, tot seguint una metodologia socioconstructivista.

Tanmateix, cal ser conscients que, per més importància que tinguen els recursos i els materials utilitzats, no deixa de ser determinant per al bon funcionament de la dinàmica d'aula que el professor s'encarregue de crear una atmosfera adient (Ribeiro 2009), (Centelles 2009). Confiança, bon ambient i implicació són elements indispensables per a un bon resultat del treball amb poemes a tota mena d'aules (primària, secundària, segones llengües, aules d'acollida, etc.).

Per un altre costat, la poesia s'ha de presentar com a forma de coneixement, comprensió i fruïció (Ribeiro 2010), no de manera superficial, com hem dit, i des del punt de vista de la virtualitat de la suggestió (Castellanos 2010), que mostra un poema com un text polisèmic i suggeridor de significats diferents per a cada lector i per a cada lectura, que propicia el gaudiment per part del lector i que serveix per la canalització dels sentiments i inquietuds de l'ésser humà.

A més, Ribeiro defensa que l'aproximació a la poesia dins l'aula ha d'incorporar tres facetes que són escoltar, llegir i escriure, sempre des de la perspectiva de la pedagogia de l'imaginari, que dona molta importància al foment de la creativitat (Ribeiro 2009). En el punt 4.2, es veurà que els llibres de text, que perpetuen i reflecteixen les dinàmiques de funcionament a l'aula, contenen activitats enfocades especialment a llegir, i unes poques a escoltar, mentre que sol deixar-se de banda l'escriptura de poemes.

La poesia és un text idoni per a comentar a l'aula per diversos motius. Vicent Salvador (2011a; 2011b) ha defensat les potencialitats del comentari de text per a l'ensenyament de la llengua i de la literatura a secundària. Ara bé, com aquest autor indica, cal que el comentari de text no es limite a l'aplicació d'uns esquemes rígids a tota mena de textos, sinó que cada text requerirà una adaptació del comentari a les seues característiques per tal que l'alumne hi pugui traure el màxim rendiment a l'exercici de comentari de text, tot amb la supervisió del professor, que farà de guia en el camí del comentari.<sup>299</sup>

---

<sup>299</sup> “Sobre todo ha sido nociva, a mi entender, la necesidad que experimentaban muchos profesores de practicar el ejercicio analítico como la proyección de una plantilla preconstruida y exhaustiva sobre el

Algunes de les característiques del poema que el converteixen en un gènere textual òptim per al comentari de text i per a la inclusió en els llibres de text són la brevetat, el significat global,<sup>300</sup> la densitat expressiva que comporta, entre d'altres, l'abundància de figures retòriques i la possibilitat de trobar seqüències de diverses tipologies textuales. Si es tenen en compte les virtualitats de la poesia estellesiana per al comentari de text, les possibilitats s'accentuen. Aquest autor ha llegat més de tres mil pàgines de poemes de totes les mides, temàtiques, nivells d'abstracció, varietats de la llengua i tipologies textuales. Dins la lírica estellesiana, es poden trobar poemes de tema infantil, com els que parlen dels records d'infantesa de l'autor, poemes epistolars, sonets, prosa poètica, poesia simbolista, poesia realista i del quotidià, poesia cívica, etc., que amplien el ventall de recursos i d'aplicacions didàctiques d'aquest material poètic fins límits insospitats.<sup>301</sup>

A les darreries dels anys setanta, començaren a influir en l'ensenyament a l'Estat Espanyol teories cognitivistes com ara el socioconstructivisme de Vygotski o la concepció del coneixement com una construcció mental de Brünner. Dins de la perspectiva de l'aprenentatge mitjançant la interacció social proposat per Vygotski ja a les primeres dècades del s.XX i de la idea d'aprenentatge com a modelatge del les estructures cognitives que focalitza la importància en l'*aprendre a aprendre*, o l'autonomia en l'aprenentatge, de Brünner.

Referent al cas concret de l'ensenyament de llengües, aquestes idees pedagògiques s'han plasmat en un enfocament concret anomenat interaccionisme sociodiscursiu. Aquest enfocament té com a nucli l'anomenada Escola de Ginebra, de la Universitat de Genève, del qual formen part Jean-Paul Bronckart, Bernard Schneuwly i Joaquim Dolz, entre molts d'altres. Aquest enfocament de tradició francòfona s'interessa especialment per contextos multilingües, per la coconstrucció –o construcció interactiva– dels coneixements i per la producció de textos per part dels alumnes, que han de comptar amb models textuales de referència, és a dir, la pràctica com a millor manera d'assolir coneixements lingüístics.

En aquest sentit, defensen la seqüència didàctica (SD) com a eina metodològica fonamental en l'aprenentatge de llengües. La SD es basa en el treball analític, interactiu i cooperatiu, sobre un tipus de text amb l'objectiu final de la producció d'un text d'aquest tipus concret per part de l'alumne. De fet, l'interaccionisme sociodiscursiu és un dels referents teòrics que, en els darrers anys, més ha influït en la ideologia sobre l'aprenentatge de llengües en el context català.<sup>302</sup> Les activitats de didàctica de la literatura catalana a partir de la poesia de Vicent Andres Estellés que es presenten tot seguit, s'emmarquen dins d'aquestes idees pedagògiques generals, a més de les més concretes que es comenten a continuació.

---

texto, en lugar de dejar hablar a éste y a los aprendices de lectores que son los alumnos para seleccionar las líneas más provechosas de análisis en cada caso concreto” (Salvador 2011a: 439).

<sup>300</sup> “L'operació restrictiva d'aïllar un microtext manejable, és més factible quan l'objecte d'anàlisi és la poesia (és fàcil de trobar poemes més o menys breus dotats d'una relativa independència del seu cotext)” (Salvador 2011b: 119).

<sup>301</sup> Quant a la porositat intergenèrica de la poesia estellesiana, vegeu 2.6.2.

<sup>302</sup> L'interaccionisme sociodiscursiu té adeptes, per exemple, a la UV, amb Alicia Santolària, i, més en general, els membres del Grup de Recerca Interacció i Ensenyament de Llengües (GIEL); a l'UJI, amb Vicent Salvador i Isabel Ríos, entre d'altres; i a la UB, Anna Camps Mundó i la resta de membres del Grup de Recerca sobre l'Ensenyament i Aprenentatge de Llengües (GREAL).

A l'hora d'introduir un escriptor i la seua obra, és convenient que l'alumne descobrisca autònomament l'autor i la seua obra, que la gaudisca en el contacte inicial, tot generant un vincle afectiu positiu amb aquesta experiència per tal que l'autor siga recordat per sempre, però més per què escrivia, i com ho feia, que no només per la seua biografia. En aquest sentit, una manera de fer significatiu l'aprenentatge de la literatura pot ser relacionar-la amb el territori, de manera que l'alumne adquireixi alhora uns coneixements transversals (llengua-literatura-territori) que generen unes relacions mentals més duradores gràcies al vincle entre poesia i territori, que aproxima a l'experiència sensorial un gènere textual a priori tan abstracte com aquest.

Quan es parla de geografies literàries, normalment es pensa en les rutes literàries, que són itineraris físics per uns punts geogràfics relacionats d'alguna manera amb fets literaris o biogràfics d'un escriptor o d'una escriptora. Tanmateix, com demostren les propostes didàctiques dels epígrafs 4.4.3 i 4.4.4, les geografies literàries són un concepte més ampli. Per poder parlar de geografies literàries i educació, cal que intervinguen tres elements: literatura, territori i ensenyament.

Ja fa uns anys que el concepte de geografies literàries té el seu espai en l'àmbit de l'ensenyament del català. Especialment, és destacable la feina al respecte que està duent a terme el projecte Endrets, amb seu a la Universitat de Vic, encapçalat per Llorenç Soldevila. D'altra banda, des de la Facultat de Magisteri de la Universitat de València, un grup de professors i investigadors entre els quals destaquem Alexandre Bataller són també punt dinamitzador en aquest sentit. L'any 2012 es va organitzar el Primer Congrés de Geografies Literàries a la Facultat de Magisteri de la UV. El segon Congrés, s'ha celebrat a Vic l'any 2014.

El filòsof francès Michel de Certeau afirma que els relats són treballs artesanals. Estan fets de vestigis de món (1996: 103-122). Aquesta afirmació explica el paper de les representacions culturals des del punt de vista de la postmodernitat urbana. Per als clàssics grecollatins, la inspiració es trobava en la natura. L'escriptor havia d'aïllar-se de les mundanals realitats urbanes per tal de trobar l'essència de les coses en la senzillesa d'una poma, d'un tros de pa, del cant d'un estornell o de les rengleres de vinyes silencioses sostingudes per un bancal mil·lenari.

Ara, però, la vida dels joves és una altra, que té poc, o no res, a veure amb el *beatus ille* d'Horaci. Vivim immersos en les noves tecnologies, en un entrellat de realitats i socialitzacions paral·leles que se superposen i s'acumulen tot formant un teixit atapeït que a penes ens deixa escoltar el silenci. Les superfícies s'amunteguen de missatges inconnexos i excessius, talment com els relats de Certeau s'encavalquen en l'espai de la ciutat i creen zones d'alta densitat mítica, com ara alguns llocs i monuments molt transitats, que es converteixen en testimonis estàtics del transcurs vertiginós de les microhistòries personals.

Aquests llocs o vestigis de lloc, que es troben sobretot dins l'espai urbà, esdevenen no-llocs perquè són polisèmics. Cadascú pot donar-los un significat propi i original, que s'actualitza a cada pas i que interactua amb els significats dels altres; uns més públics que d'altres. La poesia d'Estellés és un cas paradigmàtic en aquest sentit, ja que la seua creació poètica destil·la una dèria constant per deixar la seua empremta, per dipositar la seua veu i el seu record en els llocs col·lectius per mitjà dels topònims i dels antropònims.

La presència insistent de topònims en la poesia de Vicent Andrés Estellés –que és especialment remarcable en els seus poemaris més tardans, a partir dels quals s’ha esdevingut la seua consideració com a poeta del *realisme històric*– és potencialment aprofitable en l’àmbit de les geografies literàries, ja que conté material inexhaurible per al disseny de rutes literàries historicoculturals arreu de la geografia valenciana. És especialment cridaner el cas de la ciutat de València en el poemari *Llibre de meravelles*. En treballs anteriors (Salvador i Monferrer 2012), es va estudiar la presència de València en dos poemaris d’Estellés: CCO (1953) i LMer (1971) i es va comprovar que, en el poemari més antic, València apareix des d’un punt de vista simbolista i abstracte, mentre que, en el segon, la capital del Túria es referencia a partir dels records concrets, de mirades fotogràfiques –millor periodístiques– de cada racó, públic i privat, de la ciutat on vivia i treballava el poeta.<sup>303</sup>

Per al disseny de les propostes didàctiques d’aquest quart apartat de la tesi, es parteix d’una sèrie de premisses didàctiques que ens semblen importants. En primer lloc, com diu Glòria Bordons (2004: 11), “crear no és partir del no res”.

Aquesta és una idea que cal transmetre a l’alumnat per trencar les barreres dels prejudicis sobre l’obra d’art com allò pur, original i inaccessible, disegni de les muses. Cal desmuntar el tòpic que diu que l’originalitat i la inspiració són elements gairebé metafísics. Ben al contrari, una obra d’art és quelcom subjectiu que naix de la imitació de models preexistents, la qual només és possible des de la comprensió profunda d’aquests per a reinterpretar-los, transgredir-los i adaptar-los a les nostres necessitats expressives. Cal saber que tot s’aprèn i, per tant, també podem aprendre els camins de la creativitat.

En els casos 4.4.1 i 4.4.2, sí que s’ha optat per l’opció d’una ruta literària com a nucli motivador i significatiu. Segons Glòria Bordons i Pascal Diard (2004: 65): “Perquè l’alumnat conegui un autor, entri en el seu context i conegui un mínim de la seua obra, no fan falta ni moltes hores ni grans classes magistrals. Simplement, cal posar al seu abast la documentació necessària perquè en pugui fer el descobriment”. Per tant, la visita dels llocs d’inspiració per al poeta pot ser una manera efectiva de captar l’interès de l’alumnat per tal que s’inicie en el descobriment individual del poeta.

Llorenç Soldevila és partidari de les rutes literàries com a eines valuoses d’introducció i de deducció, per endinsar-se en l’obra dels escriptors autòctons: “Llull ens pot portar a Randa i veure Mallorca amb uns altres ulls; o de la mà d’Ausiàs March podem descobrir alhora la grandesa de la València Medieval i el beatífic paratge de Sant Jeroni de Murta, a la Safor” (2004: 28). I podríem afegir que, amb la poesia d’Estellés, es pot viatjar a través del temps, per exemple, amb l’ajut de l’arquitectura de València.

Altres conceptes clau del present enfocament didàctic són els de multilingüisme i multidisciplinarietat. Almenys al País Valencià, les accions governamentals en contra de la llengua catalana dutes a terme els darrers anys estan propiciant la pèrdua constant de pes específic de l’ensenyament del català en totes les institucions educatives. Una possible alternativa compensatòria en aquest sentit rau en l’expansió (externalització, en termes empresarials) dels continguts de literatura catalana cap a altres assignatures com

---

<sup>303</sup> Vegeu 2.2.1.

ara història, coneixement del medi, castellà, anglès, música i plàstica, per intentar contrarestar aquest atac a la cultura catalana.<sup>304</sup>

En aquesta estratègia entrarien en joc conceptes com la programació coordinada entre diferents àrees i el plurilingüisme, actius que juguen a favor del català com a llengua materna de bona part de l'alumnat al País Valencià i de l'herència nacional i identitària innegable a les terres de parla catalana. En aquest sentit d'externalització i multidisciplinarietat, van encaminades algunes de les propostes que es presenten en aquest quart apartat, com ara les de 4.4.3, 4.4.4, 4.5.3, 4.6.3, 4.7 i 4.8.

D'altra banda, l'aprenentatge de llengua estrangera és el terreny on, segurament, ha estat més deixada de banda la poesia. La raó de la marginació del gènere poètic en l'ensenyament de llengües pot ser justificat pel fet que no encaixa, a priori, amb el mètode gramàtica-traducció ni tampoc amb el mètode comunicatiu actualment vigent. Nogensmenys, la poesia pot ser un material didàctic òptim per a l'ensenyament de segones llengües (L2), com es veurà en 4.5.3. En una recerca sobre el paper de la lectura de poesia en l'ensenyament d'L2, Hanauer arriba a la següent conclusió:

The results of the study categorize the task of poetry reading as a close reading, meaning construction task that involves high levels of close consideration, analysis, and elaboration of textual meanings. This task offers advanced language learners the possibility of extending their understanding of the potential uses and meanings of an existing linguistic structure. In addition, this task can direct the reader to view the distance between the poem's discourse and content and her/his own knowledge of the target culture. (Hanauer 2001: 320)

A més a més, des del punt de vista del multilingüisme, l'aprenentatge de llengües no és una tasca organitzada en compartiments cerebrals estancs, de manera que les interferències entre llengües conegudes són constants i no sempre negatives. En aquest sentit, existeix el concepte d'*interllengua*, que refereix un sistema mental individual i dinàmic que desenvolupa cada aprenent de llengua i que fa de mitjancer entre la llengua materna i la llengua que es vol aprendre. En aquesta concepció dinàmica i complexa de l'aprenentatge de llengües, la traducció adquireix una funcionalitat cabdal, (Cook 2010) fins al punt que ha estat considerada com *the fifth skill* (Baker 2006).

En darrer lloc, la major part de les propostes didàctiques fetes aquí utilitzen les noves tecnologies com a recolzament, siga per a l'alumne, siga per al professorat. De fet, les TIC no són cap amenaça per a l'ensenyament de la lectoescriptura. Ben al contrari, posen a l'abast d'alumnes i de professors una sèrie de recursos comunicatius de potencialitats encara difícilment mesurables. D'un altre costat, les TIC han provocat la reconfiguració del mapa de les comunicacions interpersonals. Han desbancat l'oralitat com a àmbit discursiu de la col·loquialitat per excel·lència, i han revolucionat les possibilitats de comunicació interpersonal i de grups que no comparteixen l'espai enunciatiu. Fet i fet, aquest trasbalsament dels canals i els modes de comunicació queda fora del control o de la prohibició per part de l'autoritat acadèmica o pública en general, de manera que l'única opció possible per al professorat és l'adaptació al nou context, la

---

<sup>304</sup> Aquest atac a la llengua catalana en el sistema educatiu valencià també enllaça en part amb l'estratègia del govern neoliberal de Madrid de concebre l'educació en termes merament mercantilistes i tecnocràtics, de manera que qualsevol llengua i contingut artístic, filosòfic o humanístic, és prescindible i cal substituir-lo per les ciències pràctiques per a l'economicisme del mercat laboral. Des d'aquest punt de vista mercantilista, les úniques llengües útils serien l'anglès i l'espanyol, a més d'altres com el xinès i l'alemany, i la poesia no tindria cap valor enfront d'una factura o d'un contracte de vendes.

culturització digital i l'adquisició de les competències i habilitats requerides per ensenyar llengua des de les noves literacitats, on l'autoria es dilueix i els gèneres discursius, verbals i no verbals, tendeixen a la hibridació més que mai. En definitiva, cal entendre les TIC com una gran oportunitat en lloc d'una amenaça, i alfabetitzar-se digitalment, si es vol ensenyar literatura o qualsevol altra matèria.

#### **4.1.2. Estellés i ensenyament: què s'ha dit fins i què es proposa**

Aquest apartat quart es basa en una sèrie d'explotacions didàctiques de molt diversa índole a partir de la poesia de Vicent Andrés Estellés (1924-1993), el poeta valencià contemporani de més sòlid reconeixement dins del cànon literari català. Per la prolixitat, diversitat de temàtiques i afany enciclopèdic, l'obra poètica d'Estellés ofereix possibilitats didàctiques molt interessants i diverses. El seu estil poètic es caracteritza per l'ús d'un llenguatge entenedor per part de l'audiència no experta en poesia, fet que es justifica pel seu afany de ser reconegut com el poeta insígnia del poble valencià i per la seua decisió de desmarcar-se del to *garcilasista* més recalçant dels poetes franquistes i encetar en llengua catalana una poesia més planera, on el matís estilístic el proporcionen les combinacions metafòriques i metonímiques basades en el contrast entre registres, escenaris i temps en un mateix enunciat poètic.

En la major part de les propostes que presentarem tot seguit, ens hem basat en el concepte de multidisciplinarietat: podem concebre la poesia com eina didàctica amb lloc preeminent i centralitat, o bé com un element complementari o secundari dins d'una proposta didàctica. Així, veurem com la poesia pot inspirar noves creacions artístiques (poètiques, però també fotogràfiques, musicals, teatrals, etc.), o bé com un sol mot o estructura sintàctica en els versos pot ser l'excusa per estudiar gramàtica.

Tot seguit es presenten de manera preliminar una sèrie propostes didàctiques en què entra en joc la poesia. Concretament i per tal d'acotar el ventall, en totes les propostes apareix la poesia de Vicent Andrés Estellés. Hem agrupat les propostes en vuit apartats, però començarem amb un primer apartat on fem un estudi sobre la presència de Vicent Andrés Estellés en els manuals de secundària.

Els 10 punts de què consta aquest apartat són els següents: aquest primer punt és una introducció als següents nou. El 4.2, mostra un estudi sobre la presència de Vicent Andrés Estellés en els llibres de text. El 4.3, és un exemple de proposta d'explotació didàctica prototípica de la poesia (la poesia per aprendre poesia). El següent punt, 4.4, recull quatre propostes didàctiques basades en la idea de les geografies literàries. El 4.5, recull tres experiències d'aprofitament de la poesia estellesiana en un context d'ensenyament del català com a segona llengua per a estrangers. El punt 4.6, recull diverses propostes didàctiques amb la poesia d'Estellés, totes elles amb l'ús de ferramentes d'Internet (wikis, blogs, webquests i caceres del tresor). El punt 4.7, presenta una experiència didàctica on es posen en relació el llenguatge poètic i el llenguatge plàstic. 4.8 mostra dues guies didàctiques per a analitzar productes artístics derivats de la poesia estellesiana: una pel·lícula i una obra de teatre. La darrera proposta didàctica, 4.9, és una proposta d'aprofitament de la lingüística de corpus per a l'anàlisi de la poesia. El punt 2.10 recull un seguit de conclusions generals sobre les aplicacions didàctiques proposades.



Pel que fa a la bibliografia existent sobre l'ensenyament i la poesia de Vicent Andrés Estellés, destaquen els següents títols. L'any 1986, Vicent Salvador i Vicent Escrivà publiquen *Vicent Andrés Estellés: Guia didàctica*, opuscle publicat pel govern valencià. Es tracta de la primera guia didàctica sobre Estellés. En aquest volum, que s'acompanya de musicacions interpretades per Paco Muñoz, es dona molta rellevància al paper didàctic del poema "Cançó de la rosa de paper" (TP).

La de Vicent Sanz (2008), que es pot consultar al web d'XTEC (Xarxa Telemàtica Educativa de Catalunya),<sup>305</sup> és la guia didàctica més completa per la gran quantitat d'aplicacions didàctiques que hi inclou, i que abracen la totalitat dels poemaris més emblemàtics del burjassoter. És una mena de catàleg d'exercicis de tota mena, pensats especialment per a alumnes de secundària. Tanmateix, no inclou la perspectiva de l'ensenyament de la gramàtica a través de la poesia, sinó que es limita a la proposta immensa de qüestions i d'exercicis per conèixer la poesia d'aquest autor, que podrien ser molt útils, per exemple, per preparar la prova de literatura de les PAU.

L'editada per Proa el 2007 i reeditada l'any 2010, ha estat durant els darrers anys l'antologia estellesiana de referència a Catalunya, acompanyada d'una guia per al comentari dels poemes a càrrec d'Isabel Soler. Al seu èxit editorial, ha influït el fet que fóra l'antologia de referència sobre Estellés per a les PAU catalanes. Aquesta inclusió del burjassoter en el currículum de 2n curs de batxillerat a Catalunya, ha permès la seua presència en el cànon escolar català.

*El somni de Vicent Andrés Estellés* (2013), amb la seua guia didàctica suplementària, és una de les propostes més originals. Es tracta d'un conte de Manel Alonso basat en la biografia del poeta, amb una caricatura infantilitzada d'Estellés com a protagonista, acompanyat d'un dossier d'exercicis. Si les dues propostes didàctiques anteriors anaven destinades a alumnes de secundària i de batxillerat, aquest opuscle està pensat per a alumnes més menuts, sobretot atenent a la guia didàctica, escrita per Mercè Claramunt, que combina exercicis més prototípics per a conèixer millor el poeta i la seua obra amb d'altres que fomenten la creativitat, com és el cas del darrer exercici (Ibídem: 51).

El mateix any 2013, enmig d'una onada de publicacions sobre el burjassoter fomentada per la celebració de l'Any Estellés i dins de la seua col·lecció de Llibres de Didàctica, l'Acadèmia Valenciana de la Llengua publica un altre llibre per explotar a l'aula la poesia d'Estellés. Els autors són Tomàs Llopis, Antoni Espí i Isidre Crespo, i el llibre rep el nom de l'exposició del mateix any i de la mateixa institució: *Vicent Andrés Estellés. Cronista de records i d'esperances*. Aquestes aplicacions tenen una estructura tripartida segons tres nivells: primer i segon d'ESO, tercer i quart d'ESO i batxillerat. Entre les activitats proposades, n'hi ha d'enfocades a l'aprenentatge de la poesia (com ara el treball del ritme del poema, que es treballa en l'activitat 1 de la p. 50), altres que tracten qüestions temàtiques (com ara l'exercici 12 de la p. 80) i uns pocs que s'ocupen de qüestions lingüístiques (per exemple, l'exercici 7 de la p. 82).

També hi ha altres materials didàctics, com ara el volum d'aplicacions didàctiques editat en format digital per la Universitat d'Alacant (amb la col·laboració d'Escola Valenciana i l'Ajuntament d'Alcoi), el mateix any 2013, amb el títol *Vicent Andrés Estellés, la veu*

---

<sup>305</sup> La guia didàctica en qüestió, es pot descarregar des d'aquest enllaç: <http://www.xtec.cat/alfresco/d/d/workspace/SpacesStore/375f7717-1ecc-4b92-883c-0fc773949af5/estelles.pdf> [Consulta: 10-10-2014].

*del teu poble*. Aquestes aplicacions que ofereixen Susanna Francés i Vicent Luna són íntegrament dedicades al coneixement de la vida i de l'obra del poeta. Inclouen propostes per a totes les franges des de l'educació infantil fins a 2n de batxillerat. Aquest CD incorpora una producció audiovisual titulada *Història estellesiana dels valencians*.<sup>306</sup> Es tracta d'un documental on es reciten versos d'Estellés que il·lustren les diferents èpoques històriques del País Valencià, tot fent palesa l'amplitud temàtica de la seua obra.

A més a més, el mateix Estellés va publicar un conte infantil titulat *Aventura d'un dia de mercat* (1987), tal com s'ha explicat en 2.6.2, que es podria considerar que té un objectiu didàctic per tal com es dirigeix clarament a un públic infantil. Semblantment, hi ha l'antologia infantil *Aventura d'un dia de mercat* (2012), que és una tria de Juli Capilla publicada per l'Andana, el títol de la qual, *La vida contada a un nen del veïnat*, prové d'un poema de la N, en què justament el *jo* poètic es dirigeix a un infant, al qual li conta un conte. En les dues obres estellesianes infantils que se citen en aquest paràgraf, les il·lustracions tenen un pes molt destacat, fet que fa pensar en la mescla de llenguatges com a recurs didàctic per als infants.<sup>307</sup>

Altres obres derivades de la producció poètica estellesiana i que tenen una certa finalitat didàctica podrien ser *Quan deixàvem de ser infants*, *Vicent Andrés Estellés des del fons de la memòria* (2005) i *La rosa de paper. Homenatge a Vicent Andrés Estellés* (2014), ambdues escrites per Gemma Pasqual. La primera, és una novel·la que reproduïx fragments de la biografia del poeta, comentats per l'autora amb el propòsit d'apropar-lo als lectors joves. La segona, té continguts i objectius semblants, però està dirigida a un lector més infantil. Fet i fet, es podrien comentar moltes més produccions derivades de l'obra poètica estellesiana, com aquestes darreres i les que apareixeran en 4.8, atès que gairebé qualsevol material podria ser utilitzat amb finalitats didàctiques.

---

<sup>306</sup> Aquest documental es pot veure aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=uqkPIk5eCVY> [Consulta: 10-10-2014].

<sup>307</sup> Aquesta qüestió es tractarà en el punt 4.7.



## 4.2. Manualística i ensenyament de la literatura catalana: la figura de Vicent Andrés Estellés en l'ensenyament mitjà<sup>308</sup>

### 4.2.1. Introducció

En aquest punt, es reflexiona al voltant de la presència de la poesia dins les classes de secundària, i especialment en els llibres de text. Ens centrarem en el cas de la poesia de Vicent Andrés Estellés com a membre, en fase de perpetuació, del cànon literari català, i concretament del valencià. Ens plantejarem quina és la presència del burjassoter en els manuals de l'assignatura Valencià: Llengua i Imatge a partir de l'anàlisi de vint-i-quatre manuals de tots els nivells de l'ensenyament secundari.<sup>309</sup>

Les editorials analitzades són Bromera, Marfil, Anaya, Òxford, SM, Vicens Vives i Tabarca. Els manuals han estat publicats entre l'any 1999 i el 2012. Ens hem fixat en quins són els poemes d'Estellés que més s'usen i per què. D'entre els conceptes clau d'aquest punt, en destaquem els següents: cànon literari, cànon escolar, LIJ, clàssics, Vicent Andrés Estellés, poesia i educació, ensenyament de la llengua, ensenyament de la literatura, llibre de text, PAU, Valencià: Llengua i Imatge, realisme històric i simbolisme.

#### 4.2.1.1. Cànon i clàssic

Enric Sullà (2007) entén el cànon literari com “un conjunt d'obres i d'autors que una col·lectivitat considera valuós”. D'aquesta definició, en destaca tres elements: “conjunt d'obres i d'autors, la col·lectivitat que els valora i el valor que aquesta col·lectivitat els concedeix”. Si apliquem aquesta definició al cas d'Estellés, podem afirmar que es tracta d'una recent incorporació al cànon literari català, que s'inicia en els anys setanta i vuitanta, amb el boom estellesià que s'inicia amb la publicació de LMer (1971) i que conduirà a l'atorgament del Premi d'Honor de les Lletres Catalanes (1978) i Valencianes (1990), a més del Premi Sant Jordi (1982).

Pel que fa a les fases del procés de canonització d'un autor, Sullà (2010) recull la classificació d'Alain Viala (1993: 25-27), segons la qual hi ha quatre etapes per les quals passa un autor fins arribar a formar part del cànon literari en una llengua. Aquestes etapes són *a) legitimació*, *b) distinció o emergència*, *c) consagració* i *d) perpetuació*. Un autor és *legitimats* quan compta amb un èxit relatiu entre el públic. La *distinció o emergència* “correspon al moment en què l'escriptor del cas destaca entre el grup d'escriptors legitimats”, és a dir, que és reconegut i valorat entre els seus companys. La tercera etapa, la de *consagració*, arriba quan l'escriptor obté “nivells més alts d'excel·lència” i d'acceptació, per exemple, quan rep premis literaris. I a la darrera fase, la de *perpetuació*, és quan ja es pot afirmar que un autor és un clàssic o forma part del cànon, ja que és “la que comporta l'entrada en institucions o pràctiques culturals que n'asseguren la conservació i la transmissió a llarg termini, que fan possible la integració

---

<sup>308</sup> El contingut d'aquest punt es basa en una comunicació titulada “Manualística i ensenyament de la literatura catalana: la figura de Vicent Andrés Estellés en l'ensenyament mitjà”, presentada en el XVIè Col·loqui Internacional de l'AILLC que es va celebrar a Salamanca entre l'1 i el 6 de juliol de 2012.

<sup>309</sup> És interessant de fer notar que ha estat canviat el nom de l'assignatura Valencià: Llengua i Literatura, que ara s'anomena Valencià: Llengua i Imatge, amb el detriment pel que fa a la literatura que això implica.

de l'autor en el patrimoni o la tradició literària nacionals o internacionals" (Sullà 2010: 68).

Si apliquem aquestes etapes al cas d'Estellés, diríem que la fase de *legitimació* comença amb el gran èxit de lectors de la primera edició de LMer l'any 1971. La *distinció* d'Estellés s'inicia amb el suport i el reconeixement que li van prestar escriptors valencians com Joan Fuster o Sanchis Guarner i d'altres territoris com Josep Maria Llompart, i també el reconeixement i les musicacions per part de cantautors com Raimon, Maria del Mar Bonet i Ovidi Montllor. La *consagració* apareix amb el reconeixement per part de les institucions, que li atorguen una sèrie de premis ja esmentats al voltant dels vuitanta. En darrer lloc, el fet de les traduccions de la seua obra i de la seua inclusió quasi continuada en els currículums escolars dels territoris de parla catalana fan que la seua perpetuació com a referent literari en català es consolide i l'autor es perpetue com a membre del cànon, en el procés de convertir-se en un clàssic. De fet, la poesia té un paper destacat en els llibres de text ja que és un gènere que s'hi adapta molt bé formalment, com veurem més endavant.

Podem considerar que els autors que apareixen en els llibres de text d'una comunitat lingüística són, almenys en part, membres del cànon literari en aquesta llengua. I aquesta situació s'accentua en el cas d'una llengua minoritzada com el català que, a la major part de territoris de parla, no compta gairebé amb recolzament governamental ni dels mitjans de comunicació.

Quant a la diferència entre cànon i clàssic, Sullà hi veu un matís de llistat col·lectiu, en el cas del cànon, i de menció individual, en el cas dels clàssics (2010). En canvi, Cerrillo (2012), en reflexionar sobre el cànon escolar, destaca el següent:

No podemos confundir canon con clásicos; sí es cierto que los clásicos son libros canónicos o, al menos, así debieran de ser considerados, pero no lo es que libros que pudieran aparecer en algunos cánones tengan que tener reconocimiento de clásicos.

En el cas d'Estellés, podem afirmar que, tot i formar part d'un cànon literari català en sentit ampli, no és encara un clàssic, com sí que ho és, per exemple, Ausiàs March, i podríem considerar que també Jacint Verdaguer, posem per cas. A més, Cerrillo entén que el cànon escolar està format per unes obres més centrals que serien els clàssics, envoltades d'altres gradualment perifèriques fins arribar als llibres de LII.

Aquest mateix autor destaca els següents tres criteris de selecció de les lectures escolars: *a)* la qualitat literària, *b)* l'adequació de les obres a les capacitats i als interessos dels lectors i *c)* la capacitat de les obres per a contribuir a l'adquisició de la competència literària dels lectors (Cerrillo 2012). En Estellés, la qualitat literària és indubtable, encara que varia entre unes obres i altres. La possibilitat d'adequació als interessos i capacitats que ofereixen els seus poemes és enorme, ja que les temàtiques i els nivells d'abstracció dels seus poemes es desplacen en una escala de mínims a màxims. Per tant, un professor bon coneixedor d'Estellés pot trobar en els seus més de dos mil poemes un armari ben gran ple de vestits de totes les mides i colors.

Això sí, Estellés és sens dubte un articulador dels clàssics, els quals coneix i ha digerit com a lectures de capçalera al llarg de la vida, d'una manera original que queda plasmada com mai en la seua poesia. És per això que la lírica d'aquest autor podria ser

una font molt interessant de des la qual pouar la veu dels clàssics catalans (i no en parlarem ara, però també dels espanyols i dels grecollatins). Especialment d'Ausiàs March, però també de Ramon Llull, Anselm Turmeda o fins i tot del rector de Vallfogona. Cal un bon coneixement de l'obra estellesana per part dels professors per tal de poder orientar-se entre els milers de poemes estellesians i trobar aquells textos clau que interessin en cada moment.

#### **4.2.1.2. El llibre de text**

Parafraçant Vicent Salvador (2011a) entenem el llibre de text com un gènere omnipresent en l'ensenyament, que funciona sovint com a compendi i guia de la matèria i que, d'alguna manera, és un instrument de perpetuació de la tradició institucional de cadascuna de les assignatures.

Aquesta importància del manual com a tòtem dins l'aula, com a gènere discursiu sovintejat pels alumnes i perpetuador de la tradició, fa indispensable convertir el manual en un element de reflexió de primer ordre per tal de revisar les convencions que s'hi poden trobar i per qüestionar-se les operacions discursives amb les quals els alumnes es familiaritzen (2011a).

Bancourt (2003 *apud* Codina 2010: 27) critica que la presència de la poesia dins l'aula "ha estat degradada a servir de simple punt de partida banal per al treball de llengua" i que sol presentar-se la poesia amb les creences limitadores que la fan passar per simple expressió lúdica. Aquest tipus d'usos superficials tendeixen a perpetuar entre els alumnes, però també entre el professorat, una visió reduccionista segons la qual "la poesia només es pot fer amb versos i rimes".

A més, Francesc Codina (2010: 31) palesa l'excessiva presència en els manuals d'un enfocament de la poesia des del punt de vista superficial provocat per l'excés de prevenció: "allò que ens fa angúnia és millor no remenar-ho gaire, no ficar-se gaire endins. Per desgràcia, es tracta d'una aproximació força usual a la poesia en l'àmbit docent, que molts llibres de text fomenten [...]". Veurem que alguns manuals es queden en aquest estat epidèrmic de la qüestió poètica.

#### **4.2.2. El corpus d'estudi**

Hem analitzat la presència de Vicent Andrés Estellés en vint-i-quatre llibres de text d'entre 1r d'ESO i 2n de batxillerat. Quatre de primer d'ESO, cinc de segon d'ESO, dos de tercer d'ESO, quatre de quart, quatre de 1r de batxillerat i cinc de 2n de batxillerat. Tots els manuals són de l'assignatura Valencià: Llengua i Imatge.<sup>310</sup>

Hem tingut en compte els poemes estellesians que conté cada manual, tot indicant el poemari del qual procedeixen i la matèria d'ensenyament per a la qual són usats, és a dir, quin és el cotext i el pretext per a la inclusió del poema estellesià en qüestió o la referència a l'autor. A més, s'indiquen també les pàgines en les quals apareix i algunes especificacions pel que fa al tipus de manual o d'activitat en la qual s'insereix el poema. També hem analitzat les aparicions biogràfiques i bibliogràfiques d'Estellés i les

---

<sup>310</sup> Els manuals han estat cedits pel Departament de Valencià de l'IES Jaume I de Borriana. Agraïm la col·laboració de la seua professora Maria Josep Safont.

citacions com a membre d'un corrent literari. En l'annex 15, hi incloem un quadre que resumeix la nostra anàlisi.

### 4.2.3. Resultats

Pel que fa als resultats generals obtinguts, destaquem que els poemes que més apareixen en els manuals d'ESO són "Cançó de la lluna", "Cançó de la rosa de paper" i CV. Aquest darrer, que és un poemari d'un únic poema, apareix per fragments. Tots tres poemes són d'una temàtica fàcilment accessible per als alumnes d'ESO i tenen una rima i una mètrica regulars que en molts casos s'usa per a explicar els elements de l'estructura del poema: rima, mètrica, vers, estrofa, sonet, etc.

D'altra banda, els poemes d'Estellés que més apareixen en els manuals de batxillerat són "Assumiràs la veu d'un poble" i "Els amants". Tots dos poemes pertanyen al *best seller* estellesià LMer, que conté molts dels poemes més emblemàtics de l'autor, tant des de la vessant de la poesia cívica (aquests es condensen a la tercera part del poemari titulada "Propietats de la pena") com per la poesia més quotidiana del record i l'amor ("Per exemple" o "Animal de records"). Aquest poemari també palesa la gran influència d'Ausiàs March en l'Estellés poeta, que, en certa manera, se'n sent successor.

Si pensem en termes de poemaris, la presència de LMer és clarament hegemònica en els llibres de text de tots els nivells d'ensenyament secundari. Potser la causa d'aquesta preponderància del poemari més emblemàtic de l'autor siga que els poemes que hi integra han passat a formar part de gairebé el gruix de les antologies estellesianes, de manera que són molt accessibles tant per als autors dels manuals com per als professors i els alumnes. A més, no hi ha dubte que la legitimació de la tradició de l'assignatura a través del llibre de text ha contribuït a la perpetuació d'aquesta preponderància del poemari, en detriment d'altres poemaris d'una qualitat literària comparable a la de LMer.

En els manuals d'ESO també hi ha la presència de TP, poemari al qual pertanyen "Cançó de la lluna" i "Cançó de la rosa de paper"; i X (MPVIII). En canvi, a batxillerat, molt darrere de LMer, hi ha la presència de l'ECon, d'Ho o de l'HP. Per tant, sí que s'observa una tria adaptada als nivells que va d'uns poemes més accessibles des del punt de vista semàntic i amb una estructura més rígida a d'altres de temàtica més específica i amb més relacions intertextuals, sovint mancats de la rima i de la mètrica més encotillada.

### 4.2.4. Reflexions finals

Tenint en compte l'anàlisi feta i les idees teòriques esmentades al començament, presentem ara una sèrie de conclusions. Primerament, és obvi que la inclusió d'una pregunta sobre literatura a les PAU valencianes, a partir del curs 2009-2010, garanteix el coneixement d'un mínim d'autors del cànon literari català per part dels alumnes de 2n de batxillerat. Els autors que s'hi inclouen són: Maria Beneyto, Enric Valor, Mercè Rodoreda, Ferran Torrent, Quim Monzó, Vicent Andrés Estellés, Salvador Espriu, Miquel Martí i Pol, Joan Alfons Gil Albers, Manuel de Pedrolo, Enric Benavent, Joan Fuster, Josep Maria Benet i Jornet i Joan Francesc Mira. Tot i que seria interessant, ara no podem aturar-nos a comentar les característiques d'aquest cànon escolar.

Hem constatat que l'ús de la poesia per a ensenyar llengua (accentuació, ortografia, sintaxi, etc.) en els manuals és escàs. Sols l'hem detectat en tres manuals de segon i de tercer d'ESO (8, 10 i 11 del quadre de l'annex 15). Pensem que cal aprofitar sinergies com ara la que presenta la possibilitat d'ensenyar llengua a partir de textos del cànnon literari català, especialment poesia.

També hem observat que, de les tres potes de l'aproximació a la poesia que defensa Ribeiro (2009), els manuals se centren principalment en la lectura i en l'escolta (per exemple a partir de musicacions com el CR recitat per Ovidi Montllor), i deixen prou de banda el treball d'expressió creativa per part de l'alumne (guiada pel professor, és clar). En aquest sentit, calen més exercicis de recitació i de creació en els manuals. És important *empoderar* els alumnes amb les eines necessàries per a poder escriure poesia, així com usar la memorització i la recitació per tal de millorar la seua dicció del català i d'aspectes ortoèpics en general (en aquest sentit, destaquem la utilitat de la poesia a les aules d'acollida i per l'ensenyament del català com a segona llengua).

A partir de les reflexions de Ribeiro aplicades al gènere dels manuals d'ensenyament, hem arribat a la conclusió que per treballar la poesia cal seguir un ordre de continguts que va del text al cotext i al context (poemes → autors → corrents...). Creiem que la inclusió de fulls i fulls de corrents literaris i de vida i obra d'autors és contraproduent perquè no fomenta un aprenentatge significatiu a partir de l'experiència íntima i aprofundida amb el poema i perquè deixa de banda allò que central de la literatura; els textos.

És paradoxal el fet que d'entre els més de dos mil fulls dels tres volums del MPV, que ofereix poemes ancorats geogràficament a cadascuna de les comarques valencianes, en els vint-i-quatre manuals analitzats sols hi aparega el Llibre de Xàtiva. Entenem que, per motius comercials, els llibres de text no puguem adaptar els seus textos literaris a les geografies literàries de cada racó del País Valencià. Aleshores, seria una tasca del professorat buscar els poemaris de la comarca on es troba del seu centre educatiu dins del MPV (LBo, Mo o bé Ca) per tal de propiciar un aprenentatge significatiu a partir de la proximitat geogràfica.

En els manuals analitzats, hem trobat a faltar la presència d'alguns poemaris importants d'Estellés com l'HP, la CQOTP (i concretament el CR) i CCO, entre d'altres. Seria interessant de tenir-los en compte per tal de presentar una visió més completa de l'estil poètic d'Estellés. Tampoc no hi apareix la prosa assagística estellesiana, llevat d'un cas anecdòtic (el quart manual del quadre de l'annex 15). Aquesta seria una mesura que ajudaria a desfer tòpics reduccionistes sobre la poesia.

Per un costat, trobem que caldria aprofitar la possibilitat que ofereixen poemes d'Estellés com "Els amants", "Mai no he conegut un cos com el teu", etc. per a l'educació dels sentiments i per al treball amb el despertar de la sexualitat que té lloc en aquestes edats. Per un altre costat, hi ha la possibilitat d'usar la poesia d'Estellés per explicar els clàssics medievals. El curs de 1r de batxillerat ofereix un context idoni, ja que el currículum escolar valencià indica que en aquest curs sols s'ha de tractar la literatura catalana fins el s. XIX. Suggerim l'ús de poemaris com l'ECon i LMer per introduir Ausiàs March, però també altres clàssics medievals catalans, des d'una llengua i un context històric més proper a l'alumne, tot fomentant la consciència d'un patrimoni literari català que s'influeix a través de les èpoques.



De més a més, l'última paraula i la capacitat de crear una atmosfera propícia per al gaudiment de la poesia la tenen les professores i els professors, ja que per més que els autors de llibres de text facen una tria adequada dels poemes o es dissenyen seqüències didàctiques útils, si no hi ha bon ambient i respecte a l'aula, no es podrà treballar amb la confiança i l'obertura escaients amb poesia.

### **4.3. Proposta didàctica prototípica a partir del gènere poètic: poesia per aprendre poesia**

Malgrat el que podria semblar si s'atén a les conclusions extretes de l'anàlisi dels llibres de text, no es manté aquí una postura en contra del que són els usos didàctics més tradicionals de la poesia a l'aula perquè no siguen útils, sinó perquè no s'aprofiten moltes de les potencialitats didàctiques de la poesia. També perquè moltes vegades no se li ha atribuït a aquest gènere literari el seu pes específic real, concretament en la literatura feta en català. I més encara en el cas concret dels valencians, si es pensa en la importància dels autors medievals, eminentment versaires, amb el lloc central d'Ausiàs March i amb el procés de recuperació literària en català a terres valencianes, del qual la poesia d'Estellés n'ha estat un referent destacat.

Per començar, una de les possibilitats didàctiques que ens ofereix la poesia estellesiana és l'estudi de la fraseologia. El model de llengua d'Estellés, impregnat de col·loquialitat, ofereix una deu generosa en aquest tipus d'elements de la llengua impregnats d'ideologia i de sentit idiomàtic. Una altra possibilitat és l'estudi de la variació lingüística diatòpica, funcional i diacrònica. Entre d'altres possibilitats més allunyades de l'ús més sovintejat de la poesia en l'ensenyament de la llengua trobem el treball de la gramàtica. El cas d'Estellés ens ofereix molts exemples per al treball sobre el complement predicatiu, així com sobre l'adjectivació i els adverbis acabats en *-ment*.<sup>311</sup>

En el sentit més paradigmàtic de la relació entre poesia i educació, com és l'ensenyament del gènere poètic a partir de poemes, s'ha dissenyat una unitat didàctica de deu sessions, on es treballa la poesia a partir de diversos dels seus elements: la rima, el metre, les figures retòriques i l'estil poètic, entre d'altres elements secundaris.

#### **4.3.1. Unitat didàctica: Estudi del gènere poesia a partir de Vicent Andrés Estellés**

##### **4.3.1.1. Contextualització**

En aquesta unitat, es pretén fer ús de mostres extretes del CED per tal d'explicar conceptes propis del gènere poètic a partir d'un referent tan autòcton i profitós com és Estellés. La idea és partir d'allò més proper i accessible, com ara la poesia d'Estellés, per tal d'introduir aspectes genèrics de la poesia catalana i universal. Considerem que el segon cicle de l'ESO és un nivell propici per a l'aprofundiment en els vessants lingüístic i creatiu de la poesia, el treball dels quals és complementari i beneficiós per a l'alumne, tal com es veurà al llarg d'aquest apartat.

La durada de la unitat que ens ocupa serà de deu sessions. Si es té en compte que s'imparteixen tres sessions de cinquanta minuts a la setmana de València: Llengua i Imatge per classe, la unitat es pot dur a terme en un període de tres setmanes i escaig.

##### **4.3.1.2. Objectius didàctics**

---

<sup>311</sup> Es continuarà parlant de moltes d'aquestes aplicacions en el punt 4.9.

#### 4.3.1.2.1. Competències bàsiques<sup>312</sup>

Aquesta unitat didàctica, com la resta d'unitats que proposarem, té en compte que els alumnes han d'assolir les següents competències bàsiques:

Competència social i ciutadana: el foment del desenvolupament de qualitats com ara la solidaritat, l'empatia, la cordialitat o el tracte respectuós i igualitari per part de tots els membres de la classe ha de ser una qüestió transversal. És important que tothom qui ho desitge pugui fer propostes i ser escoltat per la resta de companys.

Tota intervenció a l'aula, sempre que siga coherent amb el que s'està treballant a la classe, ha de ser respectada i escoltada per tal que tothom es trobe integrat en el procés educatiu col·lectiu i pugui formar part de l'aprenentatge com a procés cooperatiu i interpersonal, com apuntava des d'un enfocament socioconstructivista.<sup>313</sup> La creació d'aquesta atmosfera de cordialitat entre companys és la que es vol per a la resta de contextos de situació fora de l'aula.

Autonomia i iniciativa personal: tot alumne ha de ser capaç, a nivell individual i col·lectiu, de planificar activitats i de convertir les idees en actes duts a la pràctica. Cal treballar l'autonomia en cada alumne concret per tal d'evitar desigualtats entre uns alumnes més autònoms i altres mancats d'aquesta competència. El professor ha d'intervenir en les dinàmiques d'aula més com a gestor que com a director, per tal de fomentar la participació el més equànime possible de tots els alumnes.

Això és que hi haurà situacions, com ara exposicions teòriques a mode de lliçons magistrals (*lectures*), on el professor sí que haurà de prendre més protagonisme. Tanmateix, en la resta d'activitats (dinàmiques de grup, correcció d'exercicis o d'altres), el professor haurà d'actuar més com a moderador i compensador que no com a centre neuràlgic de l'activitat.

Competència en comunicació lingüística: tota activitat de l'assignatura Valencià: Llengua i Imatge va encaminada al desenvolupament d'unes competències lingüístiques orals i escrites adaptades a les necessitats de l'alumne. A més a més, la competència lingüística és un fenomen multilingüe en el sentit que desenvolupar-la en una llengua determinada influeix positivament en el domini de les altres llengües que coneix el parlant.

Amb aquesta darrera afirmació, les propostes didàctiques ofertes en aquest apartat quart de la tesi s'inclouen en la perspectiva del multilingüisme. A més a més, si es para esment en el fet lingüístic com a interfície del pensament humà, el desenvolupament de les competències lingüístiques repercutirà positivament en el processament i el posicionament davant estímuls externs de tot tipus, en la regulació de les emocions i de les conductes i en la interacció amb altres persones.

---

<sup>312</sup> Les *competències bàsiques* i els *principis metodològics* seran els mateixos en totes les propostes didàctiques d'aquesta tesi doctoral. Per la qual cosa, no es tornaran a esmentar en cada punt però es donen per presuposades en totes les propostes didàctiques que succeeixen aquesta.

<sup>313</sup> Segons Vygotski, pilar fonamental del pensament socioconstructivista, el llenguatge intern i el pensament naixen [i es desenvolupen] del complex d'interrelacions entre el xiquet [alumne] i les persones que l'envolten (Vygotski 1984: 114).

Aprendre a aprendre: des de la perspectiva cognitiva de l'aprenentatge, s'ha constatat que tan important és l'adquisició de nous coneixements lingüístics i literaris com la presa de consciència per part de l'alumne sobre quins mecanismes són els que permeten l'adquisició de nous coneixements.

Si aconseguim que l'alumne desenvolupe eines metacognitives relacionades amb l'aprenentatge, fomentarem la seua autonomia a l'hora d'adquirir nous coneixements, ja que ell serà qui trie les estratègies que més adients, en cada cas, a partir de la seua experiència pròpia d'aprenentatge mitjançant el mètode assaig-error i de les posteriors autoavaluació i autocorreccions.

Aprofitament òptim de les TIC per a l'aprenentatge: possiblement, els alumnes de segon cycle de l'ESO sàpiguen navegar per Internet d'una manera més àgil i desimbolta que no el seu professorat, i estiguen més familiaritzats pel que fa a les noves literacitats que la xarxa genera. Tanmateix, segurament a aquests alumnes els mancarà l'enfocament adequat i el coneixement dels recursos més adients que Internet ofereix com a ferramentes acadèmiques.

En aquest sentit, el paper del professor hauria de consistir a il·lustrar l'alumne sobre quins documents dels que es troben en la xarxa són fiables acadèmicament i quins no ho són, o almenys només són vàlids per a fer-se una idea general de l'estat de la qüestió, però no per a ser citats (com és el cas de la Viquipèdia), ni tampoc ser considerats com obres de consulta normativa (com ara Google).

Mitjançant la pròpia experiència de l'alumne pel que fa a la navegació en la xarxa, aquest anirà dissenyant-se les estratègies autònomes de recerca que li són més ràpides i efectives. En definitiva, el paper del professor a l'hora de desenvolupar la competència digital de l'alumne no consistirà a indicar-li el camí de navegació inequívocament correcte (atès que hi ha diversos camins que poden ser correctes i cadascú haurà de triar el que més s'adapte a les seues habilitats), sinó en assessorar-lo sobre la fiabilitat de les fonts.

#### **4.3.1.2.2. Objectius terminals**

- Reflexionar sobre el concepte de literatura.
- Reflexionar sobre el paper de la poesia dins la literatura i en relació amb altres arts.
- Reflexionar sobre el concepte de gènere a partir del gènere poètic.
- Entendre els conceptes de perifèria, de transgressió del gènere, de censura i de literatura de l'exili.
- Conèixer els principals fets polítics i socials de la història d'Espanya durant el segle XX: Guerra civil, Règim franquista i Transició en relació amb fets biogràfics de Vicent Andrés Estellés.

- Entendre la metàfora i la metonímia en una doble vessant: la retòrica i la cognitiva. (exemplificant a partir de l'obra d'Estellés metàfores de la mort i del sexe i la fraseologia que hi trobem).
- Comprovar el paper de la llengua com a contenidora i transmissora d'ideologia i de valors i tradicions culturals.
- Entendre el concepte d'estil d'un autor i d'intertextualitat.
- Identificar alguns trets estilístics intertextuals d'Ausiàs March en l'obra d'Estellés.
- Introduir diferents elements de la rima i de la mètrica poètiques a partir de la poesia d'Estellés.

#### 4.3.1.3. Continguts

- Aproximació als conceptes de literatura, poesia i gènere.
- Coneixement de l'especificitat de l'acte comunicatiu poètic.
- Aproximació als fets biogràfics d'Estellés més destacats pel que fa a la repercussió que tingueren en la seua obra poètica.
- Exemplificació de la producció poètica en català des de la perifèria i davall la censura franquista.
- Identificació de la metàfora, de la metonímia i de la hibridació d'ambdues a partir de l'experiència quotidiana i com a figures retòriques, tot dins del corpus poètic estellesià.
- Identificació de diferents tipus d'elements de la mètrica: vers, estrofa, isosil·làbica, anisosil·làbica, art major i art menor, cesura i hemistiquis, el sonet, alexandrins, heptasil·labs.<sup>314</sup>
- Identificació dels conceptes relacionats amb la rima: assonant, consonant, versos blancs<sup>315</sup> i versos esparsos.
- Comprensió del concepte estil, de la seua subjectivitat i d'algunes de les variables que el determinen.
- Anàlisi i reflexió sobre l'estil d'Estellés. Conseqüències de l'heterogènia de la seua escriptura.

---

<sup>314</sup> S'explicarà que, en català com en provençal, la mètrica del vers compta fins la darrera síl·laba tònica.

<sup>315</sup> Es mostrarà la diferència entre versos lliures (sense rima ni mètrica) i versos blancs (sense rima).

- Introducció del concepte intertextualitat a partir de l'obra d'Estellés: poetes valencians medievals, poetes espanyols, poetes llatins i poetes sud-americans (breu esment).
- Identificació de trets de la poesia d'Ausiàs March a partir de mostres extretes del corpus poètic estellesià. Relació d'aquests amb els conceptes intertextualitat i estil.

#### 4.3.1.4. Estratègies metodològiques i orientacions didàctiques

##### 4.3.1.4.1. Principis metodològics<sup>316</sup>

Principi de socialització: partim de la concepció aristotèlica de l'ésser humà com a *zoon politikon*. Aquesta idea de l'animal social i polític implica la necessitat de formar part interactiva d'un grup per a l'evolució del propi individu. Vygotski afegeix que, per a què el nen aprengui i evolucione, li cal la interacció amb els demés. Així, a l'aula s'ha de fomentar la construcció intersubjectiva del coneixement.

Principi de participació: en aquest sentit d'aprenentatge intersubjectiu, calen activitats pràctiques on l'alumne es veja com a protagonista del procés didàctic i no simplement com a receptor de la teoria explicada pel professor. En altres paraules, la balança s'ha de decantar més cap a l'aprenentatge que no cap a l'ensenyament, més cap a l'alumne que cap al professor. Nogensmenys, per a un aprenentatge efectiu, calen canals multidireccionals d'interacció i de comunicació entre els participants.

Principi de solidaritat: les relacions intersubjectives dins l'aula s'han de regir per mecanismes solidaris. Cal reduir al màxim el tipus de proves homogeneïtzadores que expliciten les desigualtats cognoscitives entre els alumnes i augmenten la competitivitat. Cadascú parteix d'uns coneixements que ha d'ampliar i de superar sense cap altra competitivitat que la que es genera amb un mateix. Les activitats en grup i orals han de tenir un pes destacat en la classe de manera que es fomenti la cooperació entre alumnes.

Principi d'integració: tots els alumnes s'han de relacionar cordialment i de manera solidària. I s'ha de treballar per a què tots els membres del grup estiguin integrats i que aquest siga percebut com un tot harmònic. En aquest sentit, treballarem especialment la integració dels nousvinguts i, en general, dels alumnes amb necessitats educatives especials. Una manera indispensable de fer que els nousvinguts incrementen el seu sentiment de pertinença a la comunitat d'acollida és que coneguen, entenguin, contextualitzen i arriben a apreciar les manifestacions culturals pròpies del territori en què viuen, tal com es veurà en 4.4.4.

Principi d'equilibri: el professorat ha de fomentar que tots els membres del grup tinguin veu i vot en les activitats que es duguen a terme, tot tendint a un cert equilibri entre tots els participants, tot i saber que aquesta proporcionalitat exacta de la participació de tots és inassolible en termes quantitius. Es tracta de fer que tots els alumnes puguin fer ús

---

<sup>316</sup> Com s'ha dit suara, les *competències bàsiques* i els *principis metodològics* seran els mateixos en totes les propostes didàctiques d'aquesta tesi doctoral. Per la qual cosa, no es tornaran a esmentar en cada punt però es donen per pressuposades en totes les propostes didàctiques que succeeixen aquesta.

del seu dret a expressar-se i a decidir dins l'aula mitjançant la creació de canals de comunicació diversos que responguen a les necessitats particulars.

Principi d'individualització: cal facilitar vies adaptades a cada alumne per a fomentar el màxim desenvolupament de les seues capacitats i potencialitats. A més a més, es considerarà cada alumne com a ésser humà únic i irrepetible que ha de desenvolupar les seues capacitats mitjançant la interacció amb els altres.

Principi de creativitat: cal valorar positivament les respostes creatives de cada alumne i encoratjar els alumnes perquè cerquen les seues vies expressives preferents. Considerem que la creativitat i les arts són vies especialment fructíferes i positives per al creixement personal i per al reforçament de l'autoestima, que tan volàtil sol ser durant el pas de la infantesa a l'edat adulta. Així doncs, caldrà tenir en compte el punt de vista de les intel·ligències múltiples de Howard Gardner (2013).

Principi de sinergia: cal tendir a l'ús de mecanismes i de recursos que estalvien temps per tal d'optimitzar el procés d'aprenentatge, tot tenint en compte el nombre reduït d'hores lectives, que, almenys en l'assignatura de Valencià: Llengua i Imatge, tendeix a reduir-se cada vegada més. Cal, doncs, la programació integrada entre totes les matèries i especialment entre les llengües, per tal d'adoptar, si cal, modificacions curriculars que afavorisquen l'aprenentatge dels alumnes i s'estalvien repeticions de contingut innecessàries o, fins i tot, contradiccions terminològiques. Així, s'evitaran repeticions de contingut i se sincronitzaran els continguts didàctics.

Principi de llibertat: cal fomentar un ambient de llibertat a l'aula, amb el respecte mutu entre companys, i el respecte envers les idees dels altres, malgrat que aquestes no es compartisquen. Per tant, es tracta d'una llibertat basada en respectar l'altre, cosa que només és possible des de l'empatia o capacitat de posar-se en la pell del company.

Principi de normalització: s'intentarà, sempre que siga possible, la integració en el grup de les persones amb necessitats especials. Es proporcionaran materials adaptats a les seues necessitats que, al mateix temps, els permeten el màxim possible la integració i la participació en les dinàmiques de la classe.

Principi d'empoderament: cal despertar l'esperit crític de l'alumnat i motivar-lo per a la participació ciutadana. Amb l'educació reglada, es contribueix també a la formació de persones participatives i implicades en les qüestions de barri i polítiques, que es consideren part integrant de la societat democràtica, tot superant l'individualisme egocèntric que impera actualment.

#### **4.3.1.4.2. Estratègies didàctiques**

Pel que fa a les directrius didàctiques que hem establert per a cadascun dels mètodes que s'apliquen en aquesta unitat, cal tenir en compte els coneixements de què parteixen els alumnes així com les seues motivacions i interessos. El fet de triar un autor com Vicent Andrés Estellés en detriment de la tria d'altres grans poetes com ara Miquel Martí i Pol, Josep M. Llompart, Joan Brossa o Salvador Espriu respon a la preferència per exemples que puguin resultar més propers per a l'alumne i així facilitar l'aprenentatge significatiu.

Afavorirem també l'autonomia de l'alumne quant a la recerca d'informació i optarem pel reforç positiu com a mètode de retroalimentació amb l'alumne. No donarem excessiva transcendència als desconeixements o a les errades per part dels alumnes pel fet de formar part del procés d'aprenentatge. Tractarem de convertir la clàssica comunicació bidireccional alumne-professor en una comunicació en xarxa on tothom pugui remetre a qui convinga, sempre dins d'un ordre rigorós en els torns de paraula per tal que l'opinió de tothom sigui igualment escoltada encara que amb possibilitat de ser rebatuda. En les dinàmiques de grup, tractarem que els grups es conformen heterogèniament i de manera variable.

#### **4.3.1.4.3. Mètodes d'ensenyament**

En aquesta unitat didàctica, s'empren els següents mètodes d'ensenyament:

Exposicions: es tracta d'explicacions professor-alumnes, d'uns 20 minuts, durant les quals el professor exposa els continguts teòrics necessaris i els il·lustra amb exemples representatius. Durant aquestes exposicions, el professor llençarà preguntes i missatges fàtics dirigint-se a alumnes concrets per tal de focalitzar la seua atenció.

Les exposicions es faran en Presentacions Power Point (o similars, com ara Prezi) perquè entenem que són més atractives per a l'alumne, tan acostumat a les TIC, i per la comoditat que suposa per al professor recolzar la seua presentació amb un guió ferm com aquest. D'altra banda, la pissarra i el guix serviran com a eina de recolzament. Es complementaran les explicacions amb exemples acurats, variats i explícits.

Dinàmiques de grup: es duran a terme activitats per grups, perquè considerem que la interacció afavoreix més l'aprenentatge que no el processament individual de la nova informació. Els grups que creem seran de mides diferents depenent dels requeriments de cada activitat. Hi haurà dinàmiques per parelles, en grups de tres i de cinc. A més, algunes activitats partiran d'una part de treball individual o per parelles per a passar a una segona fase de la dinàmica en grups més grans.

Els membres dels grups es triaran segons convinga per tal que els grups estiguen equilibrats. En tots els casos, el treball dels grups serà supervisat pel professor. Si s'escau, es modificarà l'organització de taules i cadires a l'aula per tal d'evitar interferències entre grups. Dins de les dinàmiques de grup incloem els concursos, per als que dividirem els alumnes en quatre grups d'allò més compensats i el professor els farà preguntes en un context inspirat en els concursos televisius.

Debats i col·loquis: són activitats intersubjectives en què el professor actua com a moderador i dinamitzador. Els alumnes aporten ordenadament les seues opinions sobre les qüestions que va introduint el professor. Aquest ha de provar de fer que tothom participe i done la seua opinió o, almenys, tothom estiga participant en l'activitat.

També hi ha activitats que es fan col·lectivament. Tots els alumnes intervien per ordre en la resolució dels exercicis.

#### **4.3.1.4.4. Recursos**



Pel que fa als *recursos humans*, es comptarà amb els alumnes considerats individualment i amb les seues característiques, interessos i sentiments. Tenim en compte la forta influència en els alumnes adolescents de les opinions i les actituds dels seus companys. Com a professors, tractarem de motivar cada alumne apel·lant-ne directament i parant esment de les seues peculiaritats. També haurem de gestionar el grup de manera que quede compensat i equilibrat i que tots donen i rebin de manera justa. Tindrem en compte la conjuntura familiar dels alumnes a l'hora de valorar-ne certes actituds. També es treballarà per a la integració de tots els alumnes en l'àmbit del centre i no sols de l'aula.

Pel que fa als alumnes amb necessitats especials, aquesta UD permet que s'incorporen a la dinàmica de la classe. Poden atendre a les explicacions i participar en les dinàmiques de grup. Les proves individuals es faran adaptades al seu nivell. Es valorarà l'evolució de cada alumne partint dels seus coneixements previs, fet que fa adaptable l'avaluació també d'aquests alumnes. Si cal, se li proporcionaran a l'alumne amb necessitats especials o exempció de valencià materials per a treballar les competències orals i escrites al seu nivell.

Quant als *recursos materials*, es compta amb les taules, les cadires, la pissarra, el mobiliari, un projector, un ordinador, altaveus i fotocòpies. De *recursos espacials*, en aquesta UD, ens limitarem a l'espai de l'aula, no eixirem al carrer, al pati ni tampoc no usarem la sala d'ordinadors.

Referent als *recursos organitzatius*, la distribució de cadires i taules es podrà alterar per a afavorir la distribució dels grups en les dinàmiques amb equips de més de dues persones. Tanmateix, s'intentarà fer aquestes reordenacions del mobiliari àgilment i amb el menor rebombori possible per tal de no fer la guitza a les classes veïnes.

#### **4.3.1.4.5. Activitats**

Tot seguit, s'enumeren les referències dels poemes escollits per a il·lustrar cada concepte.<sup>317</sup> A mesura que s'avance en el coneixement de conceptes, aquests s'aplicaran també a l'anàlisi dels poemes amb què s'introduiran altres conceptes successius.

##### La rima:

- Consonant: “Un entre tants com esperen i callen”, LMer.
- Assonant: “Les galtes”, DA. Rima a a b c c b.
- Versos blancs i esparsos: “Cos mortal”, LMer o CXXIII, GFG.

##### El metre:

- Estrofa isosil·làbica: “Càntic. A Josep Iborra”, MP. Versos hexasíl·labs.
- Estrofa anisosil·làbica: “Un entre tants com esperen i callen”, LMer.

---

<sup>317</sup> Podeu trobar aquests poemes en l'annex 19.

- Art major: “Episodi I”, PF. Versos decasíl·labs i sonet.
- Art menor: podem usar qualsevol poema de E, ja que tot són poemes d’una estrofa amb cinc versos d’art menor (1r i 3r tetrasíl·labs i 2n, 4rt i 5é hexasíl·labs).
- Cesura i hemistiquis: “I bé”, CQOTP.
- El sonet: val qualsevol poema del GFG o de PF.
- Alexandrins: “Podria ésser un nocturn”, CQOTP. Alexandrí amb cesura 6 + 6.

Fragments d’entrevistes: Es visionarà en classe el reportatge *Tons: poesia per a cantar*. *Vicent Andrés Estellés, Toti Soler i Ovidi Montllor emès el 2007 al Canal 33*. S’ha triat aquesta obra audiovisual perquè en vint minuts fa un breu repàs biogràfic i bibliogràfic de Vicent Andrés Estellés i perquè introdueix un altre artista que cal que coneguen els joves valencians com és l’Ovidi Montllor.

A més a més, seleccionarem breus fragments de l’entrevista de TV3 (1987) i del programa *Tons* del Canal 33 (2007) que il·lustren la dèria que tenia el burjassoter per la mort, sobretot les de la filla i de l’avi, i també per les dones i el sexe.

Trets estilístics: Recolzarem l’explicació de què és l’estil d’un autor amb una característica tan pròpia de l’estil d’Estellés com són les influències ausiasmarquianes. Destaquem el cas d’Ausias March pel fet que l’estil d’Estellés està esquitxat de trets estilístics ausiasmarquians fàcilment identificables com són la fórmula dística “Jo sóc aquell que”, la conjunció que expressa conseqüència “car”, el determinant possessiu “mia” en lloc de “meua” o el mot “jorn” en comptes de “dia”.

Extraurem més exemples dels quadres de model de llengua i de fraseologia que hem elaborat en aquest treball.

Intertextualitat: Com que l’estil d’un autor ve marcat també per les influències dels estils d’altres autors, lligarem l’explicació de l’estil amb la de la intertextualitat, que pot concebre’s com un tret estilístic.

En aquest apartat, tot i esmentar les diverses referències intertextuals que té Estellés i que han estat estudiades per Amador Calvo en la seua tesi doctoral (Monferrer i Salvador 2010: 202), ens limitarem als exemples transversals d’influències d’Ausias March i, d’altra banda, als exemples d’autors clàssics com Horaci Flac o la poetessa Safo que apareixen a Ho.

Esquivar la censura: Continuarem amb els exemples extrets d’Ho per a exemplificar el fet de la censura franquista que afectà tants artistes i entre tants també a Estellés. En aquest sentit, comentarem poemes com ara el VII i el LIX, que apel·len indirectament a l’enemic d’Estellés, José Ombuena, i als anticatalanistes de València.

Metàfora i metonímia: Pel que fa a l’explicació d’aquests dos conceptes, adoptarem dues perspectives. La primera consistirà a explicar la metàfora i la metonímia a partir del marc cognitiu de la mort en Estellés. Així, escollirem cinc dels poemes del

burjassoter analitzats a l'apartat 2.3.2 i comentarem els casos de metàfores i/o de metonímia que trobem.

En la segona perspectiva, usarem exemples de metàfora i de metonímia en fraseologia extreta del nostre corpus poètic digitalitzat estellesià, que hem tractat a l'apartat de fraseologia (2.2) i els analitzarem a l'aula per tal que els alumnes prenguen consciència de la quotidianitat d'aquests dos fenòmens cognitius.

Comentari complet de poemes: Hem escollit quatre poemes musicats, que passarem als alumnes també en paper, per a comentar-los aplicant tots els conceptes que hem explicat en aquesta UD. Passarem els poemes en paper a tots els alumnes i els escoltarem també musicats quan en fem les anàlisis. Els poemes triats són:

- XXII *Hotel París*. Musicat per l'Ovidi Montllor.<sup>318</sup>
- “Un amor, uns carrers”, *Llibre de Meravelles*. Musicat per Espiral d'Embulls.<sup>319</sup>
- “Els amants”, *Llibre de Meravelles*. Musicat per Ovidi Montllor.<sup>320</sup>
- “Les Illes” *Balanç de mar*. Musicat per Maria del Mar Bonet.<sup>321</sup>

#### 4.3.1.5. Avaluació

S'haurà de tenir en compte la importància dels processos d'autoavaluació, ja que són un mecanisme de treball de la presa de consciència sobre el propi procés d'aprenentatge que fomenta l'autonomia de l'alumne. Per un altre costat, considerem molt útil fer sondeigs a l'aula abans de començar una UD pel tal d'adaptar-la el màxim possible als interessos de l'alumnat. A més d'aquestes consultes prèvies sobre els interessos i les preferències metodològiques dels alumnes, també partim d'un test previ a la UD per tal d'assabentar-nos del nivell de coneixements de què parteix cada alumne. A partir d'ací, intentarem treballar de manera ajustada al ritme global de la classe.

No avaluarem els resultats de cada alumne de manera absoluta, sinó que ens fixarem en els avanços que ha fet aquest a partir dels coneixements de què partia al principi de la unitat didàctica. L'avaluació de la UD serà continuada. La participació en cada sessió serà valorada pel professor. Si aquesta valoració és positiva, podrà servir per a arrodonir la nota de la prova individual de comentari d'un poema. Hem establert també mecanismes de síntesi i de record dels coneixements apresos en sessions prèvies com són els dos concursos o les anàlisis guiades, on es farà memòria d'allò explicat abans i així l'alumne haurà d'estar alerta i dur al dia la matèria per tal de respondre correctament a aquestes proves inesperades.

---

<sup>318</sup> Es pot escoltar en: <http://www.musicadepoetes.cat/app/musicadepoetes/servlet/org.uoc.lletra.musicaDePoetes.Titol?autor=21&titol=98> [Consulta: 10-10-2014].

<sup>319</sup> Es pot trobar en: <http://www.musicadepoetes.cat/app/musicadepoetes/servlet/org.uoc.lletra.musicaDePoetes.Titol?autor=21&titol=67> [Consulta: 10-10-2014].

<sup>320</sup> Es pot trobar en: <http://www.youtube.com/watch?v=KbyGUNtVqXs> [Consulta: 10-10-2014].

<sup>321</sup> Es pot trobar en: <http://www.youtube.com/watch?v=bdoLQNtSwac> [Consulta: 10-10-2014].

Tot seguit, s'encetarà un apartat didàctic basat en la perspectiva de les geografies literàries, des de la qual, la relació entre espai, literatura i individu ocupa un lloc preeminent.

#### 4.4. Les geografies literàries d'Estellés

Una part destacada de les aplicacions didàctiques que es proposen en aquest quart apartat, s'ha centrat en la didàctica de les geografies literàries a partir dels poemes d'Estellés, concretament dels del *Mural del País Valencià*, després d'haver observat que els tres volums que formen part d'aquest recull immens de poemaris del burjassoter a penes havien estat explotat didàcticament.

Connectar la literatura amb el territori propi pot ser una de les receptes més efectives per captar l'interès de l'alumne en un doble sentit: l'estima per la cultura i l'arrelament a la terra pròpia. Es tracta de donar un nou significat als espais i connectar l'experiència quotidiana de l'alumne amb l'espai simbòlic i identitari, de manera que es crea una dinàmica d'aprenentatge significatiu. La poesia d'Estellés i sobretot la del *Mural del País Valencià*, reblerta de topònims de la geografia valenciana, s'hi presta, com també ho fan els versos de Verdaguer, Maragall, Martí i Pol, però també les proses de Josep Pla o de Mercè Rodoreda, entre molts d'altres. Això ho saben molt bé els membres del projecte Endrets, encapçalats per Llorenç Soldevila, que duen a terme la tasca pantagruèlica de catalogar les geografies literàries dels Països Catalans (vegeu *endrets.cat*).

Breument, les propostes didàctiques de geografies literàries d'Estellés es resumeixen en quatre punts: una ruta literària pel casc antic de la ciutat de València resseguint la petja estellesiana amb el *Llibre de meravelles* com a referència (4.4.1), una ruta literària per Peníscola i Morella (4.4.2), una SD amb poemes del *Mural del País Valencià* pensada per a l'aula i dissenyada com un concurs per triar l'endret més bonic del País Valencià (4.4.3) i, en darrer lloc, una proposta d'aula amb poemes i documents periodístics sobre la visita d'Estellés a Borriana Morella i Peníscola, articulada per mitjà d'un blog,<sup>322</sup> que serveix de mitjà de comunicació o plataforma de diàleg entre alumnes de centres diferents (4.4.4).

Són diversos els autors valencians les obres dels quals arrelen profundament en llocs ben concrets del País Valencià: Joan Fuster amb la seua guia de viatges *El País Valencià* (1962), Sanchis Guarner amb els topònims, gentilicis i tradicions d'*Els pobles valencians parlen els uns dels altres* (1963), les *Rondalles valencianes* d'Enric Valor (1997), etc. Tanmateix, per la fama que ha assolit, Estellés *ha assumit la veu del poble* valencià més que cap altre escriptor del segle vint. El podríem considerar el més *populista* dels escriptors valencians contemporanis, en el bon sentit de la paraula, per la seua capacitat inusitada de recollir les identitats anònimes d'aquest col·lectiu abstracte anomenat poble valencià. Això fa d'Estellés un pretext perfecte perquè els alumnes de qualsevol zona de la geografia catalana coneguen aquells llocs, monuments i també personatges valencians indispensables a partir de la seua petja literària en el paisatge i en el paisanatge valencians.

Pel que fa al seu objectiu, amb aquestes quatre propostes didàctiques es volen oferir eines per a conèixer el País Valencià de manera general, tot visitant els llocs emblemàtics i la seua història i fer conscients els alumnes del seu patrimoni historicocultural. D'altra banda, volem que els alumnes coneguen l'obra poètica de Vicent Andrés Estellés, especialment pel que fa al seu vessant més cívic, representat

---

<sup>322</sup> El blog és aquest: [estellespels pobles.wordpress.com](http://estellespels pobles.wordpress.com) [Consulta: 10-10-2014].

més que enlloc en el MPV. També pretenem fer de la literatura, i en concret aquí de la poesia, una experiència vivencial per tal de conduir els alumnes pel camí de l'aprenentatge significatiu. Volem fer-ho tot utilitzant les sinergies derivades de la combinació de literatura, territori i internet, ja que pensem que lligar l'aprenentatge literari amb el coneixement del territori i l'ús d'internet pot fomentar un treball multidisciplinari a favor de l'aprenentatge dels alumnes. A més, aquestes dues propostes didàctiques ofereixen material i idees per treballar des de la programació integrada amb assignatures com ara Ciències Socials, Ciències Naturals, Història o bé Castellà, però també Plàstica, tot reforçant aquesta idea de multidisciplinarietat que tant beneficia les possibilitats cognitives de creativitat o d'interconnexió entre matèries de diferents àmbits i que potencia uns aprenentatges més significatius.

Pel que fa a les competències, es tracta d'aconseguir un augment de la competència lectora, concretament pel que fa a la poesia, que és el gènere literari que tradicionalment ha estat més inhòspit per a l'alumnat i menys treballat a l'aula de secundària. A més, com veurem en la primera proposta, es treballa també l'expressió oral. Per tant, amb aquesta aproximació per mitjà de la geografia, volem presentar la poesia als alumnes com un gènere atractiu i accessible.

També, per descomptat, fomentarem el treball en equip i les interaccions didàcticament productives entre els participants, atès que sense interacció no pot haver aprenentatge. Les dues propostes parteixen de les geografies literàries. Tanmateix, en la primera proposta les TIC prenen molta importància, ja que seran la via per a accedir als espais geogràfics que es treballaran.

#### **4.4.1. La València de Vicent Andrés Estellés. Una proposta didàctica a partir del *Llibre de meravelles*<sup>323</sup>**

##### **4.4.1.1. Proposta de seqüència didàctica**

Bordons i Ferrer (2009: 29) plantegen dues possibilitats a l'hora de crear seqüències didàctiques a partir de la poesia. Una és el treball en profunditat amb un sol poema i l'altra, la creació d'una seqüència didàctica a partir del treball d'un conjunt d'entre quatre i vuit poemes, que culmine amb la realització d'una tasca final per part de l'alumne. En aquest cas, ens decantem per la segona opció.

Joaquim Dolz (1994) va definir les seqüències didàctiques com unitats o cicles d'ensenyament-aprenentatge amb un conjunt d'activitats orientades a la producció d'un text oral o bé escrit. S'entén que una SD es desenvolupa a través de diverses sessions, en les quals es treballa sempre un mateix text o gènere textual per tal de dominar-lo. A partir d'aquest treball, es desenvolupen determinades habilitats lingüístiques dels alumnes. Voldríem explicar que, en el nostre cas, hem concebut les habilitats lingüístiques des d'una perspectiva àmplia, que inclou potencialment tota mena de llenguatges: llenguatge verbal, música, fotografia, cinema, còmic —cal remarcar que les diverses dimensions d'aquesta multimodalitat discursiva es basen i són en bona mesura també en el llenguatge verbal.

---

<sup>323</sup> El contingut d'aquest epígraf es basa en el capítol "La València de Vicent Andrés Estellés. Una proposta didàctica a partir del *Llibre de meravelles*" (Monferrer 2014: 157-166), publicat en el llibre '*Un amor, uns carrers*'. Per a una didàctica de les Geografies Literàries.

Per tant, en aquesta SD, a partir del gènere poètic, treballarem les habilitats expressives dels alumnes donant-los a triar entre els diferents llenguatges de l'art, perquè escullen aquell en què es troben més còmodes a l'hora d'expressar el missatge en qüestió. Concretament, treballarem amb els següents set poemes: “Vida, sinó”, “Crònica especial”, “Cos mortal”, “Cant de Vicent”, “Cultura”, “Ací” i “D'un any”. Tots ells pertanyen a la part central del tríptic que és LMer.

Pel que fa a la idoneïtat de treballar Estellés amb els alumnes de secundària, voldríem destacar el fet que darrerament s'ha reintroduït una pregunta sobre discurs literari en les PAU (proves d'accés a la universitat) de les universitats valencianes. Un dels autors de poesia que hi pot aparèixer és Vicent Andrés Estellés i, concretament, amb la següent formulació: “Explica les aportacions de Vicent Andrés Estellés al gènere poètic”. Donat el poc temps de què es disposa en 2n de batxillerat per a la preparació de les PAU en relació al volum de la matèria d'estudi i d'aplicació que es demana a l'alumne, considerem adient introduir continguts d'Estellés en 3r i 4t d'ESO i en 1r de batxillerat. Com que en 3r d'ESO i en 1r de batxillerat no s'estudia literatura contemporània i sí que se'n dóna de medieval –segons el currículum vigent de Conselleria per a l'assignatura Valencià: Llengua i Imatge–, suggerim introduir de manera tangencial aquest autor a partir de la figura d'Ausiàs March.

El títol d'aquesta SD és “El *Llibre de meravelles* de Vicent Andrés Estellés: un viatge personal per la València dels anys cinquanta”. La SD es divideix en quatre sessions, tal com es mostra en l'annex 16.

Dolz (1994: 31) apunta que, de vegades, les SD inclouen activitats metaverbals. En el nostre cas, hem introduït un exercici d'identificació de topònims, ben interessant com a activitat de lectura i de reconeixement dels poemes que es presenten.

En la tercera sessió, on s'inclou la visualització de creacions artístiques inspirades en la poesia d'Estellés (si es compta amb ordinadors a l'aula), pot ser també interessant que cada grup busque en Youtube els seus exemples propis per tal de mostrar-los a la resta dels companys. D'aquesta manera, s'assoleixen diversos objectius: l'alumne se sent autònom i participant actiu en el disseny de l'activitat didàctica, palesa la presència viva d'Estellés en el món real/digital de manera que es treballa a partir del que Dolz (1994: 28) anomena una “situació de comunicació autèntica” i, finalment, posa en pràctica la seua autonomia digital en el sentit de les estratègies de cerca d'informació en grans bases de dades de la xarxa (en aquest cas, Youtube).

Com que aquest quadre resumeix de manera gràfica la SD i per causa del poc espai amb què comptem, ens centrarem en la descripció de la segona sessió, que és la de la realització de la ruta literària que hem preparat. L'annex 17 mostra el recorregut circular que drem a terme pel casc antic de la ciutat de València, tot resseguint alguns dels topònims que apareixen en els set poemes.<sup>324</sup> Hem dissenyat el trajecte a partir

---

<sup>324</sup> Hem descartat alguns dels topònims que apareixien en aquests set poemes per limitacions espacials i temporals de la nostra ruta literària. Entre els llocs descartats hi ha Sant Miquel dels Reis, la Biblioteca llatina del Magnànim (el fons de la qual es troba avui a Sant Miquel dels Reis), els llocs indeterminats de l'amor que cita l'autor (les baranes del riu, el racó de l'escala, els cinemes, etc.), Benimaclet, el carrer de les Barques, el Monestir de Santa Clara, l'Hospital Militar, la Pobla de Farnals, Beniarjó, Gandia, Burjassot, etc.

d'aquests llocs i considerant un itinerari circular que permeta l'autobús deixar-nos i recollir-nos en el mateix punt (el passeig de l'Albereda).

Baixarem de l'autobús al passeig de l'Albereda, creuarem el riu pel pont de la Mar i arribarem a la plaça d'Amèrica, on es troba la casa on visqué Teodor Llorente. Després, caminarem pel carrer Navarro Reverter i creuarem el carrer Colom. Passarem per davant de l'edifici del Tribunal Superior de Justícia i buscarem el carrer del Mar, allà veurem el carreró del Pouet de Sant Vicent, on es troba la casa de Sant Vicent Ferrer. Seguint pel carrer del Mar, arribarem a la plaça de Sant Vicent Ferrer.

A partir d'aquest punt, ens endinsarem pels carrerons de darrere de la Seu. Passarem pel carrer del Trinquet, pel del Miracle, i creuarem el carrer de les Avellanes fins arribar al carrer de Cabillers. En aquest carrer, allà on es trobava la casa d'Ausiàs March hi ha una placa commemorativa. Pel carrer de Cabillers arribarem de seguida a la plaça de la Reina, on hi ha la porta dels Ferros, que dóna accés públic a la catedral.

En haver fet la visita a la Seu, tornarem a eixir a la plaça de la Reina i, per l'esquerra, voltarem la Seu fins arribar a la plaça de l'Almoina. Després, travessarem la plaça de la Mare de Déu i, vorejant el palau de la Generalitat pel carrer de Cavallers o pel carrer del Batle, agafarem el carrer de Serrans tot recte fins arribar a les Torres de Serrans. Posteriorment, pel marge dret del riu ens dirigirem al Palau del Temple, actual Delegació del Govern. Mentrestant, contemplarem el pont de Serrans, el nou pont de Fusta i el pont de la Trinitat. Així, arribarem al *paretó del Temple*. Seguirem per vora riu fins creuar el pont del Real i arribar als Jardins del Real (Vivers). Després de gaudir d'un bon passeig pels jardins del Real, tornarem a l'Albereda, on ens esperarà l'autobús. El temps estimat de la ruta literària és de cinc hores. Durant la ruta, ens centrarem en els següents vuit punts de la geografia urbana:

1. La plaça d'Amèrica, número 4: En aquesta direcció es troba la casa on va viure Teodor Llorente. Actualment es conserva una placa que ho recorda. Els finestrals de l'edifici estan decorats amb motius llorentins costumistes valencians com ara barraques, barques de vela llatina o pomells de taronges. El fragment en el qual ens basem en aquest punt és el següent, de la part final del poema "Cultura": "[...] recordes el balcó de la casa on visqué / i va morir Llorente, enyorós de Museros, / d'aquell hort on es cullen les flors dels Jocs Florals / Recordes els darrers anys que visqué Llorente, / aquelles nits, el colze damunt de la tauleta [...]".

2. El carrer de la Mar en la intersecció amb el carrer del Pouet de Sant Vicent: Tots dos carrers apareixen diverses voltes referits en la poesia estellesiana. El primer, per ser un dels principals de València i el segon pel seu contingut llegendari, perquè conté un pouet dins l'antiga casa de Sant Vicent Ferrer, del qual tradicionalment brollava aigua beneïda. El carrer de la Mar apareix en aquest fragment que pertany al poema "Ací", que conté el relat de la mort del poeta Ausiàs March i el trasllat del seu cos a la Seu: "[...] El carrer de la Mar, el de les Avellanes. / Ací estigué la casa on visqué Ausiàs March. [...]". El poema "Cos mortal" conté la referència a l'altre carrer: "[...] Palau, Almirall, Xàtiva, Cabillers, Avellanes, / Pouet de Sant Vicent, Cavallers, Sant Miquel, [...]".

3. Carrer de Cabillers, número 2: Aquesta és l'adreça de l'antiga casa d'Ausiàs March, que es troba a cent metres curts de la catedral de València. En aquest punt, ens aturarem



novament perquè els alumnes facen les seues fotos i un voluntari llegirà en veu alta el poema “Ací”, per tal de recrear l’escena que es relata: “Ací estigué la casa on visqué Ausiàs March. / D’ací el tragueren mort, amb els peus per davant, / envers la catedral. Carrer de Cabillers, / La Plaça de l’Almoïna. Penses els darrers anys / d’Ausiàs March, perplexe amb la vivacitat / dels poetes locals, de l’Horta de València [...]”.

4. L’interior de la Seu, entrant per la porta de Ferro: Dins la Seu, proposarem als alumnes que, per grups, busquen tres elements: a) la sepultura d’Ausiàs March, b) el púlpit des d’on diu la tradició que va predicar Sant Vicent Ferrer i c) el “Sant Vicent, vell, que pintà Jacomart”, el qual, segons el poema “Ací”, també es trobaria en aquesta catedral: “[...] Hem entrat a la Seu; hem vist la sepultura / d’Ausiàs; hem mirat aquell Sant Vicent, vell, que pintà Jacomart [...]”.

Per a buscar els tres elements, els alumnes comptaran amb les informacions dels àudios i els pamflets informatius que es reparteixen per a la visita turística. Previsiblement, no tindran massa problemes per a trobar els dos primers elements, però el cas del quadre del s. XV serà més problemàtic. Segons sembla, el quadre de Jacomart al qual fa referència Estellés en aquest poema no existeix com a tal, sinó que probablement es tracte d’una pintura de Joan Reixach (1431-1482), contemporani de Jacomart (1411-1461), i pràcticament també de Sant Vicent Ferrer (1350-1419), que tradicionalment se li atribuïa al més vell.

Així, els alumnes es trobaran davant el dubte de quin d’aquests tres quadres de Sant Vicent Ferrer que es poden trobar a la Seu és el que es demana: el de Sant Vicent Ferrer i St. Lluís d’Anjou de Joan de Joanes (1560), el Sant Vicent Ferrer de Vicent Macip (d’inicis del s. XVI) o bé el de Joan Reixach (1460). Finalment, els traurem de dubte donant la informació pertinent sobre aquesta referència estellesiana que sembla errònia.

5. La plaça de l’Almoïna: En eixir de la Seu, voltarem per la plaça de l’Almoïna, tot rememorant l’entrada del difunt Ausiàs March a la catedral per la portalada romànica: “[...] jo sóc aquest que em dic... Carrer de Cabillers, / la Plaça de l’Almoïna. La teua mà amb la meua / com un grapat de terra, arrelats l’un en l’altre. [...]” (fragment del poema “Ací”).

6. En arribar a les Torres de Serrans: els grups hi faran les fotos del monument i també del que Estellés anomena els Jardins de Serrans, que presumiblement fa referència al parterre situat davant de les Torres: “[...] La recatada gràcia dels Jardins dels Serrans, / quan el vespre era com un llençol eixugant-se [...]”. “[...] Aquell sol matiner, les Torres dels Serrans / amb aquell breu color inicial de geranis [...]”.

Després, de camí cap al Palau dels Templaris, actual Delegació del Govern, passarem pel costat de tres ponts del riu, dels quals els alumnes hauran de capturar imatges d’inspiració estellesiana: “T’agradaven els rius, els vells ponts sobre el riu, / els ponts vells i solemnes, t’agradava assistir / des d’ells a l’espectacle gratuït del crepuscle, [...]”.

En la presentació de fotos de la tercera sessió, inclourem també algunes fotos antigues de la ciutat, tant dels ponts com d’alguns paisatges urbans de la València dels anys quaranta i cinquanta, i de les torres de Serrans, moltes de les quals es troben en la xarxa, i d’altres que es poden escanejar de llibres com ara *La ciutat de València: síntesi d’història i geografia urbana* de Manuel Sanchis Guarner (1972). L’objectiu de

presentar aquests documents fotogràfics als alumnes és introduir el contrast entre la València d'Estellés i l'actual.

7. El Palau del Temple: hauran de fotografiar aquell paretó que tant impressionava el tu poètic: “[...] les baranes, els ponts; i entre uns arbres, terrós, / L’Hospital Militar, els Jardins del Real. / El paretó del Temple t’impressionava sempre [...]”.

8. Els Jardins del Real: Finalment, travessarem el riu fins als Jardins del Real per on farem una bona passejada i ajustarem el temps per arribar a l’hora prevista a l’autobús, que ens esperarà aprop dels jardins, al passeig de l’Albereda. “[...] les baranes, els ponts; i entre uns arbres, terrós, / L’Hospital Militar, els Jardins del Real. / El paretó del Temple t’impressionava sempre [...]”.

#### 4.4.1.2. Reflexions finals

Joaquim Dolz és qui introdueix el terme seqüència didàctica en la tradició catalana i espanyola, que havia estat encunyat pel grup de Ginebra al qual pertany. Segons Dolz (1994: 26), “per poder anomenar seqüència didàctica un conjunt de mòduls d’activitat, la seqüència ha de correspondre a un projecte de lectura o de producció verbal en relació amb una acció que es pensa dur a terme”.

Nosaltres hem manllevat aquest concepte de SD i, alhora, l’hem subvertit lleugerament. Segons la concepció tradicional de SD, si es treballa amb un text argumentatiu és per a acabar produint un text argumentatiu per part dels alumnes; si s’explica i s’analitza un conte, els alumnes hauran d’acabar la SD escrivint un conte; si es tracta d’un full de reclamacions, el producte derivat ha de ser un full de reclamacions, etc. En la nostra proposta, en canvi, hem treballat amb set poemes i els alumnes, al final de la SD, hauran de produir un text creatiu de qualsevol tipus.

L’objectiu és dotar els alumnes de mecanismes que els permeten veure les possibilitats de creació que ofereixen les obres d’art de tota mena i, a partir de les quals, podran crear els seus propis productes culturals, tot desmuntant el mite de la inspiració metafísica. En altres paraules, si usem el concepte d’empoderament (*empowerment*) de Zigmunt Bauman, volem que els nostres joves alumnes s’*empoderen* de l’art i la cultura existents per a fer-la servir com a nova forma d’expressió, que pot ser també artística, per a la qual cosa cal un coneixement aprofundit de l’obra d’art en qüestió.

Glòria Bordons afirma que “l’*escriptura creativa* ensenya tot sovint més que grans lliçons magistrals sobre el procés que han seguit els grans escriptors per construir les seues obres” (2004: 13). Els alumnes de secundària d’avui tenen a l’abast i dominen molts més llenguatges que no només la llengua escrita que s’ha ensenyat a l’escola tradicionalment (cinematogràfic, coreogràfic, musical, teatral, hipertextual, etc.). Per tant, pot ser molt més útil donar-los llibertat d’expressió multimodal, si el que es pretén és ensenyar-los i motivar-los a crear. Així, actualitzaríem l’afirmació de Bordons, tot substituint “*escriptura creativa*” per *expressió creativa multimodal*.

D’altra banda, la mateixa autora critica que “la tradició didàctica s’ha centrat gairebé exclusivament en el comentari de text i el taller literari” i reivindica la diversificació de processos (Ibídem: 12). Cal reivindicar la utilitat de les rutes literàries com a activitats centrals en el currículum escolar. Si es compta amb temps i un mínim de recursos

econòmics per part de l'alumnat (i de vegades no cal ni això), una ruta literària pot servir per a introduir un autor als nostres alumnes, per a explicar la importància dels topònims en la poesia, per desmuntar la idea que tota la poesia és simbolista i abstracta i per generar en els nostres alumnes situacions d'aprenentatge significatiu. De manera que, sempre que vagen a Mallorca, recorden Ramon Llull; sempre que visiten el casc antic de València, pensen en Ausiàs March o en Estellés; que quan visiten Barcelona, rememoren l'*Oda* de Joan Magall o quan vagen a Girona, recorden els indrets i paisatges de la memòria de Josep Pla i facen una mica seus aquests indrets.

Hem constatat el valor d'aquesta ruta literària a partir de LMer com a eina d'aproximació significativa entre l'autor, Vicent Andrés Estellés, i el lector, l'alumne o alumna de quinze anys, però doblement també el viatge en el temps de l'alumne; per un costat a la València de postguerra, de precarietat i de clandestinitat, que visqué Estellés; però, per l'altre costat, a la València llorentina de les darreries del segle XIX i sobretot a la València medieval, esplendorosa, de Sant Vicent Ferrer i d'Ausiàs March. A més, la toponímia menor de LMer ens permet el disseny d'altres rutes historicoliteràries ben diverses i accessibles, com una visita a Sant Miquel dels Reis o bé un recorregut pels pobles i pels paisatges de l'Horta.

En definitiva, la poesia d'Estellés és un pou inabastable de possibilitats didàctiques en l'àmbit de les rutes literàries. Més enllà de LMer, els tres volums del MPV són una eina interessant d'explotar en aquest sentit. Es tracta de dos mil poemes que recorren la geografia valenciana, comarca per comarca, i que repassen aquells elements més paisatgístics i historicoculturals, igual com ho va fer també, però assagísticament, el seu bon amic Joan Fuster en *El País Valencià*, l'any 1962, i que rememora Joan Garí en *Viatge pel meu país*, cinquanta anys després del de Sueca.

#### 4.4.2. Una proposta de geografies literàries a partir del MPV. Ruta literària per Morella i Peníscola<sup>325</sup>

Morella i Peníscola són dues ciutats emblemàtiques per a la història del País Valencià i, en general, de la Corona d'Aragó. D'una banda, Morella va ser una ciutat clau en la reconquesta, ja que fou la primera ciutat important a ser reconquerida l'any 1232, tal com s'explica en el *Llibre dels fets* de Jaume I. Després varen vindre Borriana (1233), El Puig (1236) i, finalment, la ciutat de València (1238). D'altra banda, el castell de Peníscola també fou un bastió important, tal com demostra l'intent fallit de presa d'aquesta ciutat que dugué a terme Jaume I l'any 1225.

Morella conserva gran part de la muralla i el seu castell, a més de ser una ciutat situada en una mola impressionant, al cim de la qual es troba l'esmentat castell, i cal no oblidar l'Església Arxiprestal de Santa Maria la Major, construïda entre els segles XIII i XVI, que alberga un orgue majestuós de 1720, així com tres rosasses encara originals del segle XIV.

Un altre punt que la fa visitable és el seu entramat de carrers intramurs, ple de carrerons estrets i tortuosos i de rampes amb escales; un entramat que no ha variat massa en segles. És especialment bonic el carrer Blasco d'Alagó, tot de cases amb porxos antics i arcades, que Estellés esmenta en el seu "Llibre de Morella".

En el "Llibre de Morella" se citen tots aquests elements, però el seu valor didàctic no acaba aquí. També es descriu el tipus d'economia de la zona: la ramaderia i l'agricultura de secà, amb blat, vedelles, rossins, ramats d'ovelles, la llana de les ovelles de les quals es fabriquen les cèlebres mantes morellanes i, fins i tot, l'ofici de pedrapiquer, del qual encara se'n conserven vestigis per aquesta zona del Maestrat.

Pel que fa a Peníscola, aquesta ciutat turística de la costa nord del País Valencià conserva un casc antic de façanes blanques situat a la part alta i a dalt del tot hi ha el castell de Peníscola, un dels castells medievals més impressionants i ben conservats dels Països Catalans. També conserva part de la muralla. A més, aquest castell té molta importància històrica perquè hi va viure un personatge aragonés molt important: el Papa Luna, el qual va tenir un paper clau en dos qüestions històriques decisives per a la Corona d'Aragó: el Cisma d'Occident i el Compromís de Casp. A més, el Papa Luna va tenir una relació molt intensa amb un dels personatges medievals catalans (i concretament valencians) més influents a tot Europa. Ens referim al frare dominicà i predicador incansable de l'apocalipsi Sant Vicent Ferrer.

Es proposa una ruta per Peníscola i Morella a partir del "Llibre de Morella" i del "Llibre de Peníscola" del *Mural del País Valencià* de Vicent Andrés Estellés. Aquesta activitat podria dur-se a terme de manera integrada amb l'assignatura d'Història, per parlar de l'època medieval, per exemple, o bé amb l'assignatura de Ciències Socials si volem parlar dels tipus d'economia de les terres valencianes, on tocaríem: el model turístic de costa a Peníscola, el model turístic d'interior a Morella, l'agricultura de secà i la ramaderia a Morella i l'agricultura de regadiu pels voltants de Peníscola. Aquesta ruta

---

<sup>325</sup> Aquest epígraf es basa en una part de l'article "Les geografies literàries i el *Mural del País Valencià* de Vicent Andrés Estellés: dues propostes d'explotació didàctica" (Monferrer 2013: 88-99), publicat en el número 61 de la revista *Articles. Didàctica de la llengua i de la literatura*.

per les dues ciutats es podria fer en un sol dia o en dos dies, tot depèn del lloc des del qual es viatge, ja que la distància entre ambdós localitats és només de setanta quilòmetres; de cinquanta minuts de viatge.

#### 4.4.3. Seqüència didàctica sense sortir de l'aula. “Quin és el lloc més bonic del País Valencià?”<sup>326</sup>

En aquesta SD, es treballen les següents competències: l'argumentació, l'expressió oral i la comprensió escrita, concretament d'un dels gèneres més críptics, com és la poesia.

Aquesta proposta està pensada com una SD des de la perspectiva de l'interaccionisme sociodiscursiu de Bronckart (2007: 26) i de la idea prèvia de Vygotski que sense verbalització no hi ha pensament complex i, per tant, no hi pot haver aprenentatge (2001: 125). Per això és tan important la interacció amb els altres, com s'havia dit en la introducció d'aquest apartat. Seguint aquest enfocament, s'ha dissenyat una SD on els alumnes treballen la major part del temps en equip. Tanmateix, el primer contacte amb el poema serà per mitjà d'una lectura individual, com recomanen alguns estudiosos de la didàctica de la poesia (Ribeiro 2009: 22). Tot seguit, es passarà al comentari del poema en grup. En l'annex 18, es pot consultar l'esquema de la SD.

La seqüència es divideix en tres sessions. La primera sessió la utilitzarem per treballar amb els poemes d'Estellés, la segona sessió serà per preparar la tasca final de la SD per equips, i la darrera sessió la dedicarem a l'exposició oral del text argumentatiu breu de cada grup i a l'avaluació final de la SD. Hem escollit una tasca final que consisteix a exposar a tota la classe un *pitch* sobre el lloc que els ha tocat en el poema. Un *pitch* és un format de promoció o venda d'una idea que dura un minut. Es tracta d'un concepte que prové del món del cinema anglosaxó, on els guionistes i els directors de cinema es trobaven que havien de vendre una idea als productors en molt poc de temps, per exemple, en un viatge d'ascensor, per això trobem que en alguns llocs s'ha anomenat aquesta tècnica *elevator pitch*.<sup>327</sup> Per tant, les característiques del *pitch* són les següents:

- Discurs monològic.
- De menys de dos minuts.
- Són molt importants la gestualitat, el ritme i entonació per donar la màxima exactitud al sentit del que es diu.
- Amb idees clares i esquemàtiques (condensació de la informació).
- Amb idees impactants.

És un discurs que va al moll de l'os. Per tant, la idea ha d'estar ben clara i l'argumentació ha de ser efectiva. En el cas del *pitch* que hauran de preparar els equips com a tasca final de la SD, l'objectiu és clar: convèncer l'auditori (la resta de companys i la professora) que el seu indret és el més bonic del País Valencià. Sembla bona idea introduir la tasca final a partir de les lloances que Estellés fa als llocs en qüestió en forma de poema.

---

<sup>326</sup> Aquest epígraf es basa en una altra part de l'article “Les geografies literàries i el *Mural del País Valencià* d'Estellés: dues propostes d'explotació didàctica” (Monferrer 2013: 88-99), publicat en el número 61 de la revista *Articles*.

<sup>327</sup> En l'enllaç que es mostra tot seguit, es pot visionar un exemple d'*elevator pitch*: <http://www.youtube.com/watch?v=i6O98o2FRHw> [Consulta: 15-9-2014].

Anem per parts. En la primera sessió, la professora comença explicant en què consistirà la seqüència didàctica. De fet, compartim la idea apuntada per Anna Camps (1994: 15) que cal explicar des del començament com anirà la SD, i deixar especialment clara la tasca final, per tal de pactar amb els alumnes els temps i que treballen des del començament motivats i amb una perspectiva global del que hauran de fer durant la seqüència.

Per tant, la professora explica que la SD durarà tres sessions i que es treballarà per equips de tres alumnes. Cada grup treballarà a partir d'un poema d'Estellés que parla d'un indret bonic del País Valencià. Els alumnes hauran d'analitzar el poema seguint-ne una fitxa de comentari (basada en les dades sobre els poemes que apareixen en l'annex 19), ja que hauran d'entendre el que diu el poema del lloc del qual parla per continuar cercant-ne informació en la segona sessió. La professora també explicarà que la tasca final de la SD serà un concurs entre els grups per veure quin és el lloc més bonic del País Valencià, on cada grup haurà de fer una breu presentació oral (*pitch*) per promocionar el seu indret.

Després d'explicar, en termes generals, en què consistirà la SD, la professora contextualitzarà breument els poemes que repartirà entre els grups, tot explicant qui era Vicent Andrés Estellés i fent referència al MPV, obra de la qual s'han extret tots els poemes que es treballaran i que és la màxima representació de la poesia cívica d'aquest poeta.

Tot seguit, es mostra un model de la fitxa, concretament per al poema "Serra d'Espadà" (les fitxes dels altres poemes segueixen el model d'aquesta, però les paraules que hauran de consultar seran unes altres):

Fitxa de l'equip 5: Serra d'Espadà		
1	Rima i metre	Aquest poema té rima? Quin tipus de rima és? Quants versos i estrofes té el poema? Quina mètrica tenen els versos? Té algun nom aquest tipus de mètrica?
2	Busqueu el significat de les següents paraules:	oliva de cuquello, remor, bocoi, litúrgica, benignitat, capitell, pàtria, elogi, litoral, principats, ferruginós, forrellat, goig
3	El lloc	De quin lloc parla el poema?
4	Els temes	Quins elements característics d'aquest lloc s'esmenten en el poema?

Figura 54. Fitxa de l'equip 5 per a l'anàlisi del seu poema.

En la segona sessió, la professora tornarà corregides les fitxes a tots els equips i comentades perquè puguin començar a treballar en una direcció adequada amb la recollida de dades per Internet per a preparar tots els *pitch*. A més, començarà la classe explicant en què consistirà això anomenat *pitch*, i en farà un exemple referit al Misteri d'Elx. Els alumnes podran trobar a la xarxa informació addicional sobre el lloc, així com exemples de *pitch* al Youtube que els poden servir de referència per a l'elaboració de la tasca final, però tenen poc de temps i caldrà que no es perden en el soroll

informatiu d'Internet, que vagen al gra i que facen petits tasts, però que comencen de seguida a escriure i a practicar el seu *pitch*. Per tant, per a aquesta sessió és necessari comptar almenys amb un ordinador per equip. Per tal de garantir la participació activa dels tres membres de l'equip en el procés d'elaboració del *pitch*, serà la professora qui trie en el moment d'exposar quin dels tres alumnes parlarà.

La tercera sessió començarà amb deu minuts de preparació per als equips. Un últim repàs de les seues presentacions orals. La professora repartirà llavors unes fitxes a tots els equips per a l'avaluació de la resta de grups. Tots els equips hauran de posar nota als llocs i donar almenys dos motius de per què els hi agraden o no, a partir dels *pitch* que facen els companys. Al final de les presentacions orals, cada membre haurà de consensuar amb el seu equip el vot de tres llocs preferits. Es farà recompte per veure quin ha sortit com l'indret més bell del País Valencià i es llegirà el poema d'Estellés dedicat a aquest lloc (o llocs en cas que hi haja empat).

Finalment, s'utilitzaran els deu últims minuts de la classe per respondre a un qüestionari individual sobre l'experiència de la SD amb les següents preguntes:

- Què t'ha agradat més?
- Què t'ha agradat menys?
- Què creus que has après?
- Què hagueres canviat per millorar-ho?
- Creus que la professora t'ha ajudat prou a realitzar la tasca o t'has sentit en algun moment poc atès per ella o desorientat?

Pel que fa a l'avaluació, al llarg del seu desenvolupament s'introdueixen una sèrie de tasques d'avaluació que ofereixen a la professora i als alumnes informació sobre el desenvolupament de la SD i dels resultats d'aquesta en l'aprenentatge dels alumnes. L'annex 20 resumeix les diverses dimensions de l'avaluació d'aquesta proposta didàctica.



#### 4.4.4. Perseguim la petja de Vicent Andrés Estellés per tres pobles del *Mural del País Valencià*: proposta didàctica<sup>328</sup>

##### 4.4.4.1. Introducció

En aquest epígraf, es presenta una experiència didàctica que s'ha dut a terme, coordinadament, en tres IES de la província de Castelló (Borriana, Morella i Peníscola). La tria dels tres centres educatius d'aquestes localitats es justifica per tres motius: *a*) les tres tenen almenys un poemari dedicat dins del *Mural del País Valencià* (concretament en el tercer volum: “Llibre de Borriana”, “Morella”<sup>329</sup> i “Llibre de Peníscola”, a més d'aparicions esporàdiques en altres indrets del corpus poètic estellesià); *b*) les tres localitats foren visitades per Estellés i hi ha documents que ho acrediten; i *c*) les tres localitats es relacionen des del punt de vista històric per ser ciutats clau en la reconquesta del Regne de València del rei Jaume I.

Així doncs, en aquest cas, la proposta didàctica ha estat posada en pràctica. Els tres centres implicats han estat l'IES Jaume I de Borriana, l'IES Els Ports de Morella i l'IES Alfred Ayza de Peníscola. Des de cada centre, i dins de la classe de Valencià: Llengua i Imatge de 4rt d'ESO, hem desenvolupat una proposta didàctica de tres sessions amb la intenció d'introduir la poesia de Vicent Andrés Estellés a partir de la visita del poeta a la localitat i dels poemes sobre aquesta que hi escrigué. Es treballa amb fonts diverses: poemes d'Estellés i articles en revistes locals on es fa la crònica de la visita del poeta. Gràcies a les TIC, els alumnes han pogut compartir les seues produccions textuais basades en la visita d'Estellés al seu poble amb les dels alumnes dels altres dos IES, i s'han posat en la seua pell per mitjà de les dues grans facetes del burjassoter: la de poeta i la de periodista.

Aquesta darrera proposta de geografies literàries, parteix d'una concepció àmplia del concepte, que va més enllà de la ruta literària. Aquesta idea de *geografia literària* parteix de la premissa que cal fomentar l'enfocament transversal entre educació, literatura i territori per tal de generar un vincle consolidat entre l'alumne i l'escriptor basat en l'arrelament sentimental sobre el terreny quotidià.

Aquesta proposta segueix l'estructura de la seqüència didàctica (SD), introduïda en l'àmbit català a partir d'articles com el d'Anna Camps i el de Joaquim Dolz del monogràfic titulat “Projectes per aprendre llengua”, que va publicar la revista *Articles de didàctica de la llengua i de la literatura* l'octubre de 1994. La idea de seqüència didàctica es caracteritza per ser una proposta didàctica breu que té com a finalitat darrera la producció per part de l'alumne d'un tipus de text d'un determinat gènere discursiu. En el nostre cas, doncs, es tracta d'una seqüència didàctica amb un triple objectiu, ja que en tres sessions es busca la producció per part de l'alumne de tres tipus de gèneres breus diferents, amb la finalitat global de conèixer el poeta Vicent Andrés Estellés per mitjà del territori. Per tant, es podria considerar que l'estructura de la nostra proposta didàctica s'escapa de l'abast de la seqüència didàctica prototípica, atès que no es basa en el processament i reproducció d'un sol gènere literari per part de l'alumne,

<sup>328</sup> El contingut d'aquest epígraf parteix de la comunicació presentada per l'autora d'aquesta tesi i per Sergi Serra en el II Congrés de Geografies Literàries, celebrat a la Universitat de Vic els dies 24, 25 i 26 d'abril de 2014, amb el mateix títol que l'epígraf.

<sup>329</sup> “Morella” és una adaptació del *Document de Morella*, editat l'any 1979 per l'editorial tarragonina Epsilon/Foc Nou i que anava acompanyat d'il·lustracions de l'artista morellana Pilar Dolz.

sinó de tres tan diferents com el poema, la notícia i el comentari d'entrada de blog.

Com han destacat alguns estudiosos de la seua obra, especialment Vicent Salvador (1988), la poesia d'Estellés està atapeïda de topònims, especialment enclavats al País Valencià. Aquest tret ens aprofita plenament per als nostres propòsits didàctics. De fet, no és la primera vegada que es pretén utilitzar els noms de lloc dels poemes d'Estellés per a interessos didàctics. Existeixen diversos intents en aquest sentit, d'alguns dels quals en parlarem tot seguit.

Un n'és la presència marcada en el Google Maps d'alguns llocs dels poemes d'Estellés dins del projecte en línia Endrets (endrets.cat). D'altra banda, en el Primer Congrés de Geografies Literàries, Jordi Oviedo (2014: 175-184) i Aina Monferrer (2014: 157-166) varen presentar sengles propostes de rutes literàries estellesianes per la ciutat de València. De més a més, l'Acadèmia Valenciana de la Llengua va publicar l'any 2013 un opuscle amb fotografies i fragments de poemes d'Estellés que pot inspirar també una ruta literària per la ciutat de València, realitzat per Isabel Anyó Andrés, néta del poeta de Burjassot. En darrer lloc, la tardor de 2013 apareix en la revista *Articles* un article amb el títol "Les geografies literàries i el *Mural del País Valencià* d'Estellés", que conté dues propostes didàctiques més en aquest sentit (2013: 88-99).

Aquest és, doncs, pel que s'ha comprovat, el sisé intent d'explotació didàctica basada en les geografies literàries a partir dels versos d'Estellés. Una de les novetats d'aquesta proposta respecte a les anteriors és l'ús de les revistes culturals locals com un recurs interessant del qual extreure textos que relacionen escriptors i localitats concretes i, en general, d'on extreure textos per treballar a l'aula de secundària a partir de l'aprenentatge significatiu que propicia el treball sobre el lloc comú físic de l'alumne i de l'art.

A més, s'hi aposta pel treball de la identitat cultural tot aprofitant l'arrelament al territori d'àmbit local i comarcal, en sintonia amb els moviments de recuperació de les comarques com indret d'identitat genuïna dels Països Catalans, iniciativa que està prenent força especialment al País Valencià a partir del projecte d'alguns personatges culturals valencians com l'historiador Vicent Baydal (2014).

Un altre punt fort de la proposta rau en l'aprofitament de les possibilitats didàctiques que ofereix Internet, com ara el fet de connectar alumnes de diferents llocs sense necessitat de desplaçament físic o bé la projecció de rutes literàries sense moure's de l'aula. Hem fet ús del format blog (concretament Wordpress perquè ofereix interfície en català), per a dur a terme un exercici d'intercanvi i d'avaluació entre els alumnes iguals de centres diferents. Ens interessen les valoracions positives o constructives del treball dels companys, basades en l'empatia i com una variant més de l'avaluació propera a l'autoavaluació. Sentir-se identificat amb com expressen els altres els sentiments d'arrelament al territori a partir de l'experiència pròpia i perdre la vergonya i la por d'escriure poesia i d'escriure des de la subjectivitat dels sentiments individuals, en un mural públic com és un blog, són altres dels objectius que hem treballat gràcies al mitjà Internet. Així doncs, som partidaris de les propostes didàctiques més enllà del llibre de text i de l'intercanvi d'experiències entre alumnes de la mateixa edat i de centres diferents.

També s'ha parat esment en les potencialitats de la poesia com a element estimulador de

la creativitat en sentit ampli (Gómez Martín 2002), fet apuntat en la introducció d'aquest quart apartat de la tesi. Per tant, pensem que cal *empoderar* l'alumne, tot fent-lo capaç de l'expressió personal per mitjà de la poesia, i compartir experiències anàlogues més enllà de les barreres geogràfiques de l'aula.

#### 4.4.4.2. Descripció de la proposta

A partir dels fonaments teòrics que acabem d'exposar, presentem una seqüència didàctica que té com a eix els poemes que Vicent Andrés Estellés escrigué sobre tres dels pobles més emblemàtics de les comarques de Castelló. Com hem apuntat adés, hem escollit totes tres poblacions perquè gaudeixen de llibre propi dins de l'obra que, de manera més plural, encarna l'àmbit cívic del poeta: el *Mural del País Valencià*.

Per desenvolupar aquest treball proposem que els alumnes de cadascuna d'aquestes localitats s'apropen a una selecció dels poemes que Estellés hi va escriure amb l'objectiu que després siguen ells els qui l'emulen, tot triant lliurement algun indret o element referencial de la seua població que siga important per a cadascun d'ells. Tanmateix, i malgrat plantejar una opció d'activitat oberta, no pretenem que els alumnes imiten l'estil estellesià, sinó que ancoren el seu text a partir de la motivació geogràfica que n'ha impulsat l'escriptura. Així, creiem que es pot generar un lligam emocional a quatre bandes entre autor, poema, geografia i alumne. Si, entre altres motivacions, l'autor de Burjassot pretengué, amb el MPV, cohesionar afectivament un territori desballestat per malvestats polítiques, ara perseguim vincular, gràcies a l'escriptura, l'alumne i ciutadà amb l'espai físic, vivencial i simbòlic que habita.

Fet i fet, aquesta seqüència pot servir per a donar a conèixer el vessant cívic de l'obra d'Estellés als alumnes dels últims cursos de secundària i, simultàniament, per apropar-los al gènere poètic de manera que el consideren un discurs proper. Una opció vivencial lligada a l'experiència d'un *jo* que observa determinats referents col·lectius de la seua població. Confiam que, a partir dels textos de referència, l'alumnat aconsegueix copsar amb altres ulls aquells indrets quotidians que, probablement, per ser tan presents i rutinaris han esdevingut tan sols un fons desapercebut del quadre quotidià. Així ho comenta Pere Ballart referint-se a la "poesia de circumstàncies" de Goethe en entendre que el gènere líric excel·leix més que cap altre a l'hora de fondre, gràcies a la seua intimitat expressiva, el subjecte amb l'objecte al·ludit (2005: 150-151). Si més no, una de les virtualitats de l'art, i intrínsecament de la poesia, és transgredir la mirada asèptica sobre el món a fi d'eixamplar-ne les opcions interpretatives. Superar les definicions preestablertes per altres tipus de coneixement (històric, geològic, biològic...) per provocar transformacions en els fragments del món dels quals parla.

Així, si una de les fites d'aquesta proposta és la producció d'un poema per part dels alumnes, una altra tasca –també des de la perspectiva de l'esquema de seqüència didàctica– serà la redacció per part dels alumnes d'una crònica de les visites que Estellés va realitzar als pobles als quals estem fent referència. Amb aquesta operació volem aconseguir dos objectius: palesar el ressò que tingué la presència de l'autor en les localitats que visitava i, de retruc, seguir les seues petjades però ara des del seu vessant professional: el poeta del MPV exercí com a redactor en cap del periòdic *Las Provincias* fins a l'any 1978, quan va ser acomiadat després de rebre el Premi d'Honor de les Lletres Catalanes. Al capdavall, els alumnes emularan el poeta des del vessant poètic i el periodístic, tot tenint com a nexa un espai vivencial compartit.

#### 4.4.4.3. Objectius

Partint d'aquestes reflexions, s'han sistematitzat els objectius de la SD de la manera següent:

Objectius actitudinals: intercanviar experiències d'aprenentatge entre diferents centres educatius; potenciar el treball cooperatiu entre els alumnes; valorar la diversitat creativa i les opinions dels companys d'altres comarques de manera constructiva; desenvolupar l'empatia amb els seus iguals, amb l'intercanvi de treballs i d'opinions a través d'un mitjà digital interactiu com és el blog.

Objectius creatius: estimular una mirada poètica sobre l'entorn quotidià; produir textos a partir de dos models genèrics (poema i notícia breu); imitar, manipular i transformar elements textuais. Aprendre el patró creatiu de produir discursos (artístics o no) a partir de la inspiració de fonts prèvies, a fi de prendre consciència que la creació no és un concepte tan abstracte i inaccessible, sinó que es basa en el processament proactiu d'*inputs* ben diversos. En paraules de Glòria Bordons, "crear no és partir del no res" (2004: 11).

Objectius culturals i literaris: concebre els discursos literaris, i en concret la poesia, en connexió amb el territori propi, tot relacionant els conceptes de paisatge i d'identitat; aprofundir en el coneixement de la dimensió cívica i de recuperació identitària de l'obra de Vicent Andrés Estellés; conèixer la tasca periodística del poeta valencià; introduir el context políticsocial dels anys setanta i vuitanta al País Valencià, on es va viure un intens procés de recuperació cultural després del franquisme, encapçalat per certs personatges de la cultura valenciana entre els quals destaca Vicent Andrés Estellés.

Objectius lingüístics i comunicatius: identificar elements i estructures lingüístiques dels gèneres poesia, notícia i comentari de *posts* o entrades en un bloc; posar en pràctica el coneixement d'aquests tres gèneres textuais tan diferents (poesia, notícia breu i comentari d'entrades de blog) mitjançant la producció de textos dels tres tipus. Dins dels objectius lingüístics però des de la perspectiva de la noves literacitats trobem l'objectiu de l'alfabetització digital i bones pràctiques digitals. Cal que els alumnes aprenguen a comunicar-se en Internet també en registres formals com és l'acadèmic; comunicar-se amb les noves tecnologies, tot fent un ús adequat i respectuós dels nous discursos i de les interaccions a la xarxa.

#### 4.4.4.4. Característiques de l'alumnat

En els tres casos, hem treballat amb alumnes de quart d'ESO, és a dir, d'una edat compresa entre 15 i 16 anys. En el cas de Borriana, 18 alumnes, 12 en el de Morella i 14 en el de Peníscola.<sup>330</sup> Es tracta de tres centres públics i, en general, la presència d'alumnat femení és major que la de masculí pel que fa als grups amb què hem treballat. Quant al perfil socioeconòmic de l'alumnat, podríem dir que els alumnes són de classe mitjana i mitjana baixa.

En aquest tipus de seqüència que proposem, la procedència geogràfica és un tema que

---

<sup>330</sup> Gràcies a Mar Garí, professora de valencià de l'IES Jaume I de Borriana. També a Carmen Henares, professora de valencià de l'IES Els Ports de Morella, i a Maribel Sospedra, professora de valencià de l'IES Alfred Ayza de Peníscola, així com als alumnes de 4t d'ESO de tots tres centres.

cal tenir en compte. De fet, no serà el mateix tipus d'arrelament amb el territori el que tinga un alumne que ha viscut tota la vida a la mateixa localitat on estudia que un que siga nouvingut. L'arrelament al territori també dependrà de si el nascut al territori és de primera generació o si les generacions prèvies de la seua família hi han viscut. I encara tampoc serà el mateix si un nouvingut no nascut està temporalment a aquella localitat, per qüestions laborals de la família, per exemple, o si la família té pensat d'establir-s'hi definitivament, entre moltes altres variables psicològiques i socials que s'escapen de l'abast d'aquest treball.

Encara ens ha sorgit un altre tipus interessant de procedència geogràfica i identitat. Es tracta dels casos en què els alumnes són nadius de localitats menudes dels voltants del centre de l'IES que no tenen centre de secundària propi i són reenviats a les localitats veïnes més grans i properes. Aquest cas ha estat especialment significatiu en els casos de Borriana i de Morella.

Cal destacar que en les instruccions sobre el poema es deia clarament que havien de parlar "del seu poble". D'aquesta manera, alguns han considerat que el seu poble no era concretament el del seu IES. Per tant, hem vist que els alumnes de Les Alqueries matriculats a l'IES Jaume I de Borriana han triat tots d'escriure sobre el seu poble d'origen. De la mateixa manera, en l'IES Els Ports de Morella, hi ha alumnes d'altres pobles més menuts de la zona, sobre els quals algunes de les alumnes han decidit escriure quan se'ls ha interpellat perquè parlaren del *seu* poble. Concretament, una alumna ha parlat de La Todolella i una altra d'Alcossebre.

Pel que fa als casos d'alumnes nouvinguts i la seua relació sentimental amb el territori de recepció, és especialment destacable el fet d'una alumna d'origen polonès de l'IES de Borriana que, quan se li ha demanat que escrigués un poema sobre el seu poble, ha escrit un poema titulat "Polònia" sobre un poble polonès no identificat amb cap topònim, que ha estat, per descomptat, acceptat com vàlid en la proposta. En canvi, els alumnes nouvinguts de l'IES de Peníscola, dues alumnes marroquines i un de xinès, han escrit els seus poemes sobre Peníscola tot considerant-la la seua ciutat, i han demostrat un profund sentiment d'arrelament al territori d'acollida.

#### **4.4.4.5. Desenvolupament de la seqüència<sup>331</sup>**

La seqüència ha estat pensada per a tres sessions, que s'han dut a terme entre el mes de desembre de 2013 i març de 2014. Un avantatge d'aquesta proposta doblement tripartida (tres sessions, tres grups d'alumnes) és que, gràcies al blog, no cal que els alumnes estiguen connectats alhora a Internet per fer la interacció en la darrera sessió, ni tampoc en les prèvies. L'únic requisit és que, per a començar amb la tercera sessió, cal que tots tres grups hagen dut a terme les dues primeres. Així, es pot comptar amb totes les notícies i els poemes per penjar-los al blog i valorar-los durant la tercera sessió.

A partir dels paràmetres teòrics i dels objectius acabats d'exposar, la proposta de desenvolupament de la proposta didàctica ha estat la que es descriu en els paràgrafs següents.

---

<sup>331</sup> En la direcció electrònica [estellespels pobles.wordpress.com](http://estellespels pobles.wordpress.com) es pot consultar tota la informació sobre la proposta didàctica. L'hem penjada en forma de webquest. Hi ha tres variants de la webquest, una pensada per a cada localitat. A més, el mateix blog recull els textos i les interaccions de la nostra implementació de la proposta, que pot servir de model per a altres professors que vulguen posar-la en pràctica.

#### 4.4.4.5.1. Primera sessió

Atès que V. A. Estellés forma part del currículum de 4t d'ESO al País Valencià, s'ha endegat la seqüència amb posterioritat al tractament d'aquest apartat del temari. D'aquesta manera i una vegada explicat el funcionament de la feina a l'alumnat, vam poder iniciar el treball amb la confiança que el grup havia contextualitzat en classes anteriors la figura del poeta. Això ens va permetre contar l'experiència directa d'Estellés amb el poble concret (Morella, Peníscola i Borriana) i, consegüentment, encetar la lectura dels textos que, en el MPV, el burjassoter féu de cadascuna de les tres poblacions. En tots tres casos, vam realitzar-ne una tria prèvia respecte al recull de poemes que l'autor va dedicar a cadascuna d'aquestes poblacions a fi d'oferir als alumnes els poemes que, d'una manera més representativa, reflectien el lligam entre discurs poètic i indret geogràfic.

Una vegada els alumnes havien interpretat els textos i havien contestat un comentari guiat amb qüestions majoritàriament vinculades a la relació entre elements referencials i components poètics, van reflexionar sobre què significava per a Estellés la localitat citada, la seua localitat.

Per tancar aquesta sessió vam engrescar els alumnes perquè escrigueren individualment un poema basat en la seua localitat, tot dient-los que podien recolzar la seua creativitat en algunes de les estratègies poètiques que havien identificat gràcies a les preguntes anteriors. Per exemple, un indret quotidià que fóra, per a ells, especialment significatiu per tal de comunicar la seua particular experiència amb la seua població. També vam aprofitar per proposar, des del punt de vista de l'atenció a la diversitat, que aquells alumnes que, atenent al seu lloc d'origen, desitjaren arrelar el seu poema en altres geografies ho podien fer donat que seria enriquidor gaudir de la seua mirada. Vam insistir en la idea que foren conscients (*verba volant, scripta manent*) que haurien de compartir públicament els seus textos amb la resta de companys. Tot seguit incorporem un dels poemes realitzats, concretament per una alumna de Borriana, Esther Garí:

Eixams d'antenes punxegudes  
sobre un fons taronja ennuvolat  
cobreixen els camins laberíntics  
del que anomenem la nostra ciutat.

Un poderós monstre de pedra  
que al llarg del dia sol cridar,  
regna el que els tarongers envolten  
i vol fer-se dir Campanar.

Però res es pot comparar  
amb el nostre admirat riu,  
per on l'aigua té tant de trànsit  
com l'aeroport de Castelló.

#### 4.4.4.5.2. Segona sessió

Per encetar aquesta sessió, es va recordar que Estellés exercí de periodista durant bona part de la seua vida. Fet i fet, si en l'activitat anterior havien emulat el poeta, ara haurien d'emular el periodista. Els vam indicar determinats enllaços on poder accedir a cròniques que es publicaren sobre les visites del poeta a les tres localitats a fi que, amb

aquests models, redactaren per parelles una notícia sobre l'estada de l'escriptor. Amb aquesta operació preteníem aconseguir diferents objectius: apropar-los als rudiments i a la redacció del gènere crònica periodística; donar-los a conèixer l'impacte mediàtic que tingué la visita d'Estellés als pobles que visitava després de l'esclat de la seua popularitat als anys setanta; i fer-los veure que, ni ara ni adés, els poetes sobreviuen amb els versos i precisen exercir una professió: la de periodista en la biografia del nostre autor.<sup>332</sup>

Tot seguit mostrem un exemple de crònica escrit per dos alumnes de Peníscola, Maria Rovira i Mihai Aron:

#### Estellés visita el nord del País Valencià

El poeta valencià visita els pobles de la nostra comarca durant uns dies per fer-nos xarrades de les seues obres inspirades en aquestes localitats.

Estellés, anomenat l'Ausiàs March del segle XX, ha escrit moltes obres inspirades en els pobles de la nostra comunitat, entre les que destaca *Llibre de Meravelles* (1971). Aquest poeta va tindre moltes dificultats per publicar les seues obres, ja que va viure durant la Guerra civil i la dictadura franquista.

Vicent Andrés Estellés ha escrit un llibre dedicat al nostre poble on hi parla del clima, l'aigua, la història o la bellesa de les dones de Peníscola.

En la seua visita va fer una xarrada a Benicarló on va recitar alguns versos de les seues obres més conegudes com *Els amants*, *l'Oda al pimentó torrat* o *Vora el barranc del Carraixet*. També va contar anècdotes sobre la seua infància durant la Guerra civil. A més, va contestar de manera extensa tot tipus de preguntes del públic.

Ahir, amb les seues intervencions, va deixar constància que estima el País Valencià i, en concret, el nostre poble: Peníscola.

#### **4.4.4.5.3. Tercera sessió**

Després de deixar passar un temps prudencial que garantís que tots els alumnes havien penjat els seus textos (poemes i cròniques) al *blog* comú, vam dedicar una última sessió a la lectura de les produccions dels seus companys. Així, els demanàrem que entraren al blog ([estellespelspobles.wordpress.com](http://estellespelspobles.wordpress.com)) i hi espigolaren per descobrir què i com havien escrit els alumnes dels altres dos IES. Coneixedors dels poemes d'Estellés, de les cròniques periodístiques i conscients dels textos que cadascun d'ells havia escrit, calia que feren comentaris de posts en el blog i que signaren les seues valoracions sobre les produccions dels companys. Entre d'altres aspectes, van comentar qüestions com ara la selecció i el desenvolupament de la informació de les cròniques o el ritme i els recursos estilístics dels poemes.

Si el jovent actual se socialitza a través de les recursos tecnològics, amb aquesta última tasca aconseguim també socialitzar alumnes de diferents centres allunyats geogràficament però que, gràcies al blog, han compartit una activitat acadèmica creativa

---

<sup>332</sup> Per motius de temps, vàrem ser els instigadors de la proposta els qui transcrigueren els textos a ordinador i els penjaren en el blog. Tanmateix, seria molt interessant de poder dur a terme aquesta proposta en coordinació amb el Departament d'Informàtica i que els alumnes aprengueren a penjar les seues entrades en un blog.

i compromesa amb el territori. Aprofitant l'alfabetització digital més que suficient de l'alumnat, que els permet fer comentaris a les entrades d'un blog sense gairebé instruccions al respecte per part dels professors, no va caldre més que una sessió (la tercera) perquè feren els comentaris en el blog als textos produïts pels seus companys d'altres centres, tot fent ús de l'aula d'informàtica.

#### **4.4.4.6. Avaluació**

En aquesta proposta didàctica, s'ha concebut l'avaluació des de tres dimensions: avaluació per part del professor, autoavaluació individual i avaluació dels alumnes entre ells (alumnes de centres diferents). L'avaluació per part del professor és la de tipus més convencional. Així, el professor avaluarà cada alumne a partir de les següents variables: la participació activa, positiva i significativa en les diferents fases de la seqüència (incloent-hi el treball en grup però també les interaccions en el treball conjunt de la classe) i la qualitat lingüística i pertinença temàtica de les seues produccions textuais (el poema, que és individual).

Referent a l'autoavaluació individual, cada alumne s'ha d'avaluar a si mateix a partir d'una rúbrica (es pot consultar als annexos i està integrada en les tres webquests). En aquesta graella, cada alumne s'ha de puntuar (el mínim un 1 i el màxim un 4), segons quatre accions: la producció del poema, la producció de la notícia, les seues intervencions en el *blog*. En darrer lloc, ha d'avaluar la seua actitud al llarg de les tres sessions que ha durat la seqüència. Caldrà, però, que cada professor s'interesse per les possibles observacions concretes sobre la seqüència que qualsevol alumne vulga afegir-hi, més enllà de la rúbrica.

La tercera de les dimensions de l'avaluació tinguda en compte és possiblement la més original de les tres i aporta valor a la proposta. Es tracta de l'avaluació entre companys, especialment innovadora perquè proposa la retroalimentació avaluadora entre alumnes de centres diferents, que no es coneixen personalment. Com s'ha dit, l'única premissa és que les interaccions avaluadores, que tenen lloc en forma de comentaris en el blog, han d'incloure reforçaments positius.

Creiem que aquesta part de l'avaluació ha estat constructiva i profitosa. Un punt especialment favorable en aquest sentit ha estat el fet que els comentaris dels alumnes no apareixien directament en el blog, sinó que és l'administrador del blog, és a dir el professor, qui aprova o no els comentaris després de revisar-los. D'aquesta manera, no s'han publicat aquells comentaris que s'han considerat massa negatius i alhora poc constructius o bé que no tenien cap relació amb el tema de la seqüència, segons els criteris de l'administrador del blog.

#### **4.4.4.7. Reflexions finals**

Amb la posada en pràctica d'aquesta proposta, s'ha optat per l'ús de gèneres textuais diferents. És a dir, no es treballa necessàriament a partir d'un poema per aprendre a produir poemes. Això es justifica perquè les fonts d'inspiració artístiques són també multidisciplinàries. Per tant, en aquesta proposta (així com en 4.4.1 i en 4.4.3), la idea de SD no es respecta totalment, ja que l'ortodòxia indica que aquesta se cenyeix únicament al treball amb un gènere textual durant tota la proposta.



Com s'ha apuntat en la introducció a l'apartat quart, les activitats d'arrelament al territori, com la que hem presentat, poden servir per prendre consciència de la pluralitat de sentiments identitaris que experimenten els alumnes i que són més diversos i complexos del que pensariem a priori. És especialment clau en el cas dels nouvinguts, atès que el fet d'escriure sobre el que consideren la seua terra desvetlla el seu sentiment de pertinença a la terra d'acollida.

En general, els resultats de la proposta han estat positius. En només tres sessions s'han treballat textos diversos com elements aprofitables des del punt de vista de la creació, que sovint és més costós que el de la simple lectura comprensiva o l'anàlisi textual perquè vol dir anar més enllà, processar creativament, interpretar i produir de manera autònoma.

S'han proposat uns materials amb interessants usos didàctics potencials i poc explotats: les cròniques i articles de revistes locals. A més, es defensen els blogs com a ferramenta útil per a intercanvis entre alumnes de diversos centres, fàcilment governables per part del professorat. Els joves avui estan quasi més acostumats a socialitzar-se per mitjà d'Internet que personalment, tot i que no utilitzen tant el registre escrit formal per mitjà del canal Internet. Per a ells, les distàncies geogràfiques s'entenen menys com un entrebanc que per a les generacions més madures, gràcies a les possibilitats que ofereix la xarxa.

Fet i fet, s'ha volgut dissenyar una proposta aprofitable per part d'altres professors. Per això, se n'han penjat les instruccions en forma de webquest (les tres versions que corresponen a les tres localitats). També es pot consultar el blog de l'experiència ([estellespels pobles.wordpress.com](http://estellespels pobles.wordpress.com)), que pot servir de model de referència de la proposta per a futures posades en pràctica i que inclou els models de les tres localitats on ha estat implementada.

Cal continuar amb l'explotació didàctica de l'obra poètica estellesiana. Malgrat les nombroses aplicacions didàctiques existents, a hores d'ara, hi ha tres vies que encara tenen moltes possibilitats inexplorades: el MPV, l'obra periodística d'Estellés i les explotacions didàctiques a través de les produccions artístiques derivades dels seus versos, com ara cançons, cinema, teatre i arts plàstiques, propostes d'aquests darrers tipus, es desenvoluparan en els següents punts.

## 4.5. Poesia i ensenyament de llengua estrangera: experiències als lectorats

Aquest apartat se centra en tres experiències didàctiques breus (d'una sessió cadascuna) d'ensenyament del català amb l'ús de la poesia d'Estellés, dutes a terme el desembre de 2011 a la Universitat de Cambridge (Regne Unit) i el febrer de 2013 a la Universitat francesa de Picardie Jules Verne, a França. Les dues experiències didàctiques han estat possibles gràcies als lectors de català d'ambdues universitats, Carme Calduch i Josep Marqués, i als seus professors responsables, Dominic Keown i Philippe Reynés, que han estat favorables a la introducció d'aquest autor a alumnes de català com a tercera llengua (L3) en entorns internacionals.

Una de les característiques de la poesia d'Estellés que propicia l'exportació de la seua poesia amb finalitats didàctiques és la de partir de les referències locals per a parlar de sentiments i fets universals. La seua manera de relacionar-se amb la terra pròpia, d'estimar les coses senzilles i de poetitzar opressió i misèria, amb l'aparició reiterada d'uns topònims que poden ser substituïbles pels anàlegs del lector forà, propicia la identificació profunda d'aquest alumnat llunyà amb els seus versos.

Una altra característica que afavoreix la internacionalització d'Estellés és la quantitat de referències intertextuals referides a autors del cànon literari occidental que es poden trobar en els seus versos, tal com han estudiat Ferrando (1999) i Calvo (2007), entre d'altres. Aquests trets afavoreixen la recontextualització dels versos estellesians més enllà d'una geografia local concreta, i de relacionar la seua poesia amb uns moviments i estils literaris més amplis i d'àmbit internacional.

A banda d'això, el fet de treballar amb materials de literatura catalana contemporània a l'estranger (i, encara més, en el cas de la produïda en els territoris catalanoparlants perifèrics) reforça la consciència que existeix una indústria cultural en català activa i important, tot destacant així el valor més pràctic de l'aprenentatge del català per part d'aquests alumnes llunyans. També són útils, en aquest sentit, les musicacions de la poesia de Vicent Andrés Estellés, les quals es van treballar durant les dues experiències als lectorats, però més extensament a Amiens, gràcies a la presència del cantautor alcoià Hugo Mas.

De més a més, en les dues primeres propostes, s'ha aprofitat la validesa de la poesia per treballar la musicalitat (les característiques fonètiques i il·locutives) de la llengua per part dels alumnes que no tenen el català com a llengua materna, com són els alumnes de català com a L3 d'universitats estrangeres.<sup>333</sup>

Sobta l'interès i la curiositat que desperta la poesia de Vicent Andrés Estellés més enllà de les fronteres de parla catalana, arreu d'Europa. L'objectiu d'aquest punt és explicar tres experiències didàctiques de presentació d'un poeta català en sengles contextos d'ensenyament-aprenentatge de la llengua catalana a l'estranger per tal de mostrar com pot ser útil i rendible des del punt de vista didàctic treballar a partir de textos poètics per a l'ensenyament d'una L3.

---

<sup>333</sup> La major part d'estudiants de català a universitats estrangeres estudien el català com a L3. Per tant, ho fan des del coneixement d'altres llengües romàniques, sobretot de l'espanyol, però també del francès o bé de l'italià.

Amb el treball a partir de la poesia d'aquest autor, s'aconsegueixen diversos objectius alhora:

- Conèixer un referent cultural important com és el poeta Vicent Andrés Estellés.
- Treballar la seua biografia i bibliografia a partir de textos concrets.
- Treballar el gènere poètic i, més en general, les característiques dels textos literaris: a partir dels seus poemes, analitzar les característiques de la poesia d'aquest autor (constants temàtiques, recursos expressius, imaginari de l'autor, referents culturals a partir de la intertextualitat, experiències vitals colpidores...).
- Conèixer la història i el territori de la llengua que s'aprèn. Pel que fa a la història, amb el pretext de la poesia, es parlarà d'aspectes tan diferents com ara el franquisme i els personatges històrics medievals: Sant Vicent Ferrer i Ausiàs March, entre d'altres. Quant al territori, a partir dels topònims, es coneixeran enclavaments i esdeveniments representatius de la geografia valenciana: la ciutat de València, monuments emblemàtics, festivitats com les falles, etc.<sup>334</sup>
- Treballar la llengua. A partir de la poesia estellesiana, s'han tractat qüestions relacionades amb el lèxic, la metàfora i la metonímia, la fraseologia catalana, la dialectologia, les estructures sintàctiques (condicionals, causals, discurs reportat) i els temps verbals.

Tot seguit, s'explicaran dues experiències didàctiques concretes, des de les quals, es reforçarà la idea reiterada en aquest apartat que els poemes són microtextos òptims per a treballar gairebé qualsevol concepte lingüístic i literari i que, per la seua mida reduïda, la seua unitat semàntica i la seua varietat de temes, permeten ser usats amb fins didàctics d'una manera còmoda, flexible i profitosa.

Les dues experiències són les següents: una sessió de presentació d'Estellés que va tenir lloc al Fitzwilliam College de Cambridge, al Regne Unit, a començaments de desembre de 2011 i l'altra, duta a terme en febrer de 2013 a la Universitat de Picardie Jules Verne amb seu a la ciutat picarda d'Amiens. En tots dos casos, ens dirigíem a alumnes estudiants de català. Com és sabut, algunes entitats, entre les quals destaca l'Institut Ramon Llull, promocionen l'ensenyament del català arreu del món a partir de convenis que permeten la presència a universitats de fora d'Espanya de professors de català; els anomenats lectors i lectores.<sup>335</sup>

Aquests lectors són els que s'encarreguen principalment de la docència del català en les universitats assignades. La figura del lector no és fixa i els beneficiaris d'aquest programa –lectors i lectores catalans que volen viure aquesta experiència de l'ensenyament del català en una universitat estrangera– tenen sovint no més de quatre anys per a gaudir d'aquesta plaça de lectorat per a ensenyar català a una universitat

---

<sup>334</sup> Bordons (2003: 9) recull algunes de les possibilitats apuntades per diversos autors que ofereix l'ús de textos literaris a classes de llengua. D'aquestes, en el nostre cas, en destaquem les següents dues per fer part fonamental de les propostes 4.5.1. i 4.5.2.: la motivació i el coneixement cultural.

<sup>335</sup> A hores d'ara, hi ha més de 150 lectors de català a universitats d'arreu del món, amb més de 6000 alumnes internacionals de català: [http://www.llull.cat/catala/aprendre\\_catala/mapa\\_llengua.cfm](http://www.llull.cat/catala/aprendre_catala/mapa_llengua.cfm) [Consulta: 10-10-14].

estrangera. Doncs bé, en aquest context és en el que, l'autora d'aquesta tesi, va ser convidada, com a estudianta de Vicent Andrés Estellés, a impartir unes sessions de treball sobre aquest poeta.

En tots dos casos es tractava d'unes poques sessions de presentació breu i general del poeta i de la seua obra poètica en una classe de no més de deu alumnes i en format seminari –és a dir, amb una metodologia participativa en sentit multidireccional. A més, el temps era limitat, atès que comptaria amb una hora escassa per a cada sessió. Així doncs, es va convenir que la millor manera d'enfocar la classe seria per mitjà del comentari de text d'uns pocs poemes estellesians, a partir del qual es podien anar desfullant aquelles qüestions que més ens interessaren en cada cas i per a cada nivell.

Però cadascun dels dos casos tenia les seues especificitats. Llavors, es varen dissenyar un material i una implementació diferents per a cada cas, sempre pensant en el públic receptor. En el primer cas de Cambridge (4.5.2), es tractava de dues sessions amb dos grups de nivells, mesclats entre alumnes inicials de català i alumnes amb un nivell B1 de català aproximadament. S'hi va dissenyar una sola dinàmica que es repetiria en ambdues sessions, tot adaptant la complexitat del comentari al nivell de l'alumnat. A Amiens (4.5.1) va ser diferent, ja que les sessions estaven organitzades per alumnes segons el nivell i, per tant, es venen poder preparar, a banda dels poemes, unes activitats més ajustades als nivells. De més a més, a Amiens, la sessió era compartida amb un cantautor, Hugo Mas, de manera que ell feia la part de la recitació de poemes musicats en directe i, a banda, hi havia el comentari de text. Ambdues varen ser experiències profitoses i satisfactòries, tant per a l'alumnat com per al professorat. És per això que s'ha decidit de reproduir-les en aquest treball de tesi doctoral; per reflexionar sobre unes aplicacions didàctiques de la poesia d'Estellés en un context d'ensenyament-aprenentatge del català sovint poc conegut.

La tercera proposta en aquest sentit (4.5.3), va tenir també lloc, amb els alumnes de català, a la Universitat de Cambridge. Tanmateix, aquesta vegada, la proposta era menys cultural i se centrava amb qüestions lingüístiques, des d'un enfocament multilingüe on es va fer ús de la traducció com a metodologia d'ensenyament-aprenentatge de l'L3.

### 4.5.1. Primera proposta: Université de Picardie Jules Verne

Foren quatre sessions de dues hores cadascuna. La primera hora, dedicada al comentari de text i la segona, per a les musicacions interpretades per Hugo Mas. La primera sessió, del 4 de febrer, fou dirigida a alumnes de segon nivell (és a dir, que és el segon any que estudien català). La segona sessió, d'aquest mateix dia, va comptar amb alumnes de tercer nivell. El dia 6 de febrer de 2013, es varen dur a terme les sessions dels dos grups de primer nivell, amb deu alumnes cadascuna. Cal dir que la majoria femenina en l'alumnat va ésser aclaparant.

Les sessions varen consistir en un comentari guiat de cinc poemes d'Estellés a partir de preguntes concretes fetes per la professora i de la lectura o escolta de musicacions dels poemes a comentar. Per al primer nivell, eren uns poemes més senzills d'entendre pel lèxic i la sintaxi. Per als nivells dos i tres, hi havia una altra tria de cinc poemes d'Estellés més complexos. Les tries dels textos, es comentaran unes línies més avall.

La segona hora de la sessió de dues hores era per a la participació del cantautor Hugo Mas. Fou interessant el contrast creat entre les dues parts de la classe, la primera més analítica, per treballar qüestions concretes de llengua i de literatura, i la part d'Hugo Mas. El cantautor alcoià feia una introducció parlada de vint-i-cinc minuts per esbossar algunes idees sobre la relació entre música i poesia, que en la cultura catalana es materialitza en forma de cançó, tot bevent d'uns vestigis culturals comuns amb el sud de França i el nord d'Itàlia que és la zona on a l'Edat Mitjana nasqué la poesia trobadoresca i tota una tradició de la qual han begut els cantautors. També parla de les semblances formals entre la música i la poesia (melodia, harmonia i ritme), que tenen el seu màxim exponent en l'antiga Grècia, on música, poesia i dansa eren considerades tot un mateix art.

El que resta d'hora, Hugo Mas canta algunes de les seues cançons que són recitacions de poemes: “La nuesa”, de Josep Ribera, “Cançó de l'alba” i “No vulgues saber”, de Manel Rodríguez-Castelló, “Daltabaix d'una sextina”, d'Esther Xargay, “La fàbrica” de Miquel Martí i Pol, “M'aclame a tu” de Vicent Andrés Estellés i que compta amb la memorable recitació d'Ovidi Montllor i “Je dors”, escrit per una xiqueta de només sis anys.<sup>336</sup> Amb aquest recital comentat, el cantautor d'Alcoi, que reconeix i valora la influència que en ell va tenir Ovidi Montllor, ofereix una experiència artística o cultural catalana, amb la qual, es busca l'aprenentatge significatiu i despertar la motivació per la cultura catalana d'aquests alumnes francesos.

A més, aquestes sessions en les classes de català dels alumnes de la Universitat d'Amiens, organitzades pel lector de català Josep Marqués i recolzades pel professor coordinador del lectorat en aquesta universitat Philippe Reynés, es varen complementar amb un recital de la poesia d'Estellés celebrat a la llibreria d'Amiens *Chapeau melon et piles de livres* i intercalat amb cançons d'Hugo Mas. En el recital, hi van participar els alumnes de català llegint poemes d'Estellés, sobretot de LMer, que, com s'ha vist en el tercer apartat d'aquesta tesi, és, fins ara, l'únic poemari estellesià traduït al francès.

Per als alumnes de primer nivell, es va fer una tria de poemes relativament senzills lèxicament i sintàctica. El fil conductor del comentari, foren les temàtiques tractades per

---

<sup>336</sup> Charlotte Kalpakis.

la lírica estellesiana, que es varen simplificar al màxim en dos temes generals: la poesia de la quotidianitat i la poesia cívica. Així, els dos primers poemes comentats, “Cançó de la rosa de paper” i “Assumiràs la veu d’un poble”, pertanyen al vessant cívic i reivindicatiu del poeta, mentre que els altres tres poemes, “Res no m’agrada tant”, “No hi havia a València dos amants com nosaltres” i “Com hi ha el fill sense els pares i els pares sense el fill” formen part del que es podria anomenar poesia de la quotidianitat.

A més, el treball amb aquests poemes permet observar les principals influències i ressons intertextuals de l’autor: poetes hispanoamericans com Neruda i Josep Martí, clàssics grecollatins com Horaci o bé Ausiàs March i altres canònics medievals catalans en general, així com algunes figures de l’existencialisme europeu i en general de la literatura europea (Shakespeare, Ronsard, Éluard o Baudelaire). En l’annex 21, es poden consultar els quadres amb les instruccions per a la realització dels comentaris guiats dels cinc poemes triats per al nivell I, que són els següents: “Cançó de la Rosa de Paper” (TP), “Assumiràs la veu d’un poble” (LMer), “Res no m’agrada tant (Ho)”, “Els amants” (LMer) i “Com hi ha el fill sense els pares i els pares sense el fill” (HP).

Els cinc poemes triats per als nivells II i III (annex 22), són els següents: “Cançó de bressol” (N), “A Sant Vicent Ferrer. Epístola amb segell d’urgència” (N), “Com hi ha el fill sense els pares i els pares sense el fill” (HP), “Em moriré escrivint els millors versos de l’idioma català en el segle XX” (GFG, LI) i “Suetoni, que és un fill de puta” (Ho, LIX). Malgrat que alguns poemes escollits coincideixen en la tria dels dos nivells, el comentari que se’n fa ha estat diferent i adaptat als alumnes.

Durant el comentari del primer poema amb els alumnes de nivell inicial, “Cançó de la rosa de paper”, va sorgir una aportació molt interessant d’una alumna, que també era estudiant de literatura espanyola sobre un poema de Nicolás Guillén, “Un son para niños Antillanos”.<sup>337</sup> Segons l’observació de l’alumna, aquest poema s’assemblava formalment i temàticament a la “Cançó de la rosa de paper” d’Estellés.

Altres comentaris especialment interessants, foren, per exemple, els dos que ara se citaran, corresponents als alumnes de català de nivells més avançats. El comentari del poema LI del GFG (“em moriré escrivint els millors versos de l’idioma català en el segle XX”) va aportar-me noves informacions interessants sobre les influències de l’autor, concretament per una referència intertextual subjacent d’aquest poema. Es tracta del segon vers, on trobem aquestes paraules: “Foix plorarà moltíssim en saber-ho / i inútilment intentarà un sonet, / l’únic sonet que li serà rebel / i mai no passarà del tercer vers”.<sup>338</sup>

Quant al comentari del poema LIX d’Ho (“Suetoni, que és un fill de puta”), alguns alumnes i el professor Philippe Reynés, que hi assistia d’oient, ens varen fer veure que aquesta manera d’usar llenguatge d’allò més barroer en els poemes no era cap novetat.

<sup>337</sup> Es pot llegir el poema aquí: <http://www.los-poetas.com/c/guillen1.htm#UN%20SON%20PARA%20NI%C3%91OS%20ANTILLANOS> [Consulta: 29-9-2014].

<sup>338</sup> Un soneto me manda hacer Violante, / que en mi vida me he visto en tal aprieto; / catorce versos dicen que es soneto: / burla burlando van los tres delante. / Yo pensé que no hallara consonante / y estoy a la mitad de otro cuarteto; / mas si me veo en el primer terceto / no hay cosa en los cuartetos que me espante. / Por el primer terceto voy entrando / y parece que entré con pie derecho, / pues fin con este verso le voy dando. / Ya estoy en el segundo, y aun sospecho / que voy los trece versos acabando; / contad si son catorce, y está hecho (extret de: <http://www.lcc.uma.es/~perez/sonetos/lope.html#unsoneto>).

Per la nostra banda, coneixíem el fet que certs clàssics grecollatins, com ara el mateix Horaci, ja ho havien fet, però no recordàvem el cas de Quevedo i Góngora, que en el segle d'or de la literatura espanyola, també ho varen fer en alguns dels seus poemes, que Estellés coneixeria.

## 4.5.2. Segona experiència: University of Cambridge (I)

Un poc més d'un any abans que l'experiència didàctica acabada es dugués a terme, els dies 1 i 3 de desembre de 2011, va tenir lloc la primera de les dues experiències didàctiques amb els alumnes de Català de la Universitat de Cambridge, els professors dels quals eren Dominic Keown i la lectora Carme Calduch. Totes dues sessions van comptar amb set alumnes i, com s'ha dit, en ambdues hi havia alumnes de català novells i mesclats amb d'altres de més avançats. Novament, les sessions varen versar sobre el comentari de poemes. En aquest cas, dels següents: “els amants” (Lmer) i la “Cançó de la rosa de paper” (OC4, TP).

Pel que fa al comentari del poema “Els amants”, es va començar amb el comentari del lèxic difícil d'entendre per part dels alumnes. Tot seguit, es varen comentar les referències literàries que apareixen en el poema i que resumeixen les influències del poeta (“el Petrarca”, “les Estances de Riba”, “les Rimas de Bécquer”, “el cast senyor López-Picó”), alhora que constaten la universalitat de referents de la seua poesia. Després, es comenten una sèrie d'estructures fraseològiques aparegudes en el text per tal que els alumnes les coneguen i les entenguin (per exemple, “no hi havia a València”, “car d'amants com nosaltres en són parits ben pocs”, “anar a rebolcons”, “què voleu que hi faça?”). Tot seguit, es reflexiona sobre el tema i l'estructura, sobre la relació semàntica entre paratextos i poema i sobre en què es basa l'afirmació segons la qual l'estil poètic estellesià es caracteritza pel prosaisme.<sup>339</sup>

D'altra banda, el comentari del poema “Cançó de la rosa de paper”, s'inicia amb l'estudi dels paratextos, el títol i la dedicatòria, per tal que els alumnes contextualitzen el poema i li reconeguen la intenció ideològica d'Estellés en el poema.<sup>340</sup> A continuació, es reflexiona sobre el tema del poema (que pot tenir una doble lectura, tal com s'explicarà en 4.7) i sobre la seua estructura externa i interna.<sup>341</sup> Tot seguit, es proposa un comentari detallat dels recursos expressius que es poden trobar en el poema. Finalment, tenint en compte l'anàlisi estructural del poema i dels recursos expressius, es torna a la reflexió sobre el tema del poema per tal de reflexionar sobre l'estratègia subtil de crítica social en temps de censura duta a terme pel poeta de Burjassot.

### 4.5.2.2. Reflexió final sobre les dues experiències didàctiques.

Aquestes dues experiències, han constatat la potencial universalitat de la poesia d'Estellés, capaç de connectar amb gents d'arreu d'Europa. I és que la intertextualitat de caire universal però arrelada en Europa de la poesia del de Burjassot ofereix nombroses possibilitats per treballar la seua poesia tot partint dels coneixements literaris i culturals de cada país. A més, en el cas dels lectorats, on la majoria d'alumnes de català ho són també d'espanyol, llengua que tenen com a L2 i de la qual en coneixen la literatura, es pot treballar alhora amb les ressonàncies intertextuals de la literatura espanyola en la

---

<sup>339</sup> En l'annex 23, hi ha un quadre on es resumeix el comentari sobre aquest poema que es va dur a terme. La primera columna del quadre mostra la qüestió tractada, la segona columna, els elements concrets del poema que s'han comentat a propòsit de la qüestió i, en darrer lloc, s'apunten certs comentaris destacats de l'anàlisi en comú entre alumnes i professora.

<sup>340</sup> En l'annex 24, hi ha un quadre on es resumeix el comentari sobre el poema “Cançó de la rosa de paper” dut a terme en l'experiència didàctica en qüestió.

<sup>341</sup> L'anàlisi de l'estructura dels dos poemes amb finalitats didàctiques es basa en la proposta d'Escrivà i Salvador (1987: 79-89).



lírca estellesiana, com també es podria fer amb la francesa, l'anglosaxona o bé la italiana. Per tant, literatura espanyola, però també francesa, anglesa i italiana (com en el cas de l'experiència d'Iban Llop 2011: 26), són trampolins segurs des dels quals submergir-se en el món líric estellesià.

Aquestes dues experiències didàctiques en lectorats acabades de presentar, mostren un binomi en equilibri inestable. D'una banda, hi ha el handicap del poc temps de què es disposa en aquestes universitats per a l'estudi del català (escassament vint hores semestrals de català), i concretament per a la presentació d'Estellés (una hora per sessió). Per l'altre costat, hi ha la gran motivació dels professors de català del programa de lectorats internacional, que fan de vegades esforços inestimables per apropar la cultura catalana a les seues aules de tot el món, tot proporcionant als seus estudiants de català com a L3 una còmoda experiència cultural, directa i plaent, la cultura la qual han començat a explorar mitjançant l'aprenentatge de la nova llengua: el català. Fet i fet, aquest poc de temps es compensa amb la motivació d'aquest tipus de professorat, que equilibra la balança i permet l'aprenentatge alhora lingüístic i cultural.

Després del que s'ha explicat, es proposa una breu reflexió sobre els avantatges de treballar amb literatura, i concretament amb poesia, amb alumnes de català com a L2 o L3. És, per exemple, el cas dels lectorats, que serveix per fer palesa l'existència d'una literatura *viva* en català, a més de fomentar l'aprenentatge significatiu a partir de treball amb textos reals que són actualment influència d'altres autors, com per exemple en el cas paradigmàtic de les musicacions de la poesia d'Estellés per part de grups de música en català, que l'any 2013, va experimentar un creixement considerable, motivat per la celebració dels vint anys de la mort d'aquest emblemàtic poeta de Burjassot.<sup>342</sup> Així, es motiva els alumnes estrangers de català a aprendre la llengua per tal d'accedir a produccions de la indústria cultural en català.

A més, els poemes permeten de treballar llengua i literatura simultàniament, fet que fa més enriquidora l'experiència d'aprenentatge i deixa de banda, ni que siga per algun temps, l'eixuta experiència dels exercicis de gramàtica audiolinguals tan típics de l'ensenyament de segones llengües. I encara més; el treball amb poesia permet que l'alumne aprecie algunes característiques fonomètriques i il·locutives de la llengua (en el nostre cas, el ritme, la melodia i l'harmonia del català) que sovint es perd en la prosa i sempre en els exercicis de gramàtica tradicionals.

El darrer epígraf d'aquest cinqué punt del quart apartat de la tesi, dedicat íntegrament a propostes didàctiques derivades de l'obra poètica del burjassoter, presenta una proposta didàctica més complexa que les dues anteriors, i que, paradoxalment, qüestiona els mètodes comunicatius tot proposant una tornada enrere metodològica, per mitjà d'una experiència basada en la traducció. Si les propostes 4.5.1 i 4.5.2 tenien com a objectiu principal la presentació, més o menys introductòria, d'un poeta del cànon literari català als alumnes de català com a llengua estrangera d'universitats internacionals –i, per tant, l'objecte era tot cultural–, la tercera proposta va més enllà i proposa la reflexió sobre les potencialitats de la traducció de poesia dins l'aula d'aprenentatge de llengües

---

<sup>342</sup> Alguns dels projectes musicals basats en els versos d'Estellés que han sorgit l'any 2013 són: el disc de Pau Alabajos titulat *Pau Alabajos diu Mural del País Valencià de Vicent Andrés Estellés*, el projecte musical *Sis veus per al Poeta* (Dénia et al.) o bé l'antologia *Demà serà una cançó*, compendiada per Josep Vicent Frechina, entre d'altres.

estrangeres, des del punt de vista del multilingüisme, i amb l'aprenentatge de la llengua com a finalitat bàsica.

### 4.5.3. University of Cambridge (II): didàctica de l'L3 a partir de la traducció poètica multilingüe<sup>343</sup>

Des del rebuig del mètode gramàtica-traducció i l'aparició dels mètodes directes, orals i situacionals, la traducció no ha tingut una bona acceptació en l'ensenyament de llengües estrangeres. No obstant això, el reconeixement recent del paper positiu que juga el coneixement lingüístic previ (de l'L1, l'L2 o, fins i tot, l'L3) en l'adquisició de nous aprenentatges lingüístics, ha fet que diversos autors es replantegen l'ús de la traducció com a recurs didàctic per establir connexions interlingüístiques que afavorisquen l'aprenentatge.

Alguns autors defensen que la traducció pot facilitar l'aprenentatge del lèxic, la gramàtica i la sintaxi, i reforçar les competències de comunicació escrita, a través d'una activitat de comparació d'estructures i de formes d'expressar idees (Cook 2010). Partint d'aquesta premissa, s'ha dissenyat una tasca de traducció per a l'aula de català llengua estrangera a partir de la versió multilingüe d'un poema de Vicent Andrés Estellés.

La tasca ajuda a fixar estructures sintàctiques i gramaticals mitjançant la comparació de diferents llengües. Ha estat posada en pràctica en l'aula de català de la Universitat de Cambridge i els seus resultats engresquen a reflexionar sobre les potencialitats de la traducció del text poètic en l'ensenyament de llengües.

La proposta té una durada de 60 minuts. S'ha dut a terme en tres grups diferents de 10 persones cadascun. La tasca dels alumnes consisteix en la retraducció (*back translation*) per parelles d'un poema d'Estellés al català a partir de versions en diverses llengües. Una posada en comú afavoreix les reflexions metalingüístiques sobre la traducció resultant. Com a últim pas, es compara la versió retraduïda amb el poema original.

La pregunta que articula la reflexió és la següent: per què són diferents el poema que ells han construït i l'original? La resposta a aquesta pregunta fomenta el debat al voltant de conceptes interlingüístics com són la complexitat de les relacions semàntiques, la variació lingüística, la idiomàtica i la metàfora, entre altres. Durant l'intercanvi de l'experiència de traducció poètica, sorgeixen reflexions lingüístiques de detall que permeten prendre consciència d'algunes estructures compartides entre llengües romàniques. L'activitat, en el seu conjunt, fomenta les reflexions metadiscursives i traductològiques, habilitats essencials en l'aprenentatge de la llengua estrangera.

Per tant, aquesta proposta didàctica té els següents objectius:

- Fer explícites les coincidències i les diferències lexicogramaticals entre diferents llengües més o menys conegudes per tal de reforçar les connexions mentals interlingüístiques, enteses com a mecanisme clau en l'aprenentatge de llengües des d'un punt de vista multilingüe, és a dir, amb la traducció simultània entre diverses llengües. La *transferència*, com a procés clau en l'aprenentatge de l'L3, que atribueix especial importància a fer explícits els procediments cognitius per

<sup>343</sup> Aquest epígraf és una síntesi de la comunicació que l'autora d'aquesta tesi, juntament amb Carme Caldach, lectora de català a la University of Cambridge, han presentat en el XV Congrés Internacional de la Sociedad Española de Didáctica de la Lengua y de la Literatura, celebrat a la UPV del 19 al 21 de novembre de 2014, amb el títol: "La traducció de poesia com a eina d'ensenyament multilingüe en l'aula universitària de CLE: proposta didàctica".

mitjà dels quals s'aprenen les normes lèxiques i gramaticals de l'L3 tot comparant-les amb les ja conegudes sobre l'L2 i la llengua materna. Segons Sharwood-Smith (1986), la *transferència* (*transfer*) és un mecanisme cognitiu que, consisteix a la *influència interlingüística* (*crosslinguistic influence*) entre la llengua que es vol aprendre i les que ja es coneixen, a l'hora d'aprendre una altra llengua. Aquest fenomen abasta tots els processos que condueixen a incorporar els elements d'una llengua a una altra i implica la comparació entre els coneixements ja apresos en altres llengües i els nous a l'hora d'assimilar-los en l'aprenentatge d'una nova llengua.

- Incorporar la poesia com a material textual de treball lingüístic normal en la classe d'ensenyament de la llengua estrangera.
- Revaloritzar la traducció –i, especialment, la traducció multilingüe– com a metodologia adequada d'aprenentatge de llengües. En concret, es tracta d'un mètode deductiu, pel fet que es reconstrueix la versió del poema en la llengua original a partir de diverses traduccions multilingües d'aquest.
- Reflexionar sobre els desajustos, o bé la no equivalència semàntica directa, entre els elements lingüístics d'una llengua i d'una altra.

Pel que fa als materials utilitzats, es compta amb tres fitxes, que es repartiran en diferents moments de la sessió, com veurem. La primera fitxa presenta una traducció a l'anglès del poema (el primer poema d'Ho). La segona fitxa (annex 14), inclou una graella amb traduccions del poema a l'anglès, al castellà i a l'italià i al francès.<sup>344</sup> La darrera fitxa inclou la versió original del poema d'Estellés, en català. A més, els alumnes compten amb ordinadors, atès que hauran d'escriure el poema en un document de Google Docs compartit per tots els alumnes, en el qual, les parelles, escriuran les parts respectives de poema que els han estat assignades. Així, totes les parts traduïdes aniran apareixent simultàniament en un document compartit, fet que pot ser útil per a les parelles perquè els permet de consultar les opcions de traducció preses pels seus companys i valorar així la pertinença de les seues.

A més, com que es treballa en línia, els alumnes podran fer servir qualsevol obra de consulta de la xarxa (com ara traductors automàtics, diccionaris multilingües, tesaurus i diccionaris de sinònims). A més, per a la part de l'avaluació final de la proposta, s'ha fet servir una enquesta dissenyada amb el programa amb opcions gratuïtes Survey Monkey,<sup>345</sup> que els alumnes emplenaran mitjançant un correu electrònic i, de la qual, el professorat rebrà les respostes automàticament.

Pel que fa a la metodologia, ja s'ha dit que la proposta té una duració de 60 minuts. Es divideix en sis parts de diferent durada.

---

<sup>344</sup> Les traduccions a l'italià i al francès han estat escrites expressament per a aquesta activitat, per la qual cosa donem les gràcies a Jon Landa i a Andrea Volpicelli, per la traducció a l'italià, i a Amador Calvo, per la traducció a l'anglès.

<sup>345</sup> La direcció d'aquest lloc web per a la creació i gestió d'enquestes amb opcions gratuïtes és el següent: [surveymonkey.com](http://surveymonkey.com) [Consulta: 11-10-14].

En la primera part, d'una durada d'entre 5 i 7 minuts, es reparteix la fitxa 1 i es llegeix el poema individualment en la versió en anglés. Entre tots, es respon a la següent pregunta: de què tracta el poema?

En la segona part, d'uns deu minuts, es formen les parelles, tot tenint en compte que els dos membres tinguen almenys una llengua en comú que no siga l'anglés. Es reparteix la fitxa 2 i es fa una lectura individual del poema en les altres dues llengües, on caldrà marcar almenys algun punt del poema (paraula o vers) on s'haja detectat diferència de connotacions semàntiques entre les diverses versions multilingües del poema.

En la tercera part, també de deu minuts de durada, es reparteix el poema per parts. Cada parella n'haurà de traduir una part (hi ha sis parts i es poden repetir). Les parelles aniran escrivint en el document de Google Docs, de manera que tots veuran el que fan els altres.

Durant la quarta part de la sessió, d'uns vint minuts, cada grup llegeix en veu alta la seua part traduïda del poema, ordenadament. Es comenten els problemes o dificultats de traducció que cada parella ha tingut (per exemple, dificultats a l'hora de trobar la paraula adient pel significat o per la forma, atès que aquesta darrera és molt important en poesia, malgrat que es tracte d'un poema de versos lliures).

En darrer lloc, es reparteix la fitxa 3 i es llegeix el poema original. Cadascú ho fa en veu baixa, tot reflexionant sobre la següent qüestió: per què les seues versions retraduïdes del poema són (tan) diferents de l'original? en quins punts són diferents? Sorgiran idees coma ara la limitació del coneixement de la llengua per part dels alumnes, les possibles *errades* en les traduccions model que els alumnes han arrossegat cap a les seues traduccions, la impossibilitat d'una opció de traducció unívocament correcta que fa molt improbable la coincidència entre diferents traduccions que no es coneixen entre elles,<sup>346</sup> o bé fins a quin punt el gènere textual condiciona la traducció.<sup>347</sup> En aquesta darrera part de la sessió, es gastarà tot el temps que quede, uns quinze minuts.

Finalment, una vegada acabada la sessió, s'ha enviat als alumnes el qüestionari d'avaluació gràcies el programa Survey Monkey.

Tot i la brevetat de la proposta (una sessió d'una hora és molt poc de temps per endinsar-se en una anàlisi textual aprofundida), l'experiència ha estat profitosa. Tots els alumnes que han contestat el qüestionari d'avaluació han considerat positivament l'experiència, excepte un. Dels dotze alumnes que han contestat el qüestionari, quatre han considerat que els ha agradat molt la tasca, set han afirmat que els ha agradat "normal" i un ha dit que no li ha agradat gens.<sup>348</sup> Per tant, el còmput general és positiu. Tots els alumnes han aconseguit finalitzar la tasca en el temps assignat i s'han pogut comentar les traduccions comparades amb el poema original.

---

<sup>346</sup> Caldrà centrar-se especialment en el comentari de la traducció del darrer vers, que és especialment complexa.

<sup>347</sup> En poesia s'ha de triar: què condiciona la traducció, la forma o el sentit?

<sup>348</sup> Es poden consultar les preguntes del test d'avaluació en el següent enllaç: [http://www.surveymonkey.com/s.aspx?PREVIEW\\_MODE=DO\\_NOT\\_USE\\_THIS\\_LINK\\_FOR\\_COLLECTION&sm=QjGDzRcfDi4y0htCAv1k%2b%2fV8siUqDY413swqV%2b0wiGY%3d](http://www.surveymonkey.com/s.aspx?PREVIEW_MODE=DO_NOT_USE_THIS_LINK_FOR_COLLECTION&sm=QjGDzRcfDi4y0htCAv1k%2b%2fV8siUqDY413swqV%2b0wiGY%3d) [Consulta: 7-10-2014].

A més a més, s'han produït dinàmiques profitoses d'intercanvi de reflexions metadiscursives motivades pel fet de la traducció, tant entre els membres de les parelles com en l'intercanvi final entre tots els alumnes i les professores. Aquestes reflexions van en una línia de reforçament de les relacions interlingüístiques i de la concepció de la *transferència* com a mecanisme mental clau en el procés d'aprenentatge d'L2 i d'L3.

## 4.6. Internet com lloc d'instruments didàctics: webquests, caceres del tresor, wikis, blogs i pàgines web

En els darrers anys, el tema d'Internet com eina d'aprenentatge ha estat un dels més puixants dins la bibliografia la didàctica de la llengua. En l'àmbit catalanòfil, hi ha algunes cites ineludibles en aquest camp, de les quals ací en destacarem tres: el llibre de Daniel Cassany *En línia: Llegir i escriure a la xarxa* publicat per Graó l'any 2011, la feina infatigable a les xarxes i als auditoris universitaris sobre el bon ús de la xarxa per a l'educació de Jordi Adell i, semblantment, la feina també didàctica i dinamitzadora de Carme Bové. Dit açò, en aquest punt de la tesi, no es descobrirà res de nou, amb tot el que s'ha dit i es diu cada dia sobre aquest tema.

Lluny d'això, en aquest punt, es proposen algunes opcions que utilitzen la xarxa i la poesia de Vicent Andrés Estellés per tal d'ensenyar llengua. Bàsicament, les nostres propostes didàctiques sobre el tema utilitzen les següents ferramentes de la xarxa: webquests o Caceres del tresor (perquè no se sap exactament on es troba la diferència més enllà d'un lleu matís en la forma),<sup>349</sup> wikis i blogs. En 4.4.4, s'ha apuntat la possibilitat d'usar els blogs com eina de comunicació entre alumnes del mateix nivell però de diferents centres. En el cas de la proposta didàctica de geografies literàries implementada entre alumnes de 4rt d'ESO de Borriana, Morella i Peníscola que hi ha estat comentada, el blog ha servit per organitzar les interaccions de manera que tots els alumnes poden veure els textos produïts pels seus companys de tots els centres que apareixen com entrades (*posts*) o bé amb comentaris a les entrades dels companys. A més, el tipus de blog utilitzat (Wordpress, que disposa d'interfície en català) permet al professor la moderació dels comentaris abans de ser publicats, per tal d'evitar les interaccions poc constructives.

Pel que fa a la wiki, es tracta d'un recurs útil a l'hora de dissenyar, amb coneixements informàtics d'usuari, un lloc web d'una certa complexitat hipertextual. Hem utilitzat la forma wiki per a la proposta didàctica sobre poesia i argumentació, que es comentarà, més endavant, en aquest punt.

Tanmateix, no podem posar webquests, Caceres del tresor, wikis i blogs, i dins d'una mateixa classificació. La diferència taxonòmica essencial resideix en el fet que blogs i wikis són tipus de llocs web que determinen l'estructuració, el flux d'informació i, fins i tot, l'estètica de la interfície, com també ho són les xarxes socials. En canvi, les cerques del tresor i les webquests són models per dissenyar activitats didàctiques en línia que es caracteritzen per la seua brevetat (són seqüències didàctiques, però no unitats didàctiques completes) i per seguir un guió estricte en el qual es marca el camí que ha de seguir l'alumne per al descobriment d'uns certs coneixements concrets amb l'ús d'informació d'Internet (els webs de consulta són determinats per la proposta).

---

<sup>349</sup> Un webquest té les següents parts: pàgina inicial, introducció, tasca, procés, avaluació, conclusió, crèdits i guia didàctica per al professorat, mentre que una cacera del tresor és més concreta i breu, i els alumnes han de respondre unes preguntes a partir de fonts d'informació que es troben a Internet. Cal respondre, en darrer lloc, la "gran pregunta final" (informació obtinguda en <http://blocs.xtec.cat/tictacaula/webquests/>). A diferència de les wikis o els blogs, les webquests i els Caceres del tresor no es defineixen pel tipus de lloc d'Internet on es troben, sinó per la seua estructura, i es poden integrar en qualsevol lloc dels anteriors (no en les xarxes socials, que no són llocs en sí sinó espais de dinamització i d'opinió i altaveus d'altres espais específics d'Internet).

Ens els quatre epígrafs que segueixen, es comentaran tres webquest, una cacera del tresor, una wiki i un blog relacionats amb aplicacions didàctiques que utilitzen la poesia de Vicent Andrés Estellés i que han estat dissenyats per qui subscriu aquestes línies.



### 4.6.1. Webquests

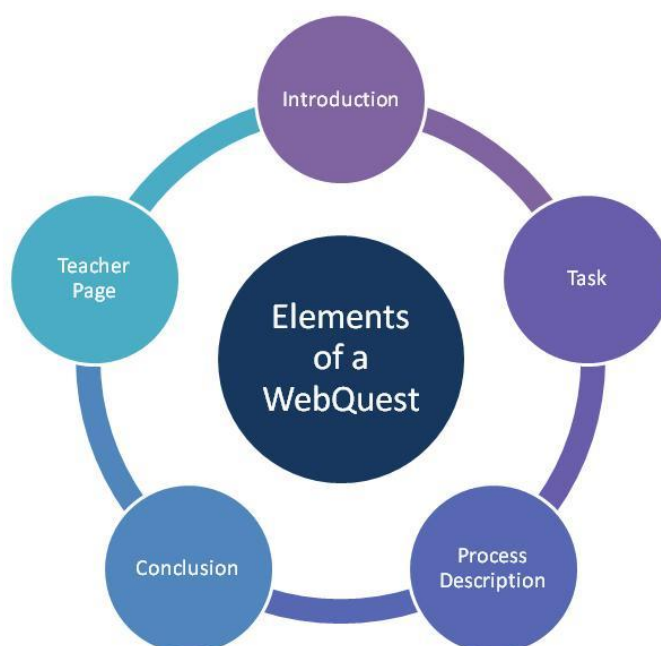
Les webquests –així com les Caceres del tresor– són un recurs didàctic relacionat amb les TIC (Tecnologies de la Informació i de la Comunicació), i, més concretament, amb Internet. Aquest recurs es basa en l'estratègia d'aprenentatge per descobriment guiat, és a dir, que és l'alumne qui s'enfronta a la resolució d'un problema però, mitjançant la webquest, el professor li ofereix sempre una sèrie de recursos que el guien fins a la solució, per tal d'evitar que aquest es perdi per la xarxa i no aconseguisca assolir els objectius inicials que proposava la webquest.<sup>350</sup>

Pel que fa al format d'aquest recurs, es poden trobar webquests de molt breus, que no ocuparien l'alumne més de quaranta minuts de resoldre, però també d'altres més llargues. I és que aquesta eina d'aprenentatge és molt flexible i pot variar morfològicament i temàticament d'un extrem a un altre.

Jordi Adell, professor de la Universitat Jaume I de Castelló i director del CENT (Centre d'Educació i Noves Tecnologies) de la mateixa universitat, defineix la webquest com:

Una activitat didàctica que proposa una tasca factible i atractiva per als estudiants i un procés per a realitzar-la durant el qual l'alumnat ha de dur a terme un seguit de processos d'informació: analitzar-la, sintetitzar-la, comprendre-la, transformar-la, crear-ne, jutjar-la i valorar-la, crear nova informació, publicar-la, compartir-la, etc. (2008: 14)

Les parts en què es divideix aquest tipus de tasca són les següents:



<sup>350</sup> Alguns llocs web interessants per aprofundir en l'eina webquest són <http://www.isabelperez.com/webquest/index.htm#referencias>, que explica el que és aquest recurs i ofereix moltes referències interessants en espanyol i en anglès, <http://www.xtec.cat/fadulcs/recursos/internet/webquest/comfer.htm>, pàgina de XTEC on s'ofereix una plantilla per a fer una webquest, <http://www.aula21.net/Wqfacil/webcat.htm>, facilita uns espais a reomplir per a dissenyar fàcilment una webquest i, en darrer lloc, <https://sites.google.com/site/100webquest/llengua-catalana>, que és un Google Sites on es pot trobar un recull interessant de webquests de llengua i literatura catalana, algunes d'elles molt ben elaborades.

L'interessant d'una webquest és que s'emmarca dins del que és l'aprenentatge significatiu, ja que recrea situacions de la vida real en les quals els alumnes relacionen els coneixements acadèmics amb un entorn obert a la realitat, més enllà de l'aula, com és Internet. Els continguts apresos –en aquests casos, les habilitats lingüístiques– s'integren de manera més inconscient i efectiva que amb tasques més tradicionals i poc relacionades amb la realitat externa a l'aula, en els quals l'alumne no seria protagonista actiu del descobriment en l'aprenentatge.

A més, la webquest és un recurs que s'integra en el món de les TIC, en el qual els alumnes es troben cada vegada més còmodes i que és a priori molt més motivador que el full i el paper. Per tant, els alumnes aprenen alhora els continguts curriculars, el maneig i l'orientació dins del món de les TIC i el treball col·laboratiu. I és que les webquest estan sovint dissenyades per treballar en grups petits dins l'aula, tot seguint l'enfocament socioconstructivista.

Quant a les competències TIC, la webquest pot utilitzar-se com a eina per aprendre a buscar la informació específica a la xarxa sense perdre's per causa del soroll informatiu. Un problema d'aquesta eina és que requereix d'equipament informàtic a l'aula, fet que, malauradament, encara no es troba disponible en totes les aules del sistema educatiu espanyol.

Hem dissenyat tres webquest que són materials per a la proposta didàctica de geografies literàries que s'explica en 4.4.4. En realitat, és un mateix patró de webquest, però adaptat a tres ciutats diferents: Borriana Morella i Peníscola.<sup>352</sup> A més a més, també s'ha dissenyat una webquest senzilla, propera, pel que fa a la forma, a la cacera del tresor, titulada “Descobrim Vicent Andrés Estellés”.<sup>353</sup>

---

<sup>351</sup> Imatge extreta del següent lloc web: <http://myep09.wordpress.com/tag/lesson-plan/> [Consulta: 10-10-14].

<sup>352</sup> Es poden consultar les tres webquests en: <http://ainamonferrer.com/?p=296>, la de Borriana <http://ainamonferrer.com/?p=305>, la de Morella, i <http://ainamonferrer.com/?p=312>, la de Peníscola [Consulta: 10-10-2014].

<sup>353</sup> Es pot consultar aquesta senzilla webquest en: [ainamonferrer.com/?p=498](http://ainamonferrer.com/?p=498) [Consulta: 10-10-2014].

#### 4.6.2. Caceres del tresor. La Serra d'Espadà en la poesia de Vicent Andrés Estellés, seguint-ne les traces

Com s'ha afirmat suara, la diferència entre una cacera del tresor i una webquest es basa en què la primera és més senzilla i breu. No té les parts que sí que té la webquest, sinó que l'alumne haurà de contestar a una sèrie de preguntes concretes que l'encaminaran a poder contestar la gran pregunta final.

La cacera del tresor que proposem es titula “La Serra d'Espadà en la poesia de Vicent Andrés Estellés: seguint les traces” en aquesta proposta didàctica els alumnes utilitzen els poemes d'Estellés on parla de la Serra d'Espadà i dels pobles que en formen part, a més d'alguns llocs web relacionats, per contestar la següent gran pregunta final: “Després de tot el que has vist, com resumiries en una frase (o dues) quins elements representen la Serra d'Espadà segons Vicent Andrés Estellés?”. Per tant, mentre que la webquest proposada gira entorn de la figura del poeta de Burjassot, en la cacera del tresor els seus poemes són una font d'informació més per respondre a una qüestió que es troba més a prop de l'assignatura de coneixement del medi o de geografia i història que no de la classe de llengua i literatura.

Aquesta cacera del tresor podria servir com a tasca prèvia a una excursió o ruta per la Serra d'Espadà. Els set poemes utilitzats són: “Millars fil de cosir, aquelles clares síl·labes” (MPVII, PAN, p. 595), “Aín”, “L'Alcúdia de Veo”, “Artana” i “Eslida” (MPVII, DTP, p. 72-74), “Serra d'Espadà (1)” (MPVI, CDM, p. 240) i “Serra d'Espadà (II)” (MPVI, CDM, p. 241-242).<sup>354</sup> Es tracta, doncs, d'una tria de poemes seleccionats específicament per al treball sobre les característiques geogràfiques, mediambientals i culturals d'aquestes terres.<sup>355</sup>

---

<sup>354</sup> Es pot consultar aquesta cacera del tresor en el següent enllaç: <http://ainamonferrer.com/?p=448#more-448> [Consulta: 10-10-2014].

<sup>355</sup> Hem trobat, en el corpus poètic estellesià, poemes que parlen d'altres pobles de la Serra d'Espadà, concretament de Fondenguilla, de Suera i de Tales. Tanmateix, no els hem inclòs en aquesta cacera del tresor perquè no fan referència al seu entorn natural en cap moment.

### 4.6.3. Wikis: la poesia i l'espai com a metàfora de l'aprenentatge: la vida és un viatge

Una wiki és un lloc web de creació gratuïta, fàcilment editable per part d'usuaris sense coneixements informàtics i que està pensat per a ser elaborat de manera col·lectiva. La wiki més gran i també la més coneguda és la Viquipèdia, però també hi ha altres wikis adaptades a qualsevol àmbit, com ara l'àmbit educatiu. Hi ha diversos espais de la xarxa que permeten la creació d'aquest tipus de llocs, com ara [www.pbwiki.com](http://www.pbwiki.com) i [www.wikispaces.com](http://www.wikispaces.com). Els espais wiki es poden fer servir, doncs, per a l'intercanvi i la coconstrucció de coneixement. És per això que es pot fer servir, fins i tot, com Aula Virtual o per construir un projecte col·lectiu. En el nostre cas, però, només s'ha fet servir com un espai per crear una proposta didàctica.

A diferència de les webquest i de les Caceres del tresor, la wiki és un determinat format d'accés obert més enllà d'una tipologia genèrica o patró per a propostes didàctiques en línia que, a més, es poden dissenyar amb qualsevol eina d'edició (dins d'una wiki, en un blog, en un servidor de webquests, amb plantilles de Word, etc.). En aquest epígraf, presentem una proposta didàctica dissenyada amb una wiki sobre poesia i argumentació, en la qual s'han utilitzat alguns poemes d'Estellés com a material de treball, entre d'altres textos. Partim de la següent afirmació:

Poetry evokes feelings and provokes thoughts about complex social issues. Poetry is more than a vehicle for expression; it is also a way of knowing. Poetry both requires and facilitates a concentration of mind or sustained attention to which our hectic lives have unaccustomed us. (Hughes 2007: 1)

En el sentit d'aquesta citació, també es pot utilitzar la poesia per treballar sobre un espai més abstracte que va més enllà dels topònims i que pot relacionar-se amb l'autoconeixement, amb el creixement personal i amb l'educació dels sentiments. La següent proposta didàctica, en què entra en joc la poesia d'Estellés i que hem titulat "Poesia i argumentació: la vida és un viatge", se situa en l'espai metafòric. Aquesta proposta, com hem dit, s'estructura en forma de wiki. La metàfora ontològica per excel·lència a l'hora de parlar de l'aprenentatge és la del camí o viatge. Aquesta metaforització, relacionada amb l'aprenentatge vital, es troba molt estesa en la literatura i en el cinema i té una referència originària ineludible: l'*Odissea* d'Homer.

Aquesta proposta didàctica s'ha organitzat en els següents apartats: 1. Introducció, 2. 2. Temporització i Metodologia, 3. Materials, 4. Avaluació i 5. Bibliografia i recursos.<sup>356</sup> La pregunta clau de la tasca és la següent: és la vida un viatge? Al llarg de la seqüència i a partir d'uns textos i d'unes musicacions, els alumnes reflexionen sobre aquesta qüestió de manera primer individual, després col·lectiva i finalment individual. La tasca final de la SD consisteix en l'elaboració d'un text expositivoargumentatiu d'entre 200 i 300 mots al voltant d'una idea: la vida és un viatge d'aprenentatge.

Els textos que manegen els alumnes en aquesta SD són: una ressenya de Joan Garí sobre la traducció de l'*Odissea* de Joan Francesc Mira (text argumentatiu prototípic), el poema "Ítaca" de Kavafis traduït per Carles Riba i la seua musicació feta per Lluís Llach, una tria de poemes d'Estellés relacionats amb el tema homèric (d'*Antibes*,

<sup>356</sup> Una còpia d'aquesta proposta didàctica en forma de wiki es pot consultar en la següent entrada de blog: [ainamonferrer.com/?p=501](http://ainamonferrer.com/?p=501) [Consulta: 10-10-2014].

*Horacianes i Poemes esparsos*) i la musicació de part del poemari estellesià *Antibes* per Maria del Mar Bonet. Per tant, es tracta d'un cas on la poesia no ocupa un lloc central, sinó que és un material més amb què comptarà l'alumnat per a la realització d'aquesta proposta didàctica propera a la SD.

Nogensmenys, no podem parlar pròpiament de SD, segons el terme encunyat des de la didàctica actual (Camps 1994: 7-20; Dolz 1994: 21-34) perquè aquest limita la proposta a una tasca d'aprenentatge en què s'analitzen diversos exemples d'un sol gènere textual amb l'objectiu final de l'elaboració d'un text d'aquest tipus concret per part de l'alumne. Tanmateix, en aquesta wiki, es proposa el treball amb diferents tipus de textos, o bé argumentatius, o bé que tracten el tema metafòric sobre el que es vol treballar l'expressió escrita (la vida com a viatge d'aprenentatge). L'objectiu final de la SD sempre ha de ser la producció d'un text. En aquest cas, que hem considerat proper a la SD, és un text argumentatiu breu sobre el tema subjectiu en qüestió.

#### 4.6.4. Blogs i pàgines web

Les diferències entre un blog i una pàgina web són diverses, tal com ho són les seues semblances. Ambdós són espais de la xarxa que es poden consultar mitjançant una URL. En ambdós casos, els espais poden tenir enllaços hipertextuals a diverses pàgines del mateix lloc web. Probablement, les dues majors diferències són, d'una banda, que el *blog* es pot editar sense coneixements informàtics, mentre que el llenguatge de programació de la pàgina web sol ser més especialitzat. D'altra banda, els blogs estan més orientats a la interacció entre emissor i receptor, mentre que els webs solen ser més estàtics i unidireccionals, tot funcionant com un aparador. Per descomptat, les hibridacions entre els dos tipus d'espais en la xarxa són infinites.

Per exemple, el lloc web de l'autora d'aquesta tesi, on es troben enllaçades les propostes didàctiques en línia que es presenten en aquest apartat de la tesi, té una estructura i tipus d'edició com els blogs, però la seua URL és pròpia d'un web ([ainamonferrer.com](http://ainamonferrer.com)).<sup>357</sup> Aquest seria un exemple de com el blog –o pàgina web simplificada– pot funcionar com a espai d'articulació d'altres recursos concebuts com a motlles didàctics en línia. En els blogs, malgrat que es tracte d'un motlle pensat per a la comunicació multidireccional, la comunicació entre emissor i receptor es troba jerarquitzada, a diferència del que passa, per exemple, en un xat. Dit d'una altra manera, els visitants convergeixen en el blog –o bé en el web– i no al contrari, com sí que passa en xarxes socials amb mur com ara Facebook, Pinterest i Instagram.

El blog no permet interacció més enllà del comentari a les entrades (*posts*), tot i que també pot ser coconstruït per diversos autors tot convertint-se, així, en una eina didàctica molt interessant, tal com s'ha demostrat en la proposta de 4.4.4, on el blog ([estellespels pobles.wordpress.com](http://estellespels pobles.wordpress.com)) ha servit de lloc d'intercanvi i comentari de textos produïts per alumnes de diferents IES. Així doncs, la proposta de geografies literàries acabada d'esmentar ha constatat la validesa del blog com a lloc controlat pel professor des d'on donar veu a la interacció entre alumnes que no comparteixen un mateix espai físic. No obstant, aquesta funció de redacció i intercanvi col·lectiu de textos entre alumnes que no comparteixen necessàriament l'espai físic, també es podria dur a terme des d'altres plataformes gratuïtes que ofereix la xarxa com ara Moodle, Google Drive,<sup>358</sup> Skype i Google Talk, entre moltes d'altres.

Tot comptat i debatut, en aquest punt, s'ha vist com gairebé qualsevol recurs d'Internet pot tenir aplicacions didàctiques, sense haver de recórrer a opcions de pagament, atès que hi ha sobrades aplicacions gratuïtes i d'accés obert.

---

<sup>357</sup> En aquest lloc web en forma de blog, es poden consultar les tres webquests de 4.4.4., la cacera del tresor de 4.6.2., les dues guies didàctiques per a veure una obra de teatre i una pel·lícula sobre el poeta (4.8.), l'enregistrament d'una experiència didàctica sobre el dibuix de la poesia (4.7.), la wiki sobre la poesia i l'argumentació al voltant de la vida com a viatge (4.6.3.), etc.

<sup>358</sup> Com s'ha vist en 4.5.3.

## 4.7. Llenguatge poètic i llenguatge plàstic: la multimodalitat i la reinterpretació de l'obra d'art

La poesia és una manera d'expressar els sentiments amb intenció estètica, com també ho és la pintura. El gènere poètic, dins del que és la literatura, com a una de les sis arts hel·lèniques, s'ha considerat com un dels gèneres amb més pes del simbòlic per la preponderància de la funció poètica del llenguatge, en termes jakobsonians, mitjançant l'us de figures retòriques relacionades amb la metàfora en un sentit ampli com a element de sublimació en l'expressió dels sentiments per mitjà de la forma del text. En aquest sentit, el gènere poètic prototípic coincideix, per la manera com s'expressa, amb la pintura abstracta o amb certa pintura realista amb elements simbòlics (pensem en el crani anamòrfic de la pintura renaixentista *Els ambaixadors* de Hans Holbein el Jove).

D'altra banda, les tècniques psicoanalítiques ja fa més d'un segle que han utilitzat el dibuix i les seues interpretacions com una ferramenta per endinsar-se en la psicologia de l'ésser humà. En aquest sentit, són molt comunes en teràpies psicològiques infantils les tècniques on un infant ha de dibuixar la seua família o bé un episodi de la guerra, de manera que hi queden reflectides les pors i els traumes de l'infant, en el dibuix, i així el psiquiatre pot conèixer-les. Partint d'aquestes idees, s'ha dissenyat i implementat una proposta didàctica on alumnes de diverses edats han plasmat mitjançant dibuixos un poema d'Estellés: "Cançó de la rosa de paper" (OC4, TP).

Se n'ha triat aquest poema perquè hi predominen les seqüències textuais narratives. Pel que fa a la metodologia, es reparteixen les estrofes del poema entre els alumnes de la classe després d'haver-lo llegit conjuntament, però sense que el professor l'interprete de manera determinista. Cadascú haurà de dibuixar-ne una estrofa. De fet, aquesta idea va nàixer arran de les propostes que Ramon Besora recull en el llibre *Escola i creativitat. Experiències pedagògiques* (2003), on explica un seguit d'experiències de poesia i dibuix amb alumnes de primària de l'escola El Puig d'Esparreguera dutes a terme durant els anys setanta. Aquest autor ha implementat l'activitat de dibuixar la poesia a partir de dos poemes de Miquel Martí i Pol que, com la "Cançó de la rosa de paper", són eminentment narratius: "Primavera" i "Hivern" (Besora 2003: 15-54).

Els alumnes participants en la nostra proposta multimodal són de quatre nivells: 1r de primària, 2n de primària i 4rt de primària i 4rt d'ESO. Tenint en compte que les capacitats cognitives dels infants varien notablement depenent de l'edat, s'han volgut analitzar les diferents interpretacions del poema per edats. Es parteix de la hipòtesi que, com més menuts siguen els alumnes, més literal serà la interpretació que faran del poema, mentre que els més majors seran capaços, en la majoria dels casos, de representar el doble sentit reivindicatiu del poema mitjançant uns dibuixos més simbòlics. El poema "Cançó de la rosa de paper" ha estat proposat diverses vegades com recurs òptim d'explotació didàctica (Salvador i Escrivà 1986; Salvador 2011b).

La proposta ha estat posada en pràctica, durant el curs 2013-2014, en les classes de primer i de segon de primària del CEIP Vilallonga i en la de quart de primària del CEIP Iturbi, tots dos centre ubicats a Borriana.<sup>359</sup> Els resultats de les tres experiències didàctiques de dibuix amb aquest poema, dos pòsters i un vídeo, es poden consultar en

---

<sup>359</sup> Agraïm la col·laboració desinteressada dels tutors de les tres classes, Begonya Palmer, Jéssica Saborit i Salvador Barrientos.

el següent enllaç: <http://ainamonferrer.com/?p=422>. El vídeo és un muntatge audiovisual realitzat amb els dibuixos dels alumnes de quart, acompanyats de les seues recitacions del poema. És interessant analitzar la plasmació en forma de dibuixos seqüenciats, el contingut narratiu del poema escollit d'Estellés, que recorda al gènere del còmic, que es trobaria a mig camí entre la narrativa audiovisual i la literària.



## 4.8. Productes culturals derivats de la poesia d'Estellés: dues guies didàctiques sobre cinema i teatre respectivament

Els cinefòrums i les visites al teatre són elements atractius per als alumnes. En el cas de les produccions derivades de l'obra poètica de Vicent Andrés Estellés, hi ha dues produccions, una de cinematogràfica i una d'audiovisual, que tenen un interès especial i que poden ser un punt interessant des del qual endinsar-se en els versos del poeta de Burjassot. Es tracta del film *Cos mortal* (Chiner; Sendra 2009) i de l'obra de teatre *Poseu-me les ulleres* (Pep Tosar 2010).<sup>360</sup>

*Cos mortal* és una pel·lícula de Dacsa Produccions, dirigida per Antoni Sendra i Carles Chiner, que manlleua el seu títol a un emblemàtic poema de *Llibre de meravelles*, que Estellés compon a base de l'enumeració asindètica de carrers de València i que clou amb la menció de to irònic del carrer Doncel Luis Felipe García Sanchiz, actual avinguda del Port. Partint del títol, element paratextual que condiciona, des de l'inici, el text audiovisual, es construeix una narració de ficció on el protagonista és un imaginatiu escombriaire que treballa per a l'Ajuntament de València. La pel·lícula està plena d'al·lusions més o menys simbòliques a la vida i a l'obra d'Estellés per mitjà de les seqüències i escenaris, transcorre íntegrament en el context urbà de la ciutat de València. Es proposa aquí una guia didàctica per veure la pel·lícula *Cos mortal* amb les activitats prèvies al visionat de llegir l'esmentat poema i una breu biografia del poeta per posteriorment comentar-ne una sèrie de qüestions, tot posant en relació la pel·lícula amb la vida i l'obra del poeta.

L'obra de teatre *Poseu-me les ulleres* és una producció de la Companyia Teatre Micalet estrenada l'any 2010, però que ha estat interpretada en diferents escenaris de forma intermitent els anys següents a l'estrena. Dels cinc intèrprets de l'obra teatral, és curiós el fet que la ballarina és la néta del poeta.<sup>361</sup> La guia didàctica proposada aquí està pensada tant per a l'assistència a l'espectacle teatral com per al visionat a l'aula d'una de les representacions d'aquesta. Com en el cas anterior, es comptarà amb unes poques activitats prèvies al visionat (lectura d'una breu biografia així com de tres poemes) i d'altres activitats per fer després d'haver vist l'espectacle, a més d'algunes poques qüestions que caldrà captar simultàniament al visionat del producte cultural. Per tant, les dues guies didàctiques es divideixen en tres fases: abans, durant i després de veure la pel·lícula o la representació teatral.

És curiós com les produccions teatrals i cinematogràfiques estellesianes aprofiten noms de poemes i de poemaris seus, com ara l'obra teatral de Joan Ollé titulada *Coral romput* (2008), o bé l'espectacle de La Rabera Elèctrica titulat *El cor tot ple de grills* (2013).

<sup>360</sup> La guia didàctica sobre la pel·lícula *Cos mortal* es pot consultar aquí, <http://ainamonferrer.com/?p=460>, mentre que la de l'obra teatral *Poseu-me les ulleres* es troba reproduïda aquí: <http://ainamonferrer.com/?p=462> [Consulta: 10-10-2014]. Malgrat que aquest punt se centra només en aquestes dues produccions, hi ha altres produccions artístiques derivades de l'obra d'Estellés l'aprofitament didàctic de les quals podria ser també interessant. En aquest sentit, hi ha el documental de *Dossiers "Estellés, poeta de meravelles"* (2010), el muntatge audiovisual sobre la ciutat de València amb la recitació del *Coral romput* per Ovidi Montllor (Felipe 2006), aquesta pròpia recitació (a més de moltes altres recitacions sobre els versos d'aquest poeta) i, finalment, l'exposició itinerant *Vicent Andrés Estellés, cronista de records i d'esperances* (Palomero 2013a), i altres creacions que s'escapen a aquesta enumeració.

<sup>361</sup> Els cinc personatges de l'obra teatral són la cambrera (Pilar Almeria), l'entrevistador incògnit (Joan Peris), l'Estellés (Enric Juezas), el client del bar amb la guitarra (Miquel Gil) i la ballarina (Isabel Anyó).

Això demostra la potència semàntica i la riquesa comunicativa de molts dels títols en els poemaris d'Estellés. En altres casos, un vers estellesià es converteix en títol, com ara en el títol del llibre que recull els seus tres principals escrits memorialístics: *Animal de records* (2013).

La pel·lícula *Cos mortal*, de Dacsa Produccions, es pot comprar i veure a l'aula.<sup>362</sup> L'obra de teatre *Poseu-me les ulleres*, de la Companyia Teatre Micalet, ha estat diverses vegades en cartell des de 2010 i possiblement s'hi reprogramarà, o bé se'n pot sol·licitar una còpia en DVD a la companyia de teatre. Tanmateix, són diverses les obres teatrals i musicals amb intenció didàctica sobre la vida i obra d'Estellés que han circulat aquests darrers anys –sobretot el 2013– pels teatres i auditoris del País Valencià. Així doncs, la guia per a veure *Poseu-me les ulleres* que s'ofereix en aquest punt seria fàcilment adaptable a altres obres teatrals sobre el poeta.

Com ja s'ha apuntat, en tots dos casos, es proposa un treball en tres parts: prèvia al visionat, visionat i posterior al visionat. La part intermèdia és on han de rebre totes les informacions possibles i interpretacions de l'obra o del film. Aquesta estructura tripartida ofereix un procés d'aprenentatge lògicament seqüenciat: *a*) presentació del contingut (contextualització), *b*) immersió en el producte cultural (experimentació directa i recepció d'estímuls) –primer visionat sencer de la pel·lícula i després comentar-ne uns pocs fragments– i *c*) processament i digestió de les idees, i valoració personal del que s'ha vist en relació amb el poeta.<sup>363</sup>

A banda d'això, el fet que els alumnes comproven que hi ha produccions culturals ben diverses i de qualitat sobre aquest poeta valencià, reforça l'aprenentatge significatiu en el sentit que poden comprovar com els coneixements més o menys abstractes i esbiaixats de la tria curricular tenen una correspondència artística en la societat actual, i no sols en un context d'aplicació didàctica, sinó com a producte cultural comercial estàndard.

---

<sup>362</sup> Tota la informació sobre la pel·lícula, es pot consultar aquí: [http://www.dacsaproduccions.com/dacsa\\_filmografia\\_c15.asp](http://www.dacsaproduccions.com/dacsa_filmografia_c15.asp) [Consulta: 10-10-2014].

<sup>363</sup> Pot ser que, en aquesta darrera part, es tornen a visionar per a la seua anàlisi certs fragments clau de l'obra.

## 4.9. Aprofitament d'un corpus literari digitalitzat per a l'ensenyament de la llengua i de la literatura catalanes

Com s'ha constatat al llarg d'aquesta tesi, les eines informàtiques han obert noves vies per a la investigació sobre la llengua gràcies a una sèrie d'eines diverses de digitalització i de processament de textos que s'inclouen dins del que s'ha anomenat la lingüística de corpus.<sup>364</sup> Aquestes eines han permès escorcollar els textos amb una capacitat de variació del *zoom* impensable abans de la seua implantació. Així doncs, es pot passar de l'anàlisi microtextual a l'anàlisi macrotextual de manera instantània i, el que és més important, es poden analitzar els textos de manera global (macrotextual) però obtenint les mostres microtextuals lèxiques o sintàctiques del corpus que es desitgen.

Aquesta combinació d'estrats diversos a l'hora d'analitzar els textos es pot aprofitar didàcticament per treballar aspectes concrets de la llengua en general, o concretament de la llengua d'un autor (i en comparació amb altres autors). Aquesta darrera proposta didàctica de la tesi consisteix a posar als alumnes la disfressa de lingüistes per tal que facen incursions en el corpus literari d'un autor que els servisquen per treballar qüestions tals com la sintaxi, la dialectologia, la varietat de registres i la fraseologia. Es tracta, en certa manera, d'imitar la feina del lingüista i analista literari en una escala més reduïda i amb l'objectiu d'ensenyar llengua a través de l'estudi de l'idiome de d'un dels autors canònics de la literatura catalana contemporània.

Fet i fet, s'ha localitzat bastant bibliografia que parla de l'ús de corpus informatitzats per a l'ensenyament de la llengua. En la majoria dels casos, es tracta de l'ús de corpus disponibles en línia per a l'ensenyament de la gramàtica i de la semàntica lèxica en l'àmbit de l'ensenyament de segones llengües (estudis com ara Battaner i López (ed.) 2000, Breyer 2008 o bé Santillán 2012). Tanmateix, no s'ha trobat bibliografia sobre l'ús de corpus informatitzats d'un autor literari concret que s'hagen fet servir amb finalitats didàctiques, i menys encara el cas d'un corpus poètic. Aquesta mena d'exercicis pot ser útil per aprendre mitjançant l'ús real (en aquest cas, concretament literari) d'elements gramaticals i lèxics, alhora que es coneix l'estil del poeta i es contribueix a combatre el mite que el llenguatge poètic sempre s'allunya del llenguatge d'ús més col·loquial.

En poques paraules, es comentaran ara les explotacions didàctiques proposades en aquest sentit. S'han dissenyat una sèrie de cerques pensades per dur a terme dins d'un corpus digitalitzat de la poesia estellesiana que permeta consultes lematitzades, és a dir, que el corpus ha d'estar etiquetat, de manera que s'hi pugua cercar, per exemple, el lema *viure* i, amb això, que el programa ens ofereisca totes les aparicions d'aquest verb en totes les formes conjugades existents en el corpus. Amb tot, hi ha la possibilitat de fer la major part dels exercicis proposats en un corpus no etiquetat. Així, ens serviria un simple processador de textos com ara el Microsoft Office Word o l'Adobe per a fer les cerques, tot i que, en aquest cas, seria necessari comptar amb tots els poemaris que formen part del corpus units en un mateix document.

S'han proposat deu exercicis que requereixen la cerca en un corpus lingüístic (el CED), pensats per a alumnes de 4rt d'ESO o de 1r de batxillerat, però també profitosos per a

---

<sup>364</sup> Vegeu 2.1.3.

alumnat de català d'Escola d'Idiomes o bé d'Escola d'Adults que preparen el nivell B2/C1 de la llengua, aproximadament. Els exercicis es divideixen en tres blocs: a) sintaxi, b) lèxic i c) col·locacions i fraseologia. En l'apartat de sintaxi, es pretén treballar tres tipus de complements gramaticals: el complement del nom, el complement predicatiu i el complement de règim verbal. Els alumnes han de cercar en el corpus digitalitzat determinats substantius (*amor* i *mort*), adjectius i preposicions (*de* i *a*) per completar una sèrie de graelles i respondre qüestions que els ajudaran a entendre, sobre uns exemples d'ús real, el funcionament d'aquests complements gramaticals.

El segon bloc engloba tres propostes d'aprenentatge de la llengua a partir de la lingüística de corpus aplicada al gènere poètic. En el primer exercici, es demana que se cerquen en el corpus una sèrie de mots i de combinacions de mots molt marcades dialectalment o d'un registre col·loquial (ex. *Alcavor* i *vendre iguals*), que l'alumne ha d'entendre segons els cotextos d'aparició i donar exemples de sinònims més estàndards. El segon exercici versa sobre connectors, que l'autor ha de localitzar en el corpus i classificar semànticament. El tercer exercici serveix per treballar la morfosintaxi, en concret, la creació de nous adverbis acabats en *-ment* com a recurs poètic.

El tercer bloc, compta amb quatre exercicis. En el primer, cal cercar en el corpus expressions fraseològiques en què intervinguen els mots *déu*, *sant*, *amor* i *mort*. Es tracta d'expressions fraseològiques generals de la llengua. També en sentit del funcionament general de la llengua, en el segon exercici es pretén que l'alumne cerque una sèrie de verbs en el corpus i que els classifiqui segons el cotext d'aparició entre verbs de perfil combinatori ampli, mitjà o bé reduït. Els dos darrers exercicis versen sobre les col·locacions pròpies de l'idiome de d'aquest poeta. En el penúltim, cal relacionar cinc noms i cinc adjectius segons es detecte si són col·locacions de l'estil del poeta. El darrer exercici tracta un altre tret estilístic del poeta com és la subversió de fraseologismes generals de la llengua, com ara “un amor per a tota la mort”, “plantar cara a la vida” o bé “por de tot l'any”.<sup>365</sup>

En realitat, moltes de les propostes didàctiques que s'han presentat en els punts anteriors s'han beneficiat del CED per a la seua elaboració (és a dir, per a la tria dels poemes o fragments de poema estellesians). Tanmateix, aquesta proposta és l'única en què els alumnes faran ús d'eines de LC per extreure del CED una sèrie de requeriments específics per a l'aprenentatge de la llengua. Es tracta d'una proposta senzilla i concreta, que es podrà ampliar en molts sentits.

Una altra funció de la poesia d'Estellés, pròpia de l'assignatura de llengua catalana, podria ser l'explicació de les varietats de la llengua, tant diatòpiques, com diacròniques i diastràtiques. De fet, dins l'aclaparadora producció lírica d'aquest autor, podem destriar tota mena d'exemples pràctics per a il·lustrar el que és la variació lingüística. Pel que fa a la variació diatòpica, trobem exemples valencians com *fil d'aram* i *poal*, mallorquins com *horabaixa* (DCVB) o de més estàndards com ara *almoines* (DCVB). De la varietat diacrònica, valdria l'exemple comparatiu amb poetes medievals valencians. Quant a la varietat de registre, trobem un verb tan col·loquial com *fotre* i tot un ampli ventall de mots escatològics o explícitament sexuals, ben a prop de cultismes de l'alçada de l'adjectiu *tel·lúric*. Dins d'aquestes capacitats didàctiques polifacètiques, incloem també el corpus líric estellesià com a territori per a la busca, identificació i

---

<sup>365</sup> Aquest recurs a la subversió fraseològica s'ha estudiat en 2.5.4.

comprensió de figures retòriques com ara la metàfora (on n'incloem la sinestèsia i la personificació), la metonímia (i dins d'aquesta la sinèdoque), la hipèrbole i la ironia.

Queda clar que el corpus estellesià és un niu d'exemples de possibles exercicis didàctics. A més dels usos que formen part d'aquesta proposta didàctica, i que tot seguit es descriuran, es podrien trobar molts altres continguts de l'ensenyament de la llengua catalana susceptibles de ser treballats a partir d'exemples de la poesia de Vicent Andrés Estellés.

#### 4.9.1. Proposta d'exercicis per a l'ensenyament de la llengua amb el corpus poètic estellesià digitalitzat

Aquests exercicis estan pensats fonamentalment per treballar amb eines de cerca en corpus lingüístics etiquetats. Tanmateix, es poden adaptar a eines de cerca en corpus lingüístics no etiquetats. En aquest segon cas, ens podria servir com eina de cerca el mateix Word o bé l'Adobe, ja que ens permeten cercar paraules i combinacions de paraules consecutives en un text. Per a fer servir aquestes dues eines seria necessari tenir tots els poemes en un mateix document (.doc o .pdf).

##### 4.9.1.1. Sintaxi

a. El complement del nom: el complement situat a la dreta d'un substantiu s'anomena complement del nom. Aquest pot ser un adjectiu o un complement preposicional (preposició + sintagma nominal). Cerca els mots *amor* i *mort* en el corpus estellesià i escriu almenys tres casos de cada tipus per a cadascun dels substantius:<sup>366</sup>

	CN = adjectiu
<i>amor</i>	
<i>amor</i>	
<i>amor</i>	
	CN = sintagma preposicional
<i>amor</i>	
<i>amor</i>	
<i>amor</i>	
	CN = adjectiu
<i>mort</i>	
<i>mort</i>	
<i>mort</i>	
	CN = sintagma preposicional
<i>mort</i>	
<i>mort</i>	
<i>mort</i>	

Figura 56. Quadre per a l'exercici 1 de sintaxi amb LC.

<sup>366</sup> Objectius: identificar el complement del nom i conèixer els tipus de sintagma que poden fer aquesta funció (adverbial i preposicional). Conèixer un tret estilístic estellesià com és l'estructura metonímica “un + amor + sintagma preposicional introduït per *de*” o bé “una + mort + sintagma preposicional introduït per *de*”.

b. Estudi del complement predicatiu: el complement predicatiu és un element gramatical que qualifica alhora el subjecte i el predicat. Té forma d'adjectiu però la seua funció és entre complement del nom i complement del verb, és a dir, entre adjectiu i adverbi, tot i que té forma d'adjectiu, com hem dit.

Cerca en el corpus tots els adjectius i identifica almenys cinc casos on l'adjectiu actue com un complement predicatiu (nota que en la majoria dels casos funcionarà com complement del nom). Cerca també un cas equivalent on aquest adjectiu faça de complement del nom:<sup>367</sup>

adjectiu	funció de complement del nom	funció de complement predicatiu

Figura 57. Quadre per a l'exercici 2 de sintaxi amb LC.

c. El complement de règim verbal: cerca en el corpus estellesià les aparicions des preposicions *de* i *a* i anota a continuació cinc verbs que solen anar davant de *de* i uns altres cinc que solen anar davant de *a*. Anota els cinc exemples de complement de règim verbal (CRV) que acompanyen les aparicions de cadascuna de les preposicions.<sup>368</sup>

Verb (en infinitiu)	Preposició	CRV
	<i>de</i>	
	<i>de</i>	
	<i>de</i>	
	<i>de</i>	
	<i>de</i>	
	<i>a</i>	
	<i>a</i>	
	<i>a</i>	
	<i>a</i>	
	<i>a</i>	

Figura 58. Quadre per a l'exercici 3 de sintaxi amb LC.

#### 4.9.1.2. Lèxic

a. Cerca en el corpus les següents paraules: [vendre] *iguales*, *alcavor*, *ací*, *aguaites*, *aixovar*, *alabar*, *alcavor*, *algep*, *fotut*, *mamella*, *puta*, *bufat*, *bufes* i *pixum*. Es tracta de mots marcats dialectalment o bé molt col·loquials i per això moltes vegades no coneixeràs el seu significat perquè és molt local. Has de cercar en el corpus aquests mots o expressions i tractar d'entendre'ls segons els contextos en què apareixen en la poesia d'Estellés. Escriu almenys un sinònim per a cada mot o expressió.

<sup>367</sup> Objectiu: identificar el complement predicatiu i distingir-lo del complement del nom. Conèixer la funció destacada del complement predicatiu en l'estil estellesià.

<sup>368</sup> Objectiu: identificar els complements de règim verbal.

b. Connectors: a continuació tens un llistat de connectors que apareixen en el corpus estellesià. Cerca'ls i classifica'ls en el següent quadre segons el seu significat: *car*, *emperò*, *doncs*, *però*, *tanmateix*, *perquè* i *llavors*.<sup>369</sup>

Causals	Contrastius	Adversatius	Consecutius

Figura 59. Quadre per a l'exercici 1 de lèxic amb LC.

c. (Morfosintaxi) De vegades els poetes s'inventen paraules. És una llicència artística que es poden permetre els escriptors, però no nosaltres. Estellés ho fa algunes vegades en el cas dels adverbis acabats en *-ment*. Cerca en el corpus la terminació *-ment* i, dels adverbis en *-ment* que t'apareixeran, copia'n ací almenys cinc que no apareguen en el DIEC2. Copia'ls amb el seu cotext (el vers sencer). Després d'haver emplenat el quadre, contesta a la següent pregunta: quins elements lèxics calen per a la formació dels adverbis en *-ment*?<sup>370</sup>

- Adjectiu masculí + *-ment*
- Adjectiu femení + *-ment*
- Substantiu + *-ment*

L'adverbi inventat (no apareix en el DIEC2)	El cotext d'aparició

Figura 60. Quadre per a l'exercici 2 de lèxic amb LC.

#### 4.9.1.3. Col·locacions

a. Cerca el mot “Déu” en el corpus i identifica les aparicions en què aquest mot forma part d'una expressió fraseològica. Escriu-les a continuació. Fes el mateix amb els mots “mort”, “amor” i “sant”. Hi haurà casos d'expressions fraseològiques que inclouran més d'un d'aquests mots. Hi haurà altres casos que són col·locacions en la poesia d'Estellés però que no ho són en l'ús general de la llengua. Esmenta'ls també.<sup>371</sup>

b. A continuació tens dues columnes, una amb noms (esquerra) i una amb adjectius (dreta). Cerca aquestes paraules en el corpus estellesià i relaciona cada nom amb un substantiu de la columna de la dreta segons formen una col·locació en el corpus estellesià. De vegades pot ser que les dues paraules vagin sovint a prop en els versos

<sup>369</sup> Objectiu: conèixer connectors poc usuals en la llengua estàndard i conèixer en general la funció dels connectors que apareixen en els versos d'Estellés.

<sup>370</sup> Objectiu: aprofundir en el coneixement de la morfosintaxi dels adverbis acabats en *-ment* i conèixer un nou mecanisme de l'estil poètic com és la invenció de noves paraules per mitjà d'una regla lingüística com és la de la formació dels adverbis en *-ment* (forma femenina de l'adjectiu + *-ment*).

<sup>371</sup> Objectius: identificar expressions fraseològiques en un text literari i desmuntar el tòpic que la llengua poètica no té cap relació amb la llengua col·loquial.

d'Estellés però no pegades, sinó amb alguna paraula enmig (*cluster*), però això també s'ha de tenir en compte per a resoldre l'exercici.<sup>372</sup>

Noms	Adjectius
Tramvia/tramvies	Groc/grocs
Amor	Brusc
Pell	Cereal

Figura 61. Quadre per a l'exercici 1 de col·locacions amb LC.

c. Cerca els següents verbs en el corpus estellesià: *anar, haver, ésser, patir, assumir* i *estimar*. Després d'haver analitzat els seus contextos d'aparició (almenys en vint-i-cinc aparicions de cada verb), classifica'ls en el següent quadre, segons si tenen moltes possibilitats combinatòries (més de 15), poques (menys de 5) o una quantitat intermèdia (entre 5 i 15).<sup>373</sup>

d. Hi ha casos en que el poeta subverteix el significat d'una expressió fraseològica amb finalitats poètiques/estètiques. Busca les següents expressions en el text, localitza el seu context d'aparició (el vers anterior i el posterior) i escriu quina és l'expressió fraseològica original que s'ha subvertit.<sup>374</sup>

Expressió fraseològica subvertida	Expressió fraseològica original
Un amor per a tota la mort	
Plantar cara a la vida	
Por de tot l'any	
Cuixes a l'aire	
Volves de llum	
Solcar la nit	
Sis dotzenes de putes en cofí	
Barba de mil dies	
Coralls en rama	
Els pobres també pequen	
Nit endins	

Figura 62. Quadre per a l'exercici 2 de col·locacions amb LC.

<sup>372</sup> Objectiu: conèixer algunes de les col·locacions de l'estil poètic estellesià. Entendre que les col·locacions dins de la poesia d'un autor poden no ser-ho també en l'ús general de la llengua i així es crea el seu estil genuí.

<sup>373</sup> Objectiu: entendre que hi ha verbs que tenen més possibilitats combinatòries i altres que en tenen menys.

<sup>374</sup> Objectiu: conèixer una figura retòrica que consisteix en la subversió d'una expressió fraseològica de la llengua. Veure com d'aquesta manera, l'expressió fraseològica adquireix un nou sentit metafòric i alhora és un element més que caracteritza l'estil poètic de l'autor.



## 4.10. Conclusions

Tot comptat i debatut, al llarg d'aquestes pàgines s'han proposat una sèrie d'aplicacions didàctiques on la poesia d'Estellés juga un paper més o menys principal. S'ha començat per revisar el paper de la poesia de Vicent Andrés Estellés en els manuals de secundària de llengua i literatura al País Valencià i pel comentari de les principals fonts bibliogràfiques existents sobre el tema. Tot seguit, s'han proposat un seguit d'aplicacions didàctiques en què s'inclou la poesia d'Estellés.

En l'exposició d'aquest seguit d'aplicacions, s'ha esbossat un recorregut des de les propostes més tradicionals fins les més perifèriques, tot incloent la dimensió de les noves –i no tan noves– possibilitats que ofereix la xarxa i la de propostes multimodals i entre diferents matèries, tot recollint experiències amb alumnes d'edats molt diverses, des de primer de primària (4.7) fins a l'ensenyament universitari (4.5). Així doncs, s'ha trencat amb la idea preconcebuda que la presència de la poesia a l'aula només té cabuda si l'alumnat és d'edats primerenques.

Les propostes didàctiques presentades són només suggeriments. Amb elles, s'ha volgut experimentar amb la versatilitat de possibilitats d'explotació didàctica de l'obra d'un poeta, però de ben segur que hi ha moltes més possibilitats –i millors– que no han estat esmentades al llarg d'aquestes pàgines. Perquè haja estat profitosa la seua elaboració, caldria que aquest material despertara la curiositat o la creativitat d'algun lector ensenyant que pugua aplicar en un entorn educatiu aquestes o altres propostes didàctiques que compten amb la poesia com actiu central o secundari, tot superant la por –o l'excessiu respecte– a un gènere discursiu amb tantes potencialitats didàctiques i que ha estat tan injustament marginat com a material didàctic en certs àmbits acadèmics.

De bestreta, s'ha fet palesa la utilitat de la poesia d'Estellés per a l'ensenyament del català, però sense menystenir la seua validesa també com a material didàctic multidisciplinari que tocara la història, l'educació ciutadana (com hem perfilat més amunt), la música (a partir de molts dels poemes musicats d'Estellés, sobretot per Ovidi Montllor, per Paco Muñoz i per Maria del Mar Bonet) o la llengua castellana (per la seua producció poètica en espanyol i per la possibilitat d'anàlisis comparatives amb autors com Francisco de Quevedo, Pablo Neruda o Rubén Darío).

En 4.2, s'ha observat que l'ús de la poesia en els llibres de text fomenta una sèrie de pràctiques que, si més no, no aprofiten gran part de les potencialitats didàctiques de la poesia. Per exemple, s'ha vist que en gairebé cap cas dels analitzats s'utilitza la poesia per treballar continguts gramaticals i que molt sovint la poesia té un paper accessori i minso en els manuals, basat en una visió reduccionista d'aquest gènere entés només com versos i rimes críptics i allunyats dels usos lingüístics dels joves. A més, en cap cas dels vists en els manuals s'aprofita l'exercici productiu de memorització i recitació oral de poemes a l'aula.

En 4.3, s'ha reflexionat sobre la utilitat de la poesia d'Estellés en classe de català. Les possibilitats són àmplies. Es pot treballar sobre poemes musicats per tal d'explicar conceptes de la mètrica i de la rima poètica. Diacrònicament, es pot fer un estudi de la poesia medieval catalana d'autors com Jaume Roig, Isabel de Villena, Joan Roís de Corella i sobretot Ausiàs March a partir dels paratextos d'alguns poemes estellesians i, fins i tot, des d'estructures sintàctiques i determinat lèxic de nombrosos dels seus

poemes. En 4.9, s'ha proposat la introducció d'eines de LC per a la cerca en un corpus informatitzat que permet anar més enllà en la major part dels usos didàctics proposats en 4.3.

Amb les propostes de 4.4.3 i 4.4.4, s'ha intentat demostrar que les activitats basades en les geografies literàries no es limiten a la ruta literària. Internet ofereix una finestra hipertextual al món que es pot aprofitar perquè els alumnes visiten virtualment aquells racons reals que apareixen en contes, novel·les o poemes. De més a més, conèixer el territori a través de la literatura és important per diversos motius. En primer lloc, s'aporta als alumnes una nova dimensió en el significat dels llocs: la dimensió literària, que pot ser fantàstica o no, i que demostra el pas de la història pel territori i la seua transformació en cultura i en patrimoni.

En segon lloc, el fet de treballar el territori a través de la literatura propicia l'aprenentatge significatiu en un doble sentit: d'una banda, quan l'alumne es retrobe amb aquest lloc més endavant, el relacionarà amb el text literari per mitjà del qual va descobrir el lloc; d'altra banda, quan l'alumne torne a algun poema de Vicent Andrés Estellés, recordarà segurament que la seua poesia és de caire referencial i vivencial i que aquest poeta sovint ambienta els seus poemes en llocs físics. També és important considerar que, amb el treball sobre un poeta reivindicatiu i patriòtic com Estellés, es contribueix a la recuperació del sentiment d'arrelament de la cultura amb la terra.

La poesia d'Estellés és d'una llengua planera i parla de temes quotidians. És per això que pot ser una bona porta d'entrada dels joves a la lectura de poesia. Així com, per exemple, Glòria Bordons ha defensat la utilitat i la multiplicitat d'explotacions possibles de la poesia de Joan Brossa per a treballar amb infants, nosaltres som partidaris de començar, en l'educació secundària, per fer ús d'una poesia més referencial com bona part de la poesia estellesiana o de Martí i Pol, per a passar gradualment a l'ús d'altres models poètics més críptics, com ara la poesia de Salvador Espriu, de Carles Riba o bona part de Maria-Mercè Marçal.

El MPV inclou una quantitat immensa de poemes que parlen de llocs i de personatges concrets, reals, històrics i valencians. Aquesta obra colossal conté més de mil poemes organitzats per *llibres* on es parla de pobles, rius, pintors, músics, flors, traïdors, etc., tots del País Valencià. Per tant, el MPV és molt ric com a font de la qual obtenir poemes que parlen de gairebé tot, i que es poden usar com a poemes introductoris; com a esquers atractius per a parlar de conceptes de botànica, geografia, història, història de l'art, etc., des del punt de vista de la programació integrada des dels diferents assignatures.

Per tancar el comentari de les propostes que posen en relació literatura i territori, s'ha comprovat que el model de seqüència didàctica (SD) encaixa molt bé amb les propostes de geografies literàries, ja que permet gaudir de l'experiència de connectar literatura i territori i alhora treballar els gèneres i una competència d'expressió (oral o escrita) en forma de tasca final (com ara, en 4.4.3, la producció d'un breu text oral argumentatiu monològic, tot introduint un gènere discursiu encara recent, tot i que ja implantat en el món de la publicitat i de l'empresa, com és el *pitch*). La proposta de 4.4.4 és una mica més complexa per tal com s'hi combinen dues SD enllaçades, cadascuna amb la seua tasca final: l'elaboració d'un poema i d'una notícia breu respectivament.

Pel que fa a les experiències didàctiques en els lectorats europeus, s'ha constatat que el dir estellesià, tan radicalment arrelat al territori propi, és d'una gran universalitat, tal com ho ha demostrat l'autoidentificació generalitzada de l'alumnat estranger, que ha captat ràpidament el sentit tel·lúric del vers estellesià, especialment pel que fa al poema "Els amants" (LMer) i al primer poema d'Ho. S'ha observat també el poder emotiu del vers musicat, que accentua la força comunicativa del vers estellesià i amplifica el seu sentit de *glocalitat*.

Pel que fa a la darrera proposta didàctica duta a terme en un lectorat de català (4.5.3), s'ha donat valor a dues tècniques deixades normalment de banda per les metodologies d'ensenyament de la llengua estrangera: la traducció i la poesia. S'ha demostrat que la traducció de poesia pot ser una eina útil per a l'aprenentatge de l'L3. Ocorre un fenomen semblant pel que fa al treball entre imatge i text poètic, que pot ajudar a la comprensió de textos més abstractes i simbòlics com poden ser els textos poètics, fet que s'estudia en 4.7.

A més, l'activitat proposada plantejava l'acarament multilingüe de versions traduïdes del poema, i així es combat un altre prejudici que afirma que les llengües s'han d'ensenyar una a una i que qualsevol interrelació cognitiva entre una L2 i una L3, o amb la llengua materna, és una interferència que cal evitar. Ben al contrari, hi ha associacions cognitives entre llengües que són típiques en persones multilingües i que predisposen les seues ments a l'aprenentatge de noves llengües, tot permetent una major flexibilitat i mal·leabilitat de les seues connexions mentals pel que fa a les competències que serveixen per aprendre llengües.

En 4.6, s'ha resumit quin ha estat el paper de les TIC en les propostes didàctiques dissenyades. Justament la poesia és un gènere que es revigoritza amb les noves tecnologies per les seues característiques de brevetat i de condensació semàntica, que fan que una xarxa social que només admet missatges de 140 caràcters com és Twitter, siga lloc usual de citacions de fragments de poemes.<sup>375</sup> Així doncs, eines com el blog o la pàgina web permeten fer convergir un seguit de propostes didàctiques en un mateix espai, tot fent-les accessibles a qualsevol persona interessada.<sup>376</sup> Aquest és un dels molts exemples de la democratització en l'ensenyament que el nou entorn possibilita, en aquest cas, pel que fa a l'accés a materials didàctics i l'intercanvi d'opinions entre docents. Xarxes socials com ara Twitter i Facebook, entre moltes d'altres, serveixen com plataformes des d'on publicitar aquests nous materials perquè s'estenguen entre els membres de comunitats d'usuaris interessats en un determinat àmbit de coneixement, com pot ser l'ensenyament de la literatura i de la llengua. De fet, a Internet existeixen eines d'accés obert per a tota mena de necessitats del professorat, per exemple, l'eina Survey Monkey, entre moltes d'altres, que pot servir per a crear qüestionaris d'avaluació.

El de la lingüística de corpus (LC) aplicada a l'ensenyament és encara un terreny gairebé erm, on els pocs treballs existents es troben sobretot en l'àmbit de l'ensenyament de la llengua estrangera, més pel que fa a l'extracció de conclusions per part dels investigadors (per exemple, amb la compilació de corpus de textos d'estudiants

---

<sup>375</sup> El mateix passa amb l'aforisme, gènere discursiu revigoritzat també per motiu de la brevetat comunicativa i la condensació expressiva requerides en les xarxes socials, especialment Twitter.

<sup>376</sup> En el següent lloc web que va començar essent un blog, es poden consultar algunes de les propostes didàctiques d'aquest capítol de la tesi: [ainamonferrer.com](http://ainamonferrer.com).

de llengua)<sup>377</sup> que quant a l'ús com a eina o material a l'aula. La LC pot arribar a convertir-se en una ferramenta o material dins l'aula de llengua i literatura de tots els nivells, com ho és ja en els ensenyaments universitaris de traducció o de lingüística aplicada en general. La LC pot ser una eina molt il·lustrativa que agilitze, des dels exercicis de gramàtica, fins a tota mena d'exercicis comunicatius. La implementació de les noves tecnologies així ho propicia i, en el punt 4.9, no s'ha fet més que indiciar aquest fet.

Per acabar, s'ha fet palés que l'anàlisi pragmaestilística i traductològica aprofundida de l'idiòlecte d'un poeta reforça, quantitativament i qualitativa, les propostes didàctiques que se'n deriven. Aquestes aplicacions de la poesia a l'educació, que han estat plantejades ací sempre a partir dels versos de Vicent Andrés Estellés, podrien ser exportables a altres corpus d'autors de poesia, però també de qualsevol altre gènere textual. Ara bé, caldria dur a terme determinades adaptacions específiques per a cada cas.

---

<sup>377</sup> En aquest sentit, per exemple, un dels més coneguts és el Cambridge English Corpus: <http://www.cambridge.org/us/cambridgeenglish/about-cambridge-english/cambridge-english-corpus> [Consulta: 20-10-2014].

## 5. Conclusions generals

Al llarg d'aquestes pàgines, s'ha intentat dur a terme una incursió polièdrica en l'obra poètica de Vicent Andrés Estellés. Les principals cares del poliedre analític han estat l'estilística pragmàtica, la traductologia i les aplicacions didàctiques. Al mateix temps, aquests tres aspectes generals reben la influència de fonts diverses pel que fa als seus enfocaments analítics, tal com s'ha explicat en les respectives introduccions als tres capítols analítics (2.1, 3.1, i 4.1).

Quant a l'anàlisi estilística i pragmàtica (capítol 2), s'ha partit de la digitalització de tota l'obra poètica d'Estellés per a avançar en l'estudi del seu estil amb la introducció d'un aparat analític que no havia estat utilitzat fins ara per a l'anàlisi de l'obra d'aquest autor: la lingüística de corpus (LC). Aquesta eina ha servit de suport metodològic, tot agilitzant les cerques manuals i permetent l'obtenció massiva de dades concretes i la seua ordenació sistemàtica i significativa per a una anàlisi ajustada. A més, després de constatar l'escàs ús de la LC per a l'anàlisi literària –i especialment de poesia– comparat amb el seu ús en altres camps com ara la recerca en ensenyament de llengües, aquesta tesi ha servit per a conèixer i esprovar les possibilitats que aquest tipus d'eines ofereixen per a l'anàlisi estilística de textos poètics, així com les seues limitacions.

D'altra banda, amb l'aplicació d'un esquema preexistent i genèric per a l'anàlisi estilística (Salvador 2013: 43-45), s'ha obtingut l'esquema següent d'anàlisi estilística dels textos literaris –concretament de caràcter poètic–, amb l'ús de la LC com a suport metodològic en certs punts:<sup>378</sup>

Parts de l'anàlisi estilística dels textos literaris			Ús de LC
1	El significat lèxic	Els noms propis i l'enciclopèdia cultural: antropònims i topònims	Sí
1		Economia de l'adjectivació	Sí
1		La combinatòria lèxica: col·locacions	Sí
2	Les estructures gramaticals	Verbs	Sí
2		Adverbis	Sí
3	La pragmàtica del text	Interjeccions i estil exclamatiu	Sí
3		Conversacionalitat	Sí
4	La prestidigitació retòrica	La contundència: l'epifonema i altres recursos de la sentenciositat	Sí
4		El pensament analògic: comparances, exemplificacions i al·legories	Sí
4		La projecció cognitiva	Sí
4		Altres procediments expressius: desplaçaments qualificatius, subversió fraseològica i representació a través de variants	No
5	Macroestratègies discursives	Composició i progressió del discurs: els títols i les citacions paratextuals	No
5		Els gèneres com a filtre de l'estil	No
5		Polèmica i cultura del debat (insults, etc.)	Sí
5		Estil i ideologia (representació de la dona, etc.)	Sí

<sup>378</sup> El contingut resumit en aquest esquema s'ha explicat en 2.1.4.

6	Conclusions	No
---	-------------	----

Figura 63. Quadre resum de l'esquema proposat per a l'anàlisi estilística dels textos estellesians

La principal llacuna o autolimitació de la nostra proposta és que es deixa de banda la part relacionada amb la forma externa del text, que tanta significació té en el gènere poètic. És a dir, que l'anàlisi del metre, el ritme, la rima, les estrofes o bé, més en general, dels motlles poemàtics, no ocupa un apartat concret en aquest esquema, sinó que apareixerà com a element secundari en certs punts de l'anàlisi.

A banda de l'originalitat en si mateixa de l'ús d'eines de lingüística de corpus per a l'anàlisi estilística de l'obra d'un poeta, la qual encara no havia estat escrutada des d'aquesta perspectiva metodològica, hi ha un seguit d'avenços en el coneixement de l'estil poètic estellesià fruit d'aquesta tesi que tot seguit es resumeixen.

Els noms propis de persona i de lloc són determinants en l'estil estellesià. Pel que fa a l'antropònim, s'han estudiat les aparicions del nom *Vicent*, que poden tenir un sentit d'autorepresentació del *jo* poètic o fer referència a altres personatges reals. En aquest sentit, destaca la referència a Sant Vicent Ferrer com un dels grans personatges històrics valencians, de la tradició cultural dels quals Estellés se'n considera hereu directe. Pel que fa als personatges històrics amb què Estellés s'identifica des del punt de vista nacional i cultural, Ausiàs March n'és el màxim exponent, com s'ha explicat en les conclusions del segon capítol (punt 2.7).

Els antropònims són determinants en la poesia d'Estellés des de començament dels anys cinquanta. Però podríem dir que, en una etapa inicial, la balança es decanta pels antropònims de personatges de ficció i, a poc a poc, creix el nombre i la importància dels antropònims amb referent real. Passa una cosa semblant amb els topònims, que, en la poesia més primerenca, tenen un paper discret mentre que assoleixen un protagonisme innegable en el MPV, tal com passarà amb els noms propis referents a personatges considerats importants per a la identitat dels valencians –seguint la construcció identitària valenciana instigada per personatges com Joan Fuster i Manuel Sanchis Guarner. A més, pel que fa al topònim, l'escriptura de LMer és un punt d'inflexió en la representació de la ciutat, la qual esdevé quelcom més concret i tacat de la pròpia experiència vital quotidiana. La genuïtat d'aquest punt de vista nou sobre l'espai urbà rau en un tipus de visió de la ciutat a peu de carrer, on, fora de misticismes i de simbolismes, el *jo* poètic es perd entre la quotidianitat dels transeünts, presentant-se, així, com *un entre tants*, en coherència amb la seua visió i missió, autoimposada, com a poeta dels valencians humils.

Tot seguit, s'ha analitzat la qualificació. Així, s'ha apuntat la importància de la metadiscursivitat en el dir poètic estellesià, tret que coincideix amb l'expressió assagística d'autors com Josep Pla i Joan Fuster, que atribueixen a l'adjectiu una funció fonamental en l'escriptura i propugnen el seu ús acurat i auster. De fet, si el recurs a la metadiscursivitat és característic en certs assagistes, és més estrany en el discurs poètic, sobretot des de l'aparença prosaica del vers estellesià.

Després d'aquestes reflexions, es passa a l'estudi basat en dades quantitatives, com és el llistat dels 40 adjectius amb més aparicions en el CED. De la seua revisió, se'n deriva el fet que molts d'ells són d'ús molt comú, de manera que la seua abundant presència en aquest corpus no és realment representativa de l'estil estellesià. Tanmateix, entre els 40,

sí que n'hi ha que són estilísticament representatius, com ara *fondo*, *llarg*, *darrer*, *antic*, *futur*, *fosc*, *humil*, *tendre*, *trist*, *amarg*, *cert*, *pobre* i *invicte*, entre d'altres. En molts d'aquests casos, l'originalitat rau en el seu ús genuí per part del poeta, que no es copsa amb el sol esment de l'adjectiu, sinó que requereix una anàlisi aprofundida dels cotextos en què hi apareix. És el cas de *cert*, que té tendència a aparèixer anteposat i formant part d'una estructura de tipus [*un + cert + Subs + de*] (“una certa grogor de pianos usats”, OC6, CQOTP).

Després del breu repàs al llistat dels quaranta adjectius amb més aparicions (figura 10), ens hem disposat a analitzar pregonament una sèrie d'adjectius que, tot i ser mots clau de l'estil estellesià, no apareixien entre els quaranta més freqüents en el CED. Es tracta de *groc*, *pedregós*, *cereal* i *vegetal*. D'aquesta anàlisi, se n'ha conclòs que l'adjectiu *groc* –amb els seus equivalents en altres categories lèxiques, com ara *grogor* i *groguenc*–, es relaciona, en l'univers estellesià, amb escenes tristes de la postguerra. Molts dels mots relacionats amb *pedregós* fan referència a paisatges i al territori, tot i que hi ha casos en què la pedra representa restes arquitectòniques antigues i, fins i tot, records vitals. Per a Estellés, el territori és eminentment mineral i la relació de territori, identitat i pàtria propicia el fet que allò *pedregós* en Estellés faça referència als diversos elements acabats d'esmentar. Pel que fa als dos adjectius restants, *cereal*, per al burjassoter s'associa amb el cereal mòlt, per la seua vinculació familiar amb l'ofici de forner. Alhora, hi ha la combinació *tacte cereal*, relacionada amb la pell fina prototípicament femenina. S'ha observat, al mateix temps, una certa tendència estellesiana a relacionar les característiques femenines amb allò vegetal per tal com la dona estellesiana es representa com un element passiu, de bellesa estàtica, gairebé sinuós i escultural. Com les tiges llargues i primes de les plantes, són les cames femenines fetitxe del poeta. Així doncs, en l'univers del poeta, la dona és vegetal, en contraposició a l'home, que és animal, el subjecte agent en l'enunciació poètica i protagonista de l'acció i del discurs.

De l'anàlisi d'*amor* i de *mort* pel que fa a les seues combinacions qualificatives més pròpies de l'escriptura poètica estellesiana, se'n deriva l'abundància de l'estructura [*un + N + de + sintagma qualificatiu*], especialment en cotextos d'aparició d'*amor*. A més, s'ha observat que *amor* posseeix més diversitat argumental que *mort* i, com s'ha vist més endavant, en 2.2.3.4 i en 2.3.1, el concepte *amor* és més present com a substantiu mentre que *mort* ho és més en forma verbal (*morir*).

En el punt següent, 2.2.3, s'ha continuat la reflexió sobre les combinacions lèxiques en l'estil estellesià, tot partint de l'anàlisi de certes combinacions de mots que remetent a l'estil d'Ausiàs March, entre les quals se n'han destacat les següents: l'adjectivació *fondo* per al substantiu *delit*, l'ús de la preposició arcaica *vers* seguida d'un sintagma nominal, la repetició del vocatiu *amor*, *amor*, que pot remetre al *senyal* trobadoresc i les estructures de tipus sentenciós *Jo sóc aquell que em dic* i comparatiu *així com cell qui*, amb les seues respectives variants.

Tot seguit, s'enceta un epígraf sobre la doble adjectivació estellesiana, on s'ha comprovat que, en alguns casos, Estellés fa ús de la doble adjectivació amb intenció d'atenuar el sentit sexual sobre parts del cos, de manera eufemística, gràcies a la condensació de sentit i alhora la subtileza semàntica d'aquesta estructura, que s'aconsegueix amb el desplaçament qualificatiu (“assaonades rodonors benignes”).

També s'utilitza aquesta subtileza de sentit per descriure accions erotitzades (“cautes mans expertes”, “íntims treballs predominants”, “viciós exercici banal”) o bé actituds (“fosc afany frenètic”, “irada insistència amorosa”).

Els principals temes presents en les estructures estellesianes de doble adjectivació han estat erotisme i cos, postguerra i família, i pàtria i orígens, fet que coincideix amb les temàtiques generals del poeta, però que, mitjançant l'estudi d'aquest recurs concret, es poden observar més clarament i exacta. Quant a les relacions semàntiques entre els tres termes de la doble adjectivació, les opcions varien des de casos de contrast semàntic (“petites bèsties, suaus”) fins exemples on els termes de l'adjectivació són quasi sinònims (“pura perfecció absoluta”). Concretament, s'ha observat una abundància significativa de la doble adjectivació en els poemaris CCO i LMer.

També s'ha analitzat l'estructura [Nom + o + Nom]. Com en el cas anterior, s'ha partit de cerques de *trigramas* en el corpus etiquetat. En bona part de les aparicions d'aquesta estructura, la metàfora hi és present. En alguns casos es tracta de metàfores d'imatge (“aigua o cristall”, “dard o fletxa”, “moneda o medalla”, etc.). En altres casos, l'estructura de la metàfora és més complexa i alguns d'aquests darrers contenen metàfores clau de l'univers estellesià (“ona o cos”, “fulgor o peix”, “ganivet o peix”, “vespres o vida”, “cor o pa no cuït” i “pa o vida a punt, o quasi a punt”, entre altres exemples).

Pel que fa a la relació lògica entre els elements de l'estructura [Nom + o + Nom], Estellés opta per utilitzar-la en sentit de suma semàntica, malgrat que alguns dels seus predecessors poètics l'havien utilitzada amb sentit de contrast semàntic entre els dos termes del binomi (com ara en el cas de l'*Ales o mans* fusterià). A més, s'ha detectat una presència especialment significativa d'aquesta estructura en el GFG, que podria estar justificada per l'encotillada mètrica del sonet, utilitzada al llarg de tot el poemari. Aquesta estructura permetria, doncs, estalviar síl·labes, tot aportant una intensificació del sentit.<sup>379</sup>

Al final del punt 2.2.3, s'han revisat els 40 substantius amb més aparicions en el CED mitjançant una cerca lematitzada. Dels 40, l'únic nom propi que s'hi troba és el cas especial de *Déu*. Les cinc temàtiques en què es poden classificar aquests substantius són: *a*) elements del cos (*cap, cor, cos*, etc.), *b*) elements naturals (*aigua, llum, mar, pedra*, etc.), *c*) elements humans (*carrer, casa, llit*, etc.), *d*) conceptes amb un determinat nivell d'abstracció (*amor, vida, país*, etc.) i *e*) referents espacials i temporals (*any, dia, hora, nit*, etc.). Estellés utilitza sovint la referència a parts del cos com *mà, pits, ulls o sang* per referir-se de manera metonímica a una persona. També s'ha destacat el protagonisme de l'element visual per a la representació del món típic del poeta, fet constatable per l'abundància i precisió de la il·luminació en les descripcions de l'escena en els seus poemes, bé siguin escenes interiors o exteriors.<sup>380</sup> Aquestes referències molt matisades lumínicament i detallada en el vers estellesià s'acompanyen del gust pel cinema, element que sorgeix en molts punts de la seua poesia. A més, pel que fa al substantiu *cosa*, s'ha relacionat amb l'estructura *certes coses*, típica de l'estil d'aquest poeta.

<sup>379</sup> Novament, l'anàlisi concreta d'una estructura ha fet aflorar certs trets i referents conceptuals típics de la interpretació estellesiana del món.

<sup>380</sup> Així com la consciència representacional minuciosa dels espais de la ficció que es creen en els seus poemes.



En el tercer apartat, sobre les estructures gramaticals, s'ha partit, d'una banda, dels 40 verbs més freqüents en el CED i, d'altra banda, dels 40 adverbis. Entre les principals idees, hi ha el gran nombre d'aparicions dels 40 primers verbs en comparació amb els 40 primers mots de les altres tres categories lèxiques, fet que s'observa clarament en la figura 46.

A més, les aparicions dels dos primers verbs, *haver* i *ser*, són dràsticament superiors a la resta per la seua funció d'auxiliars. Els verbs semànticament forts, d'entre els quaranta primers per ordre de freqüència, seran els que més influiran en l'estil del poeta pel seu pes semàntic. Són abundants, també, un grup de verbs semànticament forts format per verbs psicològics transitius del tipus *pensar*, *recordar*, *evocar* i *imaginar*, malgrat que els dos darrers no es troben entre els primers quaranta. Aquestes aparicions encaixen amb les seqüències típiques de la poesia d'Estellés on s'evoquen records autobiogràfics i situacions imaginàries. Un altre verb significatiu en l'estil del poeta és *cantar*, així com el substantiu *cançó*. Els seus contextos d'aparició recalquen el sentiment del poeta que canta al seu país, a la seua terra, motivació de clara influència nerudiana.

Comparant les figures 28, 29, 30 i 31, s'ha constatat que Estellés utilitza més els verbs de tipus *accions del cos* que no Ausiàs March. Potser siga perquè el dir poètic estellesià és més planer. El sentit metonímic de representació directa de les accions quotidianes, més directa que les representacions quotidianes en March, justifica l'abundància d'ús de verbs com ara *resar*, *cantar*, *riure*, *pelar* i *créixer*. En canvi, en March són proporcionalment més freqüents els verbs de sentiments i sensacions.

També és destacat l'ús estellesià de verbs metadiscursius com ara *escriure*, però també *dir*, que en certs casos també pot tenir aquest sentit de metadiscursivitat. En fixar-nos en les aparicions de *mort*, *morir*, *vida* i *viure*, s'ha comprovat que, en el cas de *vida* i *viure*, les aparicions del nom dupliquen les del verb. En el cas de *mort* i de *morir* passa el contrari, com s'ha dit suara.

Si l'adjectiu qualificatiu ha estat el tipus més representatiu d'adjectiu a l'hora d'analitzar l'estil del poeta, en el cas de l'adverbi, ho serà l'adverbi en *-ment*. Les quaranta primeres aparicions d'adverbis per freqüència estan ocupades per adverbis menys prototípics, que s'inclouen en aquesta categoria per la seua naturalesa de calaix de sastre (*ara*, *dalt* o bé *dins*). Només hi ha una excepció: *senzillament* i, ben a prop, *inútilment*, que són dos adverbis en *-ment* d'allò més comuns. Dels adverbis no prototípics (els que no tenen la terminació *-ment*), hem considerat estilísticament significativa la presència d'*àdhuc*, pel seu sentit culte i arcaïtzant. Per tant, la seua presència té un efecte estilístic, de manera semblant al que passa amb l'ús de la conjunció *car*.

Entre els usos més convencionals dels adverbis en *-ment*, s'hi ha trobat exemples de funcionament altament gramaticalitzat (*talment*, *simultàniament*, *únicament*), amb poca virtualitat poètica, igual com passa amb certs connectors textuais (*darrerament* o bé *finalment*). També cal destacar la comparança amb *talment*, amb certa tradició en la poesia contemporània espanyola ("el blanc dels ulls, en el nocturn, fulgia, / talment el de les dents", LVIII, GFGII).

L'originalitat comença amb alguns *adjunts oracionals* que modifiquen el conjunt de l'enunciat ("No ho gose dir. Potser fóra inexacte. / Senzillament, ara anotava uns fets",

OC3, AC). També hi ha casos en què es produeix una certa *modalització epistèmica* de l'adjectiu a què acompanya l'adverbi, sovint amb ironia (“Oh Muses, dolces Muses, relativament castes!”, OC7, ATV). En altres moments, la modalització és *apreciativa* (“i seguies, després, / pel carrer, solitari, tristament errabund”, OC2, CGAF). Hi ha casos en els quals la modalització té lloc per la influència de l'adverbi sobre un nom, que s'ha anomenat *adjecte* (“Jo només sé que em sent més amargament fill.”, OC6, CR).

En altres casos, l'originalitat de la combinació rau en l'alteració de l'ordre habitual (“Se'n pujarà d'un bot un gat / al cabot pelut d'un penjat / i bordament l'arraparà”, OC4, Ar). També s'han trobat exemples de doble adverbialització modificadora del verb (“has viscut plenament i dolorosament / en un temps i un país, has viscut en Europa”, LMer). En darrer lloc, s'han trobat casos d'especial originalitat en l'estil, siga per la creació de nous adverbis en *-ment* (*adàmicament* i també *nemorosament*), siga per un ús genuïnament efectista (“tot deixa d'ésser, però acompanyadament, / no tinga res por a la nit”, OC2, Ho).

En l'apartat següent (2.4), s'hi han referit alguns elements directament relacionats amb la pragmàtica del text, concretament, les interjeccions i la conversacionalitat. Ambdós són elements transversals de l'obra poètica d'Estellés. S'ha observat que, mentre que certes expressions interjectives o exclamatives s'hi utilitzen per a crear un efecte de conversa espontània i col·loquial valenciana (“Déu el tinga en la glòria”, HP; “coneixement amb la beguda”, GFG), les interjeccions pròpies, a més d'aquest vessant, es fan ressò, irònicament, de la tradició poètica *garcilasista*, com s'esdevé en PLE. Les interjeccions pròpies que més apareixen en la poesia d'Estellés són *oh* (1347 ocurrences), *ah* (197) i *ai* (148). La interjecció *oh* s'utilitza sovint en la seua accepció d'apòstrofe (“Oh poble, oh poble, dreçat”, MPVII, NPV).

La categoria d'interjecció impròpia se solapa amb la de rutina conversacional, fet que s'ha tingut en compte en l'anàlisi per a evitar repeticions. Les interjeccions més abundants d'aquest tipus en el CED són *hola* (6), *adéu* (77), *bon dia* (21) i *bona nit* (19). Per les seues anomalies pragmàtiques, els insults són un tipus d'expressió entre la interjecció impròpia i la rutina conversacional i tenen un paper destacat en l'estil estellesià, com es comentarà en tractar el punt 2.6.3.

Les rutines conversacionals apareixen principalment en poemaris amb alta presència conversacional, com és PLE, o bé en poemaris on apareix sovint el discurs col·loquial reportat en estil directe, com ara el GFG. També es poden trobar modismes que, lluny de considerar-se plenament rutines conversacionals, tenen un cert grau de conversacionalitat (*fer com déu mana*, *déu que ho faça*, etc.).

A més, s'hi ha trobat una quantitat destacable de fraseologia conversacional de tipus religiós, sense alteració pragmàtica ([tenir la cara] “feta un ecce-homo”; “Les claus de Déu, Sant Pere i Sant Joan [cançoneta popular]” o bé “[fer] com Déu mana”), però també amb alteració pragmàtica (“Déu sap que...”, “Done gràcies a Déu”, “En el nom del Pare, del Fill i de l'Esperit Sant”, “Si déu vol” o bé “Per la glòria de Déu”).

Altres trets destacats de la conversacionalitat –i, per extensió, de la col·loquialitat– que s'hi han considerat, han estat: *a*) la imprecisió en el comentari d'elements de la realitat, *b*) l'imperatiu, *c*) l'eufemisme, *d*) la construcció dels enunciats amb moltes elisions i amb elements d'íctics, *e*) els usos dels numerals i dels quantitatius, emparellats per

conjunció o per preposició i els usos aproximatius i hiperbòlics, f) l'aparició de castellanismes i, en darrer lloc, g) les col·locacions conversacionals, col·loquials, pròpies de l'estil estellesià, com és el cas d'*A mi no m'han parit per a...*

En el cinqué apartat del segon capítol, s'hi han analitzat alguns dels recursos retòrics més destacats del burjassoter. S'ha començat per l'anàlisi de l'epifonema com a recurs sentencios per excel·lència. Els principals casos d'explotació semàntica original del darrer vers en Estellés es condensen en dos poemaris dels anys cinquanta, com són la N i PLE –amb pocs casos però molt interessants–, i en dos dels escrits en els anys 60: el GFG i Ho –amb gran quantitat de casos epifonemàtics susceptibles de ser comentats.

Després de l'anàlisi detallada, s'ha proposat una taxonomia aproximada de cinc tipus d'epifonema pel que fa a l'efecte semàntic. El primer cas, i més general, recull els casos en què el darrer vers, no mancat d'una certa ironia, tergiversa el to greu o cerimoniós de la resta del poema (“Cloc els ulls i me'l fot”, Ho). En el segon tipus, entra en joc l'ambigüitat enunciativa (“Poseu-me les ulleres”, GFG). El tercer cas, sense ironia ni joc enunciatiu, és l'epifonema que sintetitza o sentència pròpiament (“Més avant escriuràs el teu cant a València”, LMer).

Els dos casos restants són variants del primer. Per un costat, el quart cas respon a l'exemple de l'epifonema de l'“Epístola amb segell d'urgència a Sant Vicent Ferrer”, del poemari la N, on el darrer vers subversiu atenua la sentenciositat del text previ i hi afegeix un cert dubte existencialista (“És l'hora de parlar clar i ras, Sant Vicent. / ¿O de seure's en un còdol i callar ja del tot?”). El cinqué tipus i últim, ben present en el GFG, consisteix a tancar amb una expressió col·loquial, sovint una rutina conversacional pròpia dels parlars de l'Horta de València (“Vicenta, cada dia estàs més bona”, GFG) o bé introduint referents culturals provinents de l'actualitat periodística de l'època (“poden quedar estupefactes un / moment, mirant la resplendor sobtada, / per més que pensen si seria un OVNI”, GFG), que no deixen de ser referents populars.

Amb la cerca del mot *èmfasi* en el CED, s'ha comprovat com el poeta és crític amb l'exaltació enunciativa exagerada, típica de discursos *jocfloralistes* (“L'èmfasi ens ha perdut freqüentment els indígenes”, LMer). Tanmateix, la sentenciositat estellesiana no es limita al darrer vers, sinó que es pot trobar en llocs tan dispars com els paratextos (“Sàpien-ho: em dic Ningú, i Ningú m'anomene”, LE) i dins dels poemes, com en el cas destacat del CR (“A mi no m'han parit per a entendre o no entendre”). Per tancar aquest punt, s'ha parlat dels trets ausiasmarquians de la sentenciositat estellesiana, tot destacant-ne dos: *Jo sóc aquell que* + [V] (“Jo sóc aquest que es diu Vicenç Andrés!”, Ha) i la conjunció arcaïtzant *car* (“Car és ben cert que Déu esdevé aire / quan nostre cos té voluntat de càntic”, N).

S'han estudiat tres estructures de pensament analògic: les comparances, les exemplificacions i les al·legories. Referent a la comparació, són destacables els nombrosos casos en què un dels termes de la comparació incorpora una reflexió metadiscursiva (“teles de colors esteses a la porta dels comerços, com la prosa de Muntaner”, OC3, MAD). En concret, s'han analitzat tres estructures clau del símil o comparació estellesiana: a) alguns casos de dos substantius units pel nexu *o* (“Els camperols cremen brosses dolentes / en grans muntons o feixos de silenci”, MPVII, LM); b) l'ús de l'adverbi *talment* (“En alguna banda / m'hauré mort. / Espere, / talment una pedra, / oh cúmulo de segles”, OC4, CF) i c) les estructures derivades de la

comparació ausiasmarquiana, del tipus [*així com*] i [*si com + metall/llum/ala/infant*, etc.] (“així com cell qui en l’amant o en l’infant / assetja un gest per fotografiar-lo”, Ha).

Pel que fa a l'exemplificació, s'han revisat els casos que contenen el mot *exemple*: 14 ocurrences en el CED de *per exemple*, que no necessàriament apareix a començament de l'enunciat (“a aquest romanç / un nom de julivert que ho digués tot / portugal per exemple”, OC7, VJ), d'entre els quals, hi ha 4 aparicions de l'estructura [*a*] *exemple de* (“I doncs, quan no les mires, / insisteixen, a exemple de les lires”, CCO). D'altra banda, s'hi han trobat 7 aparicions de l'estructura *posem per cas*, anteposada però també posposada (“un cos d'argila socarrada que / se't trencaria, en un abraç d'aquells, / com una amable i graciosa àmfora, / posem per cas”, GFG).

Alguns casos propers a l'al·legoria, sobretot aquells que fan referència a imatges o referents artístics o bíblics. Es destaca CCO com a poemari més al·legòric del burjassoter, amb la representació simbòlica de la innocència (“anyell sorprés amb una margarida a les dents!”), entre d'altres al·legories menors.

Quant a les metàfores bíbliques, es comenten els casos de Rut la Moabita, referent de la dona familiar, fidel i pacient com ho és Isabel, la dona del poeta –i, a l'altra banda, el pecat representat per Adam i Eva. També hi ha lloc per als personatges genesiàcs Tammar i Amon, la història dels quals representa l'odi entre germans i la violència extrema. De més a més, s'esmenta el colom com a símbol de la pau (“la coloma de l'amic picasso ha arrancat a plorar. / duia al seu bec un julivert”, Ho).

En el punt següent, s'ha estudiat la metàfora des d'un enfocament més macrotextual, dividit en quatre epígrafs. El primer, “Metàfores clau de l'estil estellesià”, recull algunes de les representacions metafòriques més destacades del dir poètic estellesià, segons la seua genuïtat i freqüència: *a*) el meló penjat de la biga, element tradicionalment agrícola de l'Horta associat amb la mort, però també amb el sexe; *b*) les metàfores relacionades amb l'ofici de forner (coure el pa abans que no es faça agra la massa, el forn com el ventre matern, els garbons de llenya per encendre el forn, etc.); *c*) la representació metafòrica dels espais (Itàlia en el CR, l'orografia del territori i la superfície del cos femení) i també *d*) les metàfores ausiasmarquianes en Estellés (tendència a recórrer a l'element quotidià en la creació metafòrica: els jocs d'atzar, la mar i l'amor i el motiu *veles e vents*, entre d'altres).

El segon epígraf i el tercer s'ocupen de l'estudi respectiu de les representacions metafòriques de l'*eros* i del *tanatos* en Estellés. Referent a l'*eros*, s'apunten breument unes poques idees, com ara la tendència metonímica a referir el cos de la dona, atès que s'anirà més enllà en 2.6.4. En el cas del *tanatos*, es presenten algunes de les *textualitzacions* més interessants de la metàfora de la *mort*. Estellés té tendència a la representació de la mort mitjançant la personificació, fet que segueix la lògica cognitiva d'interpretar els esdeveniments com accions realitzades per algun agent concret i representable. En aquest sentit, el poemari la N és especialment il·lustratiu (“jo tinc una mort ben petita / que trau els peus pels bolquers”, “Ets l'àngel del Senyor, / Mort. / Et rebem de genolls a l'estança” [...] “Com si ens armasses cavallers, / aguardem el teu colp de llum a les espatles”). Hi ha també la representació metonímica de la mort, sovint a través del taüt, que pot aparèixer alhora de forma metafòrica i, fins i tot, amb ressonàncies metadiscursives (“Quatre homes van i duen un sonet / amb un mort dins:

amb un sonet al llom”, PF). Fet i fet, es compliria la premissa basada en la presumible hipòtesi que, com més abstracte i incomprensible per a l'ésser humà és un concepte, més quantitat i diversitat de metàfores suscita.

El quart epígraf de l'estudi de la projecció cognitiva en l'idiolècte d'Estellés consisteix en l'anàlisi de la plasmació sintètica de la relació entre els principals conceptes de l'univers cognitiu estellesià, tot seguint la proposta d'Elena Sánchez sobre Ausiàs March (Sánchez 2013: 101), que es basa en les freqüències lèxiques d'aparició dins l'obra poètica de l'autor. De la comparació d'ambdues representacions (figures 36 i 37), se'n deriven idees com ara la coincidència quant al mot amb més aparicions i més densament interrelacionat: AMOR. Malgrat que l'amor ausiasmarquià se centra en un sol objecte, que és la dona desitjada, l'amor estellesià es desenvolupa en tres sentits: l'amor carnal, l'amor conjugal i l'amor a la terra (pàtria). Aquesta taxonomia de l'amor estellesià encaixa amb la triple dimensió que Georges Bataille atribueix a l'erotisme: l'erotisme dels cossos, l'erotisme dels cors i l'erotisme d'allò sagrat.

Nogensmenys, més enllà d'aquesta coincidència, VIDA i MORT són en March conceptes contraris relacionats simètricament amb AMOR. En canvi, per a Estellés, AMOR i VIDA són aproximadament sinònims, i només es relacionen perifèricament amb MORT, per tal com el burjassoter experimenta un amor vitalista.<sup>381</sup> Per un altre costat, de l'anàlisi de les taules de freqüència dels dos poetes, també es conclou que els conceptes abstractes són proporcionalment més abundants en el gandià que en el burjassoter, que ha fet de l'omissió d'allò místic i críptic una senya d'identitat.

Per tancar el penúltim punt de l'anàlisi estilística, s'han tractat altres procediments expressius de tipus microtextual, com són el *desplaçament qualificatiu*, la *subversió fraseològica* i la *representació a través de variants*. En el desplaçament qualificatiu estellesià, l'element clau del desplaçament pot ser un adjectiu (“Sempre en silenci, / espere, indigne, / la mort”, MPVIII, T, o bé “De Gaulle / accedeix, beatíssim, / a una espècie de culte / de madames i monsieurs”, OC9, OD), però també un adverbi en *-ment* (“I em sé en l'aire, que em volta insinuant-se, cru, / com una cabellera llargament impossible”, OC6, CCO).

Quant a la subversió fraseològica, s'ha observat, sense ànim d'exhaustivitat, que aquesta pot ser senzillament una hipèrbole (“barba de mil dies”, LMer / OC8, DG) o bé la substitució d'un objecte material “Coralls en rama” (OC6, ICG); però hi ha altres casos més poètics, com ara “nit endins” i “solcar la nit”, on subjau la metàfora LA NIT ÉS LA MAR, o bé la personificació, com ara en “plantar cara a la vida” (5). La subversió pot ser per substitució (“les coses brutes de cada dia”, OC2, LE), de contingut eròtic (“cuixes a l'aire”, ICG; Test; PE), per la unió de dues concurrències: *pura perfecció* i *perfecció absoluta* en “pura perfecció absoluta” (N), o bé per mitjà de l'alteració del nom d'un producte d'allò més quotidià (“por de tot l'any”, N). També es pot utilitzar per introduir un missatge social, com en l'expressió “els pobres també pequen” (OC6, IC), basat en el títol de la telenovel·la *Los ricos también lloran* (1979). La subtilesa qualificativa d'Estellés permet la creació d'aquesta imatge sublim: “cada matí li canvie l'aigua a la pena” (OC9, An), a partir de l'expressió fraseològica basada en l'alteració de la denominació eufemística de *pixar* com a *canviar-li l'aigua al canari*.

---

<sup>381</sup> Excepte en els poemaris dels anys cinquanta influïts per la mort de la filla, com són PrimS i la N, on es plasma el dolor extrem causat per la mort d'un ésser estimat.

Comparada amb els dos mecanismes anteriors, la representació a través de variants no és exactament microtextual, en tant que s'observa en el conjunt d'un poema o bé en una secció d'aquest. Es pot trobar en poemes com “Demà serà una cançó” i “Postal”, de LMer, per esmentar-ne alguns. El recurs metonímic de la representació a través de variants pot aparèixer combinat amb la metàfora, com ara en el poema “Per tantes i tantes coses”, de la CQOTP. Algunes vegades, es relaciona amb una mirada o descripció paisatgística a nivell panòptic, és a dir, a vista d'ocell, com en alguns dels poemes de l'ICG, on l'enunciador se situa com a observador en el balcó d'un pis elevat de la ciutat de València, des d'on albira diversos elements de la perifèria urbana. Així mateix, també s'utilitza el recurs per a descriure escenaris interiors, com en el darrer poema de l'HP. En darrer lloc, s'ha apuntat com la representació a través de variants és un recurs clau en el MPV a diversos nivells.

El darrer apartat de l'anàlisi estilística s'inicia amb l'anàlisi dels paratextos estellesians en un punt titulat “Composició i progressió del discurs”. S'ha constatat la diversitat i la riquesa pragmasemàntica de l'ús dels recursos paratextuals en el vers d'Estellés. Concretament, s'ha dut a terme una revisió manual exhaustiva de tots els títols en els poemaris estellesians –a excepció del MPV– siguen títols de poemari, de secció de poemari o de poema. De l'anàlisi d'aquest recompte, que es pot consultar en el quadre de l'annex 8, s'ha obtingut que només un 26% dels poemes d'Estellés tenen títol. Seguint la classificació de Besa (2005: 84), en Estellés hi ha títols que compleixen les funcions referencial (*Llibre dels poetes*, MPVIII; *Canals*, MPVII o bé *Llibre de Morella*, MPVIII), metalingüística (*Epístola d'urgència a Miguel Hernández*, MPVIII i *Lletra al pintor valencià Josep Renau*, MPVII) i conativa, que és la menys abundant (*Es desperta la terra. Pobles*, MPVII).

S'ha detectat una elevada presència d'antropònims i de topònims també en els títols poètics estellesians, així com la llargada irregular dels títols, que va des d'un sol mot fins al títol immens del poemari QJFE.<sup>382</sup> També trobem el cas original d'una autocitació paratextual d'un poema de CCO en la N.<sup>383</sup>

---

<sup>382</sup> DE QUAN JOAN FUSTER I L'ESTELLÉS EREN ENCARA MOLT PETITS I ANAVEN A L'ESCOLA DELS CAGONETS, QUE ERA UNA ANDANA, EXEMPLARMENT JUNTS, COM A BONS AMIGUETS, I ABANS DE CREUAR EL CARRER MIRAVEN UNA BANDA I L'ALTRA I PIETOSAMENT ES FEIEN EL SENYAL DE LA CREU, COM ELS HAVIEN ENSENYAT A LES SEUES CASES; I QUAN TENIEN LLEURE A L'ESCOLA SE N'ANAVEN AL PERELLÓ I, RAN DE LA MAR, CONSIDERAVEN EL SEU VOLUM I LA QUANTITAT D'AIGUA QUE DIÀRIAMENT HOM NECESSITARIA PER A EMPLERAR-LA, IDESPRÉS SE'N TORNAVEN A CASA, DOCTAMENT, EN SILENCI, SENSE DIR-SE MAI RES, PERÒ ÍNTIMAMENT CONVENÇUTS DEL MISTERI GENERAL I INESCRUTABLE DE LA NATURALESIA, MENTRE PASSAVEN CAMIONS I SUCCEÏEN COSES I ELLS, CAPFICATS, NO S'ADONAVEN DE RES, FINS QUE, EN PASSAR EL TANCAT DE LES ESCALES, ENTRE ELS BALADRES, GEMEGAVEN ELS AMANTS FURTIUS PECAMINOSSES EXCLAMACIONS I CRITS INCONCEBIBLES. UN DIA ES VAN TROBAR, FLOTANT AL CANAL, UN PRESERVATIU GASTAT, COM UNA RATA SENSE PÈL. MENJAVEN MOLT D'ARRÒS-EN-BLEDES I MOLT DE PA AMB OLI I SAL; ES CONFESSAVEN I FEIEN PENITÈNCIA ELS DISSABTES; ELS DIUMENGES, EN DEJÚ, REBIEN LA COMUNIÓ; I CADA DIJOUS, CAP AL TARD, FEIEN LA VISITA AL SANTÍSSIM. HONRAVEN PARE I MARE, I TENIEN DECLARADA I PENDENT LA GUERRA A L'INFIDEL. QUE ASSETJAVA, COM ERA BEN SABUT, PER TOTS ELS CANTONS, ON HI HAVIA SINISTRES PARELLES QUE ES PALPAVEN I ES DEGOLLAVEN.

<sup>383</sup> Que comença amb el vers “Ets l'àngel del Senyor” (CCO; N).

Amb les citacions introductòries de textos de personatges consagrats valencians, com ara Ausiàs March i Sant Vicent Ferrer, el poeta s'inscriu en una llarga nissaga d'escriptors valencians, tot prestigiant alhora el seu text poètic. Això a banda, amb la citació introductòria dels versos anònims d'una cançoneta popular valenciana ("a la vora del riu mare, / m'he deixat les espardenyas") i la seua rèplica irònicament dialògica ("...si són les espardenyas", LMer), s'enllaça l'escriptura pròpia amb la tradició popular. Totes aquestes maneres de referir el paratext tenen lloc en LMer, que és el poemari estellesià amb unes relacions paratextuals més denses i complexes.

El segon punt del sisé apartat de l'anàlisi de l'estil i la pragmàtica ha versat sobre la presència intergenèrica en la poesia d'Estellés. De fet, el dir *antipoètic* esdevé recurs estilístic en el gènere poesia per la seua presència en un terreny on el prosaisme i la col·loquialitat són inusuals.

En primer lloc, s'ha revisat quins motlles formals intergenèrics apareixen en el vers del poeta i quin ús pragmasemàntic se n'hi fa. En aquest sentit, hi són constants les denominacions metadiscursives com ara *epitafi*, *ègloga*, *oda*, *elegia*, *epístola*, *cançó* i *neclògica*, entre d'altres. El contingut del poema on apareix la referència, dins del títol o fora, no s'ajusta necessàriament al subgènere referit.<sup>384</sup> Tampoc en el cas dels termes musicals en els títols, com ara *vals*, *simfonia*, *ballet*, *concert* i *impromptu*. Els casos d'*albades*, *cobla* i alguns de *cançó* connecten també directament amb la tradició valenciana més popular.

Al cap i a la fi, l'ús estellesià de noms de motlles genèrics en títols pot tenir dos nivells de subversió, un de superficial (*cançó*) i l'altre de radical (*ègloga*). També s'ha esmentat el cas del poemari BHA, escrit en prosa poètica, tret que el situa en el llindar entre poesia i prosa.

La resta del punt 2.6.2 s'ha dedicat a la comparació intergenèrica, tot prenent la poesia com a gènere principal amb què comparar la resta de gèneres cultivats pel burjassoter. Quant al teatre, les principals característiques del dir poètic estellesià que l'hi apropen són la col·loquialitat, el dialogisme i teatralització<sup>385</sup> i els personatges surrealistes.<sup>386</sup> A més, la metonímia a l'hora de referir-se a les parts del cos enllaça amb l'expressivitat del físic dels actors teatrals (Vellón 2003: 30).

Pel que fa a la relació entre prosa memorialística i poesia, s'ha destacat la presència de fets autobiogràfics —però sobretot la manera prosaica d'expressar-los—, l'ús freqüent de versos lliures o bé la reflexió metadiscursiva, tret típicament assagístic.

En relació amb la prosa periodística, hi ha una clara presència de referents, especialment la inclusió d'informacions que pertanyen a l'univers mediàtic contemporani del poeta, com ara notícies internacionals i referències al món del cinema. A més a més, hi ha poemaris sencers o parcialment inspirats en els viatges d'Estellés a ciutats europees per motiu de la seua professió periodística, com ara el viatge a Cannes per a assistir al festival de cinema, que suscitarà referències a aquesta i a altres ciutats del sud de França, com ara les del poemari EE (OC8).

<sup>384</sup> En alguns casos com els d'*epitafi* en Ep i *ègloga* en PLE, la denominació és irònica.

<sup>385</sup> Per exemple, dels poemes "Ets l'àngel del senyor" i "Prec", ambdós de la N.

<sup>386</sup> Com els del GFG, relacionats amb el teatre de l'absurd.

En el punt següent del sisé apartat, s'ha analitzat l'insult com a estratègia de representació biogràfica, entesa en un marc d'anàlisi de la polèmica social i del debat públic, el qual no sempre era explícitament possible en el context franquista. L'insult és una de les moltes maneres d'expressió biogràfica que es pot trobar en els poemaris estellesians (vegeu la figura 43).

En definitiva, s'ha comprovat que, en els seus versos, Estellés maleeix els personatges reals següents: *a)* José Ombuena, que és el Suetoni d'Ho; *b)* Virgili, quan representa els poetes prestigiosos (també els *garcilasistes*) envers els poetes exiliats com Ovidi (també Cernuda, César Vallejo, Alberti o bé els escriptors valencians exiliats, com és Vicent Ventura en Ho); *c)* els secessionistes lingüístics valencians Xavier Casp, Miquel Adlert i Vicent Ramos; *d)* Felip V i Franco –anàlogament–, però també els franquistes en general, com ara els polítics afins al Règim; *e)* l'imperialisme capitalista dels EUA i *f)* també individus anònims mitjançant la fórmula d'expressions col·loquials com ara “hi ha molt de fill de puta, / fills” (OC10, PE).

El sol fet d'utilitzar l'insult com un recurs expressiu més en un text poètic esdevé una marca estilística estellesiana. No tant l'eufemisme, sinó l'insult col·loquial i directe que s'adiu amb la seua veu poètica i que funciona com a reforçament de la imatge d'altaveu popular que l'Estellés de la poesia cívica pretén oferir. També s'ha observat que l'explicitació i la virulència de l'insult estellesià és més gran com més avança l'escriptura estellesiana. Concretament, assolirà el seu punt màxim en el poemari VTP (MPVI).

El darrer punt de l'anàlisi estilística s'ocupa d'un aspecte fonamental de la ideologia entesa en sentit ampli, com és la representació de la dona i, per extensió, de les relacions familiars del poeta. Pel que fa a les relacions familiars, hi ha la representació d'Isabel, la dona del poeta, que apareix com la mare, la companya casta i també l'amant. Així doncs, la muller satisfà els tres tipus de companyia que l'espòs necessita segons la cultura del patriarcat.

D'altra banda, els grills en els versos estellesians tenen el significat remot i nostàlgic de la infantesa per mitjà del record d'un detall del pare: la dèria que tenia de no matar aquests insectes, present en el CR. A més, en Ho, s'explicita l'orgull del *jo* poètic per haver accedit a la cultura malgrat la seua procedència humil, representada pel pare analfabet. També el fet traumàtic de la mort precoç de la filla primogènita esquitxa alguns dels poemaris escrits en els anys cinquanta, especialment la N, el CR i PrimS. Es destaca la diversitat de metaforitzacions de la mort motivades per aquest fet traumàtic, com ara en PrimS, on, com afirma Salvador (2010b: 214), el poeta experimenta una *maternitat simbòlica*, per tal com la filla morta es representa com un part impossible de la criatura putrefacta en el seu mateix ventre feminitzat (“A ti te enterraron verdaderamente dentro de mí. [...] como debes estar a estas horas, a mí no me engaña / nadie: descompuesta, deshecha”), tot representant el dolor emocional per mitjà del dolor físic.

En darrer lloc, es parla de la representació del cos femení, en la qual predomina la referència metonímica amb especial atenció a les cames, però també als pits. Apareixerà alhora la tensió entre dos elements: el desig de contemplació *voyeurística* de la dona i la voluntat del tacte. Pel que fa a l'homosexualitat femenina, aquesta es veu amb cert respecte per part d'Estellés, representada per Safo. Tanmateix, la masculina apareix com



un element negatiu relacionat amb la paròdia i l'insult, en consonància amb la ideologia implícita del seu context cultural.

Dit d'una altra manera, no es pot confondre l'erotisme de la poesia estellesiana amb una concepció de la dona merament banal i superficial, sinó com l'aprofitament de les convencions sexuals establertes segons la ideologia pròpia del seu context sociohistòric.

Després de l'espai dedicat a l'anàlisi detallada dels principals recursos de l'estil estellesià, la resta de la tesi s'aplica, d'una manera més succinta, als aspectes traductològics i didàctics que, d'altra banda, estan escaientment sintetitzats en les respectives conclusions dels capítols tercer i quart (3.4 i 4.10). És per això que ara ens limitarem a una reflexió molt general sobre ambdues qüestions.

En el tercer capítol de la tesi doctoral, s'ha reflexionat més àmpliament sobre el fenomen de la traducció poètica, germana pobre de la traducció literària actual, per tal d'oferir orientacions útils per a la traducció poètica en general. En aquest sentit, l'epígraf 3.3.1 presenta un mostrari de casos de no equivalències entre el català i l'espanyol que caldria tenir en compte a l'hora de traduir entre aquestes dues llengües. En 3.2.2, es reflexiona sobre les implicacions funcionals d'escollir l'opció de traducció bilingüe o monolingüe. També s'ha proposat una graella de classificació que pot servir com a model a l'hora d'analitzar els problemes de traducció concrets d'un text poètic, tal com s'ha explicat en 3.1.5.

Un epígraf complementari, com és el 3.3.6, ha servit per a la reflexió sobre el component multilingüe en l'ensenyament de la llengua estrangera i s'ha traduït en el disseny i la implementació d'una proposta didàctica d'aquest tipus, que ha estat recollida en 4.5.3. Per descomptat, s'ha contribuït també a avançar en l'anàlisi de les traduccions existents de la poesia d'Estellés a l'espanyol, siga en volums monolingües o bé bilingües, en antologies monogràfiques sobre el poeta o bé en antologies de diversos autors.

També ha estat interessant la comparació dels poemaris des del punt de vista del seu biaix ideològic condicionat pel seu determinat context d'edició, de manera que una antologia com la de *Versos per acompanyar una esperança* té una motivació clarament reivindicativa dirigida a un públic antifranquista mentre que, a l'altre extrem, es trobaria l'*Antología* de 1984, que forma part de l'extensíssima col·lecció de poesia Dulcinea de l'editorial Visor, traducció monolingüe on la llengua original d'escriptura queda obviada i l'autor i l'obra es presenten com a pertanyents a la literatura en espanyol. Casualment, totes dues són autotraduccions, fet pel qual s'ha pogut detectar aquest condicionament ideològic amb la sola anàlisi textual de les autotraduccions.

En el quart capítol, s'han analitzat les aplicacions didàctiques de la poesia estellesiana existents, tot oferint-ne un recull bastant exhaustiu que ha servit per detectar els possibles espais buits didàctics que aquestes propostes havien deixat. D'aquesta manera, s'han ofert noves aplicacions didàctiques amb l'ús de la poesia estellesiana pensades des de la multidisciplinarietat, moltes de les quals s'han pogut posar en pràctica satisfactòriament (4.4.4, 4.5.1, 4.5.2, 4.5.3, 4.6 i 4.7) i es poden consultar en la xarxa amb accés lliure. Altres propostes només han estat esbossades i es posaran en pràctica

més endavant (4.3, 4.4.1, 4.4.2, 4.4.3, 4.8 i 4.9).<sup>387</sup> Així doncs, a més d'oferir un ampli ventall de noves propostes didàctiques amb la poesia d'Estellés i de compendiar-ne les preexistents, s'ha pres consciència de les potencialitats didàctiques, en general, de la poesia com a recurs infravalorat en el context educatiu.

Pel que fa a les hipòtesis de què s'havia partit (1.1), es pot afirmar que, efectivament, l'examen de la variació funcional de la llengua en els textos poètics contribueix a la interpretació literària d'una obra i de la figura del seu autor en la història de la literatura corresponent, en aquest cas, del poeta valencià Vicent Andrés Estellés. A més, s'ha comprovat que les eines de LC, aplicades des de l'òptica de l'estilística pragmàtica, poden contribuir a la millora del coneixement de l'estil d'un autor i de la seua obra, tot i que no són, en cap cas, substitutives de l'anàlisi qualitativa.

A més, s'ha constatat com l'anàlisi de les traduccions d'un poeta, a més d'ajudar futurs traductors en la tasca de traduir-lo de manera ajustada des de la comprensió aprofundida de la seua poesia, pot tenir aplicacions didàctiques profitoses (com ara en el cas de 4.5.3). I és que, com més es conega l'estil d'un poeta, més i millors seran els aprofitaments didàctics de la seua obra. La poesia ofereix inestimables i molt diverses aplicacions didàctiques, els límits de les quals encara estan per explorar i per explotar, algunes de les quals s'han explorat –i explotat– al llarg del quart capítol d'aquesta tesi. En darrer lloc, el punt 4.9 demostra succintament com el disseny de tasques on els alumnes han de fer ús de la LC aplicada a corpus literaris reduïts pot ser un recurs didàctic profitós, terreny que resta gairebé erm.

Finalment, caldria dir que la metodologia d'anàlisi de l'estil d'un autor literari defensada en aquestes pàgines podria ser extrapolada a l'estudi de qualsevol altre autor literari, amb resultats previsiblement satisfactoris, com han estat els obtinguts en aquesta recerca de tesi doctoral.

---

<sup>387</sup> Es poden consultar en el lloc web de l'autora ([ainamonferrer.com](http://ainamonferrer.com)).

## 6. Bibliografia

### 6.1. Bibliografia primària

ABRIL ESPAÑOL, JOAN, 1996. *Diccionari de frases fetes català-castellà / castellà-català*. Edicions 62. Barcelona.

ALABAJOS, PAU, 2013. *Pau Alabajos diu Mural del País Valencià de Vicent Andrés Estellés* [en línia]. 2013. Disponible a l'adreça: <http://paualabajos.bandcamp.com/album/pau-alabajos-diu-mural-del-pa-s-valenci-de-vicent-andr-s-estell-s> [Consulta: 29-9-2014]

ALCARAZ, MATILDE i JIMÉNEZ, MIGUEL ÀNGEL, 2012. *Estellés, poeta de meravelles. Dossiers*. València: Canal 9, emès el 24 de març de 2012.

ALCOVER, ANTONI MARIA i MOLL, FRANCESC DE BORJA, 1980. *Diccionari Català-Valencià-Balear*. [en línia]. Palma de Mallorca: Moll. Disponible a l'adreça: <http://dcvb.iec.cat/>

ALEIXANDRE, VICENTE, 1972. *Espadas como labios; La destrucción o el amor*. Madrid: Castalia.

ALONSO CATALÀ, MANEL, 2013. *El somni de Vicent Andrés Estellés*. València: Germania.

ALONSO, DÁMASO (COORD.), 1981. *Diccionario de uso del español María Moliner*. Madrid: Gredos.

ANDRÉS ESTELLÉS, VICENT *et al.*, 1986. *De l'encís i l'estranyesa*. Barcelona: Creaciones Gráficas.

ANDRÉS ESTELLÉS, VICENT i ALPERA, LLUÍS, 1991. *Antologia poètica comentada*. Alacant: Aguaclara.

ANDRÉS ESTELLÉS, VICENT i ANDRÉS LORENTE, CARMINA, 2004. *Mort i pam: antologia poètica*. València: Carena.

ANDRÉS ESTELLÉS, VICENT i PÉREZ MONTANER, JAUME, 1986. *Antologia eròtica de Vicent Andrés Estellés*. Barcelona: Laia.

ANDRÉS ESTELLÉS, VICENT i PÉREZ MONTANER, JAUME, 1993. *Vicent Andrés Estellés: antologia poètica*. València: Consell Valencià de Cultura.

ANDRÉS ESTELLÉS, VICENT i SOLER, ISABEL, 2007. *Antologia poètica*. Barcelona: Proa. Introducció i propostes de treball d'Isabel Soler. [Reedicions: Educaula / Proa 2008 / 2009]

ANDRÉS ESTELLÉS, VICENT, 1953. *Ciutat a cau d'orella*. València: Torre, col·lecció L'Espiga, 14.

ANDRÉS ESTELLÉS, VICENT, 1956. *La nit*. València: Torre. Col·lecció L'Espiga, 29.

ANDRÉS ESTELLÉS, VICENT, 1958. *Donzell amarg*. Barcelona: Óssa Menor

ANDRÉS ESTELLÉS, VICENT, 1965. «Dama de anoche, no querría herirlos»; «Égloga tercera». En: *Antología poética de la lengua catalana (puesta en versos castellanos)*. Madrid: Editora Nacional. p. 450-451.

ANDRÉS ESTELLÉS, VICENT, 1970. *Lletres de canvi*. Palma de Mallorca.

ANDRÉS ESTELLÉS, VICENT, 1971a. *La clau que obri tots els panys*. València: Diputació provincial de València.

ANDRÉS ESTELLÉS, VICENT, 1971b. *L'inventari clement*. Gandia: Excm. Ajuntament de Gandia.

ANDRÉS ESTELLÉS, VICENT, 1971c. *Llibre de meravelles*. València: L'Estel. Amb un pròleg de Manuel Sanchis Guarner.

ANDRÉS ESTELLÉS, VICENT, 1971d. *Primera audició*. València.

ANDRÉS ESTELLÉS, VICENT, 1972a. *El gran foc dels garbons*. En: *Obra completa 1. Recomane Tenebres*. València: Tres i Quatre.

ANDRÉS ESTELLÉS, VICENT, 1972b. *L'ofici de demà*. Palma de Mallorca: Francesc de B. Moll.

ANDRÉS ESTELLÉS, VICENT, 1972c. *Obra completa 1. Recomane Tenebres*. València: Tres i Quatre.

ANDRÉS ESTELLÉS, VICENT, 1972d. *Primer llibre de les èglogues*. En: *Obra completa 1. Recomane Tenebres*. València: Tres i Quatre.

ANDRÉS ESTELLÉS, VICENT, 1973a. *L'Hotel París*. Barcelona: Edicions 62. Col·lecció Els llibres de l'escorpí, 14. .

ANDRÉS ESTELLÉS, VICENT, 1974a. *Hamburg*. 1. Barcelona: Edicions 62. Col·lecció Els llibres de l'escorpí, 24.

ANDRÉS ESTELLÉS, VICENT, 1974b. *Horacianes*. En: *Obra completa 2. Les pedres de l'àmfora*. València: Tres i Quatre.

ANDRÉS ESTELLÉS, VICENT, 1974c. *Obra completa 2. Les pedres de l'àmfora*. València: Tres i Quatre.

ANDRÉS ESTELLÉS, VICENT, 1975a. *El gran foc dels garbons*. 2a ed. València: Tres i Quatre.

ANDRÉS ESTELLÉS, VICENT, 1975b. *Obra completa 3. Manual de conformitats*. València: Tres i Quatre

ANDRÉS ESTELLÉS, VICENT, 1976a. *Antibes*. Barcelona: Edicions 62. Col·lecció els llibres de l'escorpí., 36.

ANDRÉS ESTELLÉS, VICENT, 1976b. «Dama de noche, no quería heriros». En: *Literatura catalana, valenciana y balear. Tesoro breve de las letras hispánicas*. Madrid: EMESA. p. 180-181.

ANDRÉS ESTELLÉS, VICENT, 1977a. Illicit Homage to Lluís Milà. *Green House*. hivern 1977, 1: 61-67. [Trad. David H. Rosenthal]

ANDRÉS ESTELLÉS, VICENT, 1977b. *Veinte poemas de Vicent Andrés Estellés*. Madrid: Dulcinea. (Edició bilingüe) [Trad. Eduardo Marco]

ANDRÉS ESTELLÉS, VICENT, 1978a. *El corb*. Barcelona: Antoni Bosch. Poesia dels Quaderns Crema [2a edició l'any 1979]

ANDRÉS ESTELLÉS, VICENT, 1978b. *El procés*. Barcelona: Edicions Proa.

ANDRÉS ESTELLÉS, VICENT, 1978c. *Festes llunyanes*. Terrassa: Riempa. Col·lecció Quaderns de Bordiol, 4.

ANDRÉS ESTELLÉS, VICENT, 1978d. *Lletra al pintor valencià Josep Renau*. València: Tres i Quatre.

ANDRÉS ESTELLÉS, VICENT, 1978e. *Obra completa 4. Balanç de mar*. València: Tres i Quatre.

ANDRÉS ESTELLÉS, VICENT, 1978f. *Oratori del nostre temps*. València: Tres i Quatre.

ANDRÉS ESTELLÉS, VICENT, 1979a. *Document de Morella*. Tarragona: Epsilon. Col·lecció Quaderns foc nou, 14-15. [Hi ha una altra publicació d'aquest poemari, el 1994, il·lustrada per Pilar Dolz]

ANDRÉS ESTELLÉS, VICENT, 1979b. *Ofici permanent a la memòria de Joan B. Peset, que fou afusellat a Paterna el 24 de maig de 1941*. València: Tres i Quatre.

ANDRÉS ESTELLÉS, VICENT, 1980a. *Obra completa 5. Cant temporal*. 1. València: Tres i Quatre.

ANDRÉS ESTELLÉS, VICENT, 1980b. *Xàtiva*. Xàtiva: Associació d'Amics de la Costera.

ANDRÉS ESTELLÉS, VICENT, 1981a. "Coral romput". En: *Obra completa 6. Les Homilies d'Organyà*. València: Tres i Quatre.

ANDRÉS ESTELLÉS, VICENT, 1981b. *Obra completa 6. Les homilies d'Organyà*. València: Tres i Quatre.

ANDRÉS ESTELLÉS, VICENT, 1982. *Obra completa 7. Versos per a Jackeley*. València: Tres i Quatre.

ANDRÉS ESTELLÉS, VICENT, 1983a. *Obra completa 8. Vaixell de vidre*. València: Tres i Quatre.

ANDRÉS ESTELLÉS, VICENT, 1983b. *Poemes preliminars*. Tià de Sa Real. Manacor. [Conté el « Llibre de València », que el 1984 es publicarà també a Andorra dins « Cants a València »]

ANDRÉS ESTELLÉS, VICENT, 1983c. «Relato», «Como hay el hijo sin padres», «Ya no es el amor el que guía tus pasos». En: *Antología de la poesía catalana contemporánea*. Madrid: Espasa Calpe. p. 336-339.

ANDRÉS ESTELLÉS, VICENT, 1984a. *Antología. Vicent Andrés Estellés*. Madrid: Visor. [Traducció de l'autor i tria de Pérez Montaner i Salvador]

ANDRÉS ESTELLÉS, VICENT, 1984b. *Cants a València*. Andorra la Vella: Serra Airosa.

ANDRÉS ESTELLÉS, VICENT, 1985b. *Quadern de Bonaire*. Barcelona: Empúries.

ANDRÉS ESTELLÉS, VICENT, 1985c. *Tractat de les maduixes*. Barcelona: Empúries.

ANDRÉS ESTELLÉS, VICENT, 1986a. *El forn del Sol*. València: Gregal Llibres.

ANDRÉS ESTELLÉS, VICENT, 1986b. *Obra completa 9. La lluna de colors*. València: Tres i Quatre.

ANDRÉS ESTELLÉS, VICENT, 1986c. *Versos per acompanyar una esperança*. Madrid: Ediciones Vanguardia Obrera. (antologia bilingüe) [Il·lustracions de Joan Ramos i d'Antoni Miró]

ANDRÉS ESTELLÉS, VICENT, 1987a. *Aventura d'un dia de mercat*. València: Direcció General del Cultura.

ANDRÉS ESTELLÉS, VICENT, 1987b. *El coixinet*. Barcelona: Laia.

ANDRÉS ESTELLÉS, VICENT, 1988a. *La Parra boja*. Barcelona: Empúries.

ANDRÉS ESTELLÉS, VICENT, 1988b. *Primera soledad*. València: Edicions Alfons el Magnànim.

ANDRÉS ESTELLÉS, VICENT, 1990. *Obra completa 10. Sonata d'Isabel*. 1. València: Tres i Quatre.

- ANDRÉS ESTELLÉS, VICENT, 1992a. *Mare de terra*. Barcelona: Edicions 62.
- ANDRÉS ESTELLÉS, VICENT, 1992b. *Nights that make the night: selected poems of Vicent Andrés Estellés*. Nova York: Persea Books. [Trad.David H. Rosenthal]
- ANDRÉS ESTELLÉS, VICENT, 1992c. Vida contemplativa. En: *Vida contemplativa. Homenatge a Vicent Andrés Estellés*. València: La Forest d'Arana. p. 11–21.
- ANDRÉS ESTELLÉS, VICENT, 1996a. *Mural del País Valencià*. València: Tres i Quatre.
- ANDRÉS ESTELLÉS, VICENT, 1996b. *Mural del País Valencià*. València: Tres i Quatre.
- ANDRÉS ESTELLÉS, VICENT, 1996c. *Mural del País Valencià*. València: Tres i Quatre.
- ANDRÉS ESTELLÉS, VICENT, 2000. *Cancionero del duque de Calabria*. Barcelona: Debolsillo. [Traducció i selecció de Ramon Dachs]
- ANDRÉS ESTELLÉS, VICENT, 2002b. *Primer libro de las églogas*. València: Denes. [Traducció i selecció d'Antonio Moreno]
- ANDRÉS ESTELLÉS, VICENT, 2003. *Ciudad susurrada al oído*. València: Denes. [Traducció i selecció de Marc Granell]
- ANDRÉS ESTELLÉS, VICENT, 2004. *Livre des merveilles*. Beuvry: Maison de la Poésie Nord / Pas-de-Calais. [Trad. Amador Calvo]
- ANDRÉS ESTELLÉS, VICENT, 2007a. «Com hi ha el fill sense els pares». En: *Cien años de poesia. 53 poemas en catalán, gallego y vasco: estructuras poéticas, pautas críticas*. Berna: Peter Lang. p. 119–126.
- ANDRÉS ESTELLÉS, VICENT, 2007b. «Com hi ha el fill sense els pares». En: *Cien años de poesia. 53 poemas en catalán, gallego y vasco: estructuras poéticas, pautas críticas*. Berna: Peter Lang. p. 11–16.
- ANDRÉS ESTELLÉS, VICENT, 2008a. *Antologia poètica*. Alzira: Bromera.
- ANDRÉS ESTELLÉS, VICENT, 2008b. *Vint-i-cinc poemes de Vicent Andrés Estellés: antologia poètica*. Barcelona: Angle.
- ANDRÉS ESTELLÉS, VICENT, 2009. *Antologia poètica*. Barcelona: Educaula / Proa. [Introducció i propostes de treball a cura d'Isabel Soler]
- ANDRÉS ESTELLÉS, VICENT, 2012. *L'inventari clement de Gandia*. La Pobla Llarga, València: Edicions 96.
- ANDRÉS ESTELLÉS, VICENT, 2013. *Estellés recitable*. València: Edicions 96.

[Inclou CD amb els poemes recitats i musicats. Vicent Camps tria els textos i l'àudio. Joana Navarro fa les propostes d'aprofitament lector].

ANDRÉS ESTELLÉS, VICENT, 2013a. *After the Classics: a translation into English of the selected verse of Vicent Andrés Estellés*. Amsterdam: John Benjamins. [Trad. i estudis de Dominic Keown i Tom Owen]

ANDRÉS ESTELLÉS, VICENT, 2013b. *Animal de records: memòries*. Alzira: Bromera.

ANDRÉS ESTELLÉS, VICENT, 2014. *Obra completa I. Nova edició revisada*. València: Tres i Quatre.

ANDRÉS ESTELLÉS, VICENT, BALLESTER, JOSEP i PÉREZ MONTANER, JAUME, 2003. *Vicent Andrés Estellés 1924-1993, 10 anys després: breu antologia i bibliografia*. Barcelona: Institució de les Lletres Catalanes.

ANDRÉS ESTELLÉS, VICENT. BANYÓ, ÀLVAR i PÉREZ GRAU, DANIEL (ed.), 1995. *69 poemes d'amor*. Picanya: Edicions de Bullent.

ANDRÉS ESTELLÉS, VICENT. CALAFAT, FRANCESC, 2002a. *Dos drames i una farsa*. València: Denes. Col·lecció de teatre.

ANDRÉS ESTELLÉS, VICENT. FERRER, ENRIC, 2010. *Déu entre totes les coses. Antologia poètica religiosa*. València: Denes.

ANDRÉS ESTELLÉS, VICENT. GOYTISOLO, JOSÉ AGUSTÍN, 1996. “La moixiganga”, “El hombre viejo”, “Bahía”, “Canción de cuna”, “Canción de perdona a aquel que no lleva”, “Canción de aquello que más quería”, “Canción de la rosa de papel”, “Guantanamo”, “Paul Robesson”, “Las soledades”, “Cruzando la noche”, “Florida”, “Siete y medio”. En: *Veintiún poetas catalanes para el siglo xxi*. Barcelona: Lumen, p. 282–310. [Edició bilingüe]

ANDRÉS ESTELLÉS, VICENT. ISABEL SOLER, 1991. *Antologia poètica Vicent Andrés Estellés, a càrrec de Lluís Alpera*. Alacant: Aguaclara.

ANDRÉS ESTELLÉS, VICENT. MAS, GLÒRIA, 1991. *Antologia poètica*. Barcelona: Barcanova.

ANDRÉS ESTELLÉS, VICENT. VERGÉS, GERARD, 1985a. *Antologia poètica*. Barcelona: Proa.

ANDRÉS ESTELLÉS. VICENT, PÉREZ MONTANER, JAUME i SALVADOR, VICENT, 1982. *Antologia poètica de V. Andrés Estellés*. València: Tres i Quatre.

CAMPOS, PERE MIQUEL, 1990. *Molt confidencial. Entrevista a Vicent Andrés Estellés*. València: Canal 9.

CASP, XAVIER, 1953. *Esparses*. València: Torre.



- CHINER, CARLES i SENDRA, ANTONI, 2009. *Cos mortal*. [DVD]. Dacsa Produccions. [Pel·lícula]
- CIRLOT, JUAN EDUARDO, 2014. *Diccionario de símbolos*. 2a ed. Madrid: Siruela.
- CORPAS, GLORIA, 1997. *Manual de fraseología española*. Madrid: Gredos.
- DÉNIA, EVA; LEDESMA, LOLA; HURTADO, MARIA AMPARO; MARTÍNEZ, MERXE; FERRER, PATXI i AMPOLLA, SÍLVIA, 2013. *Sis veus per al Poeta*. [Espectacle musical]
- EDICIONES VOSA S.L. Lloc web de l'editorial [antigament Ediciones Vanguardia Obrera]. [en línia] [www.nodo50.org/edicionesvosa/quienes.html](http://www.nodo50.org/edicionesvosa/quienes.html) [Consulta: 30-9-2014]
- ENCICLOPÈDIA CATALANA, 2000. *Diccionari de frases fetes, refranys i locucions: amb l'equivalència en castellà*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana.
- FRANCÉS, SUSANNA i LUNA, VICENT, 2013. *Història estellesiana dels valencians* [Documental audiovisual, en línia] <http://www.youtube.com/watch?v=hWZPGd6lzN8> [Consulta: 30-9-2014]
- FRANCÉS, SUSANNA i LUNA, VICENT, 2013. *Vicent Andrés Estellés, la veu del teu poble* Alacant: Universitat d'Alacant. [en línia] <http://web.ua.es/va/vr-cultura/projectes/estelles/> [Consulta: 30-9-2014]
- FRECHINA, JOSEP VICENT, 2013. *Demà serà una cançó. Antologia de poemes musicats de Vicent Andrés Estellés*. València: Acadèmia Valenciana de la Llengua,
- FUSTER, JOAN, 1949. *Ales o mans*. València: Torre.
- FUSTER, JOAN, 1962. *El País Valenciano*. Barcelona: Destino.
- FUSTER, JOAN, 1967 [1992]. *Combustible per a falles*. Alzira: Bromera.
- GARCÍA LORCA, FEDERICO (1982) *Canciones: 1921-1924*. Madrid: Alianza.
- GARCÍA LORCA, FEDERICO (1987) *Poeta en Nueva York*. Madrid: Cátedra.
- GARCÍA LORCA, FEDERICO (1988) *Primer romancero gitano; Llanto por Ignacio Sánchez Mejías; Romance de la corrida de toros en Ronda y otros textos taurinos*. Madrid: Castalia.
- HITCHCOCK, ALFRED, 1963: *The Birds*. Universal Pictures.
- HITCHCOCK, ALFRED, 1964. *Marnie*. Universal Pictures.
- INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS, 2007. *Diccionari de la llengua catalana [Segona edició]*. [en línia]. 2. Barcelona: IEC. Disponible a l'adreça: <http://dlc.iec.cat/>

- KIOBUS INGENIEROS i SÁNCHEZ, ELENA, 2010. *MetaConcor2; Interline; Eivitra; IntroCorpus*. Alacant: IVITRA/Kiobus Ingenieros.
- LA RABERA ELÈCTRICA TEATRE, 2013. *Tot el cor ple de grills. Estellés pels cinc sentits*. [teatral]. 2013. Obra de teatre sobre Vicent Andrés Estellés
- MARÇAL, MARIA-MERCÈ, 1979. *Bruixa de dol*. Barcelona: Llibres del Mall.
- MARÇAL, MARIA-MERCÈ, 1982. *Sal oberta*. Barcelona: Llibres del Mall.
- MARÇAL, MARIA-MERCÈ, 1985. *La germana, l'estrangera*. Barcelona: Edicions 62.
- MARÇAL, MARIA-MERCÈ, 1989a. *Llengua abolida*. València: Tres i Quatre.
- MARÇAL, MARIA-MERCÈ, 1989b. Pròleg. En: *Llengua abolida*. València: Tres i Quatre.
- MARÇAL, MARIA-MERCÈ, 1997. *Desglaç*. Barcelona: Edicions 62.
- MARÍ, RAFAEL, 1979. “Vicent Andrés Estellés”. *Valencia Semanal*, 79: 37–40. [Entrevista]
- MARRASÉ, LLUÍS, 2007. *Tons: poesia per a cantar. Vicent Andrés Estellés, Toti Soler i Ovidi Montllor*. Televisió de Catalunya, 1 février 2007.
- MARTÍNEZ, TOMÀS, 1993. *Sermons. Sant Vicent Ferrer*. València: Tres i Quatre.
- MATTHEWS, PETER, 2007. *Concise dictionary of lingüistics*. 2a. Oxford: Oxford University Press.
- MONTLLOR, OVIDI i SOLER, TOTI, 1979. *Ovidi Montllor diu Coral romput* [en línia] [www.youtube.com/watch?v=FD\\_dj19P85A](http://www.youtube.com/watch?v=FD_dj19P85A) [Consulta: 30-9-2014]
- NERUDA, PABLO, 1990. *Canto general*. Madrid: Cátedra.
- OLLÉ, JOAN, 2008a. *Coral romput*. Barcelona: Teatre Lliure. [Obra teatral]
- PASQUAL, GEMMA, 2005. *Quan deixàvem de ser infants, Vicent Andrés Estellés des del fons de la memòria*. Barcelona: Barcanova.
- PASQUAL, GEMMA, 2014. *La rosa de paper. Homenatge a Vicent Andrés Estellés*. Picanya: Voramar.
- PÉREZ MORAGON, FRANCESC, 1984. *Vicent Andrés Estellés*. València: Ajuntament de València. [Documental]
- PLA, JOSEP, 1979a. “Notes del capvesprol”. En: *Notes del capvesprol: Obra completa* 35. Barcelona: Destino. p. 174–183.

- PLA, JOSEP, 1979b. *Notes del capvesprol*. Barcelona: Destino.
- PLA, JOSEP, 1981. *Notes disperses*. Barcelona: Destino.
- PLA, JOSEP, 1984. *Darrers escrits*. Barcelona: Destino.
- QUEVEDO, FRANCISCO DE, 1968. *Poesía original. Edición, introducción, bibliografía y notas de José Manuel Blecuá*. 2a ed.. Barcelona: Planeta.
- QUEVEDO, FRANCISCO DE, 1969. *La cuna y la sepultura*. Madrid: Real Academia Española.
- RASPALL, JOANA i MARTÍ, JOAN, 2009. *Diccionari de frases fetes*. Barcelona: Edicions 62 / Proa.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA DE LA LENGUA, 2001. *Diccionario de la lengua española*. Madrid: RAE. [en línia] [www.rae.es](http://www.rae.es) [Consulta: 30-9-2014]
- SANCHIS GUARNER, MANUEL, 1963. *Els pobles valencians parlen els uns dels altres*. València: L'Estel.
- SANCHIS GUARNER, MANUEL, 1976. *La ciutat de València: síntesi d'història i geografia urbana*. València: Albatros.
- SCOTT, MIKE, 1999. *Word Smith Tools*. Oxford: Oxford University Press.
- TAVANI, GIUSEPPE, 1968. *Poesia catalana di protesta*. Bari: Laterza.
- TEATRE DE L'HORABAIXA, 1996. *Paraules en carn viva*. 1996. [Obra teatral]
- TEATRE DE L'HORABAIXA, 1997. *La carn invicta*. 1997. [Obra teatral]
- TOSAR, PEP, 2010. *Poseu-me les ulleres*. [DVD]. València: Companyia Teatre Micalet, 2010 [Obra teatral]
- UNAMUNO, MIGUEL DE, 1977. "Toponímia hispànica". En: *Poemas de los pueblos de España*. En: . Madrid: Cátedra. p. 171.
- UOC, GENERALITAT DE CATALUNYA i ANDRÉS ESTELLÉS, VICENT, 2007. Vicent Andrés Estellés. *Música de poetas* [en línia] [www.musicadepoetes.cat/app/musicadepoetes/servlet/org.uoc.lletra.musicaDePoetes.Inici](http://www.musicadepoetes.cat/app/musicadepoetes/servlet/org.uoc.lletra.musicaDePoetes.Inici) [Consulta: 30-9-2014]
- VALOR, ENRIC, 1997. *Rondalles valencianes*. València: Edicions del Bullent.
- VARELA, FERNANDO i KUBARTH, HUGO, 1994. *Diccionario fraseológico del español moderno*. Madrid: Gredos.
- VENY, Ramon i JORDI MALÉ, *Corpus Literari Digital*. Càtedra Màrius Torres.

[en línia] <http://www.catedramariustorres.udl.cat/materials/manuscrits/index.php>  
[Consulta: 30-9-2014].

VERDAGUER, PERE, 1999. *Diccionari de renecs i paraulotes*. Perpinyà: Trabucaire.

VILA, PEP, 2012. *Bocavulvari eròtic de la llengua catalana*. Girona: Curbet edicions.

VINYOLES, JOAN, 1989. *Diccionari eròtic i sexual*. Barcelona: Edicions 62.

## 6.2. Bibliografia secundària

ADELL, JORDI (ed.), 2008. *Les WebQuests en l'educació infantil i primària*. UOC.

AGUIRRE, JOSÉ LUIS, 1982. "Primera lectura de la poesia de Vicent Andrés Estellés. Recomane tenebres". En: *Estudios dedicados a Juan Peset Aleixandre. (Separata)*. València: Universitat de València. p. 13-27.

ALPERA, LLUÍS, 1989. "Estellés i nosaltres". *L'Aiguadolç*, 8: 13-18.

ALPERA, LLUÍS, 1990. "Sobre Vicent Andrés Estellés". En: *Sobre poetes valencians i altres escrits*. Barcelona / Alacant: PAM. p. 13-41.

ALPERA, LLUÍS, 1992. "Vicent Andrés Estellés. Perfil actualitzat d'una passió poètica desenfrenada". *Revista de Catalunya*. gener 1992, 59: 109-120.

ALPERA, LLUÍS, 1993. "Un tractament inusual de la mort en la poesia de V. Andrés Estellés". *Reduccions. Revista de poesia*. 1993, 60: 64-71.

ALPERA, LLUÍS, 1999. "El compromís de l'autor amb el seu context urbà: Notes al «Poema de Vicent» de Vicent Andrés Estellés". *Els Marges*, 64: 107-111.

ALPERA, LLUÍS, 2003. "El funambulisme líric de V. Andrés Estellés". *L'Aiguadolç*, 28-29: 11-22.

ALPERA, LLUÍS, 2011. "A Sant Vicent Ferrer, poema de Vicent Andrés Estellés. El primer poeta que va «baixar al carrer»". En: *Massot i Muntaner, Josep (coord.) Miscel·lània Albert Hauf*. Barcelona: PAM. p. 195-201.

ÁLVAREZ, ANTONIA, 1993. "On Translating Metaphor". *Translators' Journal*, 38 (III): 479-490.

APARICIO, MARIOLA i CARBÓ, FERRAN, 1999. "Ausiàs March en la poesia valenciana de postguerra". En: *Ausiàs March i el Món Cultural Valencià del segle XV*. Alacant: IIFV. p. 217-246.

APARICIO, MARIOLA, 1997a. "Sonata d'Isabel de Vicent Andrés Estellés: entre dues expressions poètiques". *Caplletra*, 22: 129-137.

APARICIO, MARIOLA, 1997b. "Una aproximació a la imatge literària de la dona en la poesia de Vicent Andrés Estellés". *Quaderns de Filologia. Estudis literaris*, 3: 27-41.

APARICIO, MARIOLA, 1999. "El Llibre de meravelles de Vicent Andrés Estellés: entre la tradició i la modernitat". *Révue d'études catalanes*, 2: 41-60.

APARICIO, MARIOLA, 2000. "Les petges de la poesia popular en l'obra de Vicent Andrés Estellés". En: *Actes de l'Onzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*. Barcelona: PAM. p. 325-344.

APARICIO, MARIOLA, 2001a. “El barbarisme com a recurs literari: els usos de Vicent Andrés Estellés”. *Quaderns de Filologia. Estudis lingüístics*, 4: 1-13.

APARICIO, MARIOLA, 2001b. “Ironia i humor en la poesia de Vicent Andrés Estellés”. *Quaderns de Filologia. Estudis literaris*, 6: 1-17.

APARICIO, MARIOLA, 2002. “Trets dramàtics en l’obra de Vicent Andrés Estellés”. *Quaderns de Filologia. Estudis literaris*, 4: 37-50.

APARICIO, MARIOLA, 2003a. “Donzell amarg de Vicent Andrés Estellés: una lectura intertextual”. En: *Actes del Dotzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*. Barcelona: PAM. p. 239-253.

APARICIO, MARIOLA, 2003b. “Les fonts clàssiques de V. Andrés Estellés”. *L’Aiguadolç*, 28-29: 23-58.

APARICIO, MARIOLA, 2003c. “Els orígens literaris de Vicent Andrés Estellés”. *Serra d’Or*. març, 519: 25-30.

APARICIO, MARIOLA, 2004. “Intertextualitat en l’obra de Vicent Andrés Estellés”. En: *Vicent Andrés Estellés*. Alacant: IIFV. p. 135-160.

APARICIO, MARIOLA, 2006. “La negació del silenci en la poesia de Vicent Andrés Estellés”. *Quaderns de Filologia. Estudis literaris*, 11: 11-25.

APARICIO, MARIOLA, 2013. “Vicent Andrés Estellés i els clàssics catalans”. En: *L’obra literària de Vicent Andrés Estellés*. València: Acadèmia Valenciana de la Llengua. p. 93-122.

APARICIO, MARIOLA, Mariola, 1997. *Una aproximació a la tradició literària catalana medieval en la poesia de Vicent Andrés Estellés*. València: Universitat de València. [Memòria de llicenciatura inèdita]

ARNAU, PILAR; JOAN, PERE i TIETZ, MANFRED (ed.), 2001. *Escribir entre dos lenguas. Escritores catalanes y la elección de la lengua literaria*. Kassel: Reichenberger.

AZPIAZU, SUSANA, 1999. “Los adverbios en *-mente* en español y la formación adverbial en alemán XXVII- XVIII”. 33-36 (XXVII- XVIII): 261-277.

BAKER, PAUL, 2006. *Using Corpora in Discourse Analysis*. Londres: Continuum.

BAKER, PHILIPPA, 2006. “Jumping the language barrier: the «fifth skill». *English Teaching Matters*. primavera, 7: 1-4. [en línia] <http://neltachoutari.wordpress.com/2010/08/01/jumping-the-language-barrier-the-fifth-skill%C2%B4/> [Consulta: 30-9-2014]

BAKHTIN, MIKHAIL, 1998. “Introducción. Planteamiento del problema”. En: *La*

*cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial. p. 1-51.

BALAGUER, ENRIC, 2000a. “Engagement i realisme en la poesia de Vicent Andrés Estellés (A propòsit de *Llibre d'exilis*)”. En: *Les literatures catalana i francesa: realisme i engagement*. València / Barcelona: PAM. p. 33-46.

BALAGUER, ENRIC, 2000b. “Poesia i «realisme històric»”. *Caplletra*, 28: 19-31.

BALAGUER, ENRIC, 2001. “L'autobiografia en diari. Apunts sobre la prosa memorialística de Vicent Andrés Estellés”. En: *Balaguer et al. (ed.). Literatura autobiogràfica: història, memòria i construcció del subjecte*. Alacant / València: Denes. p. 253-268.

BALAGUER, ENRIC, 2010. “Vicent Andrés Estellés: silencis, exilis i buits discursius”. En: *Opera estellesiana. Per a una edició crítica de Vicent Andrés Estellés*. Alacant: IIFV. p. 123-132.

BALAGUER, ENRIC, 2013. “Vicent Andrés Estellés i els escrits memorialístics”. En: *L'obra literària de Vicent Andrés Estellés*. València: Acadèmia Valenciana de la Llengua. p. 267-290.

BALLART, PERE, 1996. “Poesia i modernitat: Una lectura de *Coral romput*”. *Els Marges*, 56: 39-74.

BALLART, PERE, 2005. *El Contorno del poema: claves para la lectura de la poesía*. Barcelona: Acantilado.

BALLART, PERE, 2010. “Entre l'èpica i la lírica: la narrativitat de Vicent Andrés Estellés”. *Reduccions. Revista de poesia*, 98-99: 118-127.

BALLART, PERE, 2013. “Vicent Andrés Estellés i els poetes catalans contemporanis”. En: *L'obra literària de Vicent Andrés Estellés*. València: Acadèmia Valenciana de la Llengua. p. 45-92.

BALLESTER, JOSEP, 1989. “*Llibre de meravelles* de Vicent Andrés Estellés”. En: *Lectures de COU-I*. Alzira: Bromera. p. 81-104.

BALLESTER, JOSEP, 1991a. “*La nit*: sobre algunes constants de Vicent Andrés Estellés”. *Caplletra*. 1991, 10: 29-40.

BALLESTER, JOSEP, 1991b. “Rigor estètic i innovació en la poesia catalana de postguerra al País Valencià”. *Revista de Catalunya*, 55: 132-140.

BALLESTER, JOSEP, 2003. “Dos elements poètics fonamentals en l'obra de V. Andrés Estellés”. *L'Aiguadolç*, 28-29: 59-66.

BANYÓ, ÀLVAR i PÉREZ GRAU, DANIEL, 1995. “Introducció”. En: *69 poemes*

*d'amor*. Picanya: Edicions de Bullent. p. 9-37.

BARJAU, EUSTAQUIO, 1995. "La traducción de textos poéticos: dificultades y estrategias". En: *La traducción literaria*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I. p. 59-80.

BARÓN, EMILIO (ed.), 1998. *Traducir poesía. Luis Cernuda, traductor*. Almeria: Universitat d'Almeria.

BARTHES, ROLAND, 1968. "L'Effet de réel". *Communications*, 11: 84-89.

BARTHES, ROLAND, 2007. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.

BASTIDA, ANNA; BORDONS, GLÒRIA i RINS, SÍLVIA, 2004. "Fer reflexionar sobre els conflictes del món a partir de la literatura". En: *Ensenyar literatura a secundària. La formació de lectors crítics, motivats i cultes*. Barcelona: Graó. p. 71-77.

BATAILLE, GEORGES, 2001. *Eroticism*. Londres: Penguin Books.

BATTANER, M. PAZ i LÓPEZ, CARMEN (ed.), 2000. *VI Jornada de corpus lingüístics: corpus lingüístics i ensenyament de llengües*. Barcelona: Institut Universitari de Lingüística Aplicada. UPF.

BAUMAN, ZIGMUNT, 2006. *Vida líquida*. Barcelona: Paidós.

BAYDAL, VICENT, 2014. "Les paraules i les coses: província, país i comarca". *ventdcabylia* [en línia]. 5 març 2014. Disponible a l'adreça: <http://www.ventdcabylia.com/2014/03/les-paraules-i-les-coses-provincia-pais.html> [Consulta: 29-9-2014]

BEL, AURORA, 2002. "2.3.1. El complement predicatiu". En: *Gramàtica del català contemporani*. Barcelona: Empúries. p. 1118-1129.

BERENGUER, VICENT, 2013. "La recepció d'Estellés en la poesia valenciana contemporània". En: *L'obra literària de Vicent Andrés Estellés*. València: Acadèmia Valenciana de la Llengua. p. 575-588.

BERTOMEU, ALBERT, 2012. *7 d'Estellés*. Picanya: Edicions del Bullent. [Musicacions]

BESA, JOSEP, 2005. *El títol del poema. Una tipologia dels efectes del títol en el text*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

BESORA, RAMON, 2003. *Escola i creativitat. Experiències pedagògiques*. Lleida: Pagès Editors.

BIBER, DOUGLAS, 2011. "Corpus linguistics and the study of literature: Back to the future?", *Scientific Study of Literature*, 1: 15-23.



BLADAS, ÒSCAR, 2000. “Les rutines de parla del català col·loquial”. En: *Salvador, V.; Piquer, A. ed. El discurs prefabricat*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I. p. 325-332.

BLOOM, HAROLD, 1997. *The Anxiety of influence: a theory of poetry*. Òxford: Oxford University Press.

BONET, MARIA DEL MAR. *Les Illes* [en línia] <http://www.youtube.com/watch?v=bdoLQNTSwac&feature=related> [Consulta: 30-9-2014]

BORDONS, GLÒRIA (COORD.), 2009. *Poesia i educació. D'Internet a l'aula*. Barcelona: Graó.

BORDONS, GLÒRIA (ED.), 2010. *Poesia contemporània, tecnologies i educació. Actes del seminari celebrat a la Facultat de Formació del Professorat de la Universitat de Barcelona els dies 12 i 13 de febrer de 2009*. Barcelona: PUB.

BORDONS, GLÒRIA (et al.). *Poció. Poesia i Educació. Web del grup de recerca*. [en línia] <http://www.pocio.cat/> [Consulta: 29-9-2014]

BORDONS, Glòria i PASCAL DIARD, 2004. “Descobrir un autor: Un taller de lectura entorn de l’obra del poeta palestí Mahmud Darwix”. En: *Ensenyar literatura a secundària. La formació de lectors crítics, motivats i cultes*. Barcelona: Graó. p. 59-67.

BORDONS, GLÒRIA, 2003. “Relacions entre llengua i literatura”. *Articles de didàctica de la llengua i de la literatura*. juliol, 31: 7-15.

BORDONS, GLÒRIA, Díaz Plaja, Ana (coord.), 2004. *Ensenyar literatura a secundària. La formació de lectors crítics, motivats i cultes*. Barcelona: Graó.

BOU, ENRIC, 1978a. “V. Andrés Estellés: Manual de conformitats. Obra completa 3”. *Els Marges*, 12: 123-124.

BOU, ENRIC, 1978b. “Vicent Andrés Estellés, una inconformitat”. *Serra d’Or*. juliol, 226-227: 57-60. [Entrevista a Estellés]

BOU, ENRIC, 1987. Vicent Andrés Estellés. En: *Riquer de, Martí; Comas, Antoni; Molas, Joaquim (ed.) Història de la literatura catalana contemporània*. Barcelona: Ariel. p. 376-381.

BOU, ENRIC, 1990. “Coral romput, l’infern de Vicent Andrés Estellés”. En: *Miscel·lània a Joan Fuster*. Barcelona: PAM. p. 317-328.

BOU, ENRIC, 2010. “Vicent Andrés Estellés, o l’atenció a l’infraordinari”. *Reduccions. Revista de poesia*, 98-99: 128-148.

BOU, ENRIC, 2013. *La invenció de l’espai. Ciutat i viatge*. València: PUV.

- BOUSOÑO, CARLOS, 1976. *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos.
- BREYER, YVONNE, 2009. "Learning and teaching with corpora: Reflections by student teachers". *Computer Assisted Language Learning*, 2 (22): 153-172.
- BRIGUGLIA, CATERINA, 2009. "Tan cerca y tan lejos. El caso de «Il birraio di Preston» de Andrea Camilleri en castellano y en catalán". *Quaderns. Revista de traducció*, 16: 227-238.
- BRONCKART, JEAN-PAUL, 2007. *Desarrollo del lenguaje y didáctica de las lenguas*. Madrid / Buenos Aires: Miño y Dávila.
- BUSQUETS, LLUÍS, 1982. "Vicent Andrés Estellés, de la nit a l'esperança". En: *Plomes catalanes d'Avui*. Barcelona: Llibre del Mall. p. 143-152.
- CALAFAT, FRANCESC, 2002. "Pròleg". En: *Andrés Estellés, Vicent. Dos drames i una farsa*. València: Denes. p. 7-24.
- CALAFAT, FRANCESC, 2004. "Individu, societat i literatura en la poesia de Vicent Andrés Estellés". En: *Carbó, Ferran et al. (ed.) Vicent Andrés Estellés*. Alacant: IIFV. p. 85-108.
- CALVO, AMADOR, 2003. "Estellés: l'originalité dans l'imbroglio auctorial". *Pandora: revue d'études hispaniques*, 3: 69-80.
- CALVO, AMADOR, 2007. *Le référentiel i l'intertextualité dans l'oeuvre poétique de Vicent Andrés Estellés*. París: Universitat París 8. [en línia]: [http://1.static.e-corpus.org/download/notice\\_file/849514/CalvoRamonThese.pdf](http://1.static.e-corpus.org/download/notice_file/849514/CalvoRamonThese.pdf) [Consulta: 30-9-2014] [Tesi presentada a la Universitat de París 8 el 2007]
- CALVO, AMADOR, 2010. "Jocs intertextuals i interdisciplinarietat en la poesia de Vicent Andrés Estellés". *Reduccions. Revista de poesia*, 98-99: 217-231.
- CALVO, AMADOR, 2011. "Interaccions autorials en el 'Coral romput' (1957) de Vicent Andrés Estellés". *Quaderns de Filologia. Estudis literaris*, 16: 225-244.
- CALVO, AMADOR, 2013. "L'«auctoritas» dels poetes grecolatins en la poesia de Vicent Andrés Estellés". En: *L'obra literària de Vicent Andrés Estellés*. València: Acadèmia Valenciana de la Llengua. p. 123-144.
- CALVO, LLUÍS i VALLS, JORDI, 2010. "«A mamar, tots els versos»: Estellés dit de nou". *Reduccions. Revista de poesia*, 98-99: 66-78.
- CAMPS, ANNA, 1994. "Projectes de llengua entre la teoria i la pràctica". *Articles de didàctica de la llengua i de la literatura. Monogràfic: projectes per aprendre llengua*. octubre, 2: 7-20.
- CAMPS, CHRISTIAN (DIR.), 1999. *Révue d'Etudes Catalanes*. Montpellier: Université

Paul Valéry.

CAMPS, CHRISTIAN, 1999. “Les valencianismes dans le *Llibre de meravelles* de Vicent Andrés Estellés”. *Révue d'études catalanes*, 2: 61–70.

CARBÓ, FERRAN, 1999. Vicent Andrés Estellés: una veu en la cruïlla d'un temps i d'un país. *Revue d'Études Catalanes. Monogràfic Vicent Andrés Estellés*, 2: 5–26.

CARBÓ, FERRAN, 2003. “A propòsit d'una trilogia determinant en la primera evolució de Vicent Andrés Estellés”. En: *Miscel·lània a Joan Veny*. Barcelona: PAM. p. 243–259.

CARBÓ, FERRAN, 2004. “Els inicis de Vicent Andrés Estellés i la poesia dels anys cinquanta”. En: *Vicent Andrés Estellés*. Alacant: IIFV. p. 9–47.

CARBÓ, FERRAN, 2008. “L'amarga enyorança d'aquell temps de les Èglogues. Notes sobre una subversió en la poesia de Vicent Andrés Estellés”. En: *El bricolatge literari. De la paròdia al pastitx en la literatura catalana contemporània*. Barcelona: PAM. p. 11–52.

CARBÓ, FERRAN, 2009a. *Com un vers mai no escrit. La poesia de Vicent Andrés Estellés en els anys cinquanta*. València / Barcelona: IIFV / PAM.

CARBÓ, FERRAN, 2009b. “Teodor Llorente i Carles Riba en la poesia de Vicent Andrés Estellés”. En: *La literatura davant el mirall. Ironia i metaliteratura en l'època contemporània*. Barcelona: PAM. p. 13–46.

CARBÓ, FERRAN, 2010. “«Una mamella grotesca i tòxica». Algunes reflexions a l'entorn de la poesia dels anys quaranta de Vicent Andrés Estellés”. En: *Opera estellesiana. Per a una edició crítica de Vicent Andrés Estellés*. Alacant: IIFV. p. 77–92.

CARBÓ, FERRAN, 2010. “Entrevista a Ferran Carbó”. En: *Ara, Estellés. 12 poemes, 12 cançons a Benicarló*. Benicarló: Onada Edicions. p. 97–106.

CARBÓ, FERRAN, 2013. “Isabel Andrés Lorente en la poesia de Vicent Andrés Estellés durant 1956 i 1957”. *Caplletra*. Tardor, 55: 199–223.

CARBÓ, FERRAN, 2014a. “La poesia de Vicent Andrés Estellés entre el 1952 i el 1958: de les homilies a les tenebres”. En: ANDRÉS ESTELLÉS, VICENT, *Obra completa I. Nova edició, revisada*. València: Tres i Quatre. p. 11–63.

CARBÓ, FERRAN, 2014b. “D'Estellés a Verdaguer: l'«Oda pobra a mossèn Cinto»”. *Serra d'Or*. febrer, 650: 41–42.

CARBÓ, FERRAN, BALAGUER, ENRIC i MESEGUER, LLUÍS (ED.), 2004. *Vicent Andrés Estellés*. Alacant: IIFV.

- CARMONA, EDUARD, 2010. “Vicent Andrés Estellés, el pare que cal matar”. *Reduccions. Revista de poesia*, 98-99: 292-295.
- CARNERO, GUILLERMO, 1976. “Cotidianismo y sátira en la poesía de Vicent Andrés Estellés”. *Papeles de Son Armadans*, 244: 25-41.
- CARRERAS, JORDI; COMES, JOSEP i PI, JOSEP, 1992. 4. “Els sons graduals. Contactes de vocals i graduals”. En: *Fonètica catalana*. Barcelona: Teide. p. 47-59.
- CASANOVA, EMILI (COORD.), 2003. *L’Aiguadolç (2003). Monogràfic sobre Vicent Andrés Estellés*. Dénia: Institut d’Estudis Comarcals de la Marina Alta. [en línia] <http://www.raco.cat/index.php/Aiguadolc/issue/view/5441/showToc> [Consulta: 29-9-2014]
- CASANOVA, EMILI i GARCIA FRASQUET, GABRIEL, 2009. *Els escriptors valencians i la llengua literària*. Gandia: CEIC Alfons el Vell.
- CASANOVA, EMILI i MANSANET, VÍCTOR (ED.), 2003. *Vicent Andrés Estellés. Obra periodística*. Paiporta: Denes.
- CASANOVA, EMILI, 2003a. “Introducció”. *L’Aiguadolç*, 28-29: 9-10.
- CASANOVA, EMILI, 2003b. “La creativitat lèxica de V. Andrés Estellés”. *L’Aiguadolç*, 28-29: 67-104.
- CASS (CORPUS APPROACHES TO SOCIAL SCIENCE), 2013. *Corpus: some key terms* [en línia] <http://cass.lancs.ac.uk/wp-content/uploads/2013/12/CASS-Gloss-final1.pdf> [Consulta: 30-9-2014]
- CASSANY, DANIEL, 1996. *La cuina de l’escriptura*. 5a ed. Barcelona: Empúries.
- CASSANY, DANIEL, 2011. *En línia: llegir i escriure a la xarxa*. Barcelona: Graó.
- CASTELLVÍ, JOSEFA M., 1998. “Villon y Estellés: un posible diálogo entre dos poetas”. En: *Meseguer, Lluís; Villanueva, Marisa (ed.). Intertextualitat i recepció*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I. p. 79-89.
- CERRILLO, PEDRO, 2012. “Educación literaria y canon escolar de lecturas”. *Leer.es. Ministerio de Educación*. p. 1-17.
- CHARAUDEAU, PATRICK i MAINGUENEAU, DOMINIQUE, 2002. *Dictionnaire d’analyse du discours*. París: Seuil.
- CHARTERIS-BLACK, JONATHAN, 2004. *Corpus Approaches to Critical Metaphor Analysis*. Nova York: Palgrave Macmillan.
- CHAUME, FREDERIC i GARCÍA DE TORO, CRISTINA, 2010. *Teories actuals de la traductologia*. Alzira: Bromera. Col·lecció Essencial.

CLIMENT, LAIA i MONFERRER, AINA, 2013. “Cos femení, sexe i relacions filials en la poesia de Vicent Andrés Estellés: una comparació amb Maria Mercè Marçal”. En: *L'obra literària de Vicent Andrés Estellés*. València: Acadèmia Valenciana de la Llengua. p. 589–614.

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 de la Plana: Universitat Jaume I de Castelló. [Tesi de doctorat inèdita]

CLIMENT, LAIA, 2010. “El Mural del País Valencià. Una aproximació estellesiana al seu país”. En: *Opera estellesiana. Per a una edició crítica de Vicent Andrés Estellés*. Alacant: IIFV. p. 161–172.

COLOMINA, JORDI, 2013. “La llengua literària segons Vicent Andrés Estellés”. En: *L'obra literària de Vicent Andrés Estellés*. València: Acadèmia Valenciana de la Llengua. p. 653–721.

CONCA, MARIA, 2011. “Recursos lingüístics de caràcter fraseològic en la creació poètica”. En: *Ara, Estellés. 12 poemes, 12 cançons a Benicarló*. Benicarló: Onada Edicions. p. 85–96. Col·lecció Conèixer, 5.

COOK, GUY, 2010. *Translation in Language Teaching. An argument for Reassessment*. Oxford: OUP.

CORTÉS, CARLES i CRUZ, MIQUEL, 2013. “La interrelació pintura i literatura en l'obra poètica de Vicent Andrés Estellés”. En: *L'obra literària de Vicent Andrés Estellés*. València: Acadèmia Valenciana de la Llengua. p. 501–526.

COSTA-PAU, ROGER, 2004. “Vicent Andrés Estellés. Ciudad susurrada al oído”. *Avui*. Barcelona, 12 febre. p. 16.

COTONER, LLUÏSA, 2001. “Las autotraducciones al castellano de Carme Riera”. *Quimera*, 199: 21–24.

CUCÓ, ALFONS, 1978. “Pròleg”. En: *El Procés*. Barcelona: Edicions Proa. p. 9–13.

CUENCA, MARIA JOSEP i HILFERTY, JOSEPH, 1999. *Introducción a la lingüística cognitiva*. Barcelona: Ariel

CUENCA, MARIA JOSEP, 2002. “31.3. Les interjeccions”. En: *J. Solà et al. (ed.), Gramàtica del Català Contemporani*. Barcelona: Empúries. p. 3199–3240.

CUENCA, MARIA JOSEP, 2008. *Gramàtica del text*. Alzira: Bromera. Col·lecció Essencial.

CUENCA, MARIA JOSEP, 2011. Catalan Interjections. En: *The Pragmatics of Catalan*. Berlín: De Gruyter Mouton. p. 173–214.

DE CERTEAU, MICHEL, 1996. “VII. Andares de la ciudad. Mirones o caminantes”. En: *La invención de lo cotidiano*. Mèxic D.F.: Universidad Iberoamericana. p. 103–122.

DEIGNAN, ALICE, 2005. *Metaphor and corpus linguistics*. Amsterdam: John Benjamins.

DELCASTILLO, FRANCESC i COLL, ÒSCAR (ED.), 2011. *Ara, Estellés. 12 poemes, 12 cançons a Benicarló*. Benicarló: Onada Edicions. Col·lecció Conèixer, 5.

DELUMEAU, JEAN, 1989. *Injures et blasphemes*. París: Imago.

DOLORS MIQUEL, 2007. “El cànon literari català”. *El País. Quadern*. Avui. Barcelona, 28 juny. p. 1.

DOLZ, JOAQUIM, 1994. “Seqüències didàctiques i ensenyament de la llengua: més enllà dels projectes de lectura i d’escriptura”. *Articles de didàctica de la llengua i la literatura*, 2: 21–34.

DÖRNYEI, ZOLTÁN, 2008. *Estratègies de motivació a l’aula de llengües*. Barcelona: UOC. [Traducció al català, a càrrec de Yannick Garcia Porres]

EDENSOR, TIM, 2013. “Geografia i paisatge: Llocs i espais nacionals”. En: *Dossier de lectures per a l’assignatura Llengua, cultura i societat a Catalunya*. Barcelona: UOC. p. 269–289.

ESCRIVÀ, MARIA JOSEP i ROIG, JOSEP LLUÍS (ed.), 2012. “Encara no tenia una idea de pàtria: tenia una idea de forn’ L’inventari clement de Gandia. Unes paraules prèvies L’inventari clement de Gandia”. En: Andrés Estellés, Vicent, *L’inventari clement de Gandia*. València: Edicions 96. p. 11–30.

ESCRIVÀ, VICENT, 1979. “Del brau d’Ausiàs March a l’animalogia poètica valenciana actual”. *Cairell. Revista de literatura*. Vol. 1, 2, 3, 4, 5; p. 1: 38–42; 2: 47–54; 3: 48–59; 4: 42–52; 5: 41–46.

ESCRIVÀ, VICENT, 1982. “El complex de cultura eròtica i l’erotisme poètic en Vicent Andrés Estellés”. *Lletres de Canvi*, 7: 72–86.

ESCRIVÀ, VICENT; SALVADOR, VICENT i SALVADOR, VICENT, 1986. *Vicent Andrés Estellés: guia didàctica*. València: Conselleria d’Educació, Cultura i Ciència.

ESPINAL, MARIA TERESA, 1989. “Nota sobre una tipologia dels adverbis en *-ment*”. En: A. Ferrando i A. Hauf (ed.), *Miscel·lània Joan Fuster*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat. p. 359–374.

ESPINÀS, JOSEP MARIA. ANDRÉS ESTELLÉS, VICENT, 1987. *Identitats: Vicent Andrés Estellés* [Entrevista, en línia] <http://www.tv3.cat/videos/> [Consulta: 30-9-2014]

ESPINÓS, JOAQUIM, 2004. “La construcció de l’imaginari nacional en la poesia de

- Vicent Andrés Estellés”. En: *Vicent Andrés Estellés*. Alacant: IIFV. p. 181–206.
- ESPRIU, SALVADOR, 2013. “Miratge a Citerea”. En: *Salvador Espriu. Prosa narrativa*. Barcelona: Edicions 62. p. 253-285.
- FABRA, POMPEU, 1956. *Gramàtica catalana*. Barcelona: Teide.
- FÀBREGAS, IMMACULADA *et al.* (eds.), 2014. *Els Països Catalans i la Bretanya a l'Edat Mitjana: entorn de la matèria de Bretanya i Sant Vicenç Ferrer*. Perpinyà: Trabucaire.
- FÀBREGAS, XAVIER, 1978. “Més ençà de les tenebres. Pròleg”. En: *Andrés Estellés, Vicent. Oratori del nostre temps*. València: Tres i Quatre. p. 7–14.
- FÀBREGAS, XAVIER, 1979. “Una elegia d’allò que tenim present”. *Serra d’Or*, 232: 46.
- FARRÉS, ERNEST, 2010. “El deute amb Estellés”. *Reduccions. Revista de poesia*, 98-99: 285–291.
- FEBRÉS, XAVIER, 1980. “Mural del País Valencià, el Cant General de Vicent Andrés Estellés”. *Serra d’Or*, febrer, 245: 35–37.
- FELIPE, FRANCESC, 2006. *Coral romput* [en línia] <https://www.youtube.com/watch?v=mnAOIH64k1Y> [Consulta: 30-9-2014]. València: Doctorat de Comunicació de la UV. [Videocreació]
- FERRANDO, FERRAN, 1988. “Vicent Andrés Estellés”. *Kindlers Neues Literatur Lexicon*, 1: 489–491.
- FERRANDO, FERRAN, 1994. “Horaz in València: Die Horacianes des Dichters Vicent Andrés Estellés”. En: *Schönberger, Axel; Zimmerman, Klaus (ed.). De orbis Hispani linguis litteris historia moribus. Festschrift für Dietrich Briesemeister zum 60 Geburtstag*. Frankfurt: Domus Editoria Europea. p. 405-423.
- FERRANDO, FERRAN, 1995a. “Llengua i literatura en les Horacianes de Vicent Andrés Estellés”. En: *Estudis de lingüística i filologia oferts a Antoni M. Badia i Margarit*. Barcelona: UB / PAM.
- FERRANDO, FERRAN, 1995b. “«L’ofici de poeta m’obliga a no dir-ho tot»: erotisme i experiència estètica en Vicent Andrés Estellés”. En: *Actes del desè col·loqui internacional de llengua i literatura catalanes*. Barcelona: PAM. p. 239–251.
- FERRANDO, FERRAN, 1998. *Die Horacianes von Vicent Andrés Estellés: Eine pragmatische und kultursoziologische Betrachtung*. Bremen: Universität de Bremen.
- FERRANDO, FERRAN, 1999. *Die «Horacianes» von Vicent Andrés Estellés. Literatur und Politik im València der 60er Jahre*. Frankfurt: Veuert Verlag.

FERRANDO, FERRAN, 2010a. “A propòsit dels clàssics a *Horacianes*”. *Reduccions. Revista de poesia*, 98-99: 232–238.

FERRANDO, FERRAN, 2010b. “Sobre la finalitat dels clàssics per a Estellés”. En: *Opera estellesiana. Per a una edició crítica de Vicent Andrés Estellés*. Alacant: IIFV. p. 133–138.

FERRER, ANTONI, 2010. “Vicent Andrés Estellés: el substrat religiós de Primera Soledad”. *Reduccions. Revista de poesia*, 98-99: 180–206.

FERRER, ENRIC, 2013. “‘Més alta vida s’endevina’. La poesia religiosa de Vicent Andrés Estellés”. En: *L’obra literària de Vicent Andrés Estellés*. València: Acadèmia Valenciana de la Llengua. p. 483–500.

FISCHER-STARCKE, BETTINA, 2010. *Corpus Linguistics in Literary Analysis. Jane Austen and her Contemporaries*. Londres / Nova York: Continuum.

FRANCESC CALATAYUD i ESCRIVÀ, ROSA, 2004. 2. “Els clàssics a secundària i batxillerat”. En: *Ensenyar literatura a secundària. La formació de lectors crítics, motivats i cultes*. Barcelona: Graó. p. 31–36.

FRECHINA, JOSEP V., 2013. “‘Res no val tant com vers d’una cançó’. Estellés dit i cantat, una profunda interacció”. En: *L’obra literària de Vicent Andrés Estellés*. València: Acadèmia Valenciana de la Llengua. p. 527–556.

FREUD, SIGMUND, 2003. “Beyond the Pleasure Principle”. En: *Beyond the Pleasure Principle and Other Writings*. London: Penguin Books. p. 43–102.

FUSTER, JOAN, 1971. “Uns anys decisius (1931-1961). Notícia de les Illes, del País Valencià i del Rosselló”. En: *Literatura catalana contemporània*. Barcelona: Curial. p. 354–360.

FUSTER, JOAN, 1972. “Nota —provisional i improvisada— sobre la poesia de Vicent Andrés Estellés”. En: *Andrés Estellés, Vicent. Obra completa 1. Recomane tenebres*. València: Tres i Quatre. p. 17–36.

FUSTER, JOAN, 1978. “Una postdata, i potser no calia escriure-la”. En: *Lletra al pintor valencià Josep Renau*. València: Tres i Quatre. p. 50–58.

FUSTER, MARIA ÀNGELS i SÁNCHEZ, ELENA, 2012. “La fraseologia vista des d’una doble perspectiva: sincrònica i diacrònica”. *eHumanista/IVITRA2*, 2: 185–201

GALAN, ANDREU, 2010. “«Nadie puede saber lo que esto significa». *Reduccions. Revista de poesia*, 98-99: 172–179.

GARCIA GRAU, MANEL, 1996. “Vicent Andrés Estellés i la (re)construcció de la nostra memòria col·lectiva”. En: *Guzman, Josep R.; Verdegall, Joan M. (eds). Memòria, escriptura i imatge*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I. p. 63–75.



GARCIA GRAU, MANEL, 2000a. “Notes sobre el *Mural del País Valencià* de Vicent Andrés Estellés: el «Document de Morella» de 1979”. En: *Actes de la XL Assemblea Intercomarcal d’Estudiosos*. Morella: Diputació de Castelló. p. 525-532.

GARCIA GRAU, MANEL, 2000b. “Setanta-cinc anys del naixement de Vicent Andrés Estellés. Continuem assumint la seua veu”. *Serra d’Or*, 482: 51-52.

GARCIA GRAU, MANEL, 2004. “Vicent Andrés Estellés i l’amor com a erografia i subversió moral i vital”. En: *Vicent Andrés Estellés*. Alacant: IIFV. p. 65-84.

GARCÍA LÓPEZ, YOLANDA i ABEAL, JOSÉ (ed.), 1985. *Biografías literarias latinas*. Madrid: Gredos.

GARCÍA-PAGE, MARIO, 1993. “Breves apuntes sobre el adverbio en *-mente*”. *Verba*, 20: 311-340.

GARCÍA-PAGE, MARIO, 1996. “Formaciones denominales en *-mente* en el discurso poético”. En: *G. Wotjak (ed.) En torno al adverbio español y los circunstantes*. Tübingen: Walter Narr Verlag. p. 161-170.

GARCÍA-PAGE, MARIO, 2001. “El adverbio colocacional”. *Lingüística española actual (LEA)*, 23 (1): 89-105.

GARCÍA-PAGE, MARIO, 2008. “Introducción”. En: *Introducción a la fraseología española*. Barcelona: Anthropos. p. 7-45.

GARDNER, HOWARD, 2013. *La Mente no escolarizada: cómo piensan los niños y cómo deberían enseñar las escuelas*. Barcelona: Paidós.

GARÍ, JOAN, 2012. “Vigència d’Estellés”. *El Temps*. núm. 1443. València, 2 juliol. p. 71.

GELPÍ, CRISTINA, 1998. “Anàlisi de freqüències lèxiques: noms, verbs, adjectius i adverbis en *-ment*”. En: *L. Payrató (ed.), Oralment. Estudis de variació funcional*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat. p. 129-141.

GEMMA LLUCH, 2004. “10. Del relat audiovisual al literari”. En: *Ensenyar literatura a secundària. La formació de lectors crítics, motivats i cultes*. Barcelona: Graó. p. 139-153.

GENETTE, GÉRARD, 1989. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

GIBBS, RAYMOND W., 1994. *The Poetics of mind : figurative thought, language, and understanding*. Cambridge / New York: Melbourne / Cambridge University Press.

GLÒRIA BORDONS i ANA DÍAZ-PLAJA, 2004. “7. Una seqüència didàctica a partir d’un tema: la fascinació pel cos de la persona estimada”. En: *Ensenyar literatura a*

*secundària. La formació de lectors crítics, motivats i cultes.* p. 95-111.

GOATLY, ANDREW, 1997. *The Language of Metaphors*. Nova York: Routledge.

GÓMEZ MARTÍN, FERNANDO, 2002. *Didáctica de la poesía en la educación secundaria*. Madrid: Ministerio de Educación, cultura y deporte.

GÓNGORA, LUIS DE, 1956. *Las Soledades*. 3a ed. Madrid: Sociedad de Estudios y Publicaciones.

GOYTISOLO, JOSÉ AGUSTÍN, 1996. "Prefacio". En: *Veintiún poetas catalanes para el siglo XXI*. Barcelona: Lumen. p. 9-11.

GRANELL, MARC, 1993. "La poesia". En: *L'ofici de poeta. Vicent Andrés Estellés*. Xàtiva: Ajuntament de Xàtiva. p. 15-17.

GRASSET, ELOI, 2013. "Poder dir-ho tot'. La tradició francesa dins l'obra de Vicent Andrés Estellés". En: *L'obra literària de Vicent Andrés Estellés*. València: Acadèmia Valenciana de la Llengua. p. 177-196.

GUSTÀ, MARINA, 1978. "Vicent Andrés Estellés: Oratori del nostre temps; Lletra al pintor valencià Josep Renau; El procés; El corb". *Els Marges*, 14: 120-122.

HANAUER, DAVID, 2001. "The task of poetry reading and second language learning". *Applied Linguistics*, 22 (3): 295-323.

HARDT-MAUTNER, GERLINDE, 1995. "Only Connect. Critical Discourse Analysis and Corpus Linguistics". [en línia] <http://ucrel.lancs.ac.uk/papers/techpaper/vol6.pdf> [Consulta: 30-9-2014]

HERZFELD, MICHAEL, 1984. "The Significance of the Insignificant: Blasphemy as Ideology". *Man*. desembre, 4 (19): 653-664.

HICKEY, LEO (ed.), 1989. *The Pragmatics of Style*. London / New York: Routledge.

HICKEY, LEO, 1987. *Curso de pragmaestilística*. Madrid: Coloquio.

HILFERTY, JOSEPH, 1995. "Metonímia i metàfora des d'una perspectiva cognitiva". *Caplletra*, 18: 31-44.

HORI, MASAHIRO, 2004. *Investigating Dicken's style*. Nova York: Palgrave Macmillan.

HÖSLE, JOHANES, 1995. "La poesia de Vicent Andrés Estellés: assaig d'una síntesi". En: *Schönberger, Axel; Stegmann Tilbert (ed.). Actes del Desè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*. Barcelona: PAM. p. 29-44.

HUGHES, JANETTE, 2007. "Poetry: a Powerful Medium for Literacy and Technology

Development”. En: *What Works? Research into Practice. Ontario: The Literacy and Numeracy Secretariat*. p. 1-4. [en línia] [http://www.idonline.org/resources\\_new/31195](http://www.idonline.org/resources_new/31195) [Consulta: 30-9-2014]

IBORRA, JOSEP, 1995a. “Vicent Andrés Estellés. Dictàmens en la fosca”. En: *Confluències. Una mirada sobre la literatura valenciana actual*. València: Generalitat Valenciana. p. 109-120.

IBORRA, JOSEP, 1995b. “Vicent Andrés Estellés: un poeta, un poble”. En: *Confluències. Una mirada sobre la literatura valenciana actual*. València: Generalitat Valenciana. p. 103-108.

JIMÉNEZ, TOMÁS, 1986. “Disyunción exclusiva e inclusiva en espanyol”. *Verba*, 13: 163-179.

JOAN MANUEL, (2004). “8. Literatura i humor”. En: *Ensenyar literatura a secundària. La formació de lectors crítics, motivats i cultes*. Barcelona: Graó. p. 113-122.

JORDI LLOVET, 2011. “Què és un clàssic?”. *El País. Quadern*. núm. 1420. Barcelona, 24 novembre. p. 2.

JORDI LOVET, 2011. “Literatura i pàtria”. *El País. Quadern*. núm. 1409. Barcelona, 8 setembre 2011. p. 2.

JOSE LUIS GARCÍA MARTÍN, 2000. “Cancionero del duque de Calabria. Vicent Andrés Estellés”. *El Mundo. El Cultural*. Barcelona, 28 juny. p. 1.

KAUL DE MARLANGEON, SILVIA, 2002. *Los adverbios en -mente del español de hoy y su función semántica de cuantificación*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.

KEOWN, DOMINIC, 1996. “Entre particularismes i universalitat: una lectura freudiana d’*Horacianes* i un antagonisme arquetípic: el conflicte Horaci-Suetoni en *Horacianes*”. En: *Sobre la poesia catalana contemporània*. València: Tres i Quatre. p. 93-155.

KEOWN, DOMINIC, 2000. *Polifonia de la subversió. La veu col·lectiva de Vicent Andrés Estellés*. València: Tàndem. Col·lecció Arguments, 10.

KEOWN, DOMINIC, 2002. “Crònica i simbiosi: el constructe del *jo* poètic d’Estellés”. En: *Memòria i literatura. La construcció del subjecte femení. Periodisme i autobiografia*. Alacant / València: Denes.

KEOWN, DOMINIC, 2003. “La recepció internacional de V. Andrés Estellés”. *L’Aiguadolç*, 28-29: 105-110.

KEOWN, DOMINIC, 2010. “Entrevista a Dominic Keown”. En: *Ara, Estellés. 12 poemes, 12 cançons a Benicarló*. Benicarló: Onada Edicions. p. 113-118. Col·lecció Conèixer, 5.

KEOWN, DOMINIC, 2010a. “Erudició, visceralitat i experiència comuna: les *Horacianes* i *L'exili d'Ovidi* de Vicent Andrés Estellés”. *Reduccions. Revista de poesia*, 98-99: 239-263.

KEOWN, DOMINIC, 2010b. “Intrusió? No, gràcies: Una reflexió sobre la traducció en vers d'Isabel Robles i Jaume Pérez Montaner”. *L'Aiguadolç*, 37-38: 141-156.

KEOWN, DOMINIC, 2010c. “La intrusió editorial en l'obra de Vicent Andrés Estellés: el cas de *La clau que obri tots els panys*”. En: *Opera estellesiana. Per a una edició crítica de Vicent Andrés Estellés*. Alacant: IIFV. p. 109-122.

KEOWN, DOMINIC, 2013. ““Words, words, words”: Vicent Andrés Estellés i la literatura angloamericana”. En: *L'obra literària de Vicent Andrés Estellés: gèneres, tradicions poètiques i estil*. València: Acadèmia Valenciana de la Llengua.

KRISTEVA, JULIA, 1969. *Semiotiké: recherches pour une sémanalyse*. París: Seuil.

LAKOFF, GEORGE i JOHNSON, MARK, 1980. *Metaphors we live by*. Chicago: The University of Chicago.

LEDESMA, MANUELA (ed.), 1999. *Escritura autobiogràfica y géneros literarios*. Jaén: Universitat de Jaén.

LEECH, GEOFFREY, 1991. “The State of The Art in Corpus Linguistics”. En: *English Corpus Linguistics: Linguistic Studies in Honour of Jan Svartvik*. London: Longman. p. 8-29.

LEECH, GEOFFREY, 2008. *Language and Literature: Style and Foregrounding*. London: Longman.

LENZEN, AINA M., 1995. “Ausiàs March i Vicent Andrés Estellés traduïts a l'alemany”. *L'Aiguadolç*, 21: 131-136.

LEÓN, NÚRIA, 2013. “La paròdia en la poesia de Vicent Andrés Estellés”. En: *L'obra literària de Vicent Andrés Estellés*. València: Acadèmia Valenciana de la Llengua. p. 229-266.

LIMORTI, PAÛL, 2009. *El tractament dels continguts curriculars de literatura en els llibres de text de l'assignatura de Valencià (1983-2008)*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I [Tesi de doctorat, en línia] <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/10443/limorti.pdf;jsessionid=7042EAF7E7B201F733DE75BE94DF07C1.tdx2?sequence=1> [Consulta: 30-9-2014]

LIMORTI, PAÛL, 2013. “Vicent Andrés Estellés en els llibres de text de l'assignatura de Valencià (1974-2012)”. En: *L'obra literària de Vicent Andrés Estellés*. València: Acadèmia Valenciana de la Llengua. p. 557-574.

LLOP, IBAN, 2011. “La veu de l'home”. *Caràcters. Segona època*. tardor, 57: 26.

LLOPIS, TOMÀS *et al.*, 2013. *Vicent Andrés Estellés, cronista de records i d'esperances, Educació Secundària Obligatòria, Batxillerat*. València: Acadèmia Valenciana de la Llengua.

LLOPIS, TOMÀS, 2003. "Revisitar Estellés". *L'Aiguadolç*, 28-29: 111-124.

LLORENÇ SOLDEVILA, 2004. "1. Ensenyar història de la literatura a segon cicle de secundària". En: *Ensenyar literatura a secundària. La formació de lectors crítics, motivats i cultes*. Barcelona: Graó. p. 19-29.

LÓPEZ GARCÍA, ÀNGEL i MORANT, RICARD, 2002. "Capítol 12. L'adverbi". En: *Gramàtica del Català Contemporani*. Barcelona: Empúries. p. 1799-1856.

MAINGUENEAU, DOMINIQUE i SALVADOR, VICENT, 1995a. "5. El discurs reportat". En: *Elements de lingüística per al discurs literari*. València: Tàndem. p. 91-114.

MAINGUENEAU, DOMINIQUE i SALVADOR, VICENT, 1995b. "7. L'adjectivació i la capacitat de classificar". En: *Elements de lingüística per al discurs literari*. València: Tàndem. p. 129-142.

MALLAFRÈ, JOAQUIM, 1991. *Llengua de tribu i llengua de polis: bases d'una traducció literària*. Barcelona: Quaderns Crema.

MANSANET, VÍCTOR, 2003. V. "Andrés Estellés, periodista". *L'Aiguadolç*, 28-29: p. 125-152.

MARCO, JOSEP (ed.), 1995. *La traducció literària*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I.

MARCO, JOSEP, 2002. *El fil d'Ariadna. Anàlisi estilística i traducció literària*. Vic: Eumo.

MARTÍ, NÚRIA, 2002. "Capítol 5. El SN: els noms". En: *Gramàtica del català contemporani*. Barcelona: Empúries. p. 1283-1340.

MARTÍ, PERE, 1983. "La poesia andorrana de Vicent Andrés Estellés". *Serra d'Or*, 283: 81-82.

MARTINES, VICENT i SÁNCHEZ, ELENA, 2014. "L'ISIC-IVITRA i el metacorpus CIMTAC. Noves aportacions a la lingüística de corpus". *Estudis romànics*, 36: 423-436.

MARTÍNEZ REVERT, ANTONI, 1982. "Un poema decisiu per a un llibre important". *Lletres de canvi*, 7: 55-71.

MARTÍNEZ REVERT, ANTONI, 1993. "El llibre Xàtiva, de Vicent Andrés Estellés". *Quaderns de Xàtiva*, 5: 25-44.

- MARTÍNEZ REVERT, ANTONI, 2003. “Elements teatrals de la poesia d’Estellés”. *L’Aiguadolç*, 28-29: 153–162.
- MARTÍNEZ REVERT, ANTONI, 2010a. “D’amics i germans. V. Andrés Estellés i J. Pérez Montaner”. *L’Aiguadolç*, 37-38: 25–32.
- MARTÍNEZ REVERT, ANTONI, 2010b. “Vicent Andrés Estellés. Sobre la pràctica literària”. En: *Opera estellesiana. Per a una edició crítica de Vicent Andrés Estellés*. Alacant: IIFV. p. 173–184.
- MARTÍNEZ, TOMÀS, 2002. *Aproximació als sermons de sant Vicent Ferrer*. València: Denes.
- MAYORAL, JOSÉ ANTONIO, 1982. “Creatividad lèxica y lengua literaria. *Dicenda*, 1: 35-53.
- MEDINA, JAUME, 1976. “Horaci en la literatura catalana”. *Els Marges*, 7: 93–106.
- MEDINA, JAUME, 1977a. “Les *Horacianes* de Vicent Andrés Estellés”. *Els Marges*. 9: 105-113.
- MEDINA, JAUME, 1977b. “Vicent Andrés Estellés, *Manual de conformitats*”. *Reduccions. Revista de poesia*, 3: 75-76.
- MESCHONNIC, HENRI, 1999. *Poétique du traduire*. Lagrasse: Verdier.
- MESEGUER, LLUÍS, 1997a. “La Nova Cançó i l’escriptura lírica”. *Caplletra*, 22: 169–183.
- MESEGUER, LLUÍS, 1997b. “Oralitat i literatura actual”. En: *Literatura oberta*. Barcelona: PAM. p. 43–68.
- MESEGUER, LLUÍS, 2013. “Poesia i territori”. En: *L’obra literària de Vicent Andrés Estellés*. València: Acadèmia Valenciana de la Llengua. p. 615–652.
- MILIAN, MARTA, 2011. “Com treballem a l’aula. Les seqüències didàctiques per aprendre llengua i ensenyar-ne”. *Articles de didàctica de la llengua i de la literatura*. juny, 54: 77-85.
- MONFERRER, AINA i SALVADOR, VICENT, 2010. “Tres tesis doctorals sobre Vicent Andrés Estellés”. En: *Opera estellesiana. Per a una edició crítica de Vicent Andrés Estellés*. Alacant: IIFV. p. 199–204.
- MONFERRER, AINA i SERRA, SERGI, 2014. “Perseguiu la petja de Vicent Andrés Estellés per tres pobles del Mural del País Valencià: proposta didàctica”. *II Congrés de Geografies Literàries*. Vic.
- MONFERRER, AINA, 2011a. “Borriana en l’obra poètica de Vicent Andrés Estellés”.

*Buris-ana. Publicació de l'Agrupació Borrianenca de Cultura*, 214: 22–26.

MONFERRER, AINA, 2011b. *L'estil de Vicent Andrés Estellés. Anàlisi i aprofitament didàctic d'un corpus poètic*. Treball de fi de màster. Castelló: Universitat Jaume I de Castelló. [inèdit]

MONFERRER, AINA, 2011c. “Metàfora, metonímia i lèxic del marc cognitiu de la mort en la poesia de Francisco de Quevedo i de Vicent Andrés Estellés: estudi comparatiu”. *Fòrum de Recerca*, 16: 529–544. [en línia] <http://repositori.uji.es/xmlui/handle/10234/77255> [Consulta 30-9-2014]

MONFERRER, AINA, 2012. “Estilística i traducció poètica. Estil i model de llengua en Vicent Andrés Estellés”. *Fòrum de Recerca*, 17: 751–770. [en línia] <http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/77008/-serveis-scp-publ-jfi-xvii-traduccio-2.pdf?sequence=1> [Consulta 30-9-2014]

MONFERRER, AINA, 2013a. “Bibliografia crítica sobre Vicent Andrés Estellés”. En: *L'obra literària de Vicent Andrés Estellés*. València: Acadèmia Valenciana de la Llengua. p. 373–390.

MONFERRER, AINA, 2013b. “Les geografies literàries i el Mural del País Valencià d'Estellés: dues propostes d'explotació didàctica”. *Articles de didàctica de la llengua i de la literatura catalana*. tardor 2013, 61, p. 88–99.

MONFERRER, AINA, 2013c. *Les traduccions de la poesia de Vicent Andrés Estellés al castellà. Anàlisi contrastiva d'alguns aspectes de la traducció relacionats amb la semàntica cognitiva i amb la pragmaestilística*. Treball de fi de grau. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya. [inèdit]

MONFERRER, AINA, 2013d. “Les traduccions de Vicent Andrés Estellés a l'espanyol”. *Visat*, 15. [en línia] <http://www.visat.cat/traduccion-literatura-catalana/cat/ressenyas/135/17/0/0/0/vicent-andres-estelles.html> [Consulta: 30-9-2014]

MONFERRER, AINA, 2013e. “Algunes reflexions sobre possibles aplicacions didàctiques de Vicent Andrés Estellés”. *T.E. País Valencià*. març, 341: 4–5.

MONFERRER, AINA, 2014a. “La València de Vicent Andrés Estellés. Una proposta didàctica a partir del *Llibre de meravelles*”. En: «*Un amor, uns carrers*». *Per a una didàctica de les Geografies Literàries*. València: PUV. p. 157–166.

MONFERRER, AINA, 2014b. “Aplicacions de l'estilística pragmàtica al corpus poètic de Vicent Andrés Estellés: revisió i estudi de cas”. *Revista Internacional d'Humanitats*. gener-març, 33: 71–80. [en línia] <http://199.236.113.16/rih33/index.htm> [Consulta: 10-10-2014]

MONFERRER, AINA, En premsa. “Manualística i ensenyament de la literatura catalana: la figura de Vicent Andrés Estellés en l'ensenyament mitjà”. En: *Actes del XVIè Col·loqui Internacional de l'AILLC*. Barcelona: PAM.

MONJO, JOAN M., 1982. “Una aproximació a Vicent Andrés Estellés”. *Lletres de canvi*, 7: 93-94.

MUÑOZ, JUAN MIGUEL, 2004. *Com fer una WebQuest*, XTEC [en línia] <http://www.xtec.cat/fadults/recursos/internet/webquest/comfer.htm> [Consulta: 30-9-2014]

MURGADES, JOSEP, 2010. “Amics de paraules, amics d’Estellés”. En: *Opera estellesiana. Per a una edició crítica de Vicent Andrés Estellés*. Alacant: IIFV. p. 11-20.

MURGADES, JOSEP, 2014. “Vicent Salvador i Manuel Pérez Saldanya (ed.): *L’obra literària de Vicent Andrés Estellés. Gèneres, tradicions poètiques i estil*”. *Els Marges*, 102: 129-130.

NAVARRO, JOAN (ed.), 1982. *Lletres de canvi. Dossier: Vicent Andrés Estellés*, 7: 29-86.

NAVARRO, JOSEP M., 1983. “Vicent Andrés Estellés: *Oratori del nostre temps*, de la vivència personal al sentit col·lectiu del missatge poètic”. En: *Schlieben, Brigitte; Schönberger, Axel (ed.). Polyglotte Romania- Homenatge a Tilbert Dídac Stegmann*. Frankfurt: Domus Editoria Europea. p. 129-137.

NAVARRO, JOSEP M., 1989. “València en la poesia de Vicent Andrés Estellés”. En: *Ferrendo, A; Hauf, A (ed.) Miscel·lània en honor a Joan Fuster*. Barcelona / València: PAM. p. 347-357.

NAVARRO, JOSEP M., 2004. “Vicent Andrés Estellés: *Ofici a la memòria de Joan B. Peset, que fou afusellat a Paterna el 24 de maig de 1941*”. En: *Vicent Andrés Estellés*. Alacant: IIFV. p. 207-216.

OAKES, MICHAEL, P., 1998. *Statistics for Corpus Linguistics*. Edimburg: Edinburgh University Press.

OLEZA, JOAN, 1979. “Vicent Andrés Estellés, Cant temporal”. *L’Espill*, 4, p. 136-141.

OLEZA, JOAN, 1982. “L’obra poètica de Vicent Andrés Estellés”. *Lletres de canvi*, 7: 29-44.

OLIVA, SALVADOR, 1989. “El complement indirecte i altres datius”. *Revista de Catalunya*, 36: 131-144.

OLIVA, SALVADOR, 1995. “Sobre els elements suposadament intraduïbles de la traducció literària”. En: *La traducció literària*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I. p. 81-92. OLLÉ, JOAN, 2008b. *Coral romput de Vicent Andrés Estellés. Direcció de Joan Ollé*. [Fitxa tècnica de l’obra teatral, en línia] [http://www.teatrelliure.com/document/temp0708/coral\\_cat.pdf](http://www.teatrelliure.com/document/temp0708/coral_cat.pdf) [Consulta: 30-9-2014]



OLIVARES, JOSEP MIQUEL i LÓPEZ, RAMON, 1993. “El poeta Vicent Andrés Estellés a Borriana”. *Buris-ana*, 179: 7–9.

OTAL, JOSÉ LUIS; NAVARRO, IGNASI i BELLÉS, BEGOÑA (ed.), 2005. *Cognitive and discourse approaches to metaphor and metonymy*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I.

OVIEDO, JORDI, 2010a. “Sobre l’organització de l’arxiu Vicent Andrés Estellés per a la reedició de la seua obra”. En: *Opera estellesiana. Per a una edició crítica de Vicent Andrés Estellés*. Alacant: IIFV. p. 21–36.

OVIEDO, JORDI, 2010b. “‘Us diré els noms que duïen el canelobre encés...’ Els noms propis en els documents dels anys 50 i 60 a l’arxiu Vicent Andrés Estellés”. *Reduccions. Revista de poesia*, 98-99: 264–273.

OVIEDO, JORDI, 2013a. “De ‘L’inventari clement de Gandia’ a l’edició crítica de les obres de Vicent Andrés Estellés: el periple d’un poeta contemporani”. En: *L’obra literària de Vicent Andrés Estellés*. València: Acadèmia Valenciana de la Llengua. p. 467–482.

OVIEDO, JORDI, 2013b. “La reconstrucció d’un poeta contemporani: de l’inventari clement de Gandia a l’edició crítica de les obres de Vicent Andrés Estellés”. En: *La filologia d’autor en els estudis literaris. Textos catalans dels segles XIX i XX*. Lleida: Pagès editors. p. 311–326.

OVIEDO, JORDI, 2014. “Ruta literària de Vicent Andrés Estellés: «Un amor, uns carrers»”. En: «Un amor, uns carrers». *Per a una didàctica de les Geografies Literàries*. València: PUV. p. 175–184.

PAGÈS, VICENÇ, 2011. “El noble art de l’insult”. *Presència*. 22 juliol, 2056: 36.

PALAU, DOLORS, 2008. *Estudi pragmaestilístic de la premsa escrita diària. Trets i usos estilístics en les distintes modalitats genèriques dels diaris d’informació general*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona [Tesi de doctorat, en línia] <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/4209/dps1de1.pdf?sequence=1> [Consulta: 30-9-2014]

PALOL, MIQUEL DE, 2004. “Adjectius, sí o no”. *Avui*. 12 setembre 2004.

PALOMERO, JOSEP, 2013a. *Vicent Andrés Estellés, cronista de records i d’esperances*. València: Acadèmia Valenciana de la Llengua, 2013. [Exposició]

PALOMERO, JOSEP, 2013b. “Estellés i Borriana”. *Buris-ana*, novembre, 218: 13–18.

PARCERISAS, FRANCESC, 1975. “Funcions i figures de Vicent Andrés Estellés”. *Els Marges*, 5: 118–130.

PARCERISAS, FRANCESC, 1993. “La poesia de Vicent Andrés Estellés”. *Serra d’Or*, 401: 52.

PARCERISAS, FRANCESC, 2004. “La quotidianitat en la poesia de Vicent Andrés Estellés”. En: *Vicent Andrés Estellés*. Alacant: IIFV. p. 49-64.

PARCERISAS, FRANCESC, 2010. “La paradoxa del tot. Una lectura de Vicent Andrés Estellés”. *Reduccions. Revista de poesia*, 98-99: 79-84.

PAYRATÓ, LLUÍS i NOGUÉ, NEUS (ed.), 2013. *Estil i estils. Teoria i aplicacions de l'estilística*. Barcelona: Universitat de Barcelona.

PÉREZ GRAU, DANIEL, 1999. “Vicent Andrés Estellés: la resistència silenciosa”. En: *II congrés en línia sobre la cultura catalana*. Barcelona / Cambridge: UOC / Fitzwilliam College [en línia]. <http://portalcatala.forocatalan.com/t311-vicent-andres-estelles-la-resistencia-silenciosa-valencia> [Consulta: 30-9-2014]

PÉREZ GRAU, DANIEL, 2005. “Vicent Andrés Estellés, traduït o traït”. En: *García de Toro, Cristina; García Izquierdo, Isabel (ed.) Experiencias de traducción. Reflexiones desde la práctica traductora*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I. p. 181-216.

PÉREZ GRAU, DANIEL, 2010a. “Estellés en anglès: ‘Nights that make the night or a shot in de dark’”. *Reduccions. Revista de poesia*, 98-99: 274-284.

PÉREZ GRAU, DANIEL, 2010b. “Vicent Andrés Estellés paratextual: els primers pròlegs”. En: *Opera estellesiana. Per a una edició crítica de Vicent Andrés Estellés*. Alacant: IIFV. p. 57-76.

PÉREZ MONTANER, JAUME i SALVADOR, VICENT, 1981. *Una aproximació a Vicent Andrés Estellés*. València: Tres i Quatre.

PÉREZ MONTANER, JAUME, 1989. “Notes sobre el *Mural del País Valencià*”. *L'Aiguadolç*, 8: 19-34.

PÉREZ MONTANER, JAUME, 1990a. “Epíleg provisional a l'Obra completa de Vicent Andrés Estellés”. En: *Obra Completa 10*. València: Tres i Quatre. p. 189-211.

PÉREZ MONTANER, JAUME, 1990b. “Subversion”. En: *Subversions*. València: Tres i Quatre. p. 87-127.

PÉREZ MONTANER, JAUME, 1991. “Paradigmes d'originalitat en la poesia catalana contemporània”. *Daina*, 9: 9-19.

PÉREZ MONTANER, JAUME, 1993. “Vicent Andrés Estellés: dos poemes com a exemple”. *Quaderns de Xàtiva*, 5: 53-56.

PÉREZ MONTANER, JAUME, 2004. “Vicent Andrés Estellés: del *Llibre de meravelles* al *Mural del País Valencià*”. En: *Vicent Andrés Estellés*. Alacant: IIFV. p. 161-180.

PÉREZ MONTANER, JAUME, 2009a. “El Cant general dels pobles valencians”. En:

- El Mural com a fons*. València: Perifèric Edicions. p. 135–182.
- PÉREZ MONTANER, JAUME, 2009b. *El Mural com a fons: la poesia de Vicent Andrés Estellés*. Catarroja: Perifèric Edicions.
- PÉREZ MONTANER, JAUME, 2009c. “Introducció”. El poeta Vicent Andrés Estellés. En: *El Mural com a fons*. València: Perifèric Edicions. p. 11–40.
- PÉREZ MONTANER, JAUME, 2009d. “Paròdia i dicció en les Èglogues d’Estellés”. En: *El Mural com a fons*. València: Perifèric Edicions. p. 41–60.
- PÉREZ MONTANER, JAUME, 2009e. “Poesia i record. A propòsit d’un poema de *Llibre de meravelles*”. En: *El Mural com a fons*. València: Perifèric Edicions. p. 61–112.
- PÉREZ MONTANER, JAUME, 2010a. “De Garcilaso a Ausiàs March: sobre alguns dels primers poemes de Vicent Andrés Estellés”. *Reduccions. Revista de poesia*, 98-99: 149–171.
- PÉREZ MONTANER, JAUME, 2010b. “Des del *Mural del País Valencià*”. En: *Opera estellesiana. Per a una edició crítica de Vicent Andrés Estellés*. Alacant: IIFV. p. 185–198.
- PÉREZ MONTANER, JAUME, 2010c. “Institut Joan Coromines. Benicarló, 30 abril de 2010 a les 19.00”. En: *Ara, Estellés. 12 poemes, 12 cançons a Benicarló*. Benicarló: Onada Edicions. p. 119–130. Col·lecció Conèixer, 5.
- PÉREZ MORAGON, FRANCESC, 1993. “Retraïment i valentia d’Estellés”. *Saó*, 163: 30–31.
- PÉREZ MORAGON, FRANCESC, 2013. “Joan Fuster, promotor de Vicent Andrés Estellés”. En: *L’obra literària de Vicent Andrés Estellés*. València: Acadèmia Valenciana de la Llengua. p. 391–410.
- PI DE CABANYES, ORIOL, 1986. “Estellés l’infant proçaç”. *Serra d’Or*, 316: 23.
- PICALLO, M. CARME, 2002. “Capítol 10. L’adjectiu i el sintagma adjectival”. En: *Gramàtica del català contemporani*. Barcelona: Empúries. p. 1641–1688.
- PIQUER, ADOLF, 2004. “Mirar amb els ulls del cronista. El periodisme de Vicent Andrés Estellés”. En: *Vicent Andrés Estellés*. Alacant: IIFV. p. 249–273.
- PIQUER, ADOLF, 2010. “L’altra cultura estellesiana. Connexions europees i nord-americanes”. En: *Opera estellesiana. Per a una edició crítica de Vicent Andrés Estellés*. Alacant: IIFV. p. 45–56.
- PIQUER, ADOLF, 2013. “Les emprentes periodístiques de Vicent Andrés Estellés”. En: *L’obra literària de Vicent Andrés Estellés*. València: Acadèmia Valenciana de la

Llengua. p. 291-312.

PLADEVALL, ANTONI, 1987. "Vicent Andrés Estellés: Ram diürn". *Revista de Catalunya. Nova etapa*, 6: 167-168.

PLADEVALL, ANTONI, 1988. "Vicent Andrés Estellés: La parra boja". *Revista de Catalunya. Nova etapa*, 15: 154-155.

PLADEVALL, ANTONI, 1991. "Vicent Andrés Estellés: Sonata d'Isabel. Obra completa 10". *Revista de Catalunya. Nova etapa*, 52: 126-128.

PRATS, ANTONI (COORD.) (ed.), 1989. *L'Aiguadolç. Monogràfic sobre Vicent Andrés Estellés*. Dénia: Institut d'Estudis Comarcals de la Marina Alta. [en línia] <http://www.raco.cat/index.php/Aiguadolc/issue/view/5406/showToc> [Consulta: 30-9-2014]

PRATS, ANTONI, 1987. "La Dénia mítica de Vicent Andrés Estellés". *Canelobre*, 9: 117-121.

PRATS, ANTONI, 1989. "Vicent Andrés Estellés d'ahir i d'avui. (A tall d'introducció)". *L'Aiguadolç*, 8: 9-12.

PRATS, ANTONI, 1993. "V. A. Estellés en alemany". *Reduccions. Revista de poesia*, 59: 79-81.

PRATS, ANTONI, 2003. "L'empremta de l'existencialisme en V. Andrés Estellés". *L'Aiguadolç*, 28-29: 163-182.

RADATZ, HANS-INGO, 1993. "Vicent Andrés Estellés, ein katalanischer Schriftsteller aus València; Leben und Werk i Einige Bermerkungen zu den einzelnen hier vertretenen Büchern". En: *Radatz, H-I (ed.). Vicent Andrés Estellés: Gedichte (katalanisch und deutsch)*. Frankfurt: Domus Editoria Europea. p. 9-15; 17-18; 29-36.

RAMIS, JOSEP MIQUEL, 2014. *Autotraducció. De la teoria a la pràctica*. Vic: Eumo.

RIBEIRO, JOAO MANUEL, 2009. "El valor pedagògic de la poesia". En: *Poesia i educació. D'Internet a l'aula*. Barcelona: Graó. p. 15-26.

RIERA, IGNASI, 1986. "Pròleg". En: *Pérez Montaner (ed.). Antologia eròtica de Vicent Andrés Estellés*. Barcelona: Laia. p. 5-12.

RIGAU, GEMMA, 2002. "Capítol 15. Els complements adjunts". En: *J. Solà i al (ed.), Gramàtica del Català Contemporani*. p. 2047-2114.

RIPOLL, FAUST, 2010a. "Estellés i el món cultural valencianista durant la primera postguerra". En: *Opera estellesiana. Per a una edició crítica de Vicent Andrés Estellés*. Alacant: IIFV. p. 37-44.

RIPOLL, FAUST, 2010b. *Valencianistes en la postguerra. Estratègies de supervivència i de reproducció cultural (1939-1951)*. Catarroja: Afers.

RIPOLL, FAUST, 2013. “Vicent Andrés Estellés i el grup Torre (1953-1966)”. En: *L’obra literària de Vicent Andrés Estellés*. València: Acadèmia Valenciana de la Llengua. p. 411-424.

RODA, LLUÍS (ed.), 2010. *Reduccions. Revista de poesia. Monogràfic sobre Vicent Andrés Estellés*. Vic: Eumo, núm. 98-99.

RODA, LLUÍS, 1993. “‘Els amants’. Una lectura personal del poema d’Estellés”. *Quaderns de Xàtiva*, 5: 57-62.

RODA, LLUÍS, 2010a. “Corpus poètic de Vicent Andrés Estellés”. *Reduccions. Revista de poesia*, 98-99: 296-306.

RODA, LLUÍS, 2010b. “Vicent Andrés Estellés: un poeta fonamental”. *Reduccions. Revista de poesia*, 98-99: 65-66.

RODA, LLUÍS, 2010c. “Vicent Andrés Estellés: un poeta universal”. *Reduccions. Revista de poesia*, 98-99: 85-117.

RODA, LLUÍS, 2013a. “‘Deixaràs de comptar les síl·labes’. Els alexandrins i els decasíl·labs estellesians”. En: *L’obra literària de Vicent Andrés Estellés*. València: Acadèmia Valenciana de la Llengua. p. 437-466.

RODA, LLUÍS, 2013b. “L’inventari clement de Gandia”. *T.E. País Valencià*, març, 341: 4-12.

RODA, LLUÍS, 2013c. “Vicent Andrés Estellés (Burjassot 1924-València 1993)”. *Poetari*, juny, 3: 64-66.

RODRÍGUEZ CASTELLÓ, MANUEL, 1993. “Vicent Andrés Estellés o la veta inesgotable”. *Saó*, 163: 32-34.

ROIG, MONTSERRAT, 1978. “Vicent Andrés Estellés, entre el sexe i la mort”. En: *Relats paral·lels*. Barcelona: PAM. p. 156-163.

ROIG, MONTSERRAT. ANDRÉS ESTELLÉS, VICENT, 1978. *Personatges: Vicent Andrés Estellés* [Entrevista, en línia] <http://www.youtube.com/watch?v=kjp2zNaUcR4> [Consulta: 30-9-2014]

ROMERA, JOSÉ i GUTIÉRREZ, FRANCISCO (ed.), 1998. *Biografías literarias (1975-1997): actas del VII Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*. Madrid: Visor.

ROSENTHAL, DAVID, 1979. “Dos poetes catalans dels anys seixanta: Vicent Andrés Estellés i Gabriel Ferrater”. En: *Actes del 1r Col·loqui d’Estudis Catalans a Nord-*

*Amèrica*. Barcelona: PAM. p. 291-302.

ROSENTHAL, DAVID, 1992a. "Translator's foreword". En: *Nights that make the night. Selected poems of Vicent Andrés Estellés*. Nova York: Persea Books. p. 7-13.

ROSSELLÓ BOVER, PERE, 2013. "Vicent Andrés Estellés i les Illes Balears". En: *L'obra literària de Vicent Andrés Estellés*. València: Acadèmia Valenciana de la Llengua. p. 425-436.

ROSSELLÓ, JOANA, 2002. "Capítol 13. El SV, I: verb i arguments verbals". En: *Gramàtica del català contemporani*. Barcelona: Empúries. p. 1857-1952.

ROSSELLÓ, RAMON X. i SOLER, ROSER, 2013. "Retornar a l'escriptura teatral de Vicent Andrés Estellés". En: *L'obra literària de Vicent Andrés Estellés*. València: Acadèmia Valenciana de la Llengua. p. 313-340.

ROSSELLÓ, RAMON X., 2004. "Vicent Andrés Estellés i la renovació teatral durant la dictadura franquista". En: *Vicent Andrés Estellés*. Alacant: IIFV. p. 217-248.

SALVADOR, VICENT i MONFERRER, AINA, 2011. "Estilística dels adverbis en -ment en la poesia de Vicent Andrés Estellés". *Journal of Catalan Studies* [en línia] <http://www.anglo-catalan.org/jocs/14/Articles%20&%20Reviews/Versio%20pdf/01%20SalvadorMonferrer.pdf> [Consulta: 30-9-2014]

SALVADOR, VICENT i MONFERRER, AINA, 2012. "Ciutat i emocions: estudi contrastiu del lèxic en dos poemaris de Vicent Andrés Estellés". *10é congrés de l'Associazione Italiana di Studi Catalani (AISC)*. Verona. [Comunicació]

SALVADOR, VICENT i PÉREZ SALDANYA, MANEL (ed.), 2000. *Caplletra 29. Volum monogràfic sobre pragmaestilística*. València: IIFV.

SALVADOR, VICENT i PÉREZ SALDANYA, MANEL (ed.), 2013. *L'obra literària de Vicent Andrés Estellés: gèneres, tradicions poètiques i estil*. València: Acadèmia Valenciana de la Llengua.

SALVADOR, VICENT, 1982. "L'estructura col·loquial del poema: Un estudi de l'Hotel París". *Lletres de canvi*. 7: 45-54.

SALVADOR, VICENT, 1986. *El gest poètic. Cap a una teoria del poema*. València: IIFV / PAM.

SALVADOR, VICENT, 1988. "Toponímia i semiòtica poètica: unes reflexions sobre l'escriptura estellesiana". En: *La frontera literària*. Barcelona: PPU. p. 103-113.

SALVADOR, VICENT, 1989. "Eros i retòrica en la poesia d'Estellés". *L'Aiguadolç*, 8: 35-44.

SALVADOR, VICENT, 1994. *Fuster o l'estratègia del centaure: per a una anàlisi del*

*discurs fusterià*. Picanya: Edicions del Bullent.

SALVADOR, VICENT, 1995. “De la fraseologia a la lingüística aplicada”. *Caplletra. Monogràfic sobre fraseologia*, 18, p. 11–30.

SALVADOR, VICENT, 1999a. “Burjassot / Hamburg: la seducció europea en la poesia estellesiana”. *Revue d'Études Catalanes*, 2: 27–40.

SALVADOR, VICENT, 1999b. “Vicent Andrés Estellés: la difusió d’una veu poètica valenciana”. *Lletra. La literatura catalana a Internet* [en línia] <http://lletra.uoc.edu/ca/autor/vicent-andres-estelles/detallBordons> [Consulta: 30-9-2014]

SALVADOR, VICENT, 2000a. “Diàlegs amb els clàssics: La recepció d’Ausiàs March en la poesia valenciana contemporània”. *Reduccions*, 72: 44–55.

SALVADOR, VICENT, 2000b. *Poesia, ciutat oberta. Incursions en el discurs poètic contemporani*. València: Tàndem.

SALVADOR, VICENT, 2001. “Diàlegs amb els clàssics”. En: *Els arxius del discurs. Episodis valencians d’història social de la llengua i la literatura*. València / Barcelona: IIFV / PAM.

SALVADOR, VICENT, 2003. “L’elaboració de la prosa estellesiana”. En: *Casanova, Emili; Mansanet, Víctor (ed.) Vicent Andrés Estellés. Obra periodística*. València: Denes. p. 269–285.

SALVADOR, VICENT, 2004a. “Fraseología y educación discursiva”. *Letras de Hoje*, 135: 45–64.

SALVADOR, VICENT, 2004b. “L’escriptura estellesiana: claus pragmaestilístiques”. En: *Vicent Andrés Estellés*. Alacant: IIFV. p. 109–134.

SALVADOR, VICENT, 2006. “De filologia i de traductologia; pròleg”. En: Van Lawick, Heike, *Metàfora, fraseologia i traducció. Aplicacions als somatismes en una obra de Bertolt Brecht*. Aachen: Shaker. p. IX–XVII.

SALVADOR, VICENT, 2008a. “Per a una edició crítica de Vicent Andrés Estellés: qüestions prèvies, reflexions provisionals”. En: *Miscel·lània en honor a Joan Francesc Mira*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I. p. 319–224.

SALVADOR, VICENT, 2008b. “Rhetoric and stylistics in Spain and Portugal in the 20th and 21st centuries”. En: *Rhetorik und Stilistik*. Mouton de Gruyter. p. 226–244.

SALVADOR, VICENT, 2009. “L’aportació de Vicent Andrés Estellés als models de llengua literària: elements lexicogramaticals”. En: *XV Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura catalanes*. Lleida: Universitat de Lleida. [inèdit]

SALVADOR, VICENT, 2010a. “*El gran foc dels garbons*, un procés d’escriptura

complex”. En: *Opera estellesiana. Per a una edició crítica de Vicent Andrés Estellés*. Alacant: IIFV. p. 139–160.

SALVADOR, VICENT, 2010b. “Paraula poètica i cultura de la mort en Vicent Andrés Estellés”. *Reduccions. Revista de poesia*, 98-99: 207–216.

SALVADOR, VICENT, 2010c. “Una mirada de lector a la poesia d’Estellés”. En: *Ara, Estellés. 12 poemes, 12 cançons a Benicarló*. Benicarló: Onada Edicions. p. 107–112. Col·lecció Conèixer, 5.

SALVADOR, VICENT, 2011a. “El comentario de textos como mecanismo educativo en la era digital”. En: *Literatura e Internet. Actas del XX Congreso de Literatura Española Contemporánea*. Màlaga: Universitat de Màlaga. p. 435–444.

SALVADOR, VICENT, 2011b. “Lectura analítica i ensenyament: el comentari de textos no literaris”. En: *Llengua catalana i literatura. Complements de formació disciplinària*. Barcelona: Graó. p. 117–130.

SALVADOR, VICENT, 2011c. “Metaphor and style”. En: *The Pragmatics of Catalan*. Berlín: De Gruyter.

SALVADOR, VICENT, 2012. “Relaciones literarias entre Valencia e Hispanoamérica: el modelo de Neruda en Vicent Andrés Estellés”. En: *Fernández Beltrán, Francisco; Casajús, Lucía (ed.) España y América en el bicentenario de las independencias. I Foro editorial de estudios hispánicos y americanistas*. Castelló de la Plana: Universtat Jaume I. p. 741–756.

SALVADOR, VICENT, 2013a. “Coral romput, de Vicent Andrés Estellés: el mecanoscrit de la tercera part del poema”. En: *La filologia d’autor en els estudis literaris. Textos catalans dels segles XIX i XX*. Lleida: Pagès editors. p. 327–346.

SALVADOR, VICENT, 2013b. “Estilística dels textos no literaris”. En: *Estil i estils. Teoria i aplicacions de l’estilística*. Barcelona: Universitat de Barcelona. p. 17–50.

SALVADOR, VICENT, 2013c. “La paraula poètica estellesiana”. En: *Salvador, V.; Pérez Saldanya, M. ed. L’obra literària de Vicent Andrés Estellés: gèneres, tradicions poètiques i estil*. València: Acadèmia Valenciana de la Llengua. p. 15–44.

SALVADOR, VICENT, 2014a. “Malaltia i emocions en la lírica: exemples de tematització del propi cos en la poesia catalana contemporània”. *Catalonia*, 14: 1–14. [En línia] [http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/Catalonia\\_14\\_Vicent\\_Salvador.pdf](http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/Catalonia_14_Vicent_Salvador.pdf) [Consulta: 30-9-2014]

SALVADOR, VICENT, 2014b. “Prefaci”. En: ANDRÉS ESTELLÉS, VICENT, *Obra completa I. Nova edició, revisada*. València: Tres i Quatre. p. 7–10.

SALVADOR, VICENT, En premsa. “El poeta civil i el poeta de l’amor conjugal: versos a dues ciutats estellesianes”. En: *Homenatge a Germà Colon*.



SALVADOR, VICENT, En premsa. “Les illes en l’imaginari poètic de Vicent Andrés Estellés: biografia, metàfores i símbols”. En: *Actes del VIè Congrés internacional de l’Association Française des Catalanistes*. Barcelona: PAM.

SALVADOR, VICENT; PIQUER, ADOLF i PÉREZ GRAU, DANIEL (ed.), 2010. *Opera estellesiana. Per a una edició crítica de Vicent Andrés Estellés*. Alacant: IIFV. Symposia Philologica. Monogràfic de diversos autors coordinat per investigadors de la Universitat Jaume I de Castelló.

SÁNCHEZ, ELENA, 2010. “La llengua dels clàssics de la Corona d’Aragó: Col·locacions en Ausiàs March (1)”. *GITE en Història de la Cultura, Diacronia lingüística i Traducció*. Alacant: Universitat d’Alacant. [en línia] <http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/15295/4/collocacions-March-1.pdf> [Consulta: 30-9-2014]

SÁNCHEZ, ELENA, 2013. *Estudi de la llengua d’Ausiàs March a través de les col·locacions. Una aproximació semiautomàtica*. Berlín: Walter de Gruyter.

SANCHIS GUARNER, MANUEL, 1971. “Pròleg”. En: Andrés Estellés, Vicent, *Llibre de meravelles*. 1. València: L’Estel. p. 7–10.

SANTILLÁN, PAULA, 2012. “Algunas aplicaciones de la lingüística de corpus en el aula de Árabe Lengua Extranjera”. En: *VII Congreso Estatal de Escuelas Oficiales de Idiomas*. [en línia] [http://www.academia.edu/1994433/Algunas\\_aplicaciones\\_de\\_la\\_linguistica\\_de\\_corpus\\_en\\_el\\_aula\\_de\\_ALE\\_Arabe\\_Lengua\\_Extranjera](http://www.academia.edu/1994433/Algunas_aplicaciones_de_la_linguistica_de_corpus_en_el_aula_de_ALE_Arabe_Lengua_Extranjera) [Consulta: 30-9-2014]

SANTOS, MANUEL-CLAUDI, 1985. “Anàlisi del poema «Cultura» de Vicent Andrés Estellés”. En: *Granolera, Narcís. Anàlisi i comentaris de textos literaris catalans*. Barcelona: Curial. p. 252-259.

SANZ, VICENT, 2007. *Vicent Andrés Estellés* [en línia]. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament d’Educació. [Guia didàctica, en línia] <http://www.xtec.cat/alfresco/d/d/workspace/SpacesStore/375f7717-1ecc-4b92-883c-0fc773949af5/estelles.pdf> [Consulta: 30-9-2014]

SAÓ, 2012. *Saó. Dossier: Vicent Andrés Estellés, cronista de records*. novembre, 376: 15–29.

SCHÄFFNER, CHRISTINA, 2004. “Metaphor and translation: some implications of a cognitive approach”. *Journal of Pragmatics*, 36: 1253–1269.

SERRANO, SEBASTIÀ, 1978. *Literatura i teoria del coneixement*. Barcelona: Laia.

SHARWOOD-SMITH, MICHAEL, 1986. *Crosslinguistic influence in second language acquisition*. Nova York: Pergamon Institute of English.

SHORT, MIKE, 1996. *Exploring the Language of Poems, Plays and Prose*. Nova York: Longman.

SIRERA, JOSEP LLUÍS, 1993. “Una escriptura dramàtica per als noranta: (notes de lectura)”. *Caplletra*, 14: 31–48.

ŠKRABEC, SIMONA, 2013. “La poesia de Vicent Andrés Estellés: un missatge en una ampolla”. En: *L’obra literària de Vicent Andrés Estellés*. València: Acadèmia Valenciana de la Llengua. p. 341–372.

SOLÀ, JOAN, 2007. *Sintaxi normativa: estat de la qüestió*. 4a ed. Barcelona: Empúries.

STANTON, DOMNA C., 1986. “Difference on Trial: A Critique of the Maternal Metaphor in Cixous, Irigaray and Kristeva”. En: *The Thinking muse: feminism and modern French philosophy*. Indiana: Indiana University Press. p. 157–177.

SULLÀ, ENRIC, 2007. “El cànon literari: per una definició operativa”. *Literatures. Segona època*, 5: 9–22.

SULLÀ, ENRIC, 2010. “Notes sobre la formació dels cànons literaris”. *Cultura*, 6: 63–82.

TALMY, LEONARD, 1985. “Lexicalization patterns: Semantic structure in lexical forms”. En: *Language typology and syntactic description: Grammatical categories and the lexicon*. Cambridge: CUP. p. 57–149.

TOLDRÀ, ALBERT, 2000. *Après la mort. Un viatge amb sant Vicent al més enllà de la mort*. València: Tres i Quatre.

VAN DIJK, TEUN A., 2003. *Ideología y discurso*. Barcelona: Ariel.

VAN LAWICK, HEIKE, 2006. *Metàfora, fraseologia i traducció. Aplicacions als somatismes en una obra de Bertolt Brecht*. Aachen: Shaker.

VELLÓN, JAVIER, 2003a. “Introducció”. En: *Teatralitat i poesia en Vicent Andrés Estellés. Variacions escèniques sobre L’Espill*. València: Brosquil Edicions. p. 11–43.

VELLÓN, JAVIER, 2003b. “Realitat i poesia en Vicent Andrés Estellés: variacions escèniques sobre L’Espill”. *Caplletra*, 33: 107–122.

VELLÓN, JAVIER, 2003c. *Teatralitat i poesia en Vicent Andrés Estellés. Variacions escèniques sobre L’Espill*. València: Brosquil Edicions.

VELLÓN, JAVIER, 2010. “De l’edició crítica a la cultura literària: el discurs poètic de Vicent Andrés Estellés”. En: *Opera estellesiana. Per a una edició crítica de Vicent Andrés Estellés*. Alacant: IIFV. p. 93–108.

VELLÓN, JAVIER, 2011. “La webquest como metodología integradora en la enseñanza de la lengua: La Celestina y los textos periodísticos”. *Lenguaje y Textos*. novembre, 34: 99–108.

VELLÓN, JAVIER, 2013. “Vicent Andrés Estellés i la poesia en espanyol: de l’homenatge a la mimesi creativa”. En: *L’obra literària de Vicent Andrés Estellés*. València: Acadèmia Valenciana de la Llengua. p. 145–176.

VENDRELL, SALVADOR, 2011. “Adverbi postís”. *Levante EMV*. València, 10 octubre. [en línia] <http://www.levante-emv.com/panorama/2011/10/10/adverbi-postis/846840.html> [Consulta: 30-9-2014]

VENTALLÓ, JOAQUIM, 2011. *Llamp de llamp de rellamp de contra-rellamp!*. Barcelona: Acontravent.

VENTURA-MELIÀ, RAFAEL, 1979. “Vicent Andrés Estellés: cinc llibres de colp”. *Valencia Semanal*, 57: 32–33. [Entrevista]

VIADÉL, FRANCESC, 2011. “Estellés, un poeta de talla universal”. [en línia] [http://www.traces.uab.es/tracesbd/pais/2011/pais\\_a2011m9d8n563p3squadernvalencia.pdf](http://www.traces.uab.es/tracesbd/pais/2011/pais_a2011m9d8n563p3squadernvalencia.pdf) [Consulta: 30-9-2014]

VIBOT, TOMÀS i VALRIU, CATERINA, 2010. *Sant Vicenç Ferrer: història, llegenda i devoció*. Pollença: El Gall.

VILLALTA-LORA, JESÚS, 2012. *País i poesia: el discurs ethnohumanista de Salvador Espriu, Vicent Andrés Estellés i Ponç Pons*. London: King’s College London. [Tesi de doctorat inèdita]

VYGOTSKI, LEV, 2001. “Estudio experimental del desarrollo de los conceptos”. En: *Pensamiento y lenguaje*. Barcelona: Paidós. p. 117–151.

WIDDOWSON, H. G., 1992. *Practical Stylistics*. Òxford: Oxford University Press.

WILSON, EDWARD, 1977. “Guillén y Quevedo, sobre la muerte”. En: *Entre las jarchas y Cernuda: constantes y variables en la poesía española*. Esplugues de Llobregat: Ariel. p. 300–309.

WILSON, ELISABETH, 2013. “El flâneur invisible”. En: *Dossier de lectures per a l’assignatura Llengua, cultura i societat a Catalunya*. Barcelona: UOC. p. 241–266.

## 7. Annexos

### 7.1. Índexs

#### 7.1.1. Índex d'abreviatures

##### Abreviatures dels títols de poemaris de Vicent Andrés Estellés publicats <sup>388</sup>

##### Obra Completa (OC)

4P: 4 poemes. OC4

AC: Les acaballes de Catul. OC3

AD: Àvida dama. OC10

ADP: D'açò se'n deia “plafons” en temps de Rubén Darío i Santos Chocano. OC9

Am: L'amant. OC5

Ams: Els amants. OC3

An: Antibes. OC9

AN: Apartament de novembre. OC4

Ar: L'arnat. OC4

ATLP\*: Auca i tenebres de Lluís Pla

ATV: L'amant de tota la vida. OC7

BHA: Boix, Heras i Armengol. OC9

C: El corb. OC9

CAE: Al company assassinat a Elda. OC10

CCO: Ciutat a cau d'orella. OC6

CCP: Cantata de Castelló de la Plana. OC10-MPV

CF: Cercles del Russafí. OC4

CGAF: Colguen les gents amb alegria festes. OC2

CL: Els camins de la llibertat. OC8

CM: Crònica mallorquina. OC8

CMM\*: La casa de música vora el mar.

CMP: Coral del meu poble. OC8

CPV: Cantata del País Valencià. OC10-MPV

CQOTP: La clau que obri tots els panys. OC6

CR: Cançoneret de Ripoll-Coral romput<sup>389</sup>

CT: Cant temporal. OC5

---

<sup>388</sup> Les abreviatures dels títols de poemari han estat extretes de la proposta de Roda 2010: 296-306. Quan l'abreviatura va acompanyada d'un asterisc (\*), vol dir que aquest recull de poemes no es troba inclòs en l'OC ni tampoc en el MPV. D'altra banda, quan l'abreviatura acaba amb una zeta minúscula (z), això voldrà dir que aquesta abreviatura fa referència als poemes d'aquest recull no integrats en cap altra part de l'obra poètica estellesiana editada.

<sup>389</sup> Podria ser *Coral romput* o bé “Coral romput”, segons es considere un poemari autònom o la tercera part d'una trilogia. En aquesta tesi, s'ha decidit anomenar-lo *Coral romput* per la seua autonomia semàntica en relació amb les altres dues parts de la CQOTP. L'abreviatura que s'utilitzarà per al *Coral romput* serà CR. Com que aquesta abreviatura coincideix amb la de Cançoneret de Ripoll, a aquest se l'anomenarà CRi.

CV: Cant de Vicent. OC4  
DA: Donzell amarg. OC6  
DC: Divina Comèdia. OC7  
DG: Dies gastats. OC8  
DT: Després de tot. OC2  
E: L'entreacte. OC6  
EAMAJML: Epístola avortada al meu amic Josep Maria Llompart. OC8  
EC: Escrits del castell. OC5  
ECon: L'engan coneix. OC2  
EE: Elegies europees. OC8  
EExcz\*: Estat d'excepció  
EG\*: Homenatge a Vicent Andrés Estellés-Escola Gavina  
El: Elegia. OC5  
EO: Exili d'Ovidi. OC7  
Ep: Epitafis. OC2  
EP: Estams de la pols. OC7  
EPRAQEC: Et porte un record, avui que et cases. OC7  
EPRV: Elegia al palau dels reis de València. OC10-MPV  
FB: Festes bucòliques. OC10  
FDP\*: Fragments de Dietari del Perelló  
FL: Festes llunyanes. OC9  
FP: Els ferros del poema. OC7  
FV: La fira del vent. OC2  
GB: Gentil burgesa. OC10  
GFG: El gran foc dels garbons (GFGI i GFGII)  
Ha: Hamburg. OC9  
HILM: Homenatge il·lícit a Lluís Milà. OC2  
Ho: Horacianes. OC2  
HP: L'Hotel París. OC6  
IC: L'inventari clement. OC6  
ICG: L'inventari clement de Gandia (Segons Roda, ICz)  
IP: L'incert presagi. OC2  
J: Jackeley. OC8  
LC: Lletres de canvi. OC8  
LE: Llibre d'exilis. OC2  
LMer: Llibre de meravelles  
M: El monòleg. OC6  
MA: Molí de l'any. OC5  
MAD: A mi acorda un dictat. OC3  
ME: Mort a Elx. OC10  
MMP: Manual del malalt perfecte. OC9  
MP: Mort i pam. OC2  
MPV: Mural del País Valencià  
MT: Mare de terra

N: La nit. OC1  
OD: L'ofici de demà. OC9  
OM: Ora marítima. OC3  
PA: Primera audició. OC3  
PE: Poemes esparsos. OC10  
PF: Pedres de foc. OC5  
PL: Progrés de la llum. OC5  
PLE: Primer llibre de les èglogues. OC1  
PLO: Primer llibre de les odes. OC3  
PM: Prat de la Mola. OC5  
PPz\*: Poemes preliminars  
PrimS: Primera soledad  
PuAn: Puig Antich  
QJFE: De quan Joan Fuster i l'Estellés. OC7  
Q1962: Quadern de 1962. OC2  
QN: Quadern per a ningú. OC2  
QPN: Quadern públic i notori. OC10  
Re: Renana. OC2  
Ri: Ritual. OC2  
RN: Rosa de nit. OC2  
RV: Ram de vent. OC4  
S: Saló. OC8  
SI: Sonata d'Isabel. OC10  
SJ: Sonets a Jackeley. OC8  
SM: Sonets mallorquins. OC8  
SS: Sis sonets. OC10  
TA: Tancat d'Aleixandre. OC10  
TC: Per terres de Castelló. Notes de butxaca. OC9  
TD: Temps de dolor. OC4  
TH: Testimoni d'Horaci. OC6  
THRO: Tres històries dels Reis d'Orient. OC9  
TM: Per a tota la mort. OC3  
TP: Taula parada. OC4  
Test: Testar  
VCon: Vida contemplativa  
VJ: Versos per a Jackeley. OC7  
VPAUE: Versos per acompanyar una esperança  
VS: Vida secreta. OC5

### **Mural del País Valencià (MPV)**

A\*: A la meua dona. MPVI  
AA: Alba d'Altea. MPVIII  
Al: Alacant. MPVIII

Alb: Albades. MPVIII  
Alc: Alcoi. MPVIII  
AOC: Ací han ocorregut coses. MPVII  
B: Burjassot. MPVIII  
Ca: Canals. MPVII  
CDM: Cançó del dia i les muntanyes. MPVI  
CJI: Cançó del rei Jaume I. MPVI  
CJIA: Cantata del rei Jaume I des d'Alzira. MPVI  
CMA: Creixien les mans. MPVI  
CMG: Coral de Melcior Gomis. MPVII  
CMur: Consideracions murals. MPVI  
CIPV: Cantata inicial del País Valencià. MPVI  
CP: Canta el País. MPVII  
CTs: Cants temporals. MPVIII  
CU: Cant unitari. MPVI  
CVal: Cants a València. MPVI  
DNCS: Dic el teu nom. Carles Salvador. MPVIII  
DP: Declaració de principis. MPVI  
DPC: Darrers poemes de la Cordovesa. MPVIII  
DTP: Es desperta la terra. Pobles. MPVII  
EL: Episodi de Llúria. MPVI  
EPers: Episodis personals. MPVI  
EPRV: Elegia al palau dels reis de València. MPVI  
ES: Establiment solar. MPVII  
EUMH: Epístola d'urgència a Miguel Hernández. MPVIII  
Excl: Les exclamacions. MPVIII  
FB: Festes bucòliques. MPVIII (i OC10)  
JC: Un jorn tan clar. MPVI  
LA: Llibre de l'aigua. MPVI  
LAA: Llibre dels amics anònims. MPVII  
LAl: Llibre d'Alzira. MPVIII  
LBo: Llibre de Borriana. MPVIII  
LBP: Llibre dels bons propòsits. MPVI  
LD: Llibre de Dénia. MPVIII  
LDA: Llibre del dret a l'alegria. MPVI  
LElx: Llibre d'Elx. MPVIII  
LEs: Llibre de l'escut. MPVI  
LG: Llibre de Gandia. MPVIII  
LI: Llibre de les invocacions. MPVIII  
LJR: Lletra al pintor valencià Josep Renau. MPVII  
LM: Llibre de la música. MPVII  
LPed: Llibre de les pedres. MPVI  
LPin: Llibre dels pintors. MPVI  
LPo: Llibre dels poetes. MPVIII

LPu: Llibre del Puig. MPVIII  
 LS: Llibre dels Sants. MPVI  
 LSav: Llibre de la saviesa. MPVIII  
 MG: A Miquel Grau. MPVI  
 MM: Mural, Mural. MPVIII  
 Mo: Morella. MPVIII  
 MS: Muntanyeta dels Sants. MPVI  
 NPV: Nits del País Valencià. MPVII  
 O: Oriola. MPVIII  
 OMPJ: Ofici permanent a la memòria de Joan B. Peset (MPVII i VPAUE)  
 OT: Odes temporals. MPVIII  
 P: Poble. MPVII  
 PAN: Els pobles. L'amor nocturn. MPVII  
 PMarx: Un poble en marxa. MPVII  
 Pol: Als polítics. MPVIII  
 PS: Un plat, senzillament. MPVI  
 PSol: Pobles de sol. MPVIII  
 PT: Plateret de terra. MPVI  
 QPV: Què us ha passat valencians? MPVI  
 RA: Retrobe les arrels. MPVI  
 RCP: Retaule del Centenar de la Ploma, vist des de Londres. MPVI  
 RD: Ram diürn. MPVI  
 Riu: Els rius. MPVI  
 RM: Retaule de les mans. MPVII  
 RS: Les remoroses soledats. MPVII  
 RVid: Ram de vidres. MPVI  
 Sag: Sagunt. MPVII  
 SP: Sentiment de País. MPVIII  
 SVO: Salutació de qui voldria ser optimista i ho és, més o menys, segons es mira.  
 MPVI  
 T: Testament. MPVIII  
 TB: Temps a/de Benimodo. MPVII  
 TGM: Tempteigs del Guerrer de Moixent. MPVIII  
 VCP: València. Canten els pobles (I-III). MPVII  
 VP: La veu del poble. MPVII  
 VTNP: Valencians que han traït el nostre poble. MPVI  
 X: Xàtiva. MPVIII

### **Altres abreviatures**

\*ment, \*íssim: per mostrar que cerquem només una part d'un mot (en aquests casos, el final).

/: Quan es vullga especificar que un poema es troba per duplicat en dos poemaris diferents, es farà constar l'abreviatura dels dos separada per una barra inclinada idèntica



a la que es farà servir per a indicar la separació entre versos en les citacions de dins de paràgraf. D'aquesta manera: (LMer / MPVII, P)

(1), (2), (3)... vol dir que aquest mot o estructura ha aparegut dins del text el número de vegades entre parèntesi.

1D, 2D, 3D... vol dir que, en una cerca de col·locacions, es busca un mot que es troba en un marge d'*x* paraules a la dreta del mot principal de la cerca.

1E, 2E, 3E... vol dir que, en una cerca de col·locacions, es busca un mot que es troba en un marge d'*x* paraules a l'esquerra del mot principal de la cerca.

20p: *Veinte poemas* (1977)

ACD: Anàlisi Crítica del Discurs

ACD: Anàlisi crítica del discurs

Adj: adjectiu

Adjectiu: Adj

Adverbi: Adv

AM: Ausiàs March

ANTO/anto: *Antología* (1984)

AVL: Acadèmia Valenciana de la Llengua

AVL: Acadèmia Valenciana de la Llengua

Cap.: Capítol

CDC/cdc: *Cancionero del duque de Calabria* (2000)

CED: Corpus estellesià digitalitzat

CN: Complement del nom

CSO/cso: *Ciudad susurrada al oído* (2003)

DCVB: *Diccionari català-valencià-balear* (1980)

DD: domini destinació (metàfores segons la lingüística cognitiva)

DFEM: *Diccionario fraseológico del español moderno* (1994)

DFE: *Diccionari de frases fetes* (2009)

DFE: *Diccionari de frases fetes, refranys i locucions* (2000)

DI2: Segona edició del *Diccionari de l'Institut d'Estudis Catalans*

DO: domini origen (metàfores segons la lingüística cognitiva)

DRAE: *Diccionari de la Real Academia Española de la Lengua*

IEC: Institut d'Estudis Catalans

Infinitiu: Inf

L2: segona llengua (quan se sap una llengua i se n'aprèn una altra que no és la materna).

De vegades, s'utilitza L2 per a referir-se de manera general a L2 i a L3, és a dir, a totes les llengües apreses més enllà de la llengua materna.

L3: tercera llengua (quan s'ha après ja una llengua que no és la materna i es procedeix a l'aprenentatge d'una altra més.)

LC: Lingüística de corpus

LMer: *Llibre de Meravelles* (1971)

LO: Llengua del text original (llengua en què es troba el text original)

LT: Llengua del text traduït (llengua a la qual es tradueix el text original)

MFE: *Manual de fraseología española* (1997)

mot#: lematitzat

MPV: Mural del País Valencià  
MPVI-II-III: *Mural del País Valencià* (volum I, II i III) (1996)  
N / Subs: substantiu  
NTMTN: *Nights that make the night* (1992)  
O: Oració  
OC: *Obra completa* (1972-1990)  
PAU: Proves d'Accés a la Universitat  
PLE/ple: *Primer libro de las églogas* (2002)  
Preposició: Prep  
Pron: pronom  
RAE: Real Academia Española de la Lengua  
SD: Seqüència didàctica  
SN: sintagma nominal  
Substantiu: Subs  
SV: sintagma verbal  
TFG: Treball de fi de grau  
TO: Text original  
TT: text traduït  
UD: Unitat didàctica  
UF: Unitat fraseològica, unitats fraseològiques  
V: verb  
v.: vers  
Verb: V  
VPAUE/vpaue: *Versos per acompanyar una esperança* (1986)  
WST: Word Smith Tools, versió 3.0  
XTEC: Xarxa Telemàtica Educativa de Catalunya

### 7.1.2. Índex de figures dins del text

Figura 1. Esquema de les eines de LC utilitzades en aquesta recerca de tesi doctoral.

Figura 2. Mostra dels 40 noms propis amb més ocurrències en el CED.

Figura 3. Mostra inicial dels resultats de la cerca *Ausiàs* amb Concord.

Figura 4. Tipologia de les aparicions del mot *Ausiàs* en el CED.

Figura 5. Gràfica amb les aparicions de topònims internacionals en el CED.

Figura 6. Gràfica amb les aparicions de topònims dels Països Catalans en el CED.

Figura 7. Gràfica amb les aparicions de topònims del País Valencià en el CED.

Figura 8. Quadre de classificació dels adjectius (Maingueneau i Salvador 1995: 130).

Figura 9. Llistat dels 40 adjectius (lematitzats) amb més aparicions en el CED.

Figura 10. Classificació temàtica dels 40 adjectius (lematitzats) amb més aparicions en el CED, segons Dixon 1982 (*apud* Picallo 2002: 1646-1651).

Figura 11. Quadre resum de les col·locacions de l'adjectiu *groc*.

Figura 12. Quadre resum de les col·locacions de l'adjectiu *pedregós*.

Figura 13. Quadre resum de les col·locacions de l'adjectiu *cereal*.

Figura 14. Quadre resum de les col·locacions de l'adjectiu *vegetal*.

Figura 15. Quadre resum de les col·locacions del nom *amor*.

Figura 16. Quadre resum de les col·locacions del nom *mort*.

Figura 17. Nombre d'aparicions de cada *mot ausiasmarquià* en el CED.

Figura 18. *Clusters* del mot *delit* en el CED.

Figura 19. Ocurrències de *delit* i de *fondo* en un mateix cotext (10E/10D) dins del CED.

Figura 20. Funcions de les aparicions d'*amor, amor* en el CED.

Figura 21. Quadre amb les aparicions més explícites de dobles adjectivacions i corporalitat.

Figura 22. Resultat amb Metaconcor2 per als *trigramas* de tipus [Adj + N + Adj] en CCO.

Figura 23. Resultat del Metaconcor2 per als *trigramas* de tipus [Adj + N + Adj] en LMer.

Figura 24. Resultat del Metaconcor2 per als *trigramas* de tipus [N + o + N] en el GFG.

Figura 25. Llistat dels 40 substantius (lematitzats) amb més aparicions en el CED.

Figura 26. Classificació temàtica dels 40 substantius (lematitzats) amb més aparicions en el CED.

Figura 27. Llistat dels 40 verbs (lematitzats) amb més aparicions en el CED.

Figura 28. Verbs *forts* més freqüents en la poesia d'Ausiàs March, relacionats amb alguns substantius (Sánchez 2013: 126).

Figura 29. Verbs *forts* més freqüents en la poesia de Vicent Andrés Estellés, relacionats amb alguns substantius.

Figura 30. Verbs *lleugers* més freqüents en la poesia d'Ausiàs March (Sánchez 2013: 127).

Figura 31. Verbs *lleugers* més freqüents en la poesia de Vicent Andrés Estellés.

Figura 32. Esquema sobre el grau de per tinença de les diverses classes dins de la categoria adverbial (López i Morant 2002: 1814).

Figura 33. Llistat dels 36 adverbis (lematitzats) amb més aparicions en el CED.

Figura 34. Llistat dels adverbis en *-ment* que apareixen entre els 120 adverbis per freqüència en el CED.

Figura 35. Resultats de la cerca de *car* en els *corpora* March i Estellés amb Metaconcor2.

Figura 36. Extret de Sánchez 2013: 101, “Univers conceptual de March, a partir dels substantius més freqüents de la seua obra”.

Figura 37. Univers conceptual de Vicent Andrés Estellés, a partir dels substantius més freqüents de la seua obra.

Figura 38. Gràfic de sectors on es mostra la proporció de poemes amb títol (en blau) i sense títol (en roig) del total de poemes del CED (excepte els poemes del MPV).

Figura 39. Quadre extret de Besa (2005: 84), on aquest autor posa en relació la terminologia de tres autors pel que fa a la classificació dels títols segons la seua funció respecte al poema a què acompanyen.

Figura 40. Número d'aparicions d'Ausiàs March (sigui del seu nom, sigui de versos seus) en els paratextos del corpus poètic estellesià (s'han comptabilitzat 44 aparicions en total).

Figura 41. Aparicions de citacions introductòries de poema en LMer que són versos d'Ausiàs March.

Figura 42. Gràfica de sectors amb el número d'aparicions d'Ausiàs March (del seu nom o bé de versos seus) en els paratextos del corpus poètic estellesià (44 aparicions en total).

Figura 43. Classificació dels modes de representació biogràfica en la poesia de Vicent Andrés Estellés.

Figura 44. Ocurrencies lematitzades dels insults col·loquials en la poesia d'Estellés.

Figura 45. Poemaris d'Estellés on apareixen insults explícits.

Figura 46. Corba de decreixement de les quatre categories lèxiques principals, ordenats per freqüència segons les 40 primeres aparicions de cada tipus.

Figura 47. Gràfica amb el total d'aparicions de mots diferents de cadascuna de les quatre categories lèxiques que s'hi esmenten.

Figura 48. Gràfica amb els percentatges de cada tipus de mot en relació amb la suma dels quatre tipus de mots en les seues primeres quaranta aparicions.

Figura 49. Tipus d'influències de March en Estellés segons la proporció d'aparicions en els *corpora*.

Figura 50. Quadre on es presenten alguns dels *corpora* informatitzats més importants existents en l'àmbit de la catalanística.

Figura 51. Captura d'imatge d'un resultat d'acarament de textos traduïts, amb l'eina Interline®.

Figura 52. Nivells de rigorositat en la traducció segons la relació del traductor amb la poesia.

Figura 53. Taula amb els nivells de rigorositat en la traducció depenent de la relació del traductor amb la poesia (i relació de traductors d'Estellés a l'espanyol).

Figura 54. Fitxa de l'equip 5 per a l'anàlisi del seu poema.

Figura 55. Esquema de l'estructura d'una webquest.

Figura 56. Quadre per a l'exercici 1 de sintaxi amb LC.

Figura 57. Quadre per a l'exercici 2 de sintaxi amb LC.

Figura 58. Quadre per a l'exercici 3 de sintaxi amb LC.

Figura 59. Quadre per a l'exercici 1 de lèxic amb LC.

Figura 60. Quadre per a l'exercici 2 de lèxic amb LC.

Figura 61. Quadre per a l'exercici 1 de col·locacions amb LC.

Figura 62. Quadre per a l'exercici 2 de col·locacions amb LC.

Figura 63. Quadre resum de l'esquema proposat per a l'anàlisi estilística dels textos estellesians.

### 7.1.3. Índex de figures en els annexos

1. Quadre amb l'encreuament entre l'esquema d'anàlisi estilística dels textos no literaris i les eines de lingüística de corpus (2.1.3.) i (2.1.4.).
2. Llistat dels 276 noms propis trobats en el CED amb l'opció *unimot* de Metaconcor2.
3. Resultats del punt de dispersió (*dispersion plot*) quan busquem el mot *Ausiàs* en tot el CED.
4. Tots els resultats de la cerca *Ausiàs* amb Concord.
5. Quadre amb les aparicions de la doble adjectivació anteposada i postposada en el CED.
6. Quadre amb totes les aparicions de l'estructura [Subs + o + Subs] en el CED.
7. Els 10 poemes de Quevedo i els 12 d'Estellés analitzats en 2.5.3.3.1, pel que fa al tractament metafòric de la mort.
8. Recompte (manual) de tots els paratextos de la producció poètica d'Estellés (excepte les dedicatòries).
9. Índex de primers versos dels poemes dels sis llibres.
10. Llegenda explicativa de la nomenclatura feta servir per a la classificació dels problemes de traducció.
11. Les sis graelles emprades per a l'anàlisi dels poemes de traducció (una per poemari)
12. Darrer poema de *El gran foc dels garbons*, acarat l'original amb les tres traduccions a l'espanyol, així com en el cas del primer poema d'*Horacianes*.
13. Resum de les traduccions a l'espanyol de la poesia d'Estellés en antologies col·lectives i en revistes.
14. Comparació multilingüe del primer poema d'*Horacianes*.
15. Quadre amb els llibres de text d'ensenyament mitjà analitzats en 4.2.
16. Temporització de la proposta didàctica de 4.4.1.
17. Mapa de la ruta literària de la proposta didàctica de 4.4.1, pel centre de València.
18. Esquema de la proposta didàctica de 4.4.3.
19. Indicacions sobre els poemes utilitzats en la proposta didàctica de 4.4.3.
20. Materials per a l'avaluació de la proposta didàctica de 4.4.3.
21. En la proposta 4.5.1, els quadres amb les instruccions per a la realització dels comentaris guiats dels cinc poemes triats per al nivell I.
22. En la proposta 4.5.1, els quadres amb les instruccions per a la realització dels comentaris guiats dels cinc poemes triats per als nivells II i III.
23. En la proposta 4.5.2, quadre on es resumeix el comentari sobre el poema "Els amants" de *Llibre de meravelles*.
24. En la proposta 4.5.2, quadre on es resumeix el comentari sobre el poema "Cançó de la rosa de paper" de *Taula parada* (OC4).

## 7.2. Figures annexades

### Annex 1. Quadre amb l'encreuament entre l'esquema d'anàlisi estilística dels textos no literaris i les eines de lingüística de corpus

		Cerca d'un mot	Cerca d'un lema	Cerquest combinades	<i>unimot</i>	Clusters i collocations de:	Key Words	<i>dispersion plot</i>
2.2. El significat lèxic								
	2.2.1. Els noms propis i l'enciclopèdia cultural: antropònims i topònims							
		Sant						
		Sants						
		Vicent						
		Vicents						
		Ausiàs						Ausiàs
		March						
		[Ciutats]						
		Europa						
			ciutat#			ciutat/ciutats (en CCO i LMEr)		
	2.2.2. Economia de l'adjectivació: profusió o laconisme; anteposició i posposició							
					adjectius (40)	adjectius (40)		
						altres adjectius que són mots clau*: vegetal, cereal, pedregós, groc, fluvial, solar, digne, amarg, arnat		
			adjectiu					
			sintaxi					
			coma					
			punt					
			epítet					
		<i>-íssim, -íssima, -íssims, -íssimes</i>						
						amor		

						mort			
	2.2.3. La combinatòria lèxica: col·locacions								
				Adjectiu + Substantiu + Adjectiu					
				Substantiu + o + Substantiu					
				<i>amor + amor</i> (1L)					
				<i>vers + Substantiu</i> (1L)					
					substantius (40)	substantius (40)			
2.3. Les estructures gramaticals com a regles de joc per a l'ús dels mots									
	2.3.1. Verbs								
					verbs (40)	verbs (40)			
	2.3.2. Adverbis								
					adverbis (40)	adverbis (40)			
		<i>-ment</i>							
2.4. La pragmàtica del text									
	2.4.1. Interjeccions i estil exclamatiu								
		<i>collons, ep, apa, vinga, caram, ai senyor, oh, ai, ah, epa, silenci, alto, merda, òstia, carai, etc.</i>							
	2.4.2. Rutines conversacionals								
		?, bon profit, salut, vols dir, vull dir, ...							
2.5. La prestidigitació retòrica									
	2.5.1. La contundència: l'estil sentenciós i l'epifonema								
		<i>jo sóc aquell que</i>							
		<i>car</i>							
	2.5.2. El pensament analògic: comparances, al·legories i exemplificacions								
		<i>posem per cas</i>							
		<i>talment un/una</i>							
		<i>exemple</i>							
		<i>així com</i>							
		<i>si com + substantiu/pronom</i>							



	2.5.3. La projecció cognitiva i persuasiva: metàfora, metonímia, personificació, sinestèsia						
			torsimany				
				veles e vents			
				pa agre			
		carn					
		Quevedo					
	2.5.4. El discurs de l'altre: citació directa i indirecta, el discurs indirecte lliure						
		mots ausiasmarquiens: delit, dictat, dolor, plany, nafra, etc.					
	2.5.5. Fer i desfer el clisé: desplaçaments qualificatius, els jocs de mots com a ham expressiu.						
				,+adjectiu+,			
2.6. Macroestratègies discursives							
	2.6.1. Composició i progressió del discurs						
		Ausiàs					
	2.6.2. Els gèneres com a filtre de l'estil						
				40 adverbis			
				40 adjectius			
				40 verbs			
				40 substantius			
	2.6.3. Polèmica i cultura del debat						
		insults monolèxics buscats: <i>cabró, imbècil, estúpid, malparit, etc.</i>					
			<i>fill/fills de puta</i>				
	2.6.4. Estil i ideologia						
		noms de parentesc: <i>mare, pare, fill</i>					
		noms de parts del cos: <i>cama, pit, cul, mamella, cony, etc.</i>					

## Annex 2. Llistat dels 276 noms propis trobats en el CED amb l'opció *unimot* de Metaconcor2

1	VALÈNCIA	218	48	BÉTERA	11	95	NICOLAU	5	142	ATENES	2	189	BARBERÀ	1	236	MONTFORT	1
2	MARC	76	49	FIGUERES	11	96	RUSSAFA	5	143	CALIXTE	2	190	BEARN	1	237	MONTOLIU	1
3	JOAN	72	50	TARRAGONA	11	97	XIRIVELLA	5	144	CANIGÓ	2	191	BENET	1	238	ORLEANS	1
4	AUSIÀS	71	51	ABEL	10	98	XIXONA	5	145	CARME	2	192	BERENGUER	1	239	PALLARS	1
5	OVIDI	70	52	ALGER	10	99	ALCÚDIA	4	146	CLIMENT	2	193	BERTOMEU	1	240	PEDRO	1
6	ALACANT	68	53	BARCELONA	10	100	ANDREU	4	147	DAMIÀ	2	194	BESORA	1	241	PERET	1
7	CASTELLÓ	68	54	BERNAT	10	101	ARMENGOL	4	148	DANT	2	195	BETLEM	1	242	PERIS	1
8	MIQUEL	64	55	CAÍN	10	102	CALP	4	149	ELDA	2	196	BIXQUERT	1	243	PERO	1
9	VICENT	64	56	RAMON	10	103	GARCIA	4	150	ELVIRA	2	197	BORRIOL	1	244	PERÚ	1
10	JAUME	57	57	BLASCO	9	104	JACA	4	151	FELIU	2	198	BOSSERIA	1	245	POMPEU	1
11	MARIOLA	42	58	CRIST	9	105	MASCÓ	4	152	FERRAN	2	199	BÀRBERA	1	246	PORTACELI	1
12	GIL	40	59	CÈSAR	9	106	MONTSERRAT	4	153	FERRANDIS	2	200	BÈLGIDA	1	247	PRE	1
13	XÀTIVA	39	60	DÉU	9	107	VILLENA	4	154	FRANCISCO	2	201	CALÀBRIA	1	248	PRUDENCI	1
14	EUROPA	35	61	FOIX	9	108	VIRGO	4	155	GIRONA	2	202	CASANOVA	1	249	PRÍAM	1
15	JORDI	34	62	GABRIEL	9	109	ÀUSTRIA	4	156	GÓMEZ	2	203	CASTELLFABIB	1	250	RASPEIG	1
16	LLÍRIA	33	63	TIBER	9	110	ALBALAT	3	157	IGNASI	2	204	CISCAR	1	251	RODRIGO	1
17	LONDRES	33	64	BENIMACLET	8	111	ALCALÀ	3	158	L'ALCORA	2	205	CONSTANTÍ	1	252	SAGRA	1
18	MARIA	33	65	DIANA	8	112	ALFAFAR	3	159	LOPE	2	206	CORTES	1	253	SALOU	1
19	MALLORCA	32	66	ALFONS	7	113	ANDRÉS	3	160	LÓPEZ	2	207	EBRE	1	254	SAMUEL	1
20	JOSEP	31	67	ANNA	7	114	AVINYÓ	3	161	MAIANS	2	208	EGIPTE	1	255	SANÇ	1
21	CARLES	25	68	BRÜGES	7	115	BERTRAN	3	162	MORVEDRE	2	209	ENRIC	1	256	SEBASTIÀ	1
22	ELX	25	69	LEÓN	7	116	BORBÓ	3	163	PARDO	2	210	ESPATLER	1	257	SICÍLIA	1
23	PERE	25	70	MANUEL	7	117	CALDESA	3	164	PENÈLOPE	2	211	EUSEBI	1	258	SOFIA	1
24	DÈNIA	24	71	MARTORELL	7	118	CASP	3	165	PETRARCA	2	212	FAVARA	1	259	SÓLLER	1
25	ITÀLIA	23	72	METGE	7	119	CATARROJA	3	166	RAMOS	2	213	FENOLL	1	260	TEBES	1
26	VIRGILI	23	73	MONTCADA	7	120	COTLLIURE	3	167	REQUENA	2	214	FENOLLET	1	261	TOLEDO	1
27	CATALUNYA	22	74	TÀRBENA	7	121	CUCÓ	3	168	ROTLAN	2	215	FERRARA	1	262	TOMÀS	1
28	GANDIA	21	75	ANDORRA	6	122	DIEGO	3	169	SALAMANCA	2	216	GALCERAN	1	263	TRISTANY	1
29	GRÈCIA	21	76	BEÀTRIU	6	123	FERRANDO	3	170	SILLA	2	217	GASSULL	1	264	VALERA	1
30	HIPÒLIT	21	77	FABRA	6	124	GOMIS	3	171	TEDEUM	2	218	GENÍS	1	265	VALLBONA	1
31	FERRER	20	78	FELIP	6	125	GUADALEST	3	172	TEROL	2	219	GÀL·LIA	1	266	VALLÉS	1
32	PONÇA	20	79	HOMER	6	126	LLOPIS	3	173	TERSA	2	220	HERODES	1	267	VENÈCIA	1
33	NÀPOLS	18	80	LISBOA	6	127	NATZARET	3	174	TONET	2	221	ISOLDA	1	268	VILA-RASA	1
34	ROÍS	17	81	MARTÍNEZ	6	128	PÉREZ	3	175	TORDESILLAS	2	222	JACOB	1	269	VILAFRANCA	1
35	ALZIRA	16	82	PORTUGAL	6	129	QUEROL	3	176	TÀRREGA	2	223	JERICÓ	1	270	VILAR	1
36	MIRÓ	16	83	RUT	6	130	RAFAEL	3	177	TÚRIA	2	224	JOANA	1	271	VIL·LA	1

<b>37</b>	BORRIANA	15	<b>84</b>	SOGORB	6	<b>131</b>	TITUS	3	<b>178</b>	VENUS	2	<b>225</b>	JOB	1	<b>272</b>	XALÓ	1
<b>38</b>	CORELLA	15	<b>85</b>	TERESA	6	<b>132</b>	VIDAL	3	<b>179</b>	VERONA	2	<b>226</b>	JOFRE	1	<b>273</b>	XILXES	1
<b>39</b>	ROSSELLÓ	15	<b>86</b>	TONI	6	<b>133</b>	ALBERT	2	<b>180</b>	VILANOVA	2	<b>227</b>	JOSAFAT	1	<b>274</b>	ÀGATA	1
<b>40</b>	PENÍSCOLA	14	<b>87</b>	VALLDIGNA	6	<b>134</b>	ALCALATÉN	2	<b>181</b>	XIVA	2	<b>228</b>	LLEVANT	1	<b>275</b>	ÀSIA	1
<b>41</b>	FRANCESC	13	<b>88</b>	VICENÇ	6	<b>135</b>	ALFARO	2	<b>182</b>	XULELLA	2	<b>229</b>	LLUC	1	<b>276</b>	ÀLVAREZ	1
<b>42</b>	JESÚS	13	<b>89</b>	BENIMÀMET	5	<b>136</b>	ALGEMESÍ	2	<b>183</b>	ALGAR	1	<b>230</b>	MADEIRA	1			
<b>43</b>	ONTINYENT	13	<b>90</b>	EIVISSA	5	<b>137</b>	ALMENARA	2	<b>184</b>	ALMÚNIA	1	<b>231</b>	MARTEL	1			
<b>44</b>	ADAM	12	<b>91</b>	EVA	5	<b>138</b>	ALPONT	2	<b>185</b>	ALONSO	1	<b>232</b>	MARTÍN	1			
<b>45</b>	ANTONI	12	<b>92</b>	FENOLLAR	5	<b>139</b>	ANGLATERRA	2	<b>186</b>	AMAT	1	<b>233</b>	MINOS	1			
<b>46</b>	FEDRA	12	<b>93</b>	LEDA	5	<b>140</b>	ANSELM	2	<b>187</b>	BAGES	1	<b>234</b>	MONTANER	1			
<b>47</b>	MADRID	12	<b>94</b>	LLORENÇ	5	<b>141</b>	ARAGÓ	2	<b>188</b>	BAPTISTA	1	<b>235</b>	MONTESA	1			

### Annex 3. Resultats del punt de dispersió (*dispersion plot*) quan busquem el mot *Ausiàs* en tot el CED



#### Annex 4. Tots els resultats de la cerca *Ausiàs* amb Concord

1	s. TRES NOMS: AUSIÀS MARCH, JOAN	41	l nas. I als peus del llit, Ausiàs March vestit de
2	crivies a la pols un nom ausiàs march beniarjó	42	ent. Reiterarem el nom d'Ausiàs March, fosc ca
3	de cos present, estigué Ausiàs March. De cos	43	ble, en el seu Beniarjó, Ausiàs, els versos o le
4	urt amor, d'algun acte. AUSIÀS MARCH. AR	44	sser d'aquest nombre. AUSIÀS MARCH. EL
5	. Al meu capçal hi és Ausiàs March, la fosca	45	rtorell, sor Isabel, Roís, Ausiàs March.
6	. Al meu capçal hi és Ausiàs March, la fosca	46	rtorell, sor Isabel, Roís, Ausiàs March. LE
7	TS La carn vol carn. AUSIÀS MARCH. "NO	47	enses els darrers anys d'Ausiàs March, perplex
8	s e fills plorant entorn". AUSIÀS MARCH. ACÍ	48	ns, anotaràs uns versos d'Ausiàs March al marge
9	TARI CLEMENT PREMI AUSIÀS MARCH 1966	49	ns, anotaràs uns versos d'Ausiàs March al marge
10	marginals a les poesies d'Ausiàs March, els deix	50	e mal que y és entés. AUSIÀS MARCH Glop
11	et comprenc com mai. Ausiàs March, dintre el	51	no encontren lo carrer. AUSIÀS MARCH. AB
12	n blanc net vol sa roba" AUSIÀS MARCH "Lo te	52	ort pensant anar a viure AUSIÀS MARCH 1 (195
13	NI CANTA A LA NIT A AUSIÀS MARCH, EL M	53	, besnéta, de la moreta d'Ausiàs al palau de B
14	rrer seu prou bé anar... AUSIÀS MARCH. Una	54	ixò no és de Porcar. És d'Ausiàs March. És de
15	el, com un peix, el vers d'Ausiàs March: Bollirà	55	necessari, no és clar. AUSIÀS MARCH DE
16	ch com si fos un cavall. Ausiàs March parla a so	56	VII m'he estimat molt ausiàs march. la seua fo
17	el, com un peix, el vers d'Ausiàs March: Bollirà	57	at embolt e confús era. AUSIÀS MARCH. LA
18	tava com referen el cos d'Ausiàs, amb fils-ferro,	58	r la dolor del desésser? Ausiàs March Amb pas
19	cor haurà fort o covard. AUSIÀS MARCH T	59	mirà lo temps present. AUSIÀS MARCH. ET
20	URÀ FORT O COVARD AUSIÀS MARCH NO	60	por de perdre sa claror AUSIÀS MARCH El m
21	ms de falç i de futur! AUSIÀS MARCH El bé	61	or de perdre sa claror. AUSIÀS MARCH JO t
22	de síl·labes, del palau d'ausiàs march. açò n	62	s Ell ou d'orella sorda. AUSIÀS MARCH HO i
23	els meus llibres el meu ausiàs el meu roís de c	63	ant per tu. Es desperta Ausiàs March en el vas
24	ue en la mar té maysó. AUSIÀS MARCH Cel qui	64	s present e lo que fon. AUSIÀS MARCH. ES
25	e en mi no troba terme AUSIÀS MARCH No h	65	que no pot ser cobrat. AUSIÀS MARCH. No
26	i les ruïnes, pensarem Ausiàs March allí, l'escl	66	ll que és jutjat a mort" AUSIÀS MARCH. TRI
27	s, podria dir. Però dic Ausiàs i se'm desfà la	67	t que la Mort és amarga AUSIÀS MARCH No es
28	tigué la casa on visqué Ausiàs March. Ací, de	68	: navega per la séquia. Ausiàs March: avui serà
29	tigué la casa on visqué Ausiàs March. D'ací el t	69	res. tot ho haurien dit ausiàs march o roís de
30	t vestiren de fusta, trist Ausiàs, i et colgaren i e	70	t, un riu de mort lo dia. AUSIÀS MARCH. Am
31	dugueren al clot, pobre Ausiàs, qui ho havia de	71	a la roba, a mi em pesa Ausiàs March com si fo
32	hi és. Hi és i no hi és. Ausiàs March: un nom.	72	l'ha perduda? Errabund Ausiàs March. Fer i desf

33	i és lo que es console? Ausiàs March Amor, a	73	nse un punt de record... AUSIÀS MARCH –Ai, l
34	mana. Fer i desfer. Fer i Ausiàs March o Àusies	74	u; hem vist la sepultura d'Ausiàs; hem mirat aqu
35	lors vull d'un fust sec... Ausiàs March No es m	75	sers en poder explicar" AUSIÀS MARCH. CA
36	s, estic mut e pensiu". AUSIÀS MARCH EN 1	76	tal que tot animal brut" AUSIÀS MARCH. UN
37	–Com es troba misser Ausiàs March? ODA	77	el sentiment feliç! AUSIÀS MARCH 1
38	un gotet de vi al capçal d'Ausiàs March. MÉS	78	ic vostra carn és ja fem AUSIÀS MARCH Fa cin
39	illem de Berguedà, o bé Ausiàs March, o Roís de	79	TIVA La carn vol carn. AUSIÀS MARCH
40	ver tanta fe com volem. AUSIÀS MARCH LEN		

## Annex 5. Quadre amb les aparicions de la doble adjectivació anteposada i postposada en el CED

1	tiren de l'arrel rònegament.	<b>Successives donzelles impalpables</b>	. ¡I aquests sentits, tan arrel
2	er aire, aire només, tristor,	<b>dolça majestat inacabable.</b>	.. III CIUTAT QUE SE SAP Així l
3	ops, amb les fulles quietes i	<b>errants èlitres muts</b>	en la tarda tranquil·la. La po
4	terribles, violents, aquelles	<b>fosques selves mòbils</b>	, perquè en el rostre càndid s'
5	t com aquesta del jo, feta de	<b>dures roses minerals</b>	, de carbons com ganivets en l'
6	ancar de sobte el Paradís, la	<b>pura plenitud forestal</b>	. I em sé en l'aire, que em vol
7	ls pits, suaus, alegres, dues	<b>petites bèsties, suaus</b>	, com pell de tigre. Mires llun
8	rs hi havia per la platja una	<b>tendra alegria domèstica.</b>	Han arribat, però, els policie
9	ida, haurà ocupat de sobte un	<b>primer terme enorme</b>	, de cor indesxifrable. Hi haur
10	s Espere a la finestra Vostra	<b>mortal lletra darrera</b>	Vindrà al migdia Vessant un ri
11	o es complia, sols l'amor, un	<b>fosc amor treballador</b>	, siga de nit, siga de dia, l'a
12	ha transplants, com sabeu. El	<b>vell amor, insondable</b>	, terrible, i al capdavant els
13	s teues cames nues, les teues	<b>llargues cames plenes</b>	de dignitat. No hi havia a Val
14	les tocava amb tristesa, una	<b>llarga tristesa, llarga</b>	com una nit, i seguia pujant l
15	n de Sant Miquel dels Reis, l'	<b>amable biblioteca llatina</b>	del Magnànim, sinó els recoman
16	rèmuls, hi havia a l'Albereda	<b>certa font, secretíssima</b>	, per als amants més cultes. FL
17	orres dels Serrans amb aquell	<b>breu color inicial</b>	de geranis. Veus, des del menj
18	tats amables del teu cos, els	<b>febrils llocs secrets</b>	, coneixen el volum dur de la t
19	ons. Les terres de la nit, la	<b>gran terra deserta</b>	. Creuava un tren de fusta amb
20	gia el posava a la taula: una	<b>vella litúrgia nocturna</b>	, inescrutable, encenia la sang
21	un plat ple d'oli, suren els	<b>petits blens propiciatoris</b>	. Fan una llum groga, tremolosa
22	n de la corda. Tu recordes el	<b>piulador terror unànime</b>	dels ocells, empresonats a l'e
23	s a l'enfilat, un col·lectiu,	<b>inerme espant atàvic</b>	, mentre els mataven, amb dos d
24	s-, una mesquina, analfabeta,	<b>atònita mostra paterna</b>	de comprensió per a l'infant qu
25	, mentre la mare, desvalguda,	<b>pobre ninot amarg,</b>	de dos llistons només, jeia, e

26	els ulls com caps d'agulla, l'	<b>estúpid ví densíssim</b>	, una suor de samarretes de cot
27	els qui ho dubtaven, veien la	<b>feroç harmonia conjugal</b>	. XLIII OFICIAVA doctament –vol
28	en la fermesa de la carn uns	<b>cultes ecos llatins,</b>	de rius, poltres, eneides, i r
29	cordovesa, intemporal, tenia	<b>sòlides carns arrodonides</b>	, fèrvides  sota la dutxa susci
30	gen només, i aborigen amb una	<b>franca bellesa propícia</b>	, amb una estranya aptitud form
31	de difunt a fosques, refeien	<b>càlids episodis vells</b>	. Conills i rates per l'andana.
32	s de l'horta. LXXVI HI ha les	<b>darreres voluntats amargues</b>	, versos de fusta intemporal qu
33	, éssers i malnoms, entre una	<b>tova polseguera humil</b>	, però en silenci per a sempre.
34	c, vers les muntanyes: tot el	<b>bell prestigi analfabet</b>	de l'ègloga. Veia les vaques d
35	obre el mur, la seua feixuga,	<b>indocta pixarrada llarga</b>	LXXXIX FEIEN, també, la proces
36	en havia destrossat, amb unes	<b>lentes mans delicadíssimes</b>	i aquella sang que s'escolava
37	nse faltar-li cap detall, amb	<b>plena dignitat iconogràfica</b>	. Interrogada sobre antecedents
38	ma, amuntegant, coordinant un	<b>vàlid monument general</b>	a la misèria, un queixal d'ase,
39	ncògnita i obscura, d'aquella	<b>tendra criatura amarga</b>	, poden quedar estupefactes un
40	sa, pocs, i altres moments de	<b>mala llet invicta</b>	, i a les sis del matí arribà a
41	amb el virgo incòlume, segons	<b>extensa tradició oral</b>	, ara farà vuit anys que l'ente
42	efinitivament, deturada en la	<b>pura perfecció absoluta</b>	. Els déus no viuen: són. Són j
43	'una idea clara deturat en la	<b>pura perfecció absoluta</b>	, en el moment precís de la per
44	segut a la vora del llit, del	<b>pobre llit metàl·lic,</b>	amb els colzes sobre els genol
45	un habitual naufragi. Escric	<b>darreres coses sobtades</b>	, impensades, repentines, calen
46	t ser útil, aleshores tinc un	<b>tendre anhel cartogràfic</b>	, dic, entre pressa i pressa, l
47	. 2 Voldria escriure, ara, un	<b>amable poema parlant</b>	de certes coses que encara hi h
48	damunt del seu fill, lents i	<b>misteriosos enrenous destructors</b>	com d'uns grills llunyaníssims
49	molt menys. És un lloc d'una	<b>oculta plenitud absoluta</b>	. El que va començar com un bol
50	da no per tu, sinó pel cos, l'	<b>amable cos anònim</b>	que se't creua al carrer, una
51	orgeixen i cerque, en va, una	<b>lenta sintaxi: intemporal,</b>	el teu cos, una idea... intemp
52	nsa remotíssima, el culte, la	<b>diversa existència domèstica</b>	, episodis agrícoles, escenes e



53	empre l'arbre emblemàtic, les	<b>llargues branques, nues</b>	, el vespre gris, la boira. Tot
54	a una vida. Perdura l'arbre d'	<b>amargues branques nues</b>	. Muscles atònits, tant de crep
55	: amb dos dits els obrien les	<b>cautes mans expertes</b>	.) Parres, llimeres en el clot
56	mb uns grans grapats d'aigua,	<b>pelut cos mil·lenari</b>	. (D'aigua i duresa. Així com e
57	Illa com amb una dona. la meua	<b>pobra brutedat diària</b>	em suggereix una elegia, si vo
58	llò que val és el misteri, el	<b>pur misteri estricte</b>	en què tu l'has deixada. no la
59	fruir com mai, no de la carn,	<b>lentes coses mortals</b>	, a l'altra banda de la murta,
60	ò d'altra manera, després del	<b>brusc combat feroç</b>	. XXIV ah safo insaciable. dona
61	u, polides per l'ús. refàs un	<b>vell camí familiar</b>	, us recorde, us evoque, us nec
62	, d'ací uns quants segles, un	<b>obscur poeta català</b>	donarà als seus herois noms Ila
63	en girar el cantó. LXXII una	<b>ancestral litúrgia cautíssima</b>	, safo, molt rica en genuflexio
64	erba a la vora dels rius i un	<b>clar cel digne</b>	de memòria. molt gentil és i e
65	ònsols, els procònsols, quina	<b>mesquina raça oficiosa</b>	de fills de puta, cautíssims,
66	Tindràs els ulls oberts, els	<b>dolços ulls miops</b>	, en la foscor. I el pare... No
67	ascensors mudament funerals,	<b>tristes caixes metàl·liques</b>	, tristes caixes de fusta, amb
68	s ponts, el lent, el trist, l'	<b>irremeiable crepuscle suburbà:</b>	veig despulles, residus  veig
69	veig despulles, residus  veig	<b>domèstics vestigis crepusculars</b>	, indicis: veig mudes referènci
70	esdevenia aleshores un semen	<b>immemorial cosa prehistòrica</b>	cosa rupestre matèria de repro
71	ores un semen immemorial cosa	<b>prehistòrica cosa rupestre</b>	matèria de reproducció de porca
72	esprés un cognom t'intentaves	<b>dolcíssims vincles familiars</b>	aquest és l'avi aquest és l'al
73	rgalls i vitralls de pedres i	<b>remotes paraules familiars.</b>	a tu el meu homenatge sols a t
74	el·ligent preparació per a la	<b>immensa soledat darrera</b>	i m'he sentit a casa avui com
75	de picasso i a mi em venia un	<b>cast amor secret</b>	incògnit mentre les meues mans
76	badades en un balcó prosperen	<b>trèmules flors domèstiques</b>	rebota encara l'aigua satisfet
77	p tu sents créixer després el	<b>fosc silenci espés</b>	et posen dones olis amb amor i
78	pensa aquells obscens i molt	<b>íntims treballs predominants</b>	per sobre tota cosa i ignora aq
79	contemplava, amable, el cos,	<b>dura imatge invencible</b>	, i he retornat, amb l'altra mà

80	amor, la teua atenció, aquell	<b>constant afecte innumerable</b>	, no m'han servit de res en aqu
81	o plaer, ah del cos innocent.	<b>Incandescent, enemic, palpitant</b>	. Oh molt amant. Visc l'aventur
82	ava la nau cercant la pau a l'	<b>alta mar foscant</b>	... III «Com a la nit alta llum
83	s? Quins, fraudulents, amb un	<b>breu mot cortès</b>	? Oh i aquest pes. No em destru
84	lacs. Danubi, riu diví, ai	<b>trista vida corporal</b>	, oh trista! Arribava el matí,
85	un cordell. Dama de flors i l'	<b>altiu gest esquiu</b>	, d'on arribeu? I per què em pe
86	n bé la gran nit de tothom (l'	<b>obscura consciència general</b>	de la nit seria un sentiment d
87	sament teua, i reivindicaries	<b>certs senyals secretíssims</b>	, ratllat de cap a peus per l'e
88	corca  penosament pujant els	<b>alts graons nocturns</b>	i entrant a casa de puntetes,
89	ers d'una cançó i ara duia un	<b>obscur carregament incògnit</b>	que un dia amollaria, amb les
90	que en cada cas exigeixen un	<b>savi coneixement remot</b>	que fan que es puga dir, algun
91	s ceps arrencats, l'atroç, el	<b>catastròfic cementeri romà,</b>	amb les tombes obertes, les to
92	tats de les invocacions d'una	<b>vella litúrgia febril</b>	, al·lucinada, assuavits pel fr
93	Virgili, aconsellant el savi,	<b>prudent treball agrícola</b>	, amb la rotació avinent dels c
94	totalment, el pecat, o bé una	<b>amarga forma possible</b>	encara, de llibertat, com si re
95	vaig remotament conèixer, el	<b>breu regal impensat</b>	d'unes illes. Prèviament, he s
96	nt se val, res de mi. Un molt	<b>tenaç professor alemany</b>	, excavador entossudit a Ibèria
97	XI Oh clar país que ara volen	<b>obscur homes obscurs</b>	de tenebrosa lletra i el fan fu
98	lit a punt d'ésser delicte de	<b>tendra carn apretada</b>	i total. El vi, fullós, corria
99	els nazis? XIX Un camperol de	<b>fonda rella altiva</b>	tocarà fons, com un vaixell, u
100	l dels meus. S'apressaran les	<b>fosques mans obscenes</b>	cercant tresors, destrossant e
101	talons em pujava l'espant de	<b>brusca arrel, convulsa</b>	, accelerada. Jo sé el passat,
102	ho escric mentre us pense la	<b>feroç anatomia digna</b>	i alta assetjant si ve el vaix
103	om una flor minúscula. Oh tu,	<b>clar fill permanent</b>	de la gràcia com projectat, de
104	en arribar-li l'hora, amb una	<b>estricta dignitat formal</b>	: en remuntar un panegíric, que
105	verd l'univers la brisa verda	<b>verd arbre compacte</b>	controvertida claredat de cany
106	qui sap qui sap. Després, els	<b>bruts papers ditats</b>	, l'estadística de l'espant, se

107	, la curandera l'ha untat amb	<b>lents dibuixos mexicans</b>	, mirant al sostre amb els ulls
108	te els meus passos, i sent un	<b>fondo espant indestriat</b>	. ¿Vers on em duen aquests pass
109	pobles vius. Ordenes frases d'	<b>antics llinatges valencians,</b>	gents a peu pla de Bonrepòs, d
110	ere. v Secretes lluites, molt	<b>amargues batalles, tristes,</b>	segueixen, com darrere uns tap
111	ar, foscos, ensopegant-se. Un	<b>llarg clamor unànim</b>	perdurarà fins l'alba. vii Bla
112	Ah llunyania, quantes i quant	<b>breus veles pulcres</b>	! viii Llum del crepuscle. Cont
113	turnes. Però sempre sabien el	<b>secret lloc propici</b>	. xviii Amb mà profana s'acari
114	e del matí, trenes, signes, l'	<b>avar or íntim</b>	, teu, en un moment únic. Momen
115	ra, caut, des del nucli de la	<b>gran flor, absorta</b>	, que és, més que flor, l'enigm
116	de res, amor de tot. No val l'	<b>elemental inventari clement</b>	. Puja altre sol al seu lloc em
117	no he acceptat: atenyien a l'	<b>íntim convenciment central</b>	de l'existència, sempre dolgut,
118	dignitat més casta, àdhuc en	<b>greus moments contradictoris</b>	, i he pogut dir el mot amarg i
119	amor que se'ns enduu plegats.	<b>Públic amor Secret</b>	amor, estandard lluminós, barre
120	arribat el moment, per la més	<b>gran soledat irreducta</b>	. Han entrar a lla meua vida Mo
121	alencià de catalana arrel, de	<b>permanent convicció central</b>	, em sé i em dic i em declare f
122	cant de còlera en convocar el	<b>fosc País inerme</b>	, un brusc país de falç i de ma
123	itats inermes, fins esgotar l'	<b>humil pètal darrer</b>	. Societats anònimes de tigres
124	ies l'existència i aquell més	<b>dolç apagament darrer</b>	, la intimitat d'epitalamis cas
125	repic de dues campanetes en l'	<b>opulenta rodonor darrera</b>	. De l'entreuix de signe portu
126	ent de mot fervent extrem, no	<b>viciós exercici banal</b>	: amor, tan sols, d'una perfecc
127	nhel de viure encara: ve d'un	<b>darrer compliment final</b>	. Ja s'ha acabat. Però el mort
128	“mobila”, deia, després d'un	<b>llarg silenci, caut</b>	, el metge que comprovava, dili
129	l llit, tot penetrant-la, amb	<b>fosc afany frenètic</b>	, mentre, a un racó del menjado
130	ar o llum i, grans, per algun	<b>secret camí invers</b>	em feien sentir massa humans a
131	ioma! I em respondríeu amb el	<b>senzill diàleg quotidià</b>	d'Andorra. 21 Des de València a
132	Ara me'n torne a casa, ric de	<b>concrets béns únics</b>	. 22 Veus catalanes d'incògnits
133	ent inútils  ordene túmuls de	<b>vella pols efímera</b>	consagre la desfeta. Aixequ

134	lenci encara, a més tragèdia.	<b>Amarg ninot calcari</b>	, em calle l'homilia. CLAUS FIR
135	carros. II Perquè això feies:	<b>esquemàtic principi, rudimentari.</b>	III A poc naixia una norma pol
136	n tots els justs. Era com una	<b>enterca voluntat geogràfica</b>	, o més bé patriòtica, per tal
137	decapitava versos, rodolaven	<b>certs mots, plens</b>	de sang, del poema. I l'insign
138	de la sang m'excitava: de la	<b>càndida sang poètica</b>	vessada en un imperi dens de t
139	gués posat les mans damunt de	<b>certs tendons vitals</b>	, de certes vísceres encara tre
140	la sang dels sacrificis, -la	<b>tendra sang inútil</b>	de les idolatries- per tal que
141	ent lliure. (Ja sé que és una	<b>amarga llibertat discutible</b>	totes les llibertats, si bé h
142	més explícit, més extens, amb	<b>benignes borumballes retòriques</b>	i alguna referència cautíssima
143	rs hi havia per la platja una	<b>tendra alegria domèstica.</b>	Han arribat, però, els policie
144	ida, haurà ocupat de sobte un	<b>primer terme enorme</b>	, de cor indesxifrabl. Hi haur
145	rt només. Llocs de morts. Uns	<b>llarguíssims Rebotos plens</b>	de morts. Morts per totes les b
146	ic-tac de corcó que rosegava la	<b>pobra fusta humana</b>	-  s'asseguren abans que dormen
147	ara és necessari que escriga	<b>certes coses, certes</b>	coses que mai no ha de llegir n
148	bres s'esdevinguen donzelles,	<b>verdes donzelles nues</b>	, terriblement esveltes, i entr
149	es, porcellanes que tenen uns	<b>lents dibuixos òptics</b>	tots fets d'arrels torpíssimes
150	im a les boles dels ulls, uns	<b>petits mapes òptics</b>	dels països on som destinats -
151	dreçant-se, pura, en la nit	<b>fluvial curs, lent,</b>	del món  tendral silenci, on t
152	idor de l'expectant pupil·la,	<b>dura pupil·la inexorable</b>	, mola sota la lluna. Cràter dr
153	í calent de l'esperit. Oh tu,	<b>Verge, gavina fugitiva</b>	! Solques la nit amb rella fluv
154	nament feroç de ganivets, una	<b>irada insistència amorosa</b>	, homicida... ¿Com fou, quan fo
155	I món vers tu rellisca en una	<b>càndida allau astral</b>	!) V Llavis, carnívors llavis m
156	ltres, oh cossos perdurables,	<b>netes ones corpòries</b>	al contacte amb la roca que so
157	llavis durs amb la brisa, oh	<b>crua memòria concreta</b>	gravitant com una ala llarguí
158	nodrint tant d'estupor, tanta	<b>pura memòria innombrable</b>	, immortal, com s'aixeca cobran
159	inexorable, pura creixent, en	<b>mansa pluja constant</b>	pel forestal record, vers l'arr
160	estrofes de ruixim, de nacre,	<b>despertes mites fluvials</b>	, provoques faules de sal i per

161	certs estupors, en arribar a	<b>certes conclusions darreres</b>	i admetre, al capdavall, l'est
162	, socialment, se'ns imposa un	<b>brusc règim quotidià</b>	d'obscenes realitats amables, a
163	osa un brusc règim quotidià d'	<b>obscenes realitats amables</b>	, amb la reconeixença lògica de
164	Constance es mulla entre les	<b>verdes frondes vers</b>	on l'espera Parkin, a la porta,
165	itat, dins la boira  hi haurà	<b>altes noies, vermelles</b>	, a les portes, dempeus, fumant
166	àbils i al capdavall intents,	<b>irats intents perversos</b>	, mentre moria Ofèlia sense com
167	nits que els pecats esdevenen	<b>càndides criatures, indefenses</b>	i soles, tigres petits que es
168	ls pits, suaus, alegres, dues	<b>petites bèsties, suaus</b>	, com pell de tigre. Mires llun
169	ue et Luc, i et persisteix la	<b>tendra memòria lleugera</b>	d'una molsa, finíssima, que nei
170	hores que prestigien –diuen–	<b>certs coits aristocràtics</b>	, i fins i tot dinàstics, i all
171	erat amor. ET RECORDE Dama de	<b>verds cabells fosforescents</b>	Llustre de nits prestigi de fo
172	rams d'aigua, Encís nocturn,	<b>verda prada rodona</b>	. Raig de metalls, precipitada
173	ies i esgarranys, de pena, la	<b>pura pena atònita</b>	, d'allò, de tot allò instantan
174	i amarguíssim, la perdurable	<b>pura pena atònita</b>	. Com treballen, d'obscur, de
175	admirable i adorable, cos, el	<b>llarg misteri impenetrable</b>	, cos, carn venturosa, poderosa
176	ge, és el dia dels pobres, la	<b>humil llum groga</b>	. De banda de nit tornen. Pense
177	diumenge. CLAROBSCUR Amor de	<b>fosques besades perdurables</b>	i galeries per on veloç avança
178	. Pensen... Tenaç, seguia una	<b>gràcil llum groga</b>	. ESPERA La prostituta tota la
179	E Van Gogh Portes obertes a l'	<b>extensa nit blava</b>	. Gira-sols puguen. Als seus sei
180	era ègloga seua. parlava dels	<b>precaris béns agrícoles</b>	del seu pare, fets malbé per l
181	ular prestament. hi havia una	<b>secretaria avidesa maliciosa</b>	al públic que els esperava hi
182	desapercebut. va gaudir d'una	<b>discreta protecció oficial</b>	. Mai no se'n va refiar massa,
183	eua pròpia merda, en els meus	<b>propis orins, miserables</b>	? ¿és que el cèsar...? ah, el c
184	sió em venien de tu, d'aquell	<b>cert hàbit devot</b>	teu de venir a veure'm i de pr
185	, i tu estaràs, per a sempre,	<b>mellada, mare brutal,</b>	planetària, absoluta. ELS FETS
186	ssius de confiança i pena, un	<b>solidari sentiment difícil</b>	... L'ANY FORADAT No tenia dium
187	ri d'herba a l'orella amb una	<b>tàctil saviesa vella</b>	mussitaria tocant-te aquell ll

188	amarg molt amarg en veure la	<b>paternal imbecilitat diplomàtica</b>	que et prenia el rostre o la ci
189	tu t'inclinaves, i et movies,	<b>àgil, instant innúmer</b>	(1976) PREDICCIONS Cauran les
190	scalç he travessat la nit, la	<b>llarga nit desperta</b>	del dacsar. He de passar la pe
191	Però jo evoque, amb amor, una	<b>clara passió, tèrbola.</b>	Vincent Van Gogh. I deixe els
192	rtigen sortida. La mire, ara,	<b>alegre cercol mòbil</b>	que centra el dia i canta. Pas
193	sava el poble, paraula major:	<b>altes falçs venjatives</b>	proclamaven el dia i assenyala
194	es per les parets, pintures d'	<b>esvelt crèdit mural</b>	, la cosa vegetal. També, segon
195	erilla en mi: la real gana, l'	<b>animal gana humana</b>	. l'animal gana humana. l'anima
196	seuen mullers? Llunes cruels,	<b>tristes llunes creixents</b>	! El monument invicte dels guer
197	tarda escoltaves les lentes i	<b>polsoses campanades municipals</b>	. et dutxaves després i vivies
198	en, escarboten. et desfaran l'	<b>amable ordre conjugal</b>	de la maleta que pacientment v
199	a barana. veia el big ben, el	<b>gran ull despert</b>	sobre la immensa nit de l'ubs.
200	tripulava una bicicleta. les	<b>velles dames solitàries</b>	feien tertúlies a hamburg. la
201	lum en una finestra entre les	<b>innombrables finestres fosques</b>	de l'extensa façana. una senyor
202	ure misteriosament atret pels	<b>vells còdols venerables.</b>	mai no ho oblidaràs. he retorn
203	ista. I obrirà les cames, les	<b>llargues cames nues</b>	, als merlets, i tothom li farà
204	La nostàlgia de l'ègloga, el	<b>delirant principi agrícola</b>	. Disposes d'elements expeditiv
205	ava l'alba al centre del jorn	<b>clares aloses clares</b>	vertiginosa aurora verificada
206	pensat cos temporal oh cos oh	<b>lluminosa idea irrepètible</b>	i única et besava amb amor can
207	ulgurar Pèls de l'aurora pèls	<b>dolços llavis ocults</b>	El testament del segle ah tote
208	Puny irat de la mar contra el	<b>brut cel nocturn</b>	Ah cavalls d'estupor mà que br
209	ncen Oh tambors de la sang la	<b>pobra sang humana</b>	que així sonava fonda La prima
210	etit com encongit pel fred Oh	<b>llarga cabellera bruna</b>	pel cobertor La lluna entra a
211	lives, els bocois on ressonen	<b>futurs herois incògnits</b>	. Roda la roda, veu del meu pob
212	ircumstàncies. A tu m'aclame,	<b>antic dolor indocte</b>	. Deixe a la porta una pena que
213	lpar el cos precipitat per un	<b>fosc desig brusc</b>	. Vaig avançar pel teu cos com

## Annex 6. Quadre amb totes les aparicions de l'estructura [Subs + o + Subs] en el CED

1	spre, quan el riu o bé aquest	<b>còdol o clam</b>	pel cim rodola, plany, i en el
2	igua, amb una escampadissa de	<b>cercles o anells</b>	, cau, -joh gatzara de nocés qu
3	a, finament, com una allau de	<b>violins o fulles</b>	tendres en el vent! S'enfuig el
4	ns com ganivets en l'ombra, d'	<b>abelles o coàguls</b>	de llum, ja prehistòria de mi
5	ement tot nu, llançar-se a la	<b>bassa, o Déu</b>	, amb un llarguíssim escàndol d
6	e cap a peus, anàs vestida de	<b>setembre o nylon</b>	. Mentre intente cridar-te, vei
7	, des de l'aire, feta núvol o	<b>llenç o cotó</b>	#¿NOMBRE?
8	ent perquè el cos et demana l'	<b>amor o perquè</b>	veus que un home, un home qual
9	ls murs bíblics de la ciutat.	<b>SPILL, O LLIBRE</b>	DE LES DONES “A la vora del ri
10	s l'anava interpretant, i era	<b>brisa o gemec</b>	, esperança rompuda, desistimen
11	et venia el delit de la llum –	<b>netedat o puresa</b>	, o la impuresa que la netedat
12	GRAN FOC DELS GARBONS MOLSA D'	<b>AIXELLA O ENTRECUIX</b>	POBRÍSSIM... A Joan Fuster A c
13	os de dolguda gràcia, sinó el	<b>silenci o tremolor</b>	de l'ànim, tu que miraves des
14	terrompien els afers, amb una	<b>emoció o espant</b>	inexplicables. El mut somreia
15	mb canyes amb dues cebes i un	<b>rave, o safanòria</b>	, en el millor dels casos, i un
16	pereu, ningú dels dos, ningun	<b>senyal o signe</b>	. Si l'orb et feia companyia, t
17	osquit de tenda. XXVI MOLSA d'	<b>aixel·la o entrecuix</b>	pobríssim enterbolia o ramejav
18	atents només a sinuositats, a	<b>friccions o cansaments</b>	dels núvols, com caminaven, ca
19	ls, frases que tenen gràcia d'	<b>ona o cos</b>	adolescent: tan poderosament i
20	e les dents, inquietant seria	<b>selva o animalitat</b>	sempre a l'aguait). La cordove
21	i li creuava les pupil·les un	<b>fulgor o peix</b>	d'una remota dèria. possibleme
22	i delicada música, tot li era	<b>objecte o argument</b>	de festa. Mai no eixiria del r
23	t donassen una alegria en els	<b>ossos, o saba</b>	, aquella llum en els ulls, o v
24	, o saba, aquella llum en els	<b>ulls, o vivesa</b>	, aquell fulgor en les dents, o
25	vivesa, aquell fulgor en les	<b>dents, o innocència</b>	! Ah cordovesa, cordovesa! Deix

26	ment, en la proximitat, algun	<b>afer o intimitat</b>	domèstica, com assetjant famil
27	nsfigurada visiblement a cada	<b>lletra o síl·laba</b>	, rememorant dolceses de l'orga
28	elitós, sentint un progressiu	<b>avanç o rompiment</b>	, deia «El meu home.» En dir ho
29	ri que concloïa l'edició de l'	<b>Spill o Libre</b>	de les dones, i el carnisser,
30	habitual per les partides de	<b>manilla o dòmino</b>	els vespres, al cafè de Cervel
31	, mirava el cel, que li seria	<b>mar o prada</b>	, i àvidament, els dies clars,
32	gorra negra, sota el sinistre	<b>monument o gepa</b>	, l'home es perdia en la foscor
33	superaves la vergonya amb una	<b>esperança o confiança</b>	. Tu fores aquell que persevera
34	fer, un precedent sofert, un	<b>vassallatge o purgatori</b>	. Oculden, llunyanament, una et
35	uu el seu cos, escampat, como	<b>ganivet o peix</b>	, i el cap del brau té un tendr
36	en les banyes, amb un feix de	<b>besllums o ganivets</b>	o dagues. NEMORÓS Sempre ofert
37	es, amb un feix de besllums o	<b>ganivets o dagues</b>	. NEMORÓS Sempre oferta, oh Pàt
38	és el temps d'agafar-les com	<b>ganivets o malls</b>	. És el temps d'agafar-les i fe
39	l traïr qui lluita, qui passa	<b>son o fam</b>	. No em deixes a la vora del ri
40	no et poden donar, la darrera	<b>evidència o culminació</b>	–ignores si has viscut o si és
41	, o si es tracta només d'unes	<b>vespres o vida</b>	, però ja se't retallen els pin
42	encara, de la vida, sinó sols	<b>imminència o possibilitat</b>	o vespres de la vida, una bris
43	vida, sinó sols imminència o	<b>possibilitat o vespres</b>	de la vida, una brisa als cabel
44	a, una brisa als cabells, una	<b>alteració o acceleració</b>	dels polsos, de la sang, algun
45	ls polsos, de la sang, alguna	<b>impaciència, o vida</b>	no assolida, allò que no ha de
46	ic, tantes vegades) en tantes	<b>variants o trasllats</b>	com intentes, i determina un g
47	feien l'amor, i les precises	<b>línies, o incisions</b>	, del fang ens relaten allò que
48	te, sabó, dentífric. bon dia,	<b>normalitat o hostilitat</b>	de l'oratge, volum de merda qu
49	la brusa duus dos nius o dos	<b>ocells o pits</b>	deliciosos que pugnen per sort
50	va. ELS ANYS Campanes velles,	<b>bony o forat</b>	, sonaven tan desvalgudes entre
51	esa inerme). S'ouen campanes,	<b>bony o forat</b>	, dins l'aigua, una tristesa, d
52	sos, i penes, i parla del seu	<b>fill, o pensa</b>	en el seu fill, i és feliç tot



53	taven busque a la butxaca uns	<b>papers o cendra</b>	cosa necessària. em toque l'ar
54	sobre la possibilitat de ser	<b>alcalde o regidor</b>	. ell era allí era el seu lloc
55	sonen ocults uns corns corren	<b>lladrucs o flames</b>	tot s'extingeix perdures memòr
56	«Com a la nit alta llum d'uns	<b>estels. O tels</b>	o vels. Més endins, mar endins.
57	nit alta llum d'uns estels. O	<b>tels o vels</b>	. Més endins, mar endins. No hi
58	ssaven llista. (El pit, tot d'	<b>heura o molsa</b>	, treu irat el Danubi i un inst
59	sca veu distant, enyorava una	<b>illa o cos</b>	amant.) S'ouen corns, oboès, m
60	perar, benigna, per un secret	<b>procediment o gràcia</b>	em sent als ulls alegria de fu
61	s'instaura o perpetua aquell	<b>dolor o causa</b>	mai no dita. La pols o el sol
62	nal, intransferible, teua, la	<b>nit o consciència</b>	assumida per tu –assumida o so
63	re mai, la nit que era el teu	<b>regne o solidaritat</b>	, allò que et connectava, noctu
64	terminaven, girs de la ment i	<b>girs o atencions</b>	del cor, una geografia crescut
65	t de cantar, o només una sola	<b>voluntat o esveltesa</b>	, volent participar de la festa
66	erança, al·lucines formes d'	<b>agraïment o llum</b>	, rams de llorer que duia el pe
67	es mans en un acte de trèmula	<b>constricció o ofrena</b>	, l'ex-vot d'aigua, al migdia,
68	rompre un amor, un sonet, un	<b>amor o costum</b>	per a tota la vida–, mentre l'
69	de gust, sense estranyar cap	<b>element o cosa</b>	. Torne, després, i ara menge u
70	n bell com treure, brut d'una	<b>terra o argila</b>	, un marbre antic, un rostre in
71	altarien vostres pits com dos	<b>tigres o lleons,</b>	i veuria, més avall, vostra mo
72	ELS DITS, és un tacte furtiu,	<b>papallona o farina</b>	, i des d'ell edifica una lenta
73	ments que tant necessitava un	<b>muscle o lloc</b>	on recolzar la pena, aquell do
74	altes verdes verdes estrelles	<b>acabament o lluminositat</b>	roden les ones planetari jorn
75	com aquest mar que enyore, un	<b>mar o idea</b>	d'extensió agitada, inútil, se
76	ceptaves. xi Potser series el	<b>pensament o imatge</b>	de la mort. Pense en tu. Molt
77	mòbils pètals, a uns cossos, –	<b>pètals o papallones</b>	. xxii Nocturns, en rotles, can
78	ins, mira: se'n fuig, com una	<b>barca o criatura</b>	de qui tant esperàvem, el dia,
79	ncògnits. 5 Estiu Perfecciona	<b>favors, o béns</b>	propicis: hi ha el moment, úni

80	a pedreta, i aixeca pols, una	<b>pols o coloms</b>	. Lluny, xiula el tren, entre e
81	en un cor que intentava ésser	<b>cristall o alosa</b>	prematura, els esgarranys d'un
82	ica, i ella t'empenyia: fores	<b>invenció o creació</b>	de la música. O fores el delit
83	a taula, el vi aspre, corda d'	<b>espart o cabàs</b>	de palma treballat amb els dit
84	ava tothom, nua, dempeus, com	<b>rierol o font</b>	. Et va cantar l'universal sile
85	acostava tothom rentant-se en	<b>llums o claredat</b>	suprema. Sols amb un dit t'eix
86	ot el món, i deixa un gust de	<b>cendra o pols</b>	als llavis  aquest dolor concr
87	la rodonor perfecta, la casta	<b>pell, o corfa</b>	de més llum, la intimitat de s
88	ara sorgia, immers en aquest	<b>mar o llum</b>	i, grans, per algun secret cam
89	i després retorna a l'obscura	<b>via o quotidianitat</b>	. III La taula Mai no l'anomene
90	igmàtica entre una molsa. XII	<b>Cosa o meravella</b>	. No, encara, concepte. Lenta,
91	íquens, llàgrimes de maragda,	<b>parres o festa</b>	, agafats a la roca amb ungles,
92	nques, els vidres del migdia,	<b>sal o colomes</b>	. Veia oliveres, vinyes, les co
93	iu sobtant un marbre a penes:	<b>marbre o cama</b>	de Tamar. A la rama, tanta amo
94	ement tot nu, llançar-se a la	<b>bassa, o Déu</b>	, amb un llarguíssim escàndol d
95	encara: una fam esgarrada de	<b>llibertat, o vida</b>	l'analfabet, profund, inexpr
96	dies. I voldria aquell vent o	<b>plenitud o festa</b>	, que donaria als mots un prest
97	xí el cant, ple de gentes i de	<b>coses, o ascensor</b>	o cabina de telèfon amb fustes
98	t, ple de gentes i de coses, o	<b>ascensor o cabina</b>	de telèfon amb fustes greixose
99	l trair qui lluita, qui passa	<b>son o fam</b>	. Jo no sé si és correcte o no
100	l trair qui lluita, qui passa	<b>son o fam</b>	. Ho he dit. Ho torne a dir. No
101	una ermita de Capri plena de	<b>calç o sal</b>	, tota feta de calç o de sal, f
102	sal, feta un ordre càndid de	<b>calç o sal</b>	, alçant el bull, cruixint dess
103	teu cor? III Com un cercle de	<b>cans o martells</b>	o corbelles o furiosos batalls,
104	? III Com un cercle de cans o	<b>martells o corbelles</b>	o furiosos batalls, les pregun
105	na aspror de costra a penes –	<b>cor o pa</b>	no cuit, rebel al solc que li
106	c que li assenyala el dit...)	<b>Pa o vida</b>	a punt, o quasi a punt, Senyor

107	al tacte sol de l'esguard, de	<b>límits o murs</b>	que s'allunyaven sense moure's
108	cap banyat!, trencant petites	<b>llesques o vidres</b>	mòlts  -dreta, oh tu, vida, agu
109	ltes senzillament ofertes a l'	<b>aire o llavi</b>	anònim. Avui nasc amb vosaltre
110	vant la mar, terrible deessa,	<b>segle o fúria</b>	! -avances lentament al meu rec
111	de la cel·la que clou tant de	<b>venciment, o volta</b>	on sols arriben ecos trèmuls i
112	nit en l'alta fulla oferta a	<b>galta o pluja</b>	pura Veroni, antiga veu meua,
113	es rodar sota la carn, amants	<b>memòries o llunes</b>	inacabables, músiques, vida cr
114	¡Juny i setembre, com sabem,	<b>terrasses o colomers,</b>	i entre la roba estesa oh plen
115	amb un desesperat amor. Amor,	<b>amor o claredat</b>	diürna. Amor, amor d'indòmita
116	cipat? Dic el teu nom, el teu	<b>cos, o fulgor</b>	. Creua un estel la nit, arrava
117	mar, plena d'escates. La mar,	<b>termini. O plenitud</b>	intacta. Tu retenies la meua mà
118	deixaves. Com cristall, o com	<b>nacre. O acabament</b>	bellíssim. FINAL Puja la lluna,
119	exili. tot allò s'esdevé com	<b>engany o invenció</b>	o frau de la ment, molt malalt
120	ot allò s'esdevé com engany o	<b>invenció o frau</b>	de la ment, molt malalta entre
121	que ens extenua, ens deixa un	<b>cansament o melangia</b>	als ossos, el fill que s'ha ad
122	à tira del teló. Silenci a la	<b>sala O expectació.</b>	Del teló es desprenen nuvolets
123	reviu, trèmul, alguna antiga	<b>devoció, o temor</b>	que ningú no el recorde, o que
124	fredor o bé distància, aquell	<b>pudor o castedat</b>	inhòspita, totes les cases amb
125	es mans com una cabellera com	<b>vidre o sal</b>	acaricie uns noms els noms per
126	labes. Arrenglerava cúmuls de	<b>pols, o pena</b>	: treia paraules del meu dolor.
127	r-se quin difunt quin suïcida	<b>brutedat o pena</b>	quin tramviari que matà les mo
128	dies normalment grisos com de	<b>pus o fàstic</b>	i més dies encara tants dies c
129	La boira creix ben entrat el	<b>matí. O boira</b>	o sang, glops de tarquim o fang
130	a creix ben entrat el matí. O	<b>boira o sang</b>	, glops de tarquim o fang. M'ha
131	atí. O boira o sang, glops de	<b>tarquim o fang</b>	. M'han dit que no és boira, si
132	aviesa, i hi ha un moment, de	<b>pànic o delit</b>	, que arribe, prest, al centre
133	L CORB Ací fervent escric uns	<b>deutes o homenatges</b>	són els noms de la pedra de l'

134	es barrades, i arribe fins al	<b>mar o barranc</b>	de la nit. Fosforescent, retor
135	russel·les, amb aquest pes al	<b>coll o roda</b>	de molí, tota la nit a fosques
136	e i robí medalla taciturna De	<b>terra o pols</b>	prens la pols i la terra Oh ve
137	labes lentes. Amortallaves un	<b>sentiment o pena</b>	mentre lluny sonen els coets q
138	upil·les –la vermellor d'unès	<b>flames o sang</b>	–, com el record d'una boca de
139	tanya es fa de dia, tot ple d'	<b>amor o teuladins</b>	, ah quan l'amor omple una vida
140	debadés. Sabater que fas les	<b>sabates o llibreter</b>	que vens els llibres o poeta qu
141	ates o llibreter que vens els	<b>llibres o poeta</b>	que fas els versos o simplement
142	reixen, els confessen un vell	<b>amor, o remordiment,</b>	o nostàlgia, un dia els parlen
143	els confessen un vell amor, o	<b>remordiment, o nostàlgia</b>	, un dia els parlen de la pau.
144	No estic trist. No he perdut	<b>esperança o paraula</b>	. No he pogut, simplement, veur
145	va que alguna volta et duia a	<b>Serra o Porta</b>	Celi. Tu tossies, i el teu moc
146	i coses delicades, ja se sap:	<b>porcellanes o vidres</b>	com pètals o com llàgrimes, in
147	mental de l'agrupada empresa.	<b>Cànter o gerra</b>	, València al bell mig. Recobra
148	u a l'abisme repercutint, com	<b>tambor o metall</b>	, en algun lloc secretament cen
149	batible, corren les fonts com	<b>gaseles o cérvols</b>	, una aigua clara i verda, de f
150	, creix –com una ona, com uns	<b>pits o pols</b>	–, puja el silenci com un pa de
151	EL SUCRE. LA MORT, VESTIDA DE	<b>DONZELLA O BRISA</b>	, FEIA SONAR I GEMEGAR EL BOSC
152	bar a Altea, blanor de pols i	<b>quietud o gràcia</b>	, Altea blanca, teules rovellad
153	s. Missa dominical, Alfàs del	<b>Pi, o prestigi</b>	rural de lentes alqueries. Reco
154	no et poden donar, la darrera	<b>evidència o culminació</b>	–ignores si has viscut o si és
155	, o si es tracta només d'unès	<b>vespres o vida</b>	, però ja se't retallen els pin
156	encara, de la vida, sinó sols	<b>imminència o possibilitat</b>	o vespres de la vida, una bris
157	vida, sinó sols imminència o	<b>possibilitat o vespres</b>	de la vida, una brisa als cabel
158	a, una brisa als cabells, una	<b>alteració o acceleració</b>	dels polsos, de la sang, algun
159	ls polsos, de la sang, alguna	<b>impaciència, o vida</b>	no lograda, allò que no ha de s
160	la ciutat, qui sap si com una	<b>germana o filla</b>	o dona, mirant atent què fa i

161	qui sap si com una germana o	<b>filla o dona</b>	, mirant atent què fa i no fa,
162	regon i inabatable, i tens la	<b>castedat o reverència</b>	del nom, com hi ha que en fa o
163	batible, corren les fonts com	<b>gaseles o cèrvols</b>	, una aigua clara i verda, de f
164	ades veles, el dia august com	<b>llàgrima o raïm</b>	, que mai no cau, mai no acaba
165	mental de l'agrupada empresa.	<b>Cànter o gerra</b>	, València al bell mig. Recobra
166	s Oh dia La terra creixia Com	<b>pa o esperança</b>	Oh dia El pont caminava Amb el
167	e et crema l'ànima llacuna de	<b>plata o peix</b>	de plata muralla muralla i obe
168	ant escric aquest cant aquest	<b>cant o memorial</b>	, i seguia solcs i camins i dic
169	me almirall de la nau del teu	<b>cos o capità</b>	dels teus béns repartits o gene
170	Jo recolze el meu cor en una	<b>llum o flor</b>	precipitada, en una nit o cobl
171	um o flor precipitada, en una	<b>nit o cobla</b>	permanent. Ciutat, ciutat de l
172	s gots d'aigua els juliverts.	<b>Epíleg, o testament</b>	Rosa i segell, alosa matinera,
173	uminós d'uns amors com d'unes	<b>limes o colomes</b>	, sempre feliç i trist, aquella
174	Lope de Vega amb aquell mos d'	<b>aigua o cristall</b>	i aquells pins solemnes i gran
175	ens cobria els cossos amb un	<b>llençol o aire</b>	. Sota els ponts passava el riu
176	a en lentes fulles, fulles de	<b>fang o costra</b>	de les séquies, voltades per f
177	i atarantat la meua vida, els	<b>salms o prec</b>	, una tristesa! 17 (Jo recorde
178	n amor, una fondària, aquella	<b>fam o voluntat</b>	de sol al llarg d'un cavalló d
179	II Quatre renglons de perduda	<b>escriptura o manament</b>	que de la terra ve o quatre sol
180	imera pedra, pedra central de	<b>monument o altar</b>	, i no diré homilia o sermó. Of
181	e monument o altar, i no diré	<b>homilia o sermó</b>	. Oficieu les doctes cerimònies
182	principi jaç màrfega darrera	<b>grum o gota</b>	de terra son de terra amant so
183	d'alguna àmfora, el cul d'un	<b>cànter o morter</b>	. Era capaç de retrobar, en un
184	t de la boira, pujaven amb un	<b>rovell o cansament</b>	mortal, vaixells pel riu en la
185	ar la nit, com aquell glop de	<b>llàgrimes o sang</b>	en soledat de llarguíssims esp
186	us i reiterats amors, amor de	<b>nit o cap</b>	al tard lentíssim, íntima flor
187	ins, mira: se'n fuig, tal una	<b>barca o criatura</b>	de qui tant esperàvem, el dia,

188	es de la tardor –incògnits. V	<b>CONCRECIÓ PERFECCIÓ</b>	<b>–O</b>	– DE L'ESTIU Perfecciona favors
189	ECCIÓ– DE L'ESTIU Perfecciona	<b>favors –o béns</b>		propicis–: hi ha el moment, ún
190	eure del forn pren l'amor com	<b>pa o flor</b>		de taronger jo solament et duc
191	or de flor acreditada, per un	<b>amor o foc</b>		estatuït, canta al balcó aques
192	ISTABELLA DEL MAESTRAT Balcó,	<b>balcó o finestra</b>		solar! Volen els temps, les im
193	novençana, entra una olor de	<b>tomello o espígol</b>		, creix el paller com un dolcís
194	SIM Com ara és el sucre de la	<b>pansa, o sucre</b>		o foc, davant de les muntanyes,
195	ra és el sucre de la pansa, o	<b>sucre o foc</b>		, davant de les muntanyes, de c
196	ança el dia. ORPESA Torre del	<b>mar o guaita</b>		permanent, oh soledats solemne
197	Infant, veies transcórrer un	<b>rierol o sargantana</b>		d'aigua. Miniades anotacions.
198	ora a tots els rellotges! Com	<b>garba o feix</b>		, amarada de presses, altiu el
199	inspirada per un amor, per un	<b>amor o castedat</b>		. MIRE L'AIGUA Jo mire l'aigua
200	us lliçons de perseverança, d'	<b>energia o contenció</b>		, i ho fa arribar, després als
201	os d'aigua. Passen dacsars de	<b>venciment o pluja</b>		. Espera encara. Arribaràs un j
202	reixies, ascensió d'una lenta	<b>litúrgia, o assumpció,</b>		com endut, transcendit, sacrific
203	er sempre hi són, són com uns	<b>tels o pètals</b>		, de flor a flor, de branca a b
204	or de cavalls a l'arbreda. El	<b>cel o ull</b>		et ploreu una llàgrima. Ningú
205	men brosses dolentes en grans	<b>muntons o feixos</b>		de silenci. Lluny, lladra un g
206	e la dansa. De vidre breu, de	<b>nacre o porcellana</b>		. Jo t'ho diré, si vols, a cau
207	al·lina i casta nuesa, com un	<b>raïm o grapat</b>		d'aigua, la brisa és una pell
208	lops, les donzelles de brisa,	<b>brisa o cristall</b>		d'esveltesa increïble, llegons
209	el crepuscle, veuen pujar la	<b>lluna o soledat</b>		, i senten por, una por molt pe
210	migdia que se precipita sobre	<b>ametlers o vinyes</b>		i que dic, amb casta veu, para
211	jagut damunt d'ella. El cos d'	<b>amor, o guitarra</b>		que sona aquells moments intem
212	i veig el temps, les nits del	<b>temps, o banyes</b>		vora el mar. El mar és verd i
213	Jordi vessa llums, vessa unes	<b>llums o peixos</b>		o sagetes: diu un triomf de rà

214	ssa llums, vessa unes llums o	<b>peixos o sagetes</b>	: diu un triomf de ràpida bande
215	, però hi ha la llavor! 3 Com	<b>sang o pa</b>	de permanent vigília, com sal
216	segurant reivindicacions. Com	<b>drap o arrap</b>	, com el pit tatuat, com el met
217	it que voldria intentar ésser	<b>cristall o vidre</b>	prematur, els esgarranys direc
218	ava tothom, nua, dempeus, com	<b>rierol o font</b>	. Et va cantar l'universal sile
219	acostava tothom rentant-se en	<b>llum o claredat</b>	suprema. Sols amb un dit t'eix
210	ndevinaves venir més llum com	<b>brolladors o garbes</b>	i ploure llum en estanyals palpi
221	aís insurrecte! País, guaret,	<b>enyor o blat</b>	o marge de còdols, còdols, fro
222	rrecte! País, guaret, enyor o	<b>blat o marge</b>	de còdols, còdols, frontals. E
223	i el silenci segueix: Pa a l'	<b>alcavor, o ventre</b>	de prenyada, Estupefacte el mo
224	brosos, Tancats com ulls d'un	<b>amor o delícia</b>	. Ací hi hagué les cabelleres d
225	el sucre. La mort, vestida de	<b>donzella o brisa</b>	, Feia sonar i gemegar el bosc
226	ntigues de cisterna. Creix Un	<b>cansament, o atreviment</b>	de nards. Clama, interroga pel
227	alt, per sobre tota cosa. De	<b>terra o fang</b>	, com de crostes, de llàstimes,
228	un somrís de pedra. Secret d'	<b>amor, o silenci</b>	litúrgic, Veies passar els seg
229	sols excava un pubis. Per un	<b>furor o lletra</b>	de batalla! Per un cantó de de
230	mada ventura, per una amor de	<b>clarobscur o nit</b>	, per una llum que entra per la
231	il de la terra i la torre: el	<b>codicil o energia</b>	d'un poble que ha de seguir i
232	les nits de l'estiu, camí del	<b>Grau o camí</b>	del misteri, intacte encís o b
233	gades del poble, les mans com	<b>foc o colomes</b>	, les mans que jo hauria besat,
234	uir com un dolor, vibrant com	<b>dard o fletxa</b>	. Em diran mots i síl·labes de
235	om de comprensió, comprensió,	<b>companyia o ajut</b>	. Te n'has anat, com has vingut
236	el cos, que és cosa limitada,	<b>proporcions o fronteres</b>	concretes, a mi m'ha omplert m
237	a arribat la primavera, si és	<b>estiu o tardor</b>	o si és hivern. Òmplic els ful
238	rd dolcíssim i evocaré el teu	<b>record o seda</b>	dintre el tancat de lluna irre
239	u a l'abisme repercutint, com	<b>tambor o metall</b>	, en algun lloc secretament cen
240	'esborrarà. Sols un enyor, un	<b>amor o tendresa</b>	, fidelitats d'alguna castedat,

241	valler de la nit, fou la nit,	<b>regne o país</b>	de combat i debat, car fou, la
242	xistència de guerra, llit, de	<b>cautela o furor</b>	, fins arribar les dolces acaba
243	retrobades. Res no podran amb	<b>rosella o cançó</b>	que amb un brancut diagnòstic
244	batall de pols, com treballat	<b>escut o capitell</b>	, amb frase breu que constaria
245	dessota les portes, fum de la	<b>llar o fum</b>	d'un gran cervell, fer i desfe
246	a a glopets petits glopets de	<b>malaltia o preocupació</b>	tornen després joaquim molas i
247	rels, caminava per galeries d'	<b>arrels o estalactites</b>	que creixien. Cantava el llaur
248	c antic, com solc perdut, com	<b>moneda o medalla</b>	, com marbre coix, lletanies qu
249	a mar. per què esperar? fosca	<b>arbrada o remor</b>	. aquesta amor no em podrà rete
250	dia. cal que arribe al pal la	<b>vela o esplendor</b>	. aquell amor, fosc, d'arraps i
251	'esborrarà. Sols un enyor, un	<b>amor o tendresa</b>	, fidelitats d'alguna castedat,
252	mental de l'agrupada empresa.	<b>Cànter o gerra</b>	, València al bell mig. Recobra
253	via Ningú deixa- va recialles	<b>tristesia o brutedat</b>	i fraudulentament se'ns enduia
254	puja el se- men igual que el	<b>rent o com</b>	el preny naufragaré en un seme
255	o y blando, con un vientre de	<b>pus o de</b>	niebla o de humo, yo creo que
256	o, con un vientre de pus o de	<b>niebla o de</b>	humo, yo creo que de pus, y lo
257	sudada, de ropa sudada, aquel	<b>montoncito o hatillo</b>	de carne sucia, y se llevaron s
258	sampares. No me dejes solo de	<b>noche o de</b>	día, que me perdería, Ángel de
259	os crujidos de un carro, como	<b>grillos o ranas</b>	saltan los fuegos fatuos corri
260	ías, sólo es cosa de días, de	<b>días o de</b>	años, ¿qué más da?, ¿qué más d
261	l foc del mot, unes rupestres	<b>ratlles, o nocions</b>	terrestres, que determinen, al
262	pobles, els posa en ordre de	<b>combat o alosa</b>	, els empeny amb fonda energia!
263	reu allò que hi ha escrit amb	<b>esperma o sang</b>	en el mur. 21. Brunzen, dins e
264	, galtes de seda, d'una dolça	<b>matèria o principi</b>	les dolces galtes de besades l
265	avant aquelles pedres aquella	<b>novetat o món</b>	intacte no sabia el que dir el
266	titud perduda. Sona una font,	<b>requeriment o súplica</b>	. Sona una font o gemec o caval
267	queriment o súplica. Sona una	<b>font o gemec</b>	o cavall. JOAN DE JOANES Solcs



268	nt o súplica. Sona una font o	<b>gemec o cavall</b>	. JOAN DE JOANES Solcs de la ll
269	el dia treballàveu. Dintre el	<b>cervell o pensament</b>	del dia. Aclarireu fil per ran
270	plom lentament instaurat, per	<b>selva o bosc</b>	apostolat de fusta, el sec cla
271	a sana elementalitat d'aquest	<b>amor o ai</b>	furor. I a les nits la fosca m
272	VIVA, alosa furtiva, clavell,	<b>mantellina o meló</b>	d'Alger, campana polsosa que t
273	d'un dia, de rodonor de rosa,	<b>pou o cisterna</b>	, el rossinyol que entrava i al
274	com per vetlar-te el somni de	<b>tristesa o fatiga</b>	. DONA S'esdevé el gran misteri
275	gesmil sacre, gotes lentes de	<b>vidre o simulacre</b>	. Com creix la lluna a les faça
276	n els gots de llum verda, els	<b>raïms o cistelles</b>	, cigales, cànTERS recobrats, A
277	res de l'idioma, vàries, d'un	<b>país o unanimitat</b>	, nafres ràpides que assenyalen
278	, l'aigua només, una remor de	<b>fulles, o rams,</b>	unes coses. BÉTERA Florires co
279	la nit. BOCAIRENT Vespres de	<b>crim o cataclisme</b>	. Et tempte, temptava murs com
280	s i estimant-nos moltíssim la	<b>vida, o font</b>	que dura. Oh nit com mantellin
281	lina cobrint una nuesa. Ampla	<b>nit o reialme</b>	cobrint una nuesa. Recórrec un
282	cim on canten els mugrons com	<b>rossinyols o passerells</b>	, on canta tota la nit que et p
283	d'oli, amb mans solars agafe	<b>anques o lloses</b>	, cante per tu. SOGORB De pols
284	nta. És com uns murs, com uns	<b>tercets o sedes</b>	d'un càlid nuu, de la muller p
285	nes sendes, nom primitiu, com	<b>pallissa o polsim</b>	, llum cereal, llum de dies, de
286	les que corren. SOLLANA Amor,	<b>amor o síl·laba</b>	precisa. Amor, amor o mesurete
287	mor o síl·laba precisa. Amor,	<b>amor o mesuretes</b>	d'aigua. Amor, amor, o nuu dam
288	ranats i arruixats, és com un	<b>tel o fonament</b>	del dia que creix i creix i pe
289	dit la lluna. Duia molt més.	<b>Anell o didal</b>	d'aigua. Una remor càndida de
290	arribaria al riu. ASP Com uns	<b>algeps, o com</b>	aigua d'aljub, torna la veu cr
291	, els innombrables morts d'un	<b>amor o sang</b>	irreductible. Veureu passar el
292	ctius i principis. Pàmpols de	<b>sang o pàgines</b>	de sang, aquest vol ser el can
293	s com les barres de sang – de	<b>sang o fang</b>	, que també és emblemàtic quatr
294	s o mans justicieres, mans de	<b>favor o mans</b>	del digne ajut, mans criminals

295	les quals naix el cànter, la	<b>música, o mans</b>	que sols han sabut descansar o
296	ar indignament, car és el seu	<b>ofici, o mans</b>	que no han fet sinó prohibir i
297	gades del poble, les mans com	<b>colomes o ales</b>	, les mans que jo hauria besat,
298	segles, una mà en un grapat d'	<b>espardenyes o raves</b>	, amb execrats escorpins succes

**Annex 7. Els 10 poemes de Quevedo<sup>390</sup> i els 12 d'Estellés analitzats en 2.5.3.3.1, pel que fa al tractament metafòric de la mort**

<p>¡Cómo de entre mis manos te resbalas!          ¡Oh, cómo te deslizas, edad mía!          ¡Qué mudos pasos traes, oh, muerte fría,          pues con callado pie todo lo igualas!</p> <p>Feroz, de tierra el débil muro escalas,          en quien lozana juventud se fía;          mas ya mi corazón del postrer día          atiende el vuelo, sin mirar las alas.</p> <p>¡Oh, condición mortal! ¡Oh, dura suerte!          ¡Que no puedo querer vivir mañana          sin la pensión de procurar mi muerte!</p> <p>Cualquier instante de la vida humana          es nueva ejecución, con que me advierte          cuán frágil es, cuán mísera, cuán vana.</p>	<p>¿Qué otra cosa es verdad sino pobreza          en esta vida frágil y liviana?          Los dos embustes de la vida humana,          desde la cuna, son honra y riqueza.</p> <p>El tiempo, que ni vuelve ni tropieza,          en horas fugitivas la devana;          y, en errado anhelar, siempre tirana,          la Fortuna fatiga su flaqueza.</p> <p>Vive muerte callada y divertida          la vida misma; la salud es guerra          de su propio alimento combatida.</p> <p>¡Oh, cuánto, inadvertido, el hombre yerra:          que en tierra teme que caerá la vida,          y no ve que, en viviendo, cayó en tierra!</p>
<p>Cerrar podrá mis ojos la postrera          sombra que me llevare el blanco día, 1          y podrá desatar esta alma mía          hora a su afán ansioso lisonjera;2</p> <p>mas no, de esotra parte, en la ribera,          dejará la memoria, en donde ardía: 3          nadar sabe mi llama la agua fría,          y perder el respeto a ley severa. 4</p> <p>Alma a quien todo un dios prisión ha sido,</p>	<p>Retirado en la paz de estos desiertos,          con pocos, pero doctos libros juntos,          vivo en conversación con los difuntos          y escucho con mis ojos a los muertos.</p> <p>Si no siempre entendidos, siempre abiertos,          o enmiendan, o fecundan mis asuntos;          y en músicos callados contrapuntos          al sueño de la vida hablan despiertos.</p> <p>Las grandes almas que la muerte ausenta,</p>

<sup>390</sup>Es pot consultar la bibliografia de Francisco de Quevedo en el següent lloc web: <http://www.franciscodequevedo.org/index.php?> [Consulta: 10-9-2014].

<p>venas que humor a tanto fuego han dado, medulas que han gloriosamente ardido 5</p> <p>su cuerpo dejará, no su cuidado; serán ceniza, mas tendrá sentido; polvo serán, mas polvo enamorado.</p>	<p>de injurias de los años, vengadora, libra, ¡oh gran don Iosef!, docta la emprenta.</p> <p>En fuga irrevocable huye la hora; pero aquélla el mejor cálculo cuenta que en la lección y estudios nos mejora.</p>
<p>Éstas son y serán ya las postreras lágrimas que, con fuerza de voz viva, perderé en esta fuente fugitiva, que las lleva a la sed de tantas fieras.</p> <p>¡Dichoso yo que, en playas extranjeras, siendo alimento a pena tan esquiva, halle muerte piadosa, que derriba tanto vano edificio de quimeras!</p> <p>Espíritu desnudo, puro amante, sobre el sol arderé, y el cuerpo frío se acordará de Amor en polvo y tierra.</p> <p>Yo me seré epitafio al caminante, pues le dirá, sin vida, el rostro mío: «Ya fue gloria de Amor hacerme guerra.»</p>	<p>Señor don Juan, pues con la fiebre apenas se calienta la sangre desmayada, y por la mucha edad, desabrigada, tiembla, no pulsa, entre la arteria y venas;</p> <p>pues que de nieve están las cumbres llenas, la boca, de los años saqueada, la vista, enferma, en noche sepultada, y las potencias, de ejercicio ajenas,</p> <p>salid a recibir la sepultura, acariciad la tumba y monumento: que morir vivo es última cordura.</p> <p>La mayor parte de la muerte siento que se pasa en contentos y locura, y a la menor se guarda el sentimiento.</p>
<p>¡Fue sueño ayer; mañana será tierra! ¡Poco antes, nada; y poco después, humo! ¡Y destino ambiciones, y presumo apenas punto al cerco que me cierra!</p> <p>Breve combate de importuna guerra, en mi defensa, soy peligro sumo; y mientras con mis armas me consumo, menos me hospeda el cuerpo, que me entierra.</p> <p>Ya no es ayer; mañana no ha llegado;</p>	<p>Todo tras sí lo lleva el año breve de la vida mortal, burlando el brío al acero valiente, al mármol frío, que contra el Tiempo su dureza atreve.</p> <p>Antes que sepa andar el pie, se mueve camino de la muerte, donde envió mi vida oscura: pobre y turbio río que negro mar con altas ondas bebe.</p> <p>Todo corto momento es paso largo</p>

<p>hoy pasa, y es, y fue, con movimiento que a la muerte me lleva despeñado.</p> <p>Azadas son la hora y el momento que, a jornal de mi pena y mi cuidado, cavan en mi vivir mi monumento.</p>	<p>que doy, a mi pesar, en tal jornada, pues, parado y durmiendo, siempre aguijo.</p> <p>Breve suspiro, y último, y amargo, es la muerte, forzosa y heredada: mas si es ley, y no pena, ¿qué me aflijo?</p>
<p>Miré los muros de la patria mía, si un tiempo fuertes, ya desmoronados, de la carrera de la edad cansados, por quien caduca ya su valentía.</p> <p>Salíme al campo, vi que el sol bebía los, arroyos del yelo desatados, y del monte quejosos los ganados, que con sombras hurtó su luz al día.</p> <p>Entré en mi casa; vi que, amancillada, de anciana habitación era despojos; mi báculo, más corvo y menos fuerte;</p> <p>vencida de la edad sentí mi espada. Y no hallé cosa en que poner los ojos que no fuese recuerdo de la muerte.</p>	<p>Ya formidable y espantoso suena, dentro del corazón, el postrer día; y la última hora, negra y fría, se acerca, de temor y sombras llena.</p> <p>Si agradable descanso, paz serena la muerte, en traje de dolor, envía, señas da su desdén de cortesía: más tiene de caricia que de pena.</p> <p>¿Qué pretende el temor desacordado de la que a rescatar, piadosa, viene espíritu en miserias anudado?</p> <p>Llegue rogada, pues mi bien previene; hálleme agradecido, no asustado; mi vida acabe, y mi vivir ordene.</p>

<p>AGONITZAVES incansablement, un garbó d'ossos que ja ni cruixien. Una aigua estranya, purulenta i tèbia, amararia tot el matalàs</p> <p>mentre et mories, a poquet a poc, de qualsevol manera, sobre el llit, i sense aquella dignitat de plecs que tindries un mes o dos abans.</p>	<p>EM posareu entre les mans la creu o aquell rosari humil, suat, gastat, d'aquelles hores de tristesa i por, i ja cap altra amenitat. Després</p> <p>tancareu el taüt. No vull que em vegem. A l'hora justa vull que a Burjassot, a la parròquia on em batejaren, toquen a mort. M'agradaria, encara,</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<p>Et moriries desastradament, perduda ja del tot l'estatuària que et féu pensar la llarga malaltia.</p> <p>Vas escollir el teu posat darrer. I la mort et vingué sense avisar, i et morires de cul a la paret.</p>	<p>que alguna dona del meu poble ixqués al carrer, inquirint: «Que qui s'ha mort?» I que li donen una breu notícia:</p> <p>“És el fill del forner, que feia versos.” Més cultament encara: «El nét major de Nadalet.» Poseu-me les ulleres.</p>
<p>Ara sent el desig d'escriure els mots més íntims i més meus i disposar-los com si fossen les figuretes d'un Betlem, fetes de fang i de silenci, cuites amb un silenci vell. Rústics, els mots, un poc salvatges, entre salvatges i innocents em vindrien d'unes muntanyes remotes que jo no conec i vindrien amb un posat desconcertat de pastors. Un confús desig d'ésser bo els primers dies de gener.</p> <p>Quan tanquen el taüt, els morts obren els ulls. Uns ulls inútils ja, amb un espant inútil, amb una pena estúpida: uns ulls que ja no veuen i que ja, per això probablement, no es tanquen. Són ja, d'allí endavant, ulls, ulls únicament. [...]</p>	<p>Ets l'àngel del Senyor, Mort. Et rebem de genolls a l'estança. Ets Déu mateix a nostra pobra casa, a nostres pobres dies, a la tendra lletgesa de nostre cos. A l'estança, roman un ambient espés: és una bassa densa de temps. Com si ens armasses cavallers, aguardem el teu colp de llum a les espatles, Mort, do puríssim de Déu, incomprensible do com Déu mateix. Et precedeix la cendra als polsos i als sentits, i et perpetua un eco de cendra, carn a fora, i és l'eco de la pausa. És com si Déu ratlles un nou equador, un altre paral·lel, un Danubi primíssim de silenci i el món es detingués, tot esperant, ¡oh criatura, centre de la Creació, anyell sorprés amb una margarida a les dents!</p>
<p>Ascensors funerals, mudes caixes metàl·liques, mudes caixes de fusta, amb espills allargats, pugen i baixen, pugen i tornen a baixar</p>	<p>Jo tinc una Mort petita, meua i ben meua només. Com jo la nodresc a ella,</p>

<p>per la nit, pel matí, per la tarda, incansables;  pugen verticalment, baixen verticalment  homes i dones, éssers. Treballen ascensors  mudament funerals, tristes caixes metàl·liques,  tristes caixes de fusta, amb uns espills llarguíssims.  Hi ha naixença, hi ha mort, hi ha l'espera, el fracàs.  Hi ha els ascensors que puguen, indiferents, i baixen.  Hi ha missions ocultes, hi ha màquines, consignes.  Hi ha persones que moren, hi ha persones que naixen,  hi ha pròspères indústries que aprofiten residus  de taronja, de soles de sabata, excrements,  una silenciosa laboriositat,  hi ha els ascensors que puguen i baixen, funerals,  amb un taüt dempeus entre quatre homes tristos.</p>	<p>ella em nodreix igualment.  Jo tinc una Mort petita  que traue els peus dels bolquers.  Només tinc la meua Mort  i no necessite res.  Jo tinc una Mort petita  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.</p>
<p>ATARANTADA per la mort, dirien,  del seu marit, que l'estimava tant,  mentre prenia el polioli, la til·la,  feia els elogis, la necrologia,</p> <p>aventurant-se en els detalls aquells  que l'enaltien, entre les veïnes,  tan sol·lícites totes, cadascuna  amb una tassa i una cullereta,</p> <p>i arribà el clero amb tots els gori-goris,  tancaren el taüt, i quan el treien,  ella, mocant-se o gemegant, encara</p> <p>li diria al difunt, home de bé,  que mai no s'apuntà a cap de partit:  Vicent, coneixement amb la beguda!...</p>	<p>LES famílies de dol per a tota la vida.  La guerra, la postguerra... Recorde aquella mare  que no li varen dir que el fill havia mort  en el front de Terol: simplement li digueren  "ha desaparegut". I va passar la guerra  esperant el seu fill. I va acabar la guerra  i esperava el seu fill. I va parar la taula,  li va posar també llençols nous en el llit,  i esperava a la porta. No ha sabut res del fill.  ¿Morí? No s'ha sabut. Sols, desaparegut.  Es va tancar en casa amb pany i clau. Recorde  els seus crits. Els veïns tocaven a la porta,  i no obria la porta. ¿On estava el seu fill?  Si fou mort, ¿on fou mort? Oh, coses de la guerra!  Qui va a saber això! Les famílies de dol  per a tota la vida. La guerra, la postguerra.</p>

<p>Deixe el sonet, l'alçària d'un home de patiments i esperances frustrades, que té calor d'agonies perdudes i té fredor de precària sang.</p> <p>Deixe el sonet, amb sofriment de l'ànim, com qui ha patit i sap que patirà i no tindrà, al capdavant, un llit, un llit cobert de síl·labes amargues.</p> <p>No tot ha estat sarcasme gratuït. No tot ha estat, si hom pot dir-ho, elegíac. Pense un carrer, un carrer del meu poble,</p> <p>si em permeteu, un carrer dels meus pobles. Quatre homes van i duen un sonet amb un mort dins: amb un sonet al llom.</p>	<p>mai no he tingut por de la mort. és una por que no he sentit. he acceptat, en silenci, sense escriure elegies ni necrologies, la mort dels meus i els meus amics. amb la tomba, s'obria significativament el misteri. i tirava endavant, retornava als carrers, una aparença de vida. mai no he tingut por a l mort. ara, però, em preocupa.</p> <p>pense, potser, en ella. però sense dramatisme, com qui sent l'oreig en uns brins, com qui nota que li ploren els ulls mentre llegeix, un dia, com qui un dia mira el nu de l'esposa, fatigat dels parts. què restarà de tots nosaltres? ho canviaria tot per un vers romput de safo. com ens veuran? potser jo seré un pallasso de roma.</p>
<p>No estaves fet per a veure la Mort, el rostre lleig de la puta cruel, –un ull penjant i la boca rompuda, el ventre inflat i les mitges caigudes–, tu, dolç veí dels xiprers al crepuscle, tu, tan seré com la lluna en el marbre. No m'he refet de l'espant, Carles Riba. Pense, només, en el pànic i l'ois que vas sentir, sense dubte, veient el rostre vil que avançava envers tu, tan indefens sobre el llit de la clínica: el rostre vil, que creixia i creixia, i era, al remat, una bruta presència, omplint-t'ho tot i engolint-te, brutal. Ah, tu, tan clar, delicat, subtilíssim. Ai quin moment d'enderroc i abandó. Plore per tu, per l'instant de la teua mort, una mort com aquesta i aquella.</p>	<p>TOT desastrat, de qualsevol manera, eixancarrat, i eixancarrat de cames, de mans i boca, sobre el llit, el mort, de mala llet el funerari intenta</p> <p>normalitzar-lo, i actuava brusc: li va trencar, i sense miraments, el braç esquerre, amb un cruixit molt sec, de fusta seca, sense saba, trista.</p> <p>El va posar dins el taüt; després, rotllà el cigar i el contemplava, encara amb una ira continguda a penes,</p> <p>amortallat, de cap a peus, de negre. Tenia el mort l'aixeta fluixa, i mentre ell se'l mirava va pixar sis gotes.</p>



<p>No estaves fet per a veure la Mort, el rostre lleig de la Puta Suprema, tu, l'habitant de la Gràcia, fill... És impossible la pau. Malgrat tot... Els verds xiprers del calvari, unes pedres, emblanquinats casalicis, i enllà més horts, més pobles, un cel admirable. No he estat mai jove.</p>	
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--

### Annex 8. Recompte (manual) de tots els paratextos de la producció poètica d'Estellés (excepte les dedicatòries)

	TÍTOL POEMARI	TOTAL POEMES	TÍTOL POEMA	TÍTOL SECCIÓ DE POEMARI	PARATEXT INTRODUCTORI
PLE	PRIMER LLIBRE DE LES ÈGLOGUES	8	ègloga I		
			ègloga II		
			ègloga III		
			ègloga IV		
			ègloga V		
			ègloga VI		
			ègloga VII		
			ègloga VIII		
N	La nit	34	CANÇÓ DE BRESSOL	1	Ets l'àngel Senyor... [fragment d'un poema de CCO]
			ARA, DESPRÉS, EN FI...		
			POTSER, A L'HORA DE L'ALBA...		
			ÉS AIXÍ, SI US PLAU		
			PASSARÀ DE LLARG		
			PREC		
				PAPERS INÈDITS D' X.X.X.	
				LES EPÍSTOLES	
			1: A CERTA MECANÒGRAFA		
			2: NO ME'N RECORDE A QUI		
			4: A UNA TURISTA		
				ELS DIES, EL CARRER, TOTES LES COSES	
			5: LES MUSES ?		
			6: CANTA L'ASSASSÍ		
			7: LA VIDA CONTADA A UN NEN DEL VEÏNAT		
			8: LA MORT, CONTADA AL NEN DEL VEÏNAT		
			9: MORTA LA MARE D'ISABEL		
			EPÍSTOLA TARRAGONINA DES DE MONTBLANCH, LILLA, L'ESPLUGA -OH ¿I QUI HO SAP?		
			ISABEL A CATALUNYA. ÈGLOGA NOVA		
			A SANT VICENT FERRER (EPÍSTOLA AMB SEGELL D'URGÈNCIA) A BOQUETA NIT		
			LES NITS QUE VAN FENT LA NIT		
			5: AVUI, QUE FARIA SIS MESOS		
			LA CASA, ARA SÍ		
GFG*	El gran foc dels garbons	149 + 1			VAE MOLSA D' AIXELLA O ENTRECUIX POBRÍSSIM...
					JF A casa, hem encès «minetes»: tantes com difunts tenim –recordats– [...]

Ho	Horacianes	80			
LE	Llibre d'exilis	45	Tarragona		Exellats e lançats en aquesta vall de làgrimes, ab plors e ab gemechs suspiren e demanen lo adjutori vostre SOR ISABEL DE VILLENA
					Si com aquell que en la mar té maysó. AUSIÀS MARCH
					Cel qui de mon chant devina so que chascus motz declina MARCABRÚ
					«Sàpien-ho: em dic Ningú, i Ningú m'anomene.» ODISSEA
Ep	Epitafis	21			
Q1962	QUADERN DE 1962	14			
Re	Renana	9			
CGAF	Colguen les gents amb alegria festes	1			
ECon	L'engan conech	15			Toni amic vostra carn és ja fem AUSIÀS MARCH
					Lo jorn ha por de perdre sa claror AUSIÀS MARCH
					Alguns han dit que la Mort és amarga AUSIÀS MARCH
					Aquell voler que en mi no troba terme AUSIÀS MARCH
					Servant la forma de l'abreujar JAUME ROIG
QN	Quadern per a ningú	12			
MP	Mort i pam	10	PRECEDENTS		
			CANÇÓ		
			CLAUS		
			SENYALS		
			GUIÓ		
			R. I. P.		
			SET I MIG		
			POST-MORTEM		
			LES HORES		
IP	L'incert presagi	7	ELS AVERANYS		
			L'ENIGMA		
			RELAT		
			RAONS		
			L'ACTA		
			NOVEL·LA		
			ELS ANYS		
FV	La fira del vent	35			...ara més tard convenç sentir lo bé e mal que y és entés. AUSIÀS MARCH
Ri	Ritual	4			
RN	Rosa de nit	1			
HILM	Homenatge il·lícti a Lluís Milà	20			...mas tendrán sentido QUEVEDO
DT	Després de tot	6			(Portals Veis, Mallorca)

					(Museu Arqueològic, Sagunt)
					Schliemann
					(Museu de Prehistòria, València)
OM	Ora marítima	19			(Epistolaris privats i notes disperses de Rufus Fest Avié.)
					...ut explicentur stagna, ceu iaceant lacus, scruposum ut alti verticem montes levant...
					...tu per íntimum iecur prolata conde, namque fulcit haec fides petita longe et eruta ex an(c) tribus.
					(contestava una enquesta periodística)
					(Evidentment, Cannes)
					(Possiblement, Cannes)
PA	Primera audició	25			FESTES DE LA NOVENÇANA
					LA POLS DEL CAMÍ
MAD	A mi acorda un dictat	1			
PLO	Primer llibre de les odes	43			ESBORRANYS D'UNA ODA AL PREFACI DE LA PRIMERA EDICIÓ DEL DICCIONARI GENERAL DE LA LLENGUA CATALANA DE POMPEU FABRA
					ODA MURAL A JOAN MIRÓ
					ODA CERIMONIAL A MISSER J. V. FOIX
					ODA AMB ESTRAMBOTS I NOTES A BERTOMEU ROSSELLÓ-PÒRCEL DES DE LA SEUA MORT
					Notes
					ODA NECESSÀRIA EN LA MORT DE GABRIEL FERRATER, HAVENT CONEGUT L'ELEGIA DE MISSER FOIX
					ODA PÚBLICA A ANTONI TÀPIES
AC	Les acaballes de Catul	33			(Papers privats i notes disperses de Catul.)
					HIMENEU
TM	Per a tota la mort	16			... mourrai sans coup ferir? Villon

Ams	Els amants	30	<i>L'estimat</i>	TANCAT DE L'ALTER	
			L'estimada	BALADA DEL ROSSINYOL I LA MERLA	
				CERIMONIAL DEL VENT I LES FLAMES	
				MANUSCRIT PERDUT	
4P	4 poemes	6	ANTONIO MACHADO	FEDERICO GARCÍA LORCA	
			R. I. P.		
			SÀFICA		
TP	Taula parada	8	CANÇÓ DE L'HOMME PARAT AL CANTÓ	<i>Homenatge a José Martí</i>	
			CANÇÓ DE LA ROSA DE PAPER		
			CANÇÓ D'ALLÒ QUE MÉS M'ESTIMAVA		
			CANÇÓ DEL PASTORET		
			LA CANÇÓ DE LES DONES		
			CANÇÓ DE PERDONA AQUELL QUE NO DUU		
			LA CANÇÓ DE LA SARGANTANA		
			CANÇÓ DE LA LLUNA		
RV	Ram de vent	7	LES SOLEDATS		
			LA CANÇÓ DEL PIRATA		
			EPISODI		
			LIRES		
			IMPROMPTU A LA MEMÒRIA DE NAKIM HISMET		
			PAUL ROBESSON		
			GUANTANAMERA		
CF	CERCLES DEL RUSSAFÍ	40		A la manera d'un epíleg «...el seu record és com la frescor de l'aigua a les entranyes ardents...» AL-RUSSAFÍ	
				CANT DEL RUSSAFÍ	
				(Torrevella)	
				(Pausa del captiu)	
Ar	L'arnat	13			...amb banderes i timbals i les llibreries plenes de vides de capitans. Pasqual Martínez
AN	Apartament de novembre	8			
CV	cant de vicent	2			
TD	Temps de dolor	68	Cançó	I. COR DE LA FOSCA	
			<i>Uns apunts d'una dona prenyada</i>	II. NAVEGACIONS DUBTOSES	
			<i>Homenatge llunyà a Ronsard</i>	III. RAM DE VIDRES	
			<i>Apagament</i>		
			<i>Estiu</i>		
			<i>Els béns del dia</i>		
			<i>La nit encesa</i>		

			<i>Episodi</i>		
			<i>Record de Van Gogh</i>		
VS	Vida secreta	81	Morella	QUADERN DE BALADRES	
			VIDA	L'ABANDÓ	
				CLAUS	
				FIRA	
				POBLE	
				RITU	
				FESTES DE LA MAR	
				DUNES	
				GEÒRGICA	
				ESTIVELLA	
				NÉSTOR	
				GILET	
PM	Prat de la mola	33	Mestre Fabra	TERRA	
			Mestre Fabra	ANDORRA, PRAT DE LA MOLA	
			Mestre Fabra		
PL	Progrés de la llum	15	<i>Sonet de barca</i>		
			<i>Moment de mar</i>		
			<i>La taula</i>		
			<i>A la manera de Carner</i>		
PF	Pedres de foc	58	<i>EL POETA CANTA LA SEUA CRIATURA, LA CORDOVESA, AL RAVAL</i>	El veïnat, endormiscat, et resa el seu rosari mentre, mort, te'l penses. Vicent Andrés Estellés (El gran foc dels garbons)	
			VESPRES DEL PRIMER MIRACLE DE LA CORDOVESA: EX-VOT PENJAT D'UN MUR DE LA SEUA CEL·LA PER UN NOVICI DE SANT JERONI DE COTALBA	Ferux Bertran vos calà lo seu pern descapollat, la vista s'enlluerna. Roís de Corella	
			ALABANÇA QUE VA FER UN PROFESSOR DE SALAMANCA EN VEURE ENTRAR LA CORDOVESA A L'ESTANÇA DE MURS GRUIXUTS, SÒLIDS I EMBLANQUINATS, COM L'AULA DE FRAY LUIS DE LEÓN		
			LLETRA ESCRITA PER L'AMO D'UN MAGATZEM DE LA BOSSERIA: DEU D'EVOCAR UN MOMENT DE LA VIDA I L'ACTIVITAT DE LA CORDOVESA, I FOU TROBAT EN ENDERROCAR UNA CASA, A BURJASSOT, ENTRANT DE VALENCIA A MA DRETA, ENTRE LES CENDRES DE CAPELLANS ENTERRATS A LA PRIMITIVA PARRÒQUIA. HOM AVENTURA QUE EL BOTIGUER, QUE PASSARIA ELS ESTIUS A BURJASSOT, SERIA TÍSIC O CONTRAURIA AQUESTA MALALTIA, A LA QUAL SEMBLA AL·LUDIR-S'HI		
			INDICIS, NOTES, ESBORRANYS, EN FI, DE LA CORDOVESA, ESCRITS AMB LES UNGLES A LES PARETS DE LA SEUA CAMBRA		
			PLANY PERDUT D'UN AMANT APÒCRIF, AL RAVAL, QUE CIRCULAVA ENTRE LES DONES DEL CARRER DE LES LLETERIES QUE, AMB UNA INTENSA OLOR D'ESTABLES, DONAVA AL RIU, A GANDIA		

			CIRCUMSTÀNCIA EN QUÈ ES VA TROBAR UN ESTUDIANT D'AGRICULTURA, AMB LA CORDOVESA, EN UN PIS DEL CARRER DE CANVIS I ALTRES COSES		
			ELOGI GENERAL DE LA CORDOVESA ESCRIT PER UN FUNCIONARI JUBILAT QUE VIVIA AL CARRER DE CORREUS. FOU TROBAT, EL SEU ELOGI GENERAL, A L'URINARI DE L'ANTIC CAFÈ DE "LAURIA"		
			EPISODI I		
			EPISODI II		
			EPISODI III		
			EPISODI IV		
			EPISODI V		
			EPISODI VI		
			EPISODI VII		
				TRÍPTIC	
MA	Molí de l'any	11	CREIXERÀ EL JORN		<i>Escrit a Cannes</i>
			ET RECORDE		
			FRONTISPICI		
			RETORN		
			LLETRA		
			RAM DE SEMPRES		
			CEL DE PAPER		
			DIA DE L'OR		
			LA CROISETTE		
			GUITARRA		
			A UNA AMIGA ALACANTINA		
El	Elegia	21	<i>Burjassot</i>	LA PALLISSA	
			<i>Mallorca</i>	EL MOLÍ	
				BURJASSOT, TEULADA	
EC	Escrips del castell	14	A FERRAN, EN LA SEUA POBRA MORT		In memoriam M. P.
			ASSAIG D'ELEGIA		
			FRA BONIFACI FERRER, ENTERRAT A VALL DE CRIST		
			JOCS PROHIBITS		
			ELS CAMINS FAMILIARS		
			L'ANY FORADAT		
			BALLARINA		
			TEMPS LITORAL		
			RIMA		
			AMB UNA AMARGA DIGNITAT		
			ARS POÈTICA		
			PRECEPTIVA		
			DÈCIMA		

			TERCETS			
CT	Cant temporal	99	*99 títols poc significatius			
Am	L'amant	17				
CCO	Ciutat a cau d'orella	25	Poblet	CIUTAT QUE S'ENDEVINA	"...No sé si amor o infernal fúria havia nafrat lo meu ànimo, obligant-me a tant desordenat voler..." ROÍS DE CORELLA	
			PETIT CONCERT D'UN ABRIL	CIUTAT QUE ES VEU	"...entre las azucenas olvidado..." SAN JUAN DE LA CRUZ	
			ELEGIA	CIUTAT QUE SE SAP		
			CRIATURA EN DISSABTE	EL COR AL MARGE DE L'ÈGLOGA		
			GOIG DEL CARRER			
			MORT D'HIPÒLIT I LES NITS DE FEDRA			
			AQUEST MAR QUE SABEM			
			MEMÒRIA TRISTÍSSIMA			
TH	Testimoni d'Horaci	26			HAMLET: ... Horaci, sóc mort! Però tu vius...	
HP	L'hotel París	22			SHAKESPEARE	
					Car l'amour et la mort n'est qu'une même chose. RONSARD	
					El fan morir sense un punt de record...	
					AUSIÀS MARCH	
					-Ai, las! Industriós, em faç obscena. J. V. Foix	
CQOT P (sense *CR)	LA CLAU QUE OBRI TOTS ELS PANYS	22	PER TANTES I TANTES COSES	GRUP QUASI DE CANÇÓ	Corre a la mort pensant anar a viure AUSIÀS MARCH	
			EL PROCÉS	EPISODI I PLANT D'AMMON	"L'arma per si d'un blanc net vol sa roba" AUSIÀS MARCH	
			PODRIA ÉSSER UN NOCTURN		"Lo tems vai e ven vire" BERNAT DE VENTADORN	
			I BE?	*CORAL ROMPUT	"Aquella és la que em pot fer morir" JAUME MARCH	
			L'ALTRE SUCCÉS		"En pau vos dic" JAUME ROIG	
			COM EL REI ALFONS A NÀPOLS		"Que us mostrarà a vençre vostre cor combatut" RAMON LLULL	
			QUAN EM DEIXEN AL CEMENTERI I TOTS SE N'HAGEN ANAT		"Barques d'alegria!" B. ROSSELLÓ-PORCEL	
			DIT DE LA MORT AL VOLTANT DE LES QUATRE DEL MATÍ		"Velera nau tallada en bona lluna" VICENT FERRANDIS	
			AMB UN FONTS SUBVERSIU			
			AMB LES UNGLES, AMB LES DENTS			
*CR	Coral romput	3			1 Si com l'infant que sap pel carrer seu prou bé anar... AUSIÀS MARCH.	



					Ab molts testimonis i grans inventaris i ab actes rebuts... Bernat FENOLLAR
					E quan la persona està a la fi per passar, los àngels estan ascí en torn, mas hom no•ls veu; mas moltes persones santes o han vist, e l'ànima ja•s sent, e quan hix del cors a tots los coneix: "¡Oo, sent Miquel, Gabriel, Raphael! ¡Oo, mon fill Peret, ma filla Catarineta, e ben siau venguts!" SANT VICENT FERRER.
ICG	L'inventari clement	22	RAJOLETES	1956-1959 Fragments	
			L'ÈGLOGA MALLORQUINA	BENIDORM, 1944	
			BARQUES D'ALEGRIA		
			POST-MORTEM		
			NOTES DE SOCIETAT		
			PROJECCIÓ		
			ESQUEMES		
			PROFESSIÓ DEL VELL RODER		
			NOVEL·LA		
			LES COMPLICACIONS		
			PLANT		
E	L'entreacte	20			
DA	Donzell amarg	47	Mare	LA TERRA EIXUTA	
			TERSETS DEL DESIG	EL MARGE DE LA SÉQUIA	"Donzell amarg..." J. ROIG
			LES GALTES	PLATJA, EN SETEMBRE	
			L'ESPATLA	BALADA DE VERONI (Pirineu basc)	
			EL SILENCI	ADÀGIOS DE VERONI	
			ELS DIES		
			ISABEL A BURJASSOT		
			LA MOLA, AÇÒ, LLUCIFER		
			PEL MAIG I ELS MORTS JUSTAMENT IMPACIENTS		
			POC TEMPS DESPRÉS DE LA NIT D'ALBA A ELX		
			PER ALLÒ QUE FOU TAN BELL, CAR FOU TAN PUR		
EP	Estams de la pols	31	DIES DE PARRES I DE SOL	CASIDES	
			ESCRIT A CANNES		
			A MAHALTA		

			SEGON CANT DE MORT		
			POSTAL		
			ARS POÈTICA		
			MARE RUPESTRE		
			ELS FETS		
			CANÇÓ		
			OFICIS DOMINICALS		
			L'ANY FORADAT		
			LLETRA DE BATALLA		
			CANÇÓ		
			CULTURA		
			P.S. 1970:		
			OH CALCUTA!		
			RECORDE MARTÍ POL		
			EPISODI		
EO	Exili d'Ovidi	85	PRÒLEG	ELS HOMENATGES ANÒNIMS	Textos escrits als murs de roma, a la mort del dictador, o llegits en actes celebrats a la molt amarga i rescatada memòria d'ovidi, que patí exili, tenebres i mort.
			EL RELAT	LLIBRE PRIMER	
				LLIBRE SEGON	
				LLIBRE TERCER	
				LLIBRE QUART. CANTS DE MORT	
				LLIBRE CINQUÈ FRAGMENTS	
				LLIBRE SISÉ DIÀLEGS AMB EL SEU MEMBRE	
				LLIBRE SETÉ PÒNTIQUES	
ATV	L'amant de tota la vida	29	EL PRÒLEG	L'AMANT DE TOTA LA VIDA	(De Selma a Montgomery, 1965.)
			SIGNE	PASSEN ELS DIES PEL CARRER	"C'est l'amour auquel je pense..." Françoise HARDY
			MORT I PAM	AMB UN VERS DE FRANÇOISE HARDY	
			ANEM ANANT	CORAL D'UNA PRIMAVERA	
			POSTAL		
			SPIRITUAL		

			EL PRIMER PIS, VENINT DEL CEL, ERA EL NOSTRE		
			DIUMENGE		
			PRIMAVERA		
			DIES		
			POTSER		
			L'AMIC		
			MORT		
			BIOGRAFIA		
			ANYS		
			NIT		
			COS		
			COS		
			NU		
			L'EPÍLEG		
QJFE	DE QUAN JOAN FUSTER I L'ESTELLÉS EREN ENCARA MOLT PETITS I ANAVEN A L'ESCOLA DELS CAGONETS, ...	10			Un diumenge de l'estiu del 1972 vaig haver d'acompanyar Monserrat Roig a casa de Joan Fuster. Per tal de fer temps, Montserrat i jo vàrem recórrer l'Albufera. Joan Fuster ens esperava, en fi, i després de dinar a Cullera va transcórrer tota una tarda de conversa que recorde, per moltes raons, amb absoluta nitidesa. En acomiadar-nos, l'homenot de Sueca ens va emplenar les mans de regals, de llibres. Vaig deixar Montserrat a casa l'Ernest Lluch, i en arribar a la meua vaig buscar aquesta cosa estranya –o potser no tant– que ni el mateix Joan Fuster coneix, i que data del 1970. M'agradaria, amb l'edició d'aquest producte, retre-li homenatge pel Premi d'Honor de les Lletres Catalanes que li ha estat concedit darrerament.
VJ	VERSOS PER A JACKELEY	15	VALS 74		
			CANÇÓ		
FP	ELS FERROS DEL POEMA	23			
EPRA QEC	ET PORTE UN RECORD, AVUI QUE ET CASES	5			
DC	DIVINA COMÈDIA	18	HIVERN		
			ÈGLOGA		
			TARDOR		
			UN DIA		
			LA FELICITAT		
			ELS AMANTS		
			TORNA L'ÈGLOGA		
			BEATRIU		
			TOT L'AMOR		
			CLAROBSCUR		

			CIRC			
			ESPERA			
			CAFÉ DE POBLE			
			BUCÒLICA			
			FOLL D'AMOR			
			OFICI DE PATIR			
			EPISODI			
			FINAL			
SJ	SONETS A JACKELEY	42				
LC	LLETRES DE CANVI	7				
EE	ELEGIES EUROPEES	18	ROCQUEBRUNE		(Lletra d'urgència a Rilke)	
			PARÍS			
			ANTIBES			
			CANNES			
			TAIZÉ			
			BRUGES (1)			
			OSTENDE			
			BRUGES (2)			
			VIENA (1)			
			VIENA (2)			
			VIENA (3)			
			VIENA (4)			
			VIENA (5)			
			VIENA (6)			
			LONDRES (1)			
			LONDRES (2)			
			LONDRES (3)			
SM	SONETS MALLORQUINS	26				
S	SALÓ	21	(Londres)			
J	JACKELEY	20				
DG	DIES GASTATS	10				
CMP	CORAL DEL MEU POBLE	40	SONET ROMPUT			
			ESPERANÇA	ALBADES		
			COBLA	RECORD		
			INVOCACIÓ PETITA	CANÇONS		
			LA MOIXERANGA	DESTERRAT		
			OBSESSIÓ	RECORD		

			RECORD			
CM	CRÒNICA MALLORQUINA	1				
CL	ELS CAMINS DE LA LLIBERTAT	30	LA LLIBERTAT (1)	COLOMA		
			LA LLIBERTAT (2)			
			L'INNOMINABLE			
			PRIMERA IMATGE DE GANDIA			
			RUTES I VOLS			
			POBLE			
			NO SÓN HORES DE DORMIR			
			BENIDORM			
			NOTA			
			TEULADA			
			CHE GUEVARA			
			ANÈCDOTA			
			INVOCACIÓ			
			AVENTURA			
			CANNES			
			CREPUSCLE			
			INSTANT			
			PREDICCIONS			
			DES DE L'ALFÀS DEL PI			
			DÈCIMA			
			PRESENCIA			
			TERRA			
			ILLES			
			ASSETGES			
			SOLS PER A TU			
			ESTAMPA			
			ESTROFA			
EAM AJML	EPÍSTOLA AVORTADA AL MEU AMIC JOSEP MARIA LLOMPART	1				
Ha	HAMBURG	24		AMB COR NO CLAR	Fulles e flors vull d'un fust sec... Ausiàs March	
				LA DOLOR ÉS EN TAULA	Qui pot pensar la dolor del desésser? Ausiàs March	

				AMB COR NO CLAR	E de tant mal, qui és lo que es console? Ausiàs March
OD	L'OFICI DE DEMÀ	62	LES LLIÇONS DE L'EXPERIÈNCIA	QUADERN DE MORALITATS	UNA PRÈVIA (fragment en prosa)
			LA BARCAROLA	QUADERN DE BENIARJÓ	UNA PAUSA (fragment en prosa)
			DESPRÉS D'AGRANAR-HO TOT		MÉS (fragment en prosa)
			BONES RAONS		
			HISTÒRIA CIUTADANA		
			ANÒNIM, S. XX		
			ESBÓS D'UNA ELEGIA		
			SALM DE LES DARRERIES		
			FIRA DUCAL DE LA MORT		
			PREDICCIONS		
			SALM DE L'ENTREACTE		
			APROXIMACIÓ		
			MEDITACIÓ		
			AIXÍ		
			CONFORMITATS		
			ELS DRAMES DE LA MORT		
			SALM D'INVENTARI		
			CONVOCATÒRIA		
			VACANCES OBLIGATÒRIES		
			BALADA		
			PREOCUPACIONS		
			ESTRICTA VERITAT		
			P.S.		
			FESTA NACIONAL DELS MORTS		
			ELEGIA I FESTA DE JOSEP SANÇ I MOIA		
FL	FESTES LLUNYANES	17	NOCTURN		
			UN CRIT		
			FOC DARRER		
			ELS DIES		
			SOLITARI		
			L'ABSÈNCIA		
			EL CANT INCIPIENT		
			NO HI HA RESPOSTA		
			FRONDES		
C	EL CORB	38	HOMENATGE A	HOMENATGE A	

			BAUDELAIRE CHARLES BAUDELAIRE	PAUL ÉLUARD POEMA DE L'ÀNIMA		
			SONET FALS	HOMENATGE A PICASSO		
			LLETRA A MADAME SABATIER	HOMENATGE A APOLLINAIRE		
			OVAL	CANÇÓ DEL TEMPS		
			BRUSSEL·LES			
			ELS AMORS			
			DIES ACOMPANYATS			
			ESBORRANY			
			MALALT			
			OFICI			
			NAVEGACIONS			
			COS D'AMOR			
MMP	MANUAL DEL MALALT PERFECTE	17	PASSEN ELS DIES			
			M'HAS DE COMPRAR...			
			PUGEM, DE NIT...			
			DARRERE D'AQUESTS VIDRES...			
			EL CAMÍ DEL CEMENTENTERI...			
			LA SÍNIA PUJAVA GRAONS...			
			SI ET PLAU COMPRA'M AQUESTS LLIBRES...			
			SI ET MOLESTA EL SOSTENIDOR...			
			ODA A BARCELONA			
			GARGALLS DE SEMEN EMBOLCALLATS			
			PER LA FINESTRA, DES DEL LLIT, VEIG...			
			PRESCRIPCIONS			
			BIODRAMINA			
			DICTAMEN			
			HA AMANEGUT UN DIA RÚFOL...			
			VODEVIL			
			PER TAL D'EVITAR CONFLICTES			
An	ANTIBES	40		LES ILLES	amor mi mosse, che mi fa parlare Dante	
				AMB LA DIGNITAT AMARGA DELS POBRES		
ADP	D'AÇÒ SE'N DEIA «PLAFONS» EN TEMPS DE RUBÉN DARÍO I	2	JACQUES PRÉVERT			

	SANTOS CHOCANO				
			BAUDELAIRE		
THRO	TRES HISTÒRIES DELS REIS D'ORIENT	3			
TC	PER TERRES DE CASTELLÓ	10		QUADERN INÈDIT (Borriana)	Notes de butxaca
BHA	BOIX, HERAS I ARMENGOL	4			
ME	MORT A ELX	7			
FB	FESTES BUCÒLIQUES	7			
PE	POEMES ESPARSOS	30	MURAL		
			EPIGRAMA DE GANDIA		
			VIATGE MEMORIAL		
			BLANES		
			ELS DIES		
			TRENCAR VERSOS		
			VEDAT		
			EL GUERRER DE MOIXENT		
			GERMANS		
			PENÍSCOLA		
			HOC		
			EL POEMA		
			ELLA		
			LA FOTOGRAFIA		
			ELS FILLS		
			FRAGMENT 1		
			CAMP		
			FRAGMENT 2		
			FRAGMENT 3		
			MAR DE MATINADA		
			SI		
			DIES		
			ESTROFES		
			NOVELTY		
			FRA LUIS DE LEÓN		
			HORES DE CLÍNICA		
			CLÍNICA		
GB	GENTIL BURGESA	3			...gentil burgesa... JAUME ROIG
					...el seu record és com la frescor de l'aigua a les entranyes ardents... AL-RUSSAFÍ



AD	ÀVIDA DAMA	2				
TA	TANCAT D'ALEIXANDRE	5	TANCAT D'ALEIXANDRE (1)	CLAUSTRE DE PORTA-COELI		
			TANCAT D'ALEIXANDRE (2)			
			PORTA-COELI			
SS	SIS SONETS	12		EL BURJASSOTÍ		
				NAVAIXES		
SI	SONATA D'ISABEL	2				
QPN	QUADERN PÚBLIC I NOTORI	5	ELEGIA A MIGUEL HERNÁNDEZ, AL CEMENTERI D'ALACANT			
			HOMENATGE			
			PARAULES INNECESSÀRIES PEL COMBATIU MESTRATGE DE JOAN OLIVER, ALTRAMENT DIT PERE QUART			
			ODA NECESSÀRIAMENT ELEMENTAL A PABLO NERUDA			
			EL MÓN ES DEIA RAFAEL ALBERTI, UNA VEGADA			
EPRV	ELEGIA AL PALAU DELS REIS DE VALÈNCIA	4				
CPV	CANTATA DEL PAÍS VALENCIÀ	2			CANTATA INICIAL DEL PAÍS VALENCIÀ	
CCP	CANTATA DE CASTELLÓ DE LA PLANA	6	LES INVOCACIONS			
			CASTELLÓ DE LA PLANA			
			ISABEL A CASTELLÓ			
			PENYAGOLOSA			
			CAVANILLES			
			SERRA D'ESPADÀ			
CAE	AL COMPANYY ASSASSINAT A ELDA	1				
ICG	Inventari clement de Gandia (2013)	40	ELS DIES	ARS POETICA	Non veggio ove scampar mi possa omai... PETRARCA	
			UN FONDS D'ACORDIÓ	COM UN COS D'ELEGIA		
			MOTIU PER A UN CONCERT	LA PÀTRIA, COM EL PA		
			L'ALBA D'UN DIA COM UN ALTRE	ELS BONS PRINCIPIS		
			EDUCADAMENT, MISSER MASCÓ, 17	EL MEU CAMÍ PER L'HORTA		
			PER LES TERRES ALTES DE CASTELLÓ,			

			ON EL VAGABUND JUGAVA AMB ELS RIUS QUE LI EIXIEN AL CAMÍ COM SI FOSSEN ALEGRES GOSSOS SENSE AMO	
LMer	Llibre de meravelles	63	TEORIA I PRÀCTICA DE LA FLOR NATURAL	Enyor lo temps que no pot ser cobrat. AUSIÀS MARCH.
			NO ESCRIC ÈGLOGUES	No sabem amb exactitud per què (Ramon Llull) l'anomenà "Llibre de meravelles"... Així es comprèn millor per què el "Llibre de meravelles" és una novel·la episòdica: en el seu origen fóra com una guia espiritual... MIQUEL BATLLORI, S. I.
			ELS CANYARS DE LA VORA DE LA SÉQUIA	Passe, penant, un riu de mort lo dia. AUSIÀS MARCH.
			DEMÀ SERÀ UNA CANÇÓ	Amor, te'n recordes? Era temps de guerra... llegia i llegia los públics papers... TEODOR LLORENTE
			UN AMOR, UNS CARRERS	Vengut és temps que serà conegut l'hom que son cor haurà fort o covard. AUSIÀS MARCH
			ELS AMANTS	Manuscrits de Burjassot -1
			VIDA, SINÓ	Irats e gauzens me'n partray s'ieu ja la vey, l'amor de lonh. JOFRE RUDEL.
			TESTAMENT MURAL	Renovelan los dans que.m faytz pessar. ARNAU MARCH.
			CREMAVA EL CEL COM UNA VINYA	Ab dol, ab gauig, ab mal, ab sanitat. PERE MARCH.
			CRÒNICA ESPECIAL	Sapchatz, gran talan n'auria qu'ieu.s tengues en luoc del marit. BEATRIU DE DIA.
			L'ESTAMPETA	La carn vol carn. AUSIÀS MARCH.
			CRIM	Porc ple de vicis. JAUME ROIG
			REPORTATGE	...de la mellor que mai vestís camisa. JORDI DE SANT JORDI.
			FLÈRIDA (1)	E sens orgull lo bé que breument passa. PERE MARCH.
			SPILL, O LLIBRE DE LES DONES	Ço que en passat enbolt e confús era. AUSIÀS MARCH.
			TERRA	En aquell temps sentí d'Amor delit quan mon pensar mirà lo temps present. AUSIÀS MARCH.
			POSTAL	"Com jo viu clar aquest tan gran oprobí" ROÍS DE CORELLA
			SILENCI	Si guard lo temps present e lo que fon. AUSIÀS MARCH.
			ARBRES DE POLS	"Los qui amau, preneu aquesta cendra". ROÍS DE CORELLA
			COS MORTAL	"A la vora del riu, mare, m'he deixat les espardenyes". (ANÒNIM)
			NO ME'N RECORDE	"Tots som grossers en poder explicar" AUSIÀS MARCH.
			AIXÒ	D'ells ahunits surt amor, d'algun acte. AUSIÀS MARCH.
			CANT DE VICENT	"E no us penseu que parle gens en somnis..." ROÍS DE CORELLA
			CULTURA	Oiu, mortals, oiu grans meravelles. JOAN BATISTE ANYÉS.
			TEMPS	"Si com aquell que és jutjat a mort" AUSIÀS MARCH.
			LA COLLITA	E, morín, creix, e crexèn, mor tot dia PERE MARCH.
			UNA AIGUA BRUTA I TRISTA	"Sàpia jo la persona" ANÒNIM, s. XV.
			ENCARA	...a unes tres milles de la mar, a la banda occidental del riu Guadalaviar, sobre el qual hi ha cinc ponts... SIR JOHN TALBOT DILLON.
			AMIC	"Los jocs honests tu usaràs". ANSELM TURMEDA.

			ACÍ	"Lo temps és tal que tot animal brut" AUSIÀS MARCH.
			D'UN ANY	Ço que jutja l'enteniment no necessari, no és clar. AUSIÀS MARCH
			DIES	"Sospir e plor mantes vets cascun dia..." MARTÍ GARCIA
			PER EXEMPLE	"Com l'hom posat en l'extrem de la mort". LLUÍS DE VILARRASA.
			FLÈRIDA (2)	"Deixant amics e fills plorant entorn". AUSIÀS MARCH.
			CRIT I NIT	Mas no encontren lo carrer. AUSIÀS MARCH.
			VÍTOL	"Amb honestat matant ma vida morta". ROÍS DE CORELLA
			CREUANT LA NIT	Entre aquests dos estats és tot lo poble e jo confés ésser d'aquest nombre. AUSIÀS MARCH.
			DOCUMENTALS	"No sent, ne veig, ne oig, ne conec res". PERE TORROELLA.
			EPISTOLARI 1945	Consirós cant e planc e plor. GUILLEM DE BERGADÀ
			FUNDACIONS DE LA RÀBIA	A nostres precis Ell ou d'orella sorda. AUSIÀS MARCH
			LES COSES	"Tant que no sai qui m'ajut en est cas". JORDI DE SANT JORDI
			SHOW	Car sapiats per cert que les disposicions del món que ara corren, molt són pijors que hom no.n poria expressar, e Déus farà en breu pus terribles ioís que hom no poria pensar ni aesmar. ARNAU DE VILANOVA
			L'OFICI	"Quan ve la nit...". Anònim, segle XVI.
			EL VI	Fes-nos haver tanta fe com volem. AUSIÀS MARCH
			TOT ALLÒ QUE PERDURA	"Quan, entre gents, estic mut e pensiu". AUSIÀS MARCH
			PEIXOS PER L'AIRE	En la cortina de silenci un tall... JOAN BATISTA ROIG
			LA MORT INVICTA	"Lo jorn sencer tostemps sospir". JOAN TIMONEDA
			TAMBÉ	"Alegrau-vos, pare Adam". JOAN TIMONEDA
			PROPIETATS DE LA PENA	Com fórem del cel exilats... ANTONI CANALS.
				Lo jorn ha por de perdre sa claror. AUSIÀS MARCH
PPz	POEMES PRELIMINARS	25	LLUITE AMB ELS MOTS	
			NO ENGANYE	
			VINDRÀ EL DIA	
			SEGURETATS	
			PARENTESI MODESTAMENT AUTOBIOGRÀFIC	
			UN RECORD, SI SE'M PERMET	

			JOAN LLUÍS VIVES		
			TEMPTE UNS MURS		
			HAVENT VIST UNA MARE JOVE, A LA PLATJA, AQUEST MATÍ		
			DELICADÍSSIM RECORD A QUI MAI NO M'OBLIDA		
			RECORDE, A L'ALBUFERA		
MT	Mare de terra	37	(materials de sonet)	L'ODISSEA I	
				MARE DE TERRA	
				FRAGMENT	
				L'ODISSEA II	
				EDAT DE FANG	
				APLEC DEL PUIG	
				NOVES CANÇONS DE MAHALTA	
				COMPOSICIONS	
CMM	LA CASA DE LA MÚSICA VORA EL MAR	9			<i>A Isabel, intemporalment</i>
					<i>Versos de Benimodo</i>
VCon		9			
EExz	ESTAT D'EXCEPCIÓ	10			VENGUT ÉS TEMPS QUE SERÀ CONEGUT L'HOM QUE SON COR HAURÀ FORT O COVARD AUSIÀS MARCH
VPAU E	Versos per acompanyar una esperança	39		HOMENATGE 4	
				HOMENATGE 5	
				EL PROCÉS	
Ma	Madrigal d'abril (dins Tractat de les maduixes)	1			
Test	TESTAR	40	CHE GUEVARA		
			GRAMSCI		
			A UNA VEÏNA		
			PROPÒSIT		
			MORETA		
			CHE GUEVARA		
			AMOR		
			AGRAÏMENT		
			ANTONIO MACHADO		
			CANNES		
			SAINT TROPEZ		
			VIENA		
			ANTON KARAS		

			SALZBURG			
			TEMPS			
			ESCALETA			
			ESPILL			
			CADIRA			
			TEMPS			
			INSTANT			
			ESCULTORA			
			COMPROMÍS			
			GUITARRA			
			CANÇÓ			
			ANYS			
			PICASSO			
			FIRETA			
			GOIG			
			PROPÒSIT			
			FUTUR			
			DONA			
			EPITALAMI			
			JOVE			
			AMOR			
			SÀFICA			
			VIDA			
PuAn	Puig Antich	5	INTRODUCCIÓ			
			EPÍLEG			
EG	Homenatge a l'Escola Gavina	5				
ATLP	AUCA I TENEBRES DE LLUÍS PLA	12				
FDP	FRAGMENTS DEL DIETARI DEL PERELLÓ	16	MEMÒRIA			
			EVOQUE UNS NOMS			
			LLOCS			
			PROPÒSIT DE TREBALL			
			PERSISTÈNCIA DEL SALER			
			NOMS, ROSTRES			
			UNA JOVE			
			POR			
			VELLEDAT			

			MADRID			
			GUERNICA			
			NIT DE CASTELLÓ			
			PORCAR			
			PICASSO			
			TEMOR A LA MORT			
			LA LLOTJA DE VALÈNCIA			
			ALEGRIA			
CR	QUADERNS DE LA DERROTA	19	RECORD DE ROSSELLÓ-PÒRCEL EN LA SEUA MALLORCA	QUADERNS DE LA DERROTA (1)		
			HAVENT CONVERSAT AMB SALVADOR ESPRIU	CANÇONERET DE RIPOLL		
			TOT AÇÒ QUE JA NO POT SER	ASSAIG D'UN ADÉU		
			KALINKA			
			DIÀLEG DOMÈSTIC			
			TÈCNICA			
			JUBILACIÓ DEL VELL LLOP DE MAR			
			ESTROFA			
			ASSAIG D'UN ADÉU			
			ADÉU			
			PAÏSOS CATALANS			
			CALAF			
			UNA SARGANTANA			
			ENAMORADAMENT ENAMORAT (1)			
			ENAMORADAMENT ENAMORAT (2)			
CDC	Cançoner del duc de Calàbria	14				

## Annex 9. Índex de primers versos dels poemes dels sis llibres

### *Veinte poemas (1977)*

- |                                                               |                                                                           |
|---------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------|
| 1. I llavors, Déu li va donar                                 | Y entonces, Dios le dio                                                   |
| 2. La Mort venia de vegades,                                  | La muerte venía a veces,                                                  |
| 3. Plantava bledes al corral, fesols.                         | Plantaba acelgas en el corral, judías.                                    |
| 4. El taüter, el pare, contemplava                            | El funerario, el padre, contemplaba                                       |
| 5. Pare, us recorde molt.                                     | Padre, mucho te recuerdo,                                                 |
| 6. Arreplegava, pels carrers, papers,                         | Recogía, por las calles, papeles,                                         |
| 7. Escolta, pobra dona,                                       | Escucha, pobre mujer,                                                     |
| 8. Bon dia, grapat d'aigua,                                   | Buenos días, puñado de agua,                                              |
| 9. Et veig gastat, flàccid, llançat,                          | Te veo usado, flácido, olvidado,                                          |
| 10. M'he estimat molt la vida,                                | He amado mucho la vida,                                                   |
| 11. Res no m'agrada tant                                      | Nada me gusta tanto                                                       |
| 12. És primavera                                              | Es primavera                                                              |
| 13. murta de negres cabells                                   | arrayanes de negros cabellos                                              |
| 14. era d'or el teu cos                                       | era de oro tu cuerpo                                                      |
| 15. la va agafar brusc pels cabells                           | la cogió brusco de los cabellos                                           |
| 16. tenia uns pits incipients                                 | tenía unos senos incipientes                                              |
| 17. la va mirar per darrera vegada                            | la miró por última vez                                                    |
| 18. va entrar la lluna pel balcó                              | entró la luna por el balcón                                               |
| 19. brau que vas solt pel camp brau                           | toro que vas por el campo bravo                                           |
| 20. no entres a la taverna                                    | no entres en la taberna                                                   |
| 21. arbres verdíssims arbres oh arbres                        | árboles verdísimos árboles oh árboles                                     |
| 22. et vas vessar per terra                                   | te derramaste por tierra                                                  |
| 23. se li'n pujava el tango per les cames                     | se le subía el tango por las piernas                                      |
| 24. cantava la cadenera mare ai com cantava la cadenera       | cantaba el jilguero madre ay cómo cantaba el jilguero                     |
| 25. el nuvi li va agafar un pit                               | el novio le cogió un pecho                                                |
| 26. per l'escala de fusta per l'escala aquella                | por la escalera de madera por la escalera aquella                         |
| 27. devallaven els troncs pel riu                             | bajaban los troncos por el río                                            |
| 28. després d'haver comés el crim i d'haver-se llavat després | de haber cometido el crimen y de haberse lavado                           |
| 29. l'una a l'altra es passaven la guitarra assegudes         | damunt l'estora se pasaban una a otra la guitarra sentadas en la alfombra |
| 30. en quedar-se sola a casa                                  | al quedarse sola en casa                                                  |
| 31. planxava davant la finestra oberta                        | planchaba ante la ventana abierta                                         |
| 32. He sentit l'arribada estimulante de l'odi.                | He sentido la llegada estimulante del odio.                               |
| 33. De bon matí arribaven els camions que duien               | De madrugada llegaban los camiones que llevaban                           |

34. Recomane tenebres
35. Us deixaré, a la meua mort, una àmfora.
36. Em moriré escrivint els millors versos
37. No em moriré d'amor.
38. Em posareu entre les mans la creu
39. Aleshores es féu invicta i gloriosa.

Recomiendo tinieblas  
 Os dejaré, a mi muerte, un ánfora.  
 Me moriré escribiendo el mejor verso  
 No moriré de amor.  
 Me pondréis la cruz entre las manos  
 Entonces se hizo invicta y gloriosa.

### ***Antología (1984)***

1. Yo tengo una Muerte pequeña,
2. Labios, carnívoros labios mordiendo tanto corazón,
3. Ofendido, humillado y lleno de sangre y de barro,
4. –Toc toc.
5. Dama de anoche, no quisiera enojaros,
6. Escribo bajo una luna amarga como la hiel.
7. La noche es mi reino. Tengo un deseo enorme
8. La alegría pura de la calle
9. Hay el arado, amarillento, con una amarillez de hueso,
10. Hay encargos, hay consignas, hay llamas que transmitir.
11. Y hay la muerte, Françoise, y más cosas aún.
12. La muerte crece y prospera, misteriosamente,
13. Como hay el hijo sin padres, y los padres sin el hijo,
14. Una amable, una triste, una pequeña patria,
15. No puedo decir tu nombre. O lo digo negligentemente.
16. DIRIA nombres nada más. Nombres de pueblos, de ríos,
17. Mas
18. SE EXCITABA
19. «No había en Valencia dos amantes como nosotros».
20. La muerte de Manolete en las hojas de un diario,
21. Hay un ciego cuyas manos te saben de memoria,
22. El vagón de tercera que cruzaba la noche,
23. Asumirás la voz de un pueblo,
24. De uno en uno se salieron los difuntos,
25. Estaba el muerto dentro del ataúd, y hacía
26. Me moriré escribiendo los mejores versos
27. Del horno aquel que hay en la calle de los Ladrones



28. Me pondréis, entre las manos, la cruz,
29. Hace quinientos años lo llevaron al hoyo,
30. El mundo es bello, es amable la vida.
31. No estabas hecho para ver la Muerte,
32. ¿Cómo te lo explicaría?
33. ¡oh luna, luna, luna!
34. ¡ay, cómo cantaba la pena cómo cantaba! ¡Ay
35. lavanderas las flores a la orilla del mar
36. toda la mar a tetitas toda
37. islas del crepúsculo
38. la mar florecía
39. si yo fuese rico haría
40. me he enamorado de una isla
41. he amado mucho una isla
42. el moribundo os ruega aún con un hilo de voz
43. ¡ay la canción de las islas!
44. qué perfume conyugal de tierra de naranjas
45. aquel tic-tac de corazón de los faros
46. las islas de la mano de los archipiélagos
47. a una isla que servía en Londres
48. todas las islas salen de paseo
49. todas las islas de la mar
50. ¡ilgueros de la plaza de Sant Eulari
51. al llegar la noche
52. bosques de agua rui señores de espuma
53. se lo diréis a pere quart
54. como quien dibuja sin levantar el lápiz del papel
55. tanto si usted lo permite o como si no
56. abre el pan
57. No facilitaréis demasiados datos a aquellos compatriotas impacientes
58. es primavera
59. muerte de negros cabellos
60. entró la luna por el balcón
61. toro que vas suelto por el campo toro
62. no entres a la taberna
63. te derramaste por el suelo

64. cantaba el jilguero madre ¡ay cómo canta el jilguero!
65. por la escalera de madera por la escalera aquélla
66. A veces también llegaba Neruda. Miraba a un lado y a otro con
67. Mi piso estaba al lado del cuartel de la Guardia Civil (no sé si tú lo
68. A vosotros que un día
69. Lo dejo escrito humildemente en silencio
70. Como, en relatos antiguos, y en las noches de más agua
71. Nada me gusta tanto
72. Créeme
73. Buenos días, puñado de agua,
74. He amado mucho la vida,
75. Este año miserable,
76. Nunca escribiré tu nombre.
77. Los cónsules, los pro-cónsules,
78. Como el rumor de este mar, que de noche
79. Como navegante, ahora volvía, amante.
80. Añoro mucho, con todo el cuerpo y el alma,
81. Trabajo mucho y con una dulce rabia.
82. Llegará el verano otra vez.
83. Me dices, amigo, que escriba unas memorias.
84. No me ha afectado eso que me refieres.
85. ¡Oh claro país que ahora quieren oscuro
86. De padres pobres
87. Ella tenía una rosa,
88. ¡Cómo te añoraba,
89. Como de la tierra
90. Con mucho cuidado,
91. De noche, en casa,
92. Se extenuaba
93. Dunas. Oponen,
94. Si viene la muerte, con pie cojo, de hueso roto,
95. Estoy cansado.
96. ¡Luminosas barcas
97. Marineros llegan
98. No daré detalles.
99. Me voy con un gesto

100. Conformidad sería la palabra precisa.
101. Has vuelto como volvía
102. También, también, mientras te cantaba,
103. Dejo el soneto, la estatura de un hombre
104. Mi trabajo y mi tristeza,
105. Con luces encendidas
106. Los truenos del órgano,
107. Liras, galeras,
108. Como luces, como día,
109. Con mucha pompa
110. La más pequeña
111. Pasan cinco islas
112. Aquella muerte, que no encontrará término,
113. A la orilla del barranco de Carraixet (I)
114. A la orilla del barranco de Carraixet (VIII)
115. A la orilla del barranco de Carraixet (CIV/XIV)
116. De haber recorrido calles prestigiosas,
117. Como sábanas como albas como
118. Contento te llevaría
119. Veo el hombre viejo a la puerta de su casa,
120. Digo Jacomart y digo maderas, retablos
121. Por este pueblo que ha sido siempre

***Versos per acompanyar una esperança (1986)***

- |                                      |                                           |
|--------------------------------------|-------------------------------------------|
| 1. Un instant de lucidesa            | Un instante de lucidez                    |
| 3. Com si hagués pres de tu la torxa | Como si hubiera tomado de ti la antorcha, |
| 4. Un home sol tota la nit           | Un hombre solo, toda la noche;            |
| 5. Com abandonat, oblidat,           | Como abandonado, olvidado,                |
| 6. Pregunta l'hora. Sols té pressa,  | Pregunta la hora. Solo tiene prisa,       |
| 7. Després, ja tot. La confortable   | Después, ya todo. La confortable          |
| 8. La dona d'un company de mort      | La esposa de un compañero de muerte       |
| 9. Canten, després, iradament.       | Cantan, después, airadamente.             |
| 10. Ell intenta entendre les mans    | Él intenta entender las manos             |
| 11. Entre la tongada dels morts,     | Entre aquella cosecha de muertes,         |
| 12. Formes diverses de l'oblit       | Formas diversas del olvido                |
| 13. Altre cop, ara, torna el vent    | Otra vez, ahora, vuelve el viento         |

14. Dintre la meua migradesa	Dentro de mi pequeñez
15. Puja la nit o l'ombra vana	Sube la noche, o sombra vana
16. Ànimes d'ombres defugides,	Almas de sombras rechazadas,
17. Ombra del vent, dels averanys,	Sombra del viento, de los augurios
18. Dalt la torre de l'homenatge	En lo alto de la torre del homenaje,
19. Com si tu i jo fóssem llavors	Como si tú y yo fuésemos entonces
20. L'essencial plantejament	El esencial planteamiento
21. Com al joc dels daus, tot o res,	Como al juego de los dados, todo o nada,
22. Si és que transcorria aliè	Si es que transcurría ajeno
23. Aquestes morts que havem viscut	Estas muertes que hemos vivido
24. Oh murs de sang, pupil·les rebentades,	¡Oh! muros de sangre, pupilas reventadas,
25. Ja no, ja no averanys obscurs:	Ya no, ya no augurios oscuros:
26. Cau una sang innocent de les síl·labes	Cae una sangre inocente de las sílabas
27. Vora el barranc del Carraixet (I)	Junto al barranco del Carraixet (I)
28. Vora el barranc del Carraixet (II)	Junto al barranco del Carraixet (II)
29. Vora el barranc del Carraixet (III)	Junto al barranco del Carraixet (III)
30. Vora el barranc del Carraixet (IV)	Junto al barranco del Carraixet (IV)
31. Vora el barranc del Carraixet (V)	Junto al barranco del Carraixet (V)
32. Vora el barranc del Carraixet (VI)	Junto al barranco del Carraixet (VI)
33. Vora el barranc del Carraixet (VII)	Junto al barranco del Carraixet (VII)
34. Vora el barranc del Carraixet (VIII)	Junto al barranco del Carraixet (VIII)
35. Vora el barranc del Carraixet (IX)	Junto al barranco del Carraixet (IX)
36. Vora el barranc del Carraixet (X)	Junto al barranco del Carraixet (X)
37. Vora el barranc del Carraixet (XI)	Junto al barranco del Carraixet (XI)
38. Vora el barranc del Carraixet (XII)	Junto al barranco del Carraixet (XII)
39. Vora el barranc del Carraixet (XIII)	Junto al barranco del Carraixet (XIII)
40. Vora el barranc del Carraixet (XIV)	Junto al barranco del Carraixet (XIV)

### ***Cancionero del duque de Calabria (2000)***

1. Amor, te digo, y designo las mieses
2. Esta mañana una vecina me ha traído
3. Entre las piernas, esparcida, aquel
4. Se sopesó los pechos suavemente,
5. Reconocía por la voz las hembras
6. Tienes los pechos blancos, suaves, gratos y alegres,
7. La noche en la embajada, la pavorosa noche,

8. Piensas en el pecado con recóndito espanto
9. Amigo, Dios es una acequia.
10. Quizá nunca se sepa exactamente cómo
11. Ya naufraga el castillo tristemente en la niebla.
12. Voz que caía
13. Sobre las olas
14. Mar, ya tranquila,
15. Yo regresaba
16. Ver la alquería,
17. Desde la puerta
18. Pueblo, recobra,
19. Los pies del pueblo
20. Ciruelas, higos,
21. Corría el agua,
22. Parras, limones,
23. Iba en la brisa
24. Secano. Olor
25. Vendrá la aurora,
26. Alguien llega
27. Lo reconoces,
28. Por el tablado de la pavana
29. Este baile.
30. Mañanita mañana de palomas y mariposas
31. Luis Milán
32. Si de Cocentaina
33. Mañanita añil
34. Suenan violas
35. De Massarrojos a Massamagrello
36. Señora bailemos la danza
37. El mar tenía mi rodilla
38. Jardines arboledas
39. Oh damas de cristal
40. Por un ojal
41. Juguemos al tres en raya
42. Me pondréis entre las manos la cruz,

### ***Primer libro de las églogas (2002)***

1. Vora el riu de la tarda, a la ribera
2. Parlàvem aleshores. És possible
3. Et rebia com l'aigua de la sínia,
4. Recorriem camins de dissortada llum;
5. Vaig arribar un dia a l'antiga ciutat.
6. Un dia, fa molts anys, jo viu la Primavera.
7. Recorde, a l'horabaixa, els comuns del meu poble.
8. Ofés, humiliat i ple de sang i fang

Junto al río de la tarde, en la ribera  
 Hablábamos entonces. Es posible  
 Llegabas como el agua de la noria,  
 Andábamos caminos de luz desventurada;  
 Un día recalé en la antigua ciudad.  
 Yo vi un día, hace muchos años, la Primavera,  
 Recuerdo los retretes de mi pueblo en la tarde.  
 Ofendido, humillado, lleno de sangre y fango,

### ***Ciudad susurrada al oído (2003)***

1. Pròleg de no sé què, ciutat, ciutat!
2. ¡Oh tu, ciutat del quasi, mai del ja!
3. Els cinc sentits com cinc Adams alerta
4. ¡Oh donzella, oh abril, oh blat, oh anyell
5. ¡Oh la ciutat d'aquelles hores
6. Anomenar-te és ja la llum.
7. Aquesta nit sent el pecat
8. Tan sola tu, tan sola tu, tan sola
9. Santa Maria del Miracle
10. ¡Ai, si possible fos
11. Canten els cors en el capvespre.
12. Espere com la pedra. Perquè la pedra espera.
13. El xiprer al mig del claustre.
14. Així la pedra en l'aigua, amb una escampadissa
15. ¡Oh ciutat aleshores del només!
16. Cim primíssim del càntic,
17. Si el bes esdevé cim,
18. ¡Oh maig al cor i als ulls,
19. Adam jo entre les fulles,
20. Tornen els dies i les coses.
21. Àngels cristal·litzats
22. Criatura puríssima,
23. La joia pura del carrer
24. ¡Oh Hipòlit!

¡Prólogo a no sé qué, ciudad, ciudad!  
 ¡Oh, tú, ciudad del casi, no del ya!  
 Los cinco sentidos como cinco Adanes alerta  
 ¡Oh doncella, oh abril, oh trigo, oh cordero  
 ¡Oh la ciudad de aquellas horas  
 Nombrarte es ya la luz.  
 Esta noche siento el pecado  
 Tan sola tú, tan sola tú, tan sola  
 Santa María del Milagro  
 ¡Ay, si posible fuera  
 Cantan los corazones en el atardecer.  
 Espero como la piedra. Porque la piedra espera.  
 El ciprés en medio del claustro.  
 Así la piedra en el agua, con un desparramamiento  
 ¡Oh ciudad entonces del no más!  
 Delgada cima del cántico,  
 Si el beso deviene cima,  
 ¡Oh mayo en el corazón y en los ojos,  
 Adán yo entre las hojas,  
 Vuelven los días y las cosas.  
 Ángeles cristalizados  
 Criatura purísima,  
 La alegría pura de la calle  
 ¡Oh Hipólito!

25. Aquest mar...  
26. I m'ha arrancat de sobte l'huracà del Desig

- Este mar...  
Y me ha arrancado de pronto el huracán del Deseo

***Nights that make the night (1992)***

1. Immortal beloved, slow
2. Calm clarity, you come
3. Fog's mute horses
4. Of slow obstinacies, silent affairs,
5. The woman who sells stuff, at night, outside
6. A city evening, lights in windows,
7. Maybe someone died in this bed where I lie,
8. I see the guest, that guest who every evening
9. Mild regrets, reluctant confessions,
10. Since there are children without parents and parents without children
11. Rage, vengeance,
12. We stuck the candle
13. They're like pieces,
14. Some subjects
15. Fourteen colts
16. In that tiny room
17. Trees grow
18. I can no longer complain
19. In the cloister,
20. Verses and verses.
21. We descended
22. An entire sunset
23. I'd only sing
24. There was also
25. Maybe it's neither
26. There are sinister places
27. It falls like a star,
28. Without battles,
29. So much hope,
30. I write for you now,
31. Formal as they come, with damask's
32. Possibly theatrical, slowly conceived,

33. It's not that this is no time for prayers.
34. Starting for certain matters there's no reason to name
35. The old boards
36. You return, old grief,
37. It's raining against the windowpanes.
38. The black cart
39. i praise shadows [comparar amb 20p]
40. devout voices uttered
41. You saw dusk's
42. Our path's like a kind of curb.
43. Night is my kingdom. I have a tremendous urge
44. Now I'd like to write a nice poem
45. Mud, rain, wind, muddy streets,
46. There's the clanking of iron, smoke-blackened facades,
47. I know it all. Each day I know
48. Now the river, certainly, which can be sensed.
49. Full of remorse, my head between my knees,
50. I see from back porches –domestic back porches
51. i have four daughters lord you don't know what that means in
52. Maybe because I felt good on the terrace,
53. it's spring
54. blackhaired myrtle
55. your body was gold
56. roughly he grabbed her hair
57. her breasts were just emerging
58. he looked at her one last time
59. the moonlight came in from the balcony
60. bull who runs loose through the field bull
61. don't go in the tavern
62. intensely green trees trees o trees
63. you spilled onto the floor
64. the tango rose through her legs
65. the goldfinch was singing o mother how the goldfinch sang
66. the groom grabbed one of her breasts
67. up the wooden stairs up those stairs
68. the logs came down the river



69. after committing the murder and washing himself  
70. sitting on the rug they passed their guitar  
71. alone in the house  
72. she ironed in front of the window  
73. The third-class carriage crossed the night,  
74. some young people from palmar came to see me.  
75. there's nothing i like as much  
76. i've never been afraid of death.  
77. if it's permitted  
78. this caress of yours  
79. i like, in the early morning, to dig in my garden:  
80. i spent the afternoon and the evening drinking.  
81. i lit a bonfire on the mountaintop.  
82. the sea painfully rocks the ships in the harbor;  
83. my cousin came by today  
84. the night rises like one of sappho's hymns  
85. my father's return or  
86. With befuddled, halting steps, like a drunk's,  
87. Muggy heat, fig trees,  
88. I shut the door  
89. Perhaps they're  
90. that mermaid came —the one who comes every friday—  
91. Certain nights, in the dark, that sad blind man appears  
92. Bright sailboats

## Annex 10. Llegendra explicativa de la nomenclatura feta servir per a la classificació dels problemes de traducció

Problema de traducció [PT]	Tipus concret
1. Desajust de significat.	1a. Per prevalença de la forma sobre el significat.
	1b. Alteració de la metàfora.
	1c. Canvi de registre.
	1d. Alteració del matís dialectal.
2. Mots recurrents. Mots que es poden considerar comodí dins la lírica estellesiana perquè hi apareixen molt i amb significats flexibles i que cal conèixer per a traduir-los de manera coherent.	
3. Alteració d'un mot. Pot ser inclusió [3+], eliminació [3-] o substitució per una altra categoria [3x]	3pf. [3pf+/3pf-]. Pronoms febles
	3dx. [3d+/3d-]. Díctics
	3prep. [3prep+/3prep-]
	3adj. [3adj+/3adj-]

Problema de traducció [PT]	Tipus concret
	3adv. [3adv+/3adv-]
	3n. [3n+/3n-]
	3det. [3det+/3det-]
	3v. [3v+/3v-]
4. Canvi de col·locació d'un element.	4pf.
	4dx.
	4prep.
	4adj.

Problema de traducció [PT]	Tipus concret
	4adv.
	4n.
	4v.
5. Alteració d'un sintagma	5+. Afegeix
	5-. Elimina
	5x. Canvia de posició
6. Alteració (significativa) del nombre de mots.	6a. D'un mot a diversos mots
	6b. De diversos mots a un mot
	6c. Eliminació de mots
	7a. Element fraseològic en català (SL) però no en castellà (TL).
7. Fraseologia. Col·locacions, locucions i frases fetes en català o en castellà, segons la classificació de Corpas (1997)	7b. Col·locació en TT però no en ST.
	7c. Element fraseològic en SL i en TL.

<b>Problema de traducció [PT]</b>	<b>Tipus concret</b>
8. Alteracions verbals (enunciació)	8g. Canvi de gènere
	8n. Canvi de nombre
	8p. Canvi en el jo enunciatiu (persona)
	8t. Canvi de temps de l'enunciació
9. Alteració de figures retòriques.	
10. Estratègies d'ajust en l'estructura del poema.	10r. Ajust de la rima.
	10m. Ajust de la mètrica.
11. Canvi d'ordre dels versos.	
12. Alteració en el nombre de versos.	12+. Mes versos que l'original
	12-. Menys versos que l'original

**Annex 11. Les sis graelles emprades per a l'anàlisi dels poemes de traducció (una per poemari)**

***Veinte poemas (1977):***

Rep.	Cas	Fragment de text	Motiu del canvi	Consultes bibliogràfiques	Propostes alternatives i valoració
1	1	assuavidament * repetidamente	per mètrica		així quadren els decasíl·labs, tot i que se sacrifica un poc el significat del vers.
2	1	No arribaràs / a res * No serás / nada			A TT es perd la MF ontològica del temps en termes d'espai que diu que LA VIDA ÉS UN CAMÍ.
3	1	tracte <b>dòcil</b> * trato <b>afable</b>			no vol dir exactament el mateix
4	1	tot està ben fet pels déus * todo està decidido por los dioses			diferent significat
5	1	aquest desvaliment malgrat els <b>premis</b> * este desvalimiento a pesar de mis <b>triumfos</b>			relació metonímica
6	1	els <b>micapans</b> usats d'algun mussol * los <b>emplastos</b> usados contra algún orzuelo		DIEC2: no DCVB: no	
7	1	l'altra misèria del poble, anònima * la otra miseria anónima del pueblo			estil: s'atenua l'estil estellesia que tendeix al complement predicatiu; a l'adjectiu dislocat, tot alterant el significat del vers.
8	1	dos mil / duros <b>de la mà al cul</b> dins una gerra * dos mil / duros <b>de la República</b> en su olla			canvia totalment el contingut i el sentit del sintagma preposicional per tal d'eliminar el component escatològic.
9	1	com la merda <b>s'esmuny</b> en estirar de la cadena * como <b>corre</b> la mierda en tirar de cadena			per què no <i>se escurre</i> ?
10	1	et veig gastat, flàccid, <b>llançat</b> * te veo usado, flácido, <b>olvidado</b>			
11	1	com un <b>peixot</b> * como un <b>bacalao</b>			relació metonímica
12	1	posem per cas * acaso			adverbi --> locució adverbial
13	1	<b>el fet</b> d'una cirera * <b>la existencia</b> de una cereza			
14	1	com <b>enramar-me</b> d'oli cru * como <b>empapar</b> de aceite crudo			no és exactament la mateixa imatge
15	1	regresaba <b>milá</b> * retornava <b>milà</b>			no tradueix el nom propi. Comparar amb anto 84? Hilm, on sí que es tradueix el nom propi (milan)
16	1	l'arbret <b>boig</b> de la vida * el arbolito <b>tonto</b>			



Rep.	Cas	Fragment de text	Motiu del canvi	Consultes bibliogràfi-ques	Propostes alternatives i valoració
		de la vida			
17	1	oia els mots de sang <b>que empraven de vegades</b> * oía las palabras de sangre <b>lanzadas por costumbre</b>			canvi de tipus de complement circumstancial: de temps a mode. També hi ha canvi de metàfora.
18	1	els violins sinistres vigilen <b>endolats</b> * los violines siniestros vigilan <b>enlutados</b>			adjectivació original
19	1	endolats * de dol			estil: evitar repeticions
20	1	aquell horror antic * horror en que viví			canvis per mantenir la rima i la mètrica (càntic) i per context de recepció.
21	1	a l'espill <b>contemplava</b> / la llarga sang <b>dels</b> crims * crimen en el espejo * larga sangre sin fin			pas d'estil cohesionat a estil segmentat per estalviar mots.
22	1	un amor un <b>instint</b> * un amor un <b>sentir</b>			diferent significat, però quadra la forma.
23	1	<b>poseu-me</b> les ulleres * <b>ajustadme</b> las gafas			diferent significat
24	1c	hi havia la imminència d'una gran <b>pentecosta</b> * había la inminencia de una gran <b>Pascua</b>			per què no tradueix igual <i>pentecosta</i> ? Així sí que quadraria la mètrica. Els dos mots tenen una relació metonímica.
25	1	setrill * alcuza		RAE sí	amb l'accepció d'oliera, alcuza s'usa sols a hispanoamèrica.
26	2	rames * ramas			castellanisme
27	2	cadernera * jilguero			correcte
28	2	raonar * dialogar			
29	2	salsa * suquet			
30	2	almenys * siquiera			
31	2	jove * muchacha			
32	2	passarell * pajarillo			la traducció més ajustada podria ser pardillo. És una relació metonímica (passarell és la part i <i>pajarillo</i> és el tot). Però en un doble sentit, aquest mot fa referència també a algú inexpert.
33	2	cura * rector			
34	2	estora * alfombra			a anto 84? ho tradueix com <i>estera</i> , que és més ajustat però un mot d'àmbit d'ús massa restringit.
35	1 1c	<b>àdhuc</b> aquesta meua soledat, * <b>incluso</b> esta mi soledad			connectors. Es perd el matís arcaic.
36	1 2	he esborrat certs <b>mots</b> * he borrado			relació metonímica dels dos mots (ST-TT)

Rep.	Cas	Fragment de text	Motiu del canvi	Consultes bibliogràfiques	Propostes alternatives i valoració
		ciertos <b>nombres</b>			
37	1 3pron	el nuvi li va agafar un pit / se'l va posar a la butxaca / i <b>la</b> va abandonar per sempre al cantó de l'avinguda * el novio le cogió un pecho / se lo puso en el bolsillo / y <b>lo</b> abandonó para siempre en la esquina de la avenida			canvia el referent i canvia el significat. Sembla un error de traducció, ja que el sentit perd coherència.
38	1 7	<b>car</b> es trobava <b>bé</b> , / allò que es diu <b>ben bé</b> , * <b>pues</b> se encontraba <b>a gusto</b> / lo que se dice <b>muy a gusto</b>			connectors. Fraseologia
39	1 9	arriben les cartes, no les obre, <b>grillen</b> . * nuevas cartas, las deja, se <b>enmohecen</b>			grillar normalment va amb cebes, és una col·locació (ex. Es grillen les cebes). Enmohecerse, tanmateix, va amb altres classes de menjar. Per tant, varia un poc la MF (SL: LES CARTES SÓN CEBES, QUE SI NO S'OBREN GRILLEN)
40	1 9	d'invitar a sucari-hi el veïnat * de invitar al vecindario a que la pruebe			metonímia a ST que s'elimina a TT.
41	1 11m	li arribaven les cartes per l'ecletxa / que té la porta del carrer, per baix * le llegaban las cartas por debajo / de la cerrada puerta de la calle			preval el manteniment de la mètrica sobre el contingut i l'ordre dels elements.
42	1 2	<b>murta</b> de negres cabells * <b>arrayanes</b> de negros cabellos			preval el manteniment del significat per sobre del de la forma (al contrari que a anto 84?).
43	1 2	pujava el borratxo duia els <b>relats</b> dels mariners * subía el borracho llevaba <b>historias</b> de marineros			
44	1 2	<b>panxa</b> flàccida * <b>vientre</b> flácido			
45	1 4advf v	primerament no l'entenia; <b>aprés</b> / insinuà si l'enganyaven. No * Primero, porque nunca las entiende; * <b>después</b> , por recelar engaño. No	pel metre		connectors
46	11m 11r	un sentiment d'arrels / dolgudament antic * una dolida pena / una antigua raíz			reordenació dels quatre elements dels dos versos per tal de mantenir rima i metre.
47	11r 11m	recobrava amb el tacte / un món encara humil / de dols inacabables / de parany			refà les dues estrofes amb els elements dels quals disposa. Diferent estructura de disposició dels elements per mitjà de la MN. Manté rima i

Rep.	Cas	Fragment de text	Motiu del canvi	Consultes bibliogràfiques	Propostes alternatives i valoració
	1	de perills * recobrava en el tacto / un mundo humilde sin / que el duelo se acabara / ni la trampa sutil			mètrica.
48	12-	mas tendrán sentido... QUEVEDO	per homogeneïtzar		En aquesta traducció s'elimina el <i>paratext</i> quevedià del tercer poema d'hilm, que sí que a pareix a l'OC.
49	1c 7c	<b>cloc</b> els ulls i <b>me'l fot</b> * <b>cierro</b> los ojos y <b>me lo trinco</b>			comparar amb "me lo zampo" de l'altra traducció (anto84?)
50	1c 8n 9	<b>cloïen</b> / els ulls, ell els tancava <b>amb pany i clau</b> * <b>cerraba</b> / los ojos, lo tapaba <b>a cal y canto</b>			amb aquestes expressions fraseològiques, es manté la MF ELS ULLS SÓN DUES PORTES.
51	1c 2	escarpidor * cepillo			
52	1c 2	delit * placer			
53	1d 2	oratge * tiempo			
54	2 1	brau que vas sol pel camp brau * toro que vas por el campo bravo			estil: evitar repetició. S'elimina l'adverbi "sol"
55	2 9	<b>l'horabaixa</b> era plena de colomes i blat * la <b>anochecida</b> estava plena de palomas y trigo			es manté la MF ontològica EL TEMPS ÉS UN ESPAI.
56	3adj-	o aquell rosari humil, suat <b>gastat</b> * o aquel rosario humilde, tan usado,			per mantenir mètrica
57	3adj- 11m	de <b>l'idioma</b> català en el segle * del catalán de nuestro siglo veinte			mante els decasíl·labs
58	3n-	els vells <b>preservatius</b> del repeló, cercadits * viejos dediles para cercadados			amb l'eliminació del mot, atenua l'escatologia del text. Decisió condicionada pel lector ideal. És una mena de censura.
59	3spre p- 7a	<b>l'enrame</b> d'oli cru amb un pessic de sal * <b>lo empapo</b> de aceite crudo			"un pessic de sal" és una col·locació en català, que té relació metonímica amb l'acció que descriu. Per què s'elimina el spre? Errada?
60	4adj	després del brusc combat feroç. * tras el combate brusco y feroz			estil: eliminar la col·locació forçada dels adjectius, emparedant el nom (típica estructura estellesiana que en la traducció pot sonar forçada).
61	4n	mare cànter gesmil * jarra madre jazmín			canvi d'ordre per evitar l'al·literació (dues /*/ massa segües)
62	7a	<b>rega l'hortet</b> com una dolça tomba * <b>riega el huerto</b> como una dulce tumba			
63	7a?	jo era un jove insolent que <b>s'ho veia tot</b>			

Rep.	Cas	Fragment de text	Motiu del canvi	Consultes bibliogràfiques	Propostes alternatives i valoració
		<b>fet</b> * yo era un joven insolente con <b>todo resuelto</b>			
64	7b	tot ho regava a <b>poalades lentes</b> * con el cubo regaba, <b>poco a poco</b>			en castellà no existeix un mot equivalent a "poalades" ni tampoc a "pourar".
65	7b	però en el <b>moment darrer</b> * pero en el <b>último momento</b>			és una col·locació en la poesia estellesiana que passa a una col·locació en general en castellà.
66	7b	car es trobava <b>bé</b> , allò que es diu <b>ben bé</b> * pues se encontraba a <b>gusto</b> , lo que se dice <b>muy a gusto</b>			
67	7c	i <b>tragueu comptes</b> * y <b>hagáis cuentas</b>			
68	7c	duu un <b>nen de bolquers</b> * lleva un <b>recién nacido</b>			elements fraseològics d'origen metonímic.
69	7c	sense cap motiu * sin motivo alguno			
70	7c 8p	me llevabas de la mano, me <b>mostrabas</b> el mundo * em dúieu de la mà, <b>m'amostràveu el món</b>			la traducció omet el fet que a l'original el jo enunciatu, Horaci, li parla a son pare amb consideració de "vós" i directament li parla de "tu". "amostrar el món" ens du a l'expressió estellesiana molt recurrent d'"amostrar els pits".
71	7c?	Toquen a mort * toquen a muerto			
72	8n	què dieu d'aquest lluç * qué decís de estas merluzas			traducció: el plural no s'ajusta semànticament, ja que aquest jo poètic horacià gaudeix dels elements humils i individualitzats del menjar. Per tant ha de ser un llucet, i no diversos lluços. Demuestra que el traductor no ha copsat del tot el sentit profund del text.
73	8p	i <b>vós sabíeu</b> * y <b>tú sabías</b>			igual que 70!

***Antología (1984):***

Rep.	Cas	Fragment de text	Motiu del canvi	Consultes bibliogràfiques	Propostes alternatives i valoració
1	1	un teuladí de fang amb dues plomes pintades <b>de fugina</b> , * un jilguero de barro con dos plumas pintadas <b>de colorines</b> ,	no hi ha equivalent en TL?		en una altra traducció al castellà d'aquest poema, s'opta per ometre aquest Sprep. No es respecta el metre.
2	1	<b>despullat</b> * <b>despojado</b>	forma del mot.		per etimologia ( <i>despulle</i> - <i>despojos</i> ) es tria aquesta opció en detriment de <i>desnudado</i> . No hi ha una equivalència semàntica completa, ja que per a despullar, en castellà existeixen dos mots més específics semànticament: <i>desnudar</i> i <i>despojar</i> .
3	1	relats atents / <b>indefugiblement</b> a les dades exactes * relatos atentos <b>indefectiblemente</b> a los datos exactos	semblança formal del mot.	RAE: sí DIEC2: no, pero sí defugir	semblança formal i semblança semàntica.
4	1	com <b>se'n puja</b> pels tubs l'aigua a la casa <b>sola</b> * como <b>sube</b> por los tubos el agua a la casa <b>solitaria</b>	inherent a la naturalesa verbal de cada llengua	GCC verbs pronominals??? Llegir-ho	a l'oració de SL sola és un complement predicatiu, mentre que a TL és un complement del nom del CCL.
5	1	i <b>dóna</b> un gran desig d'obrir totes les fonts * y <b>da</b> un gran deseo de abrir todas las fuentes	calc	GCC el verb "donar"	el significat de "donar" no és el mateix en SL que en TL. És més ampli en SL?
6	1	a plànyer-se'n, potser, <b>a</b> sentir-se petits * a lamentarse, puede ser, <b>de</b> saberse pequeños	més informació semàntica a SL		a TL s'afeg un matís de causalitat que és només addició a SL (a-de).
7	1	les <b>despulle</b> s, el tros de calçetí i el tros * las <b>cenizas</b> , el trozo de calçetín y el trozo		podria ser <i>despojos</i>	l'opció de ceniza en comptes de despojo pot ser per causa de la ressonància quevediana del mot ceniza, que manca a despojo. En aquest sentit, ens trobaríem davant d'un afany d'adaptació del ST al context de recepció en el TT.
8	1	i veure com l'airet <b>meneja</b> la cortina * y ver como el airecillo <b>mueve</b> la cortina	?	Segons DCVB pot ser dialectal valencià	per què no <i>menea</i> ? Menejar, en aquest context, implica un matís dialectal valencià, que es perd a TL.
9	1	Venen, <b>de quan en quan</b> * vienen, <b>de tanto en tanto</b>		consultar les dues locucions adverbials!!!	
10	1	que tenia que <b>tocar-les</b> , i com <b>tancava els ulls</b> * que tenía que <b>rozarlas</b> , y cómo <b>apretaba los ojos</b>	més intensitat lírica. Més sensibilitat somàtica.		<i>rozar</i> i <i>apretar</i> són sensitivament més definides que tocar i tancar.
11	1	com d'un <b>tel</b> esgarrat * como de un <b>telo</b> desgarrado	per semblança formal	telo RAE: no	no existeix el mot a TL. Incorrecta traducció. Proposta: <i>tela</i> o <i>velo</i> .
12	1	Noms i coses que <b>són</b> , encara, on jo no hi <b>sóc</b> . * Nombres y cosas que <b>permanecen</b> , aún, donde yo ya no <b>estoy</b> .			buscar a GCC les diferències de significat de "ser" en castellà i en català.
13	1	de sobte encara <b>em pren</b> aquell vent o l'amor * de pronto aún <b>me coge</b> aquel viento o el amor			
14	1	la <b>pudor</b> de la gent. * el <b>olor</b> de la gente.	no hi ha equivalent en castellà. Semblança formal.	RAE: pudor en sentit de mala olor en castellà es troba en desús.	Semblança formal, tot i que té sentit dins el context en un significat més ampli i que encaixa per la forma.
15	1	aquell primer <b>amant</b> * aquel primer <b>amor</b>	semblança formal		
16	1	D'un en un <b>se n'isqueren</b> els difunts * De uno en uno <b>se</b>		GCC buscar verbs	*Més tendència a la pronominalització verbal i més flexibilitat en

Rep.	Cas	Fragment de text	Motiu del canvi	Consultes bibliogràfiques	Propostes alternatives i valoració
		salieron los difuntos.		pronominals en català i en castellà: diferències.???	català que en castellà.
17	1	l'enterrador <b>bufat</b> m'enterrarà en un lloc qualsevol, sense * El / enterrador <b>bufado</b> ...		RAE: no existeix	
18	1	la meua vida * mi existencia	semblança formal		pentasíl·labs
19	1	mes no massa torrat * <b>mas</b> nunca demasiado asado	calc	DIEC2: sí <i>mes</i> conjunció	sí que s'ajusta
20	1	<b>me'l mire</b> en l'aire * <b>me lo miro</b> en el aire	calc	és correcta aquesta pronominalització en castellà???	
21	1	com la merda s' <b>esmuny</b> en estirar la cadena * como la mierda <b>se va</b> , al tirar de la cadena			és molt més ampli el sentit de <i>irse</i> que el d'esmunyir-se. Podria haver triat <i>deslizarse</i> .
22	1	<b>semblant un bes</b> , com un cándid <b>ruixim</b> * <b>semejante a un beso</b> , como un cándido <b>rocío</b>			ruixim és <i>llovizna</i> , no rocío. Estil: col·locació estellesiana???: [semblant+N] estructura comparativa (és una influència ausiàsmarquiàna?)
23	1	les <b>acaballes</b> de Catul * las <b>postrimerías</b> de Catulo			es manté el registre elevat i s'afegeix una ressonància a Quevedo, per <i>postrimeries</i> ("el <i>postrer día que...</i> ")
24	1	i no en <b>faran esment</b> del sentiment * y no <b>pensarán</b> en el sentimiento			no correspondència semàntica
25	1	<b>se't riu</b> l'infant quan t'ha vist cridar, <b>ebri</b> , i tu li vols aclarir que no ets <b>ebri</b> ,* <b>se te ríe</b> el niño que te ha visto llamar, <b>ebrio</b> , y tú le quieres aclarar que no estas <b>borracho</b> ,		buscar allò de la pronominalització verbal en cast i en cat???	estil: millorar l'estil evitant redundàncies.
26	1	t'has assegut al rastell, <b>al remat</b> * te has sentado en el bordillo, <b>al final</b>			Fraseologisme en SL traduït com a fraseologisme en TL.
27	1	sabran <b>quin</b> és el <b>dany</b> * sabrán <b>cuánto</b> es el <b>daño</b>			
28	1	les teues passes a l' <b>andana</b> * tus pasos por el <b>desván</b>			diferent significat
29	1	<b>com un meló</b> de sucre líquid, * <b>como quien empieza un melón</b> de azúcar líquido			més informació i cohesió a TL. Diferent estructura comparativa [SL: com + SN] [TL: como quien + O]. Pot ser que la castellana siga ausiàsmarquiàna?
30	1	d'una aigua purulenta, de vaixel·la <b>escurada</b> * de una agua purulenta, de vajilla <b>limpia</b> .			relació metonímica de diferents parts del procés de rentar els plats (SL: l'acció, TL: el resultat)
31	1	vas enlloc ànima * no sabes dónde vas alma			passa de formulació afirmativa (SL) a negativa (TL)
32	1	fang i cigales fang cuc lent de la <b>reïna</b> * barro y cigarras gusano lento de la <b>resina</b>			Diferent significat. Segons DCVB: reïna sí, però es perd el matís de registre.
33	1	<b>perfecta</b> , segura * <b>radiante</b> , segura	per què no <i>perfecta</i> ?		

Rep.	Cas	Fragment de text	Motiu del canvi	Consultes bibliogràfiques	Propostes alternatives i valoració
34	1	d'un enderroc humà no t'apiades? * ¿de un derribo humano no te apiadas?			estil: MF: LES PERSONES SÓN EDIFICIS
35	1	a llocs de llum, de <b>pregona</b> llum sacra * a lugares de luz de <b>honda</b> luz sacra			es perd matís. Mot més específic en SL.
36	1	per aquest poble, que ha <b>estat</b> sempre * por este pueblo que ha <b>sido</b> siempre			diferència d'ús de ser i estar en castellà i en català???
37	2	<b>l'engonal</b> * la <b>ingle</b>			
38	2	<b>d'entrecoix</b> * de <b>entrepiera</b>			
39	2	Dama d'anit, que el vostre <b>esguard</b> altiu / vàreu vessar pel quartet i les taules * Dama de anoche, que vuestra <b>mirada</b> altiva / derramasteis por el cuarteto y las mesas,			Hi ha una MF interessant LA MIRADA ÉS UNA DÉU D'AIGUA QUE ES VESSA SOBRE ALLÒ QUE MIRA
40	2	Escric sota una lluna amarga com la <b>fel</b> . * Escribo bajo una luna amarga como la <b>hiel</b> .			
41	2	<b>dempeus</b> * de <b>pie</b>			
42	2	No em dones doncs la pau, <b>car</b> me la vull guanyar * No me des, pues, la paz, <b>que</b> me la quiero ganar			<i>car</i> contrastiu, consecutiu
43	2	Dóna'm lluita, <b>car</b> jo ja posaré el demás.* Dame lucha, <b>y</b> yo ya pondré lo demás.			<i>car</i> additiu, consecutiu
44	2	Dóna'm lluita, <b>car</b> no vull posar-me a adorar * Dame lucha, <b>porque</b> no quiero ponerme a adorar			<i>car</i> consecutiu, justificatiu
45	2	és l'hora violenta, per fi, de la <b>saó!</b> * es la hora violenta, por fin, de la <b>sazón!</b>			Semblança formal dels dos mots.
46	2	Escric <b>darreres</b> coses sobtades, impensades, * Escribo <b>postreras</b> cosas súbitas, impensadas,	semblança formal		Postreras remet a Quevedo. En tractar-se d'una autotraducció, la tria d'aquest mot connotat indica que l'autor atribueix un significat intertextual a aquest poema, on Quevedo és present com a influència subjacent. Caldrà que futurs traductors ho tinguen en compte.
47	2	el moment / <b>postrer</b> del meu naufragi, escric mentre una sal * el momento / <b>último</b> de mi naufragio, escribo mientras una sal	canvi per a evitar repetició de <i>postrero</i> .		Denota una certa improvització de la traducció per part de l'autor.
48	2	La <b>joia</b> pura del carrer * La <b>alegría</b> pura de la calle			preval el significat, però es perd el matís valencià pompós de la paraula <i>joia</i> , ja que <i>alegría</i> és molt més <i>general</i> .
49	2	de cap d'any i els forats de les <b>piques</b> i hi ha * de fin de año y los agujeros de las <b>pilas</b> y hay	per forma		
50	2	i els tramvies terribles amb l' <b>enrenou</b> dels ferros * y los tranvías terribles con el <b>estrépito</b> de los hierros	forma aproximada		
51	2	i les inscripcions obscenes dels <b>comuns</b> * y las inscripciones obscenas de los <b>labavos</b>			
52	2	de parelles lentíssimes, d'infants a la <b>placeta</b> , * de parejas			



Rep.	Cas	Fragment de text	Motiu del canvi	Consultes bibliogràfiques	Propostes alternatives i valoració
		lentísimas, de niños en la <b>plazuela</b> ,			
53	2	d'una <b>certa</b> grogor de pianos usats * de una <b>cierta</b> amarillez de pianos usados			Estil, col·locació: ús dels numerals indefinits davant els adjectius. Estil: el groc significa metonímicament per a Estellés, allò vell, humil i gastat.
54	2	els <b>corcons</b> de la taula. Una lenta tristesa, * los <b>gorgojos</b> de la mesa. Una lenta tristeza			Paraula recurrent que denota la metàfora ontològica subjacent: EL CAP ÉS UN TROS DE FUSTA I ELS PENSAMENTS ANGOIXOSOS SÓN CORCONS QUE LA ROSEGUEN
55	2	<b>rajolars</b> vermells * <b>alfares</b> vermejós			
56	2	tramvies grocs * tranvías amarillos			tramvies són importants en estellés. Lmer. Realisme històric. La València de postguerra. El groc és un color semànticament clau també. Relacionat amb la postguerra, els trens, els tramvies...
57	2	amb un <b>tacte domèstic</b> * <b>tacto doméstico</b>	calc		el tacte i l'adjectiu domèstic i la mateixa col·locació són un element reiterat i significatiu en la lírica estellesiana. Cal tenir-ho en compte.
58	2	amb un soroll lentíssim, <b>potser</b> fisiològic * con un ruido lentísimo, <b>puede ser</b> fisiológico	calc, però errada semàntica	convindria més la traducció <i>tal vez o quizás</i>	El <i>puede ser</i> no és un connector de concessivitat fossilitzat típic en castellà com sí que ho són <i>tal vez</i> o <i>quizás</i> , ambdós bisíl·labs i adequats a aquest context.
59	2	al vespre * al atardecer			no quadren les síl·labes: problema
60	2	l'estrepit fugitiu, com de seda <b>rompuda</b> , * El estrépito fugitivo, como de seda <b>rasgada</b>	per semblança formal		romput és un adjectiu molt important en Estellés (Coral Romput). En aquest cas, el traductor busca un trisíl·lab adequat al context textil que s'ajusta semànticament.
61	2	i del cel, i del cànter, i el <b>pitxer</b> i l'argila. * y del cielo, y del cántaro, y el <b>pichel</b> , y la arcilla.	semblança semàntica i formal, però no de registre.	pichel RAE: sí	buscar al DUE l'ús de <i>pichel</i> .
62	2	enramava, / salpassava * derramaba, / asperjaba		IEC: enramar sí, salpassar no. DCVB: enramar sí, salpassar no, però sí salpàs, però regular. RAE: sí	el significat dels dos mots no s'ajusta en TL.
63	2	<b>perols</b> absurds * <b>pucheros</b> absurdos			estil: adjectivació original.
64	2	les mans que no et <b>retroben</b> * las manos que no te <b>tienen</b>	simplificació		pot ser: reencuentran.
65	2	no tot serà, <b>però</b> , silenci. * no todo será, <b>empero</b> , silencio	sentit	RAE: sí	perquè el però no pot tindre el mateix ús apositiu en castellà.
66	2	<b>iradament</b> , sense pensar * <b>airadamente</b> , sin pensar	semblança semàntica i formal.	RAE: sí: "con ira"	bona traducció
67	2	i ulls perdurables <b>d'estranyesa bíblica</b> * y ojos memorables de <b>asombro bíblico</b>			estil: adjectivació original
68	2	illes de <b>cap al tard</b> * islas del <b>crepúsculo</b>			
69	2	tèrboles ínies / amargament llunyanes * turbias líneas	calc		estil: anteposició de l'adjectiu (influència de Fuster)

Rep.	Cas	Fragment de text	Motiu del canvi	Consultes bibliogràfiques	Propostes alternatives i valoració
		amargamente lejanas			
70	2	<b>raone</b> amb l'oli cru * <b>converso</b> con el aceite crudo			bona traducció. No pot traduir-ho com <i>razonar</i> perquè no significa el mateix.
71	2	no em <b>resten</b> ja, en crua soledat * no me <b>quedan</b> ya, en cruda soledat,			
72	2	migjorn * mediodía			
73	2	<b>cofoi</b> et duria * <b>contento</b> te llevaría			
74	7	però <b>res no és debades</b> * pero <b>nada es en balde</b>			Ajusta el metre, però s'ajustaria més semànticament "nada" que "nunca"
75	7	S'alça del llit <b>al temps que</b> la criada * Se levanta de la cama <b>al tiempo que</b> la criada			
76	7	i només pren llet i <b>un dit de café</b> , * y nada más toma leche y <b>un dedo de café</b> .			
77	7	És l'hora de <b>parlar clar i ras</b> , Sant Vicent. * Es la hora de <b>hablar claro y raso</b> , San Vicente.	Novament calc formal.		
78	7	els meus talons, els ulls, <b>el baix ventre</b> , l'esquena... * los talones, los ojos, <b>el bajo vientre</b> , la espalda...	calc formal		Aquest eufemisme és una col·locació en català. I en castellà?
79	11	ara que em resistesc dèbilment a estar trist. / Ara que només tinc ganas d'estar alegre * ahora que nada más tengo ganas de estar alegre. / Ahora que me resisto débilmente a estar triste	ordre lògic del contingut.		dues vegades trist en dos versos consecutius potser li semblava redundant, i per això ha canviat l'ordre (de trist-trist-alegre a trist-alegre-trist).
80	1 1b	<b>quins</b> eren, els problemas: són, només, uns residus * <b>quiénes</b> eran, los problemas: son, nada más, unos residuos	afegeix una MF		En castellà, quins pot ser cuáles (referit a objecte) o bé quiénes (referit a persona). El fet de la tria de l'opció de persona per a referir-se als "problemes" implica l'addició d'una personificació (MF)
81	1 1c	tinc un record <b>vermell</b> a les pupil·les * tengo un recuerdo <b>bermejo</b> en las pupilas	semblança formal		
82	1 2	com <b>enramar-me</b> d'oli cru * como <b>enramarme</b> de aceite crudo		RAE: sí DIEC2: sí	bona traducció
83	1 2	amb mans com d'orb <b>et vaig palpar</b> el cos * con manos como de ciego <b>te tenté</b> el cuerpo		RAE: sí <i>palpar</i>	
84	1 2	el <b>jorn</b> aquell que vaig prendre uns <b>gesmils</b> * el <b>día</b> aquel en que tomé unos <b>jazmines</b>			
85	1 3sprep- /3v+	els cucs / de seda <b>per damunt</b> de tomillos ben secs. * los gusanos / de seda, <b>trepando</b> por tomillos bien secos			s'afeg un verb i es converteix el sintagma en oració. Coincideix la mètrica (trisíl·labs).
86	1 6a	cercant la pau a l'alta mar <b>foscant...</b> * cercando la paz en la alta mar <b>casi oscura...</b>			no hi ha una paraula equivalent en castellà.
87	1 6a	si aquest carrer és sols un atzucac? * si esta calle es solo una calle sin salida?			

Rep.	Cas	Fragment de text	Motiu del canvi	Consultes bibliogràfiques	Propostes alternatives i valoració
88	1 6a 2	el soroll de les <b>piques</b> * el estruendo de las <b>pilas de fregar</b>			no hi ha equivalent semàntic en castellà d'un sol mot. S'altera completament la mètrica.
89	1 6b	<b>me n'entraré</b> foscament en la nit * <b>penetraré</b> oscuramente en la noche	calc		
90	1 7	i <b>abocar-me a l'escala</b> . I puja l'ascensor * y <b>asomarse a l'escalera</b> . Y sube el ascensor.		buscar si locució en català i en castellà?	Sí coincidència semàntica (DIEC)
91	1 7a	flors de taronger * flores de azahar	semblança formal		<i>flores de azahar</i> és redundant.
92	1 9	per vós, per voós, <b>muralles i miralls</b> . * por vos, por vos, <b>murallas y espejos</b> .			Es perd l'al·literació
93	1*	rese amb els ulls oberts; <b>darrerament</b> comprenc * rezo con los ojos abiertos; <b>últimamente</b> comprendo	semblança formal, però +1síl.		Significat poètic de l'adverbi en <i>-ment</i> , ja que s'amplia el significat a un sentit de consecució o assoliment d'una fita.
94	1*	Hi ha l' <b>aladre, groguenc</b> , amb una <b>grogor d'os</b> . * Hay el <b>arado, amarillento</b> , con una <b>amarillez de hueso</b> ,			Estil: la importància en la lírica estellesana dels colors per a descriure paisatges i estats d'ànim. Els colors actuen com catalitzadors del significat.
95	1*	i hi ha una llunyania de llençols <b>eixugant-se</b> * y hay una lejanía de sábanas <b>secándose</b> .			Estil: descripció paisatgística a través de detalls metonímics introduïts per un complement del nom, sovint Sprep: [ex. una <i>mar de mamelletes d'aigua</i> ]
96	11 13+	Ella besa, con unos besos enormes, a los niños	fragment incoherent.		Aquest vers apareix repetit.
97	12-	quan vaig al cementeri. I, de sobte, al despatx, aquesta nit em se dins d'un nínxol d'aquells, * cuando voy al cementerio me sé dentro de un nicho de aquellos,	redundància?		Hi ha una MF: UN DESPATX ÉS UN NÍNXL. Passa de 2 versos a 1 vers el mateix contingut, però s'elimina la MF nínxol-despatx
98	12-	i amb això no sabia si jo estic viu encara,			sembla un error perquè sense el vers aquest fragment perd coherència.
99	12-	i matèries <b>grogues</b> , i matèries <b>grises</b> / i totes llefiscoses, i la pols, i les mosques, * y materias pegajosas, y el polvo, y las moscas,	per redundància		estil: el poeta s'adona de la repetició insistent dels colors per a descriure les escenes i decideix ometre'ls en aquest fragment.
100	12+	amarg, infinitament amarg * amargo, / infinitamente amargo			
101	13-	i tu estaràs despert per tots	per redundància?		
102	13-	car, per molt que els fota, jo estaré, aleshores, molt més fotut.	per redundància		Potser també per atenuar la col·loquialitat.
103	13-	encara cast i molt segur amant	errada?		
104	13-	a la riba, veia / dames de cristall * a la orilla, veía damas de cristal			
105	1a	<b>telefonat</b> * <b>telefoneado</b>	prevalença de la forma		Anto 84 VAE fa prevaldre un estil de traducció basat en el calc formal més que no en la reformulació.
106	1a	<b>No tinc ganes d'escriure, si vols que et parle clar</b> * <b>Sólo</b>			Significat contrari. No és per ajustar el metre.

Rep.	Cas	Fragment de text	Motiu del canvi	Consultes bibliogràfiques	Propostes alternatives i valoració
		tengo ganas de escribirte, si quieres que te hable claro.			
107	1a	els peixos implacables, de cada nit que em van / <b>assetjant</b> cada dia mentre vaig, mentre torne, * los peces implacables de cada noche que me van / <b>acechando</b> cada día mientras voy, mientras vuelvo,	preval la forma		Assetjar és <i>acosar</i> , no <i>acechar</i> .
108	1a	de llocs inconcebibles i em <b>roseguen</b> , <b>roseguen</b> * de lugares inconcebibles y me <b>muerden</b> , me <b>muerden</b>			Crec que no existeix equivalent semàntic exacte en castellà per a <i>rosegar</i> . Potser seria millor la solució <i>mastican</i> , ja que coincideix formalment més amb <i>roseguen</i> .
109	1a	un silenci, un desig <b>rabent</b> , un estupor, * un silencio, un deseo <b>rápido</b> , un estupor,	per semblança formal		<i>Rabent</i> és lèxic més culte que no el genèric <i>rápido</i>
110	1a	allò que mai no s' <b>aclareix</b> del tot; * aquello que nunca se <b>conocería</b> del todo;			
111	1a	no facilitareu massa dades a aquells compatriotes <b>desficiosos</b> * no facilitaréis demasiados datos a aquellos compatriotas <b>impacientes</b>			
112	1a	al costat de la <b>caserna</b> * al lado del <b>cuartel de la Guardia Civil</b>			per què no sols <i>cuartel</i> ?
113	1a	<b>DESPRÉS DE TOT</b> * <b>DESPRENDIDO DE TODO</b>			polisèmia en català que s'aclareix en castellà. Veiem com una autotraducció pot donar pistes sobre el sentit de l'obra original.
114	1a * 2	que s'hi va acumulant <b>dessota</b> cada pota * que se va acumulando <b>bajo</b> cada pata			<i>dessota</i> pertanyeria a un registre elevat, és un cultisme, mentre que <i>bajo</i> és un mot comú a TL. Percebem certa tendència a la simplificació semàntica en aquesta traducció.
115	1a * 7a	desitjant <b>bona nit</b> al matrimoni vell * deseando <b>buena noche</b> al matrimonio viejo,			Crec que <i>buena noche</i> és incorrecte en castellà.
116	1a 1b	<b>entre dues clarors</b> recórrec uns carrers * <b>entre dos luces</b> recorro unas calles	mètrica		canvia l'element de la metonímia per tal que coincidisca la llargada del mot. Ho canvia també igual 13 versos més avall.
117	1a 1b	<b>murta</b> de negres cabells * <b>muerte</b> de negros cabellos			el significat és completament diferent, però com que mort és un mot clau (comodí) en la lírica estellesiana i hi apareix molt sovint, l'autor pot optar per traduir-ho així i a banda, aquesta traducció continua tenint sentit i, a més, afegeix la metàfora de la personificació de la mort en substitució de la MF de la personificació de la planta.
118	1a 1b	coses totes / absolutament <b>interdictes</b> llavors, * cosas todas absolutamente <b>prohibidas</b> enton-			es perd el matís de llenguatge culte i de llenguatge d'especialitat (administratiu) i, per tant, es perd el contingut metafòric de l'àmbit de la justícia (MF: DÉU ÉS EL JUTGE SUPREM).
119	1a 1c	<b>Esdevens</b> , aleshores, la meua sola pàtria * <b>Te conviertes</b> , entonces, en mi sola patria	semblança semàntica	RAE: <i>Devenir</i>	El trisíl·lab <i>devienes</i> encaixa formalment amb esdevens, tot i que en castellà pertany a un registre culte.
120	1b	i el trepig de les / sabates * y el paso de los / zapatos			alteració de la MN de caminar.
121	1b	l'expose dins el plat en <b>tongades</b> incitants * lo expongo	?	RAE: <i>sí tongadas</i>	el fet de triar <i>puñados</i> en comptes de <i>tongadas</i> fa que la relació

Rep.	Cas	Fragment de text	Motiu del canvi	Consultes bibliogràfiques	Propostes alternatives i valoració
		denro del plato en <b>puñados</b> incitantes			semàntica del ST i el TT síga de MN. Hauria pogut traduir <i>tongadas</i> , atès que coincideixen les síl·labes.
122	1b	<b>molt acostats</b> a unes ribes prosaiques * <b>más ceñidos</b> a unas riberas prosaicas			
123	1b	com esperar que la veritat <b>sure</b> * cómo esperar que la verdad <b>arraigue</b>			
124	1b	ni <b>plors</b> ni crits. Ja, en silenci tan sols. * ni <b>lágrimas</b> ni gritos. Ya, en silencio tan solo.			MN
125	1b	i entra el veí i em veu penjat del <b>sostre</b> * y entra el vecino y me ve colgando de las <b>vigas</b>			relació metonímica
126	1b 2	<b>et sobta</b> el vers possible amb el seu <b>mot</b> central * <b>te asalta</b> el verso posible con su <b>palabra</b> central	afegeix una MF per intensificar el lirisme.	DIEC: sí assaltar.	Mot és una paraula clau de l'univers estellesià, com pedra. Es tracta d'una metonímia de la llengua o de l'escriptura en un sentit general del català. La traducció per <i>asaltar</i> introdueix una MF de personificació dels versos.
127	1b 9p	te'n vols anar i <b>t'agafa</b> el cabell * te quieres marchar y <b>te cojo</b> del cabello			en el ST, sembla que qui agafa el cabell és la mar al jo poètic, o el fulgor secret que a ningú no diràs. Hi ha una MF de personificació dels sentiments o de la mar. En el TT, s'afegeix una connotació eròtica, on el jo poètic agafa del cabell un personatge no aparegut fins aleshores.
128	1b?	i jo pense el <b>paisatge</b> / gravat per un rural i lent Albert Durero * y yo pienso el <b>reportaje</b> / grabado por un rural y lento Alberto Durero	no sabem si és una errada o la introducció d'una MF		És estrany perquè amb <i>reportaje</i> s'introdueix una repetició del mateix mot aparegut quatre versos amunt, quan en realitat té més sentit <i>paisaje</i> . Però potser és una MF: PINTAR ÉS ESCRIURE
129	1c	i premiran <b>llurs</b> cossos apegalosament * y apretarán <b>sus</b> cuerpos pegajosamente	no hi ha equivalent en castellà.		es perd el matís de l'arcaisme i el contrast d'aquest amb "apegalosament".
130	1c	tan opulenta de <b>braons</b> i <b>pits</b> * tan opulenta de <b>brazos</b> y <b>pechos</b> // -més que de <b>pits</b> , diríem de <b>mamelles</b> - * -més que de <b>pechos</b> , diríamos de <b>tetas</b> -			<i>pits-pechos</i> i <i>mamelles-tetas</i> sí que mantenen el registre.
131	1c	ai la <b>corranda</b> de les illes * ¡ay la <b>canción</b> de las islas!			
132	1c	<b>escarpidor</b> , gillette, sabó, dentífric * <b>peine</b> , gillete, jabón, dentífrico			es perd el registre i el matís arcaic.
133	1c	així com cell qui en la mar té <b>maysó</b> * así como aquel en la mar tiene <b>mansión</b>			es perd el matís de llengua arcaica que apunta a la influència ausiasmarquiana en aquest fragment
134	1c	el darrer guany * la victoria final		buscar ff la victoria final???	estil: perd l'estil ausiàs marquès del vers, però afeg una estructura fraseològica en espanyol.
135	1c	esteré, mort, <b>a qualsevulla banda</b> * estaré, muerto, <b>en cualquier parte</b>			SL arcaisme i TL fraseologisme
136	1c	Tirant el Blanc, <b>tamborinos</b> , migdia * Tirante el Blanco,			es perd el matís de registre arcaic i la intertextualitat amb el Tirant

Rep.	Cas	Fragment de text	Motiu del canvi	Consultes bibliogràfiques	Propostes alternatives i valoració
		<b>atabales</b> , mediodía			(DCVB)
137	1c * 2	Dona'm lluita i motius de <b>plany</b> o d'esperança. * Dame lucha y motivos de <b>llanto</b> o de esperanza			Plànyer és un verb manllevat per Estellés d'Ausiàs March, que apareix de manera recurrent a la seua poesia i que té un matís retòric medieval.
138	1c 1d	el <b>barquetot</b> les flors les persianes verdes * el <b>barquichuelo</b> las flores las persianas verdes		DCVB: Barca més ampla que el barquet normal de l'Albufera, que serveix principalment per al transport de terra per als arrossars (val., ap.	Es perd el matís dialectal, però se substitueix pel registre col·loquial.
139	1c 2	i <b>la flaire</b> dels horts * y <b>el aroma</b> de los huertos			
140	1c 2	tota la mar a <b>mamelletes</b> tota * toda la mar a <b>tetitas</b> toda			
141	1c 2	i al cap al tard * y al atardecer			
142	1c 2	canéixen el volum dur de <b>la teua sina</b> * conocen el volúmen duro de <b>tus pechos</b>			manté el registre.
143	1c 2 7?	<b>car</b> d'amants com nosaltres <b>en són parits ben pocs</b> . * <b>porque</b> amantes como nosotros <b>son paridos bien pocos</b> .	no hi ha equivalent en castellà.		Es perd el matís arcaic que marca la influència ausiasparquiàna en aquest fragment.
144	1c+	ella anirà per casa en <b>camisa</b> * ella irá por la casa en <b>enaguas</b>	matís arcaic		no és el mateix significat, però el fet de canviar el mot dóna un matís arcaic que no es troba al SL.
145	1d	no <b>s'ou</b> res * no <b>se oye</b> nada // i no s'ha <b>oït</b> obrir ni tancar una porta * y no se ha <b>oído</b> abrir ni cerrar ninguna puerta,	semblança formal	DCVB: forma arcaica que es manté en balear i en valencià.	es perd el matís dialectal, però el fet que l'autor opte per la forma dialectal oure en lloc de sentir fa que la traducció al castellà per oír siga més propera.
146	1d	lilit, * lecho,	per significat de context.		afeg un matís arcaic en TL que no conté a SL, però que s'adiu amb el context, centrat en la referència intertextual amb <i>Tirant lo Blanch</i> .
147	1d	<b>s'agronsaven</b> als balancins * <b>se mecían</b> en los balancines			
148	1d	i <b>ataranta</b> i atreu els navegants * y <b>aturde</b> y atrae a los navegantes			
149	1d	<b>brau</b> que vas solt pel camp <b>brau</b> * <b>toro</b> que vas suelto por el campo <b>toro</b>			brau és un mot del català oriental, matís que es perd en la traducció. La tria tendenciosa de l'opció de brau en lloc de bou pot deure's a la influència d'Espriu.
150	1d	els infants feien <b>brumerols</b> de sabó * los niños hacían <b>pompas</b> de jabón			
151	1d	cloc els ulls i <b>me'l fot</b> * cierro los ojos y <b>me lo zampo</b>			manté el to dialectal per expressions fraseològiques. <i>Fotre</i> és un verb molt connotat de col·loquialitat i polisèmic en català, però en aquest context no s'ajusta el <i>joder</i> castellà.
152	1d	discretament, en <b>amanèixer</b> * discretamente, al		DIEC: amanèixer no,	es perd el matís dialògic. Amanèixer és una forma valenciana.

Rep.	Cas	Fragment de text	Motiu del canvi	Consultes bibliogràfiques	Propostes alternatives i valoració
		<b>amanecer</b>		però DCVB: sí	
153	1d	<b>cara al cel</b> , amb els braços creuats darrere el <b>tos</b> * <b>cara al techo</b> , con los brazos cruzados tras la <b>nuca</b> .	?	DCVB dialectal valencià i nord-occidental.	per què no <i>cielo</i> ? Cel i <i>techo</i> poden tenir una relació metonímica en la representació de l'escena. [cara+a+SN] és col·locació en català, però en castellà aquesta locució adverbial canvia: [de+cara+a+SN], per la qual cosa aquesta traducció o seria correcta.
154	1d 7a	tu ja / m'entens i <b>mut</b> * tu ya me entiendes y <b>silencio</b>		RAE: <i>sí mutis</i>	
155	1x	Raonaven els morts, insistien <b>entercs</b> * Hablaban los muertos, insistían, <b>tenaces</b> .			
156	1x	Sempre estaven parlant, discutint, <b>raonant</b> . * Siempre estaban hablando, discutiendo, <b>razonando</b> .			
157	1x	et recorde <b>sovint</b> * te recuerdo <b>frecuentemente</b>			"siempre", "a veces"
158	2 * 3adv-	<b>car</b> el café la sol desvetlar <b>massa</b> . * <b>pues</b> el café la suele desvelar.	3adv-: ajust mètric		2: pèrdua del matís arcaic de <i>car</i>
159	2 1	amb aquest <b>còdol</b> que diposite * con esta <b>pedra</b> que deposito			còdol és <i>guijarro</i> en castellà, però no s'ajusten en la forma.
160	2 1c	aquell llum que tenia el <b>color del pixum</b> * aquella luz que tenía el <b>color del orín</b>			Estil i canvia de registre.
161	2 1c	amb un llum de <b>pixum</b> * con una luz de <b>meada</b>			Estil i manté el registre.
162	2 7	en el <b>buc de l'escala</b> , <b>raonen</b> dels seus fills. * en el <b>hueco de la escalera</b> , <b>hablan</b> de sus hijos		és fraseològic en castellà? I en català?	
163	2 7a	vora el barranc del Carraixet * a la orilla del barranco de Carraixet			es perd la ressonància llorentina
164	2 8n	Aquell futur de muntonet <b>de cendra</b> , * Aquel futuro de montoncito <b>de cenizas</b> ,	calc i ?		estil: construcció típica de l'estil estellesià: [det (demostratiu)+N+Sprep(de+SN)]
165	3adv-	Només tinc ganes, <b>ara</b> , de rascar-me els genolls * Nada más tengo ganas de rascarme la rodilla			Per a estalviar síl·labes, encara que el segon hemístiqui no s'ajusta al metre.
166	3adv+	ya	mètrica		
167	3advx	on deu haver, <b>encara</b> , uns esguits seminals. * donde <b>aún</b> debe haber salpicaduras seminales.			Ho canvia de lloc per a aprofitar la <b>sinalefa</b> i quadrar la primera part del vers [6+].?
168	3det-	com hi ha el fill sense <b>els</b> pares i els pares sense el fill * como hay el hijo sin padres, y los padres sin el hijo,	mètrica: estalviar 1 síl·laba		
169	3det-	uns albercocs, unes prunes, bresquilles. * unos albaricoques, unos ciruelos, <b>unos</b> melocotones			estil: homogeneïtzació del vers, però la traducció té massa síl·labes [9-16]
170	3det+	i li dónes allò que dus, i més encara * y le das <b>todo</b> aquello que llevas, y más aún	intensificar lirisme. Estil		no cal, perquè afegeix més síl·labes del compe.
171	3pf-	<b>t'</b> ho jure * lo juro	estil: atenuar la col·loquialitat		Tendència a una certa pèrdua de la col·loquialitat

Rep.	Cas	Fragment de text	Motiu del canvi	Consultes bibliogràfiques	Propostes alternatives i valoració
172	3pf-	i no em veies els ulls que <b>em</b> creuava la pena * y no me veías los ojos que cruzaba la pena			no té cura de respectar la mètrica.
173	3pf-	però no és el meu nom. I sols <b>em</b> moriré * pero no es mi nombre. Y solo moriré			Ho fa per a quadrar el metre [6+6]
174	3pf-	i després de n'anaven a <b>menjar-se-les</b> dins * y después se iban a <b>comerlos</b> dentro	quadrar mètrica		S'elimina el pronom feble per a quadrar la mètrica.
175	3pf+	sembla que la humitat / infla els ossos del cap desmesuradament: * parece que la humedad / <b>me</b> hincha los huesos de la cabeza desmesuradamente.			incorreccions en la traducció. No es manté la rima ni la mètrica.
176	3prep+	teua, que em recorria i em pujava les cames * tuya, que me recorria y me subía <b>por</b> las piernas.	per significat		
177	3prepx	penjat <b>amb</b> el fil del telèfon * colgado <b>del</b> hilo del teléfono			
178	3prepx	Després es demoraven, dolces, <b>pels</b> meus cabells. * Después se demoraban, dulces, <b>en</b> mis cabellos			No respecta el metre. "por"
179	3rel+	amb cast amor potser no direu més * con casto amor puede ser <b>que</b> no digáis más			estil: més cohesionat en TL, però la mètrica no s'ajusta.
180	4adjdv	les pupiles <b>humides</b> * las <b>humedas</b> pupilas.	mètrica		
181	4n	en tenir a les mans els mapes, els fullets * cuando tengo en las manos los folletos, los mapas,			així guanya una rima assonant (mapas-italia) que no hi és al text original.
182	4n	durà <b>gents i pecats</b> i esperances i dol * llevará <b>pecados y gentes</b> y esperanzas y luto	ritme intern del vers		<i>gentes</i> i <i>luto</i> són bisíl·labs, i així el vers queda més compensat amb els dos parells de noms.
183	5-	La vida cada dia ens ofereix problemes . / no és possible resoldre'ls. <b>Sempre en queden alguns / que no es poden resoldre.</b> I es van acumulant. * No es posible resolverlos. Y se van acumulando.	per redundància		S'elimina una oració que és redundant. Hi ha una MF subjacent: ELS PROBLEMES SÓN RESIDUS. EL CAP ÉS COM UN ABOCADOR DE RESIDUS I ELS PROBLEMES SÓN LES DEIXALLES.
184	5-	i no gose mirar-me, i tinc por, i tinc ganas * y tengo miedo, y tengo ganas	redundància?		
185	5- 13-	<b>No és possible agafar el cor tal com s'agafa / el melic i amb un dit traure aqueixos residus.</b>	per redundància		MF la mateixa que abans. També la MF: EL COR ÉS UN RECEPTACLE DELS SENTIMENTS
186	6c	de xiquets agafant les móres <b>d'albarser</b> * de chiquillos cogiendo moras	eliminació per redundància	podria ser <i>zarza</i>	Aquesta omisió no millora la mètrica de TL
187	7?	ran de la mar * a la orilla de la mar			
188	7?	<b>em moriré</b> de mala seguida * <b>moriré</b> de mala seguida	calc	buscar si locució en català i en castellà?	
189	7*	com un pa que es fa agre de no portar-lo al forn. * como el pan que se agría de no llevarlo al horno.	Calc, perquè és MF original del poeta.		MF recurrent, original i significativa per al poeta, i amb motius autobiogràfics.
190	7*	<b>i el cosí i la suïssa que dormen brutalment</b> * y el primo	calc		Estil: significat subversiu dels adverbis en -ment pròpia de la lírica



Rep.	Cas	Fragment de text	Motiu del canvi	Consultes bibliogràfiques	Propostes alternatives i valoració
		y la suiza que <b>duermen brutalmente</b>			estellesiana.
191	7a	És temps d'agafar-les i <b>fer-les foc i flama</b> , * Es tiempo de cogerlas y <b>hacerlas fuego y llama</b> ,		Buscar "fer + foc i flama"	
192	7a	semblant aquelles coses que <b>s'hi fan al melic</b> * semejantes a esas cosas que <b>se forman en</b> el ombligo	el verb "fer" té una amplitud de significat major que "hacer".		no manté la mètrica.
193	7a	i se'l fica entre les cames i tot <b>es pega foc</b> * y se lo pone entre las piernas y todo <b>se pega fuego</b> .	calc		
194	7c	de nobles campanades i grans <b>llits de canonge</b> , * de nobles campanadas y grandes <b>camas de canónigo</b>			
195	7a	que es / tanque la porta <b>amb pany i clau</b> * que se / cierre la puerta <b>con cerradura</b>		buscar si locució en català i en castellà?xxxx	
196	7a	borumballes del mestre d'aixa * virutas del "maestro de carros"		buscar fraseologia???	google trad: <i>carpintero de ribera</i>
197	7a	aquella mort que no trobarà terme * aquella muerte, que no encontrará término			es perd el matís ausiasmarquià
198	7a 1	també, <b>de tant en tant</b> , <b>s'ou</b> el xiulit del tren, / <b>s'ou</b> el clàxon d'un cotxe. I res més. O poc més * también <b>de tanto en tanto</b> , <b>llega</b> el silbido de un tren / <b>se oye</b> el claxon de un coche. Y nada más. O poco más			estil: potser canvia oír per llegar per tal d'evitar la repetició d' <i>oir</i> quatre vegades en cinc versos consecutius. Es tracta d'un canvi de l'element de la metonímia de la "representació a través de variants".
199	7a 7*	i trucant a les portes amb <b>un colp de mamella</b> * y llamando a las puertas con <b>un golpe de teta</b>			és un calc.
200	7a	n'hi ha una <b>que no alça un pam de terra</b> * hay una <b>que no levanta un palmo de tierra</b>		segons ffrl, en castellà és <i>no levantar un palmo del suelo</i> entr. 2486	
201	7a?	<b>toque mare</b> i em / basta * <b>toco madre</b> y * me basta			dff sí, i no equivalent en castellà. 4239: tornar al lloc o punt de partida
202	7b	<b>vora el riu</b> * <b>a la orilla del río</b>			"vora riu"
203	7b	i en <b>girar un cantó</b> crec que em vaig a morir * y al <b>volver una esquina</b> creo que me voy a morir	la traducció ho demana.		És una col·locació idiomàtica del castellà.
204	7b	ran de la mar * a la orilla de la mar		consultar si fraseologismes en castellà i en català.	
205	7b?	o de quatre setmanes <b>a més posar</b> , qui sap. * o de cuatro semanas <b>a más poner</b> , quien sabe.	calc	és fraseològic en castellà? I en català?	és un castellanisme?
206	7c	cada matí li canvie l'aigua a la pena * cada mañana le cambio el agua a la pena			estil: aprofitament d'una frase feta per construir una nova metàfora original. MF: LA PENA ES UN ANIMAL DE COMPANIA

Rep.	Cas	Fragment de text	Motiu del canvi	Consultes bibliogràfiques	Propostes alternatives i valoració
207	7c	que es foten * que se jodan			
208	7c	allò que passa <b>al meu davant</b> * aquello que sucedía <b>delante de mí</b>			col·locació en SL i TT.
209	7c	<b>I això no obstant...</b> * <b>Y a pesar de eso...</b>			fraseologia
210	7c?	en farem una de bona * haremos una buena		buscar si locució en català i en castellà?	
211	7c?	aquella mort, excedida, a cabassos * aquella muerte, excedida, a espuestas			
212	7x	de dir açò i allò <b>clarament i tenaç</b> * de decir esto y aquello <b>clara i tenazmente</b> .		buscar la norma de dos adverbis en <i>-ment</i> consecutius	
213	7x	<b>Ni</b> vull saber nadar i guardar bé la roba * <b>No</b> quiero saber nadar y guardar bien la ropa.			Millora l'estil de l'original, ja que no cal un <i>ni</i> i és més senzill posar-hi un <i>no</i> .
214	8g	<b>Ell</b> , potser, ja s'haurà gitat. No tenen fills * <b>Ella</b> , tal vez, se habrá acostado. No tienen hijos.	possible errada		
215	8n	<b>QUADERN PER A NINGÚ</b> * <b>CUADERNOS PARA NADIE</b>	?		
216	8t	¿He de dir que tu <b>ets</b> un gran valencià * ¿He de decir que tu <b>fuiste</b> un gran valenciano			potser és per la distància cultural, per si els castellans pensen que SVF pogués ser un contemporani, o potser per qüestions retòriques.
217	8t	que mai no <b>vaig</b> escriure. * que nunca <b>he</b> escrito.			
218	8t	es / moriria * se / moría			condicional (SL) per imperfecte (TL)
219	8t	potser diràs, un dia, decebut, * puede ser que digas, un día, decepcionado			SL futur - TL subjuntiu
220	9p	com vols que <b>jo</b> escriga unes memòries? * ¿Cómo quieres <b>tú</b> que escriba unas memorias?			te més força a apel·lativa cap al tu poètic.

***Versos per acompanyar una esperança (1986):***

Rep.	Cas	Fragment de text	Motiu del canvi	Consultes bibliogràfiques	Propostes alternatives i valoració
1	1	<b>pero</b> tu compañero asumía * el teu company, <b>però</b> , assumia			connectors. Menys flexibilitat de col·locació en l'ús de però en castellà que en català.
2	1	com si hagués <b>rebut</b> un manament * como si hubiera <b>tomado</b> un mandamiento,	per estalviar mètrica		
3	1	jo <b>reste</b> a la porta * yo <b>quedo</b> a la puerta			
4	1	li ha donat, a través dels ferros, un jersei com un ram de flors * y le ha dado, a través de los hierros, un jersey, como un ramo de flores.			estil: MF original en la comparació, i molt icònica. És una MF d'imatge, com "Itàlia és una bota".
5	1	<b>com</b> de la fosca de la nit * <b>cual</b> de lo obscuro de la noche			estructura comparativa [SL: com + SN; TL cual + SN]
6	1	<b>em se</b> ric i ple d'un passat * <b>soy</b> rico y lleno de un pasado			estil: prou sovintejat en Estellés "em se + adj."
7	1	<b>no se dir si</b> com rescatat * <b>o tal vez</b> como rescatado			connectors
8	1	ara, <b>de sobte</b> , amo i senyor * hoy, de súbito, amo y señor	calc		connectors
9	1	creixia en fulles la <b>penombra</b> * crecía en hojas la <b>memoria</b>			diferent significat. Canvi de metàfora. Traducció influïda pel públic objectiu. A TT, connotacions de la memòria històrica. ST-MF: LA PENOMBRA ÉS UN ARBRE. TT-MF: LA MEMÒRIA ÉS UN ARBRE. A TT es perd la relació penombra-ombra
10	1	tot confiant * confiado			pas de gerundi a participi. Una opció de traducció de l'estructura tot+gerundi catalana.
11	1	arbres de sang, murs de sang, <b>sol</b> de sang * árboles de sangre!, muros de sangre, <b>solo</b> de sangre!			diferent significat
12	1	cae una sangre inocente que se <b>derrama</b> / desde los papeles a las calles y pide * cau una sang innocent i <b>s'escola</b> / des dels papers als carrers i demana			diferent matís de significat
13	1	<b>doblaremos</b> la rodilla e tierra * <b>vinclarem</b> els genolls a terra			varia la imatge. Dues traduccions diferents de vinclar (47)
14	1	aixequem la nostra senyera * levantemos nuestra bandera			relació de metonímia. Resultat de l'adaptació al nou context de recepció (l'espanyol).
15	2	pasillos * corredors			

Rep.	Cas	Fragment de text	Motiu del canvi	Consultes bibliogràfiques	Propostes alternatives i valoració
16	2	iradament * airadamente			
17	2	el cant * la canción			
18	2	augurios * averanys			
19	2	esdevé * se torna			
20	2	desconhort * desconuelo			ara sí que ho tradueix correctament.
21	2	irat * airado			
22	2	vinclarem * inclinaremos			
23	2	emplenen * llenan			
24	2	botxins * verdugos			correcte
25	9	entre la <b>tongada dels morts</b> * entre aquella <b>cosecha de muertes</b>			Hi ha MF a TT i no a ST. La MF que es crea a partir del substantiu <i>cosecha</i> és: ELS MORTS SÓN PLANTES CULTIVADES.
26	9	implicaria <b>cap</b> abús * ¿implicaría <b>algún</b> abuso,			citar Haïke. MN fossilitzada en la llengua en forma de preposicions. En aquest cas, una metàfora somàtica. Implica una diferència en la naturalesa de la negació en ambdues llengües.
27	9	<b>s'aixeca</b> una barricada * <b>se eleva</b> una barricada			canvi de MF (SL: PERSONIFICACIÓ DE LA BARRICADA, TL: MN)
28	9	només per un pètal de sang * sólo por un pétalo de sangre			MF: LA SANG ÉS UNA ROSA. La rosa com a símbol del socialisme i, per extensió, de l'antifranquisme.
29	1 11m	li <b>protegirà</b> el pas segur * le <b>propondrá</b> el paso seguro			significats diferents. Per ajust del metre (octosíl·labs)
30	1 7?	de successius assassinats * de asesinatos sucesivos			estil?
31	1 7a	i <b>atenyent</b> , confús, unes veus * y <b>distinguiendo</b> , confuso, unas voces		DIEC2: atènyer vol dir arribar. Hi ha un fraseologisme que és "atènyer a les orelles d'algú"	Aquest fraseologisme implícit apareix de manera metonímica, ja que s'omet la part de "les orelles".
32	1 2	cansament de <b>llot</b> * cansancio del <b>lodo</b>	calc		
33	1 2	<b>alena</b> un poble * <b>alienta</b> un pueblo		RAE no	hauria de ser <i>alenta</i>
34	1 7	Empès / a més encara, al <b>cul de sac</b> , / crec carrer el que és <b>atzucac</b> , * Empujado / a más aún, al <b>culo del saco</b> , / creo calle lo que es <b>atzucac</b>		Ambdós signifiquen <i>callejón sin salida</i>	no tradueix el mot atzucac. Cal dir que aquest mot arcaic va ser recuperat surant la transició com un mot metafòric de la situació historicopolítica i que per tant el seu ús està connotat d'aquesta MF: EL TEMPS HISTÒRIC ÉS COM UN POBLE PELS CARRERS DEL QUAL AVANCEM ELS HUMANS. Una NdeT explica el significat d'atzucac.
35	1 9	l'essencial plantejament / implicaria cap abús / o seria tan sols fer ús / d'un <b>dret</b> remot i coherent? * El esencial			diferent significat. La MF ontològica és de la mateixa naturalesa: ELS CONCEPTES ABSTRACTES SÓN OBJECTES MATERIALS. El fet s'escollir l'opció <i>hecho</i> pot tenir relació amb el perfil ideològic d'aquest text, de manera que,

Rep.	Cas	Fragment de text	Motiu del canvi	Consultes bibliogràfiques	Propostes alternatives i valoració
		planteamiento / ¿implicaría algún abuso, / o sería, tan solo hacer uso / de un <b>hecho remoto y coherente?</b>			amb aquesta substitució sembla que l'estrofa fa referència a un <i>hecho remoto</i> que seria la repressió franquista. Per tant, en aquest cas, el públic lector objectiu ha condicionat la traducció.
36	1 1c	veies indecís el <b>penó</b> * mirabas, indeciso, el <b>hierro</b>		DIEC2: bandera...parla de cavallers, regiments...	diferent significat. perd la connotació medieval. Potser <i>hierro</i> faça referència metonímica als barrots de la cel·la, i seria un canvi instigat pel lector potencial.
37	1 1c 2	desconhort * desconcierto		segons DCVB, desconhort és <i>desconsuelo</i>	no té el mateix significat. Perd la connotació medieval.
38	1 3n-	<b>com</b> flama d'una vela torta * <b>cual</b> la llama de una torcida	per què elideix vela? errada?		diferent estructura comparativa [SL: com + SN; TL cual + SN]
39	1 c 2	defugides * rechazadas		DIEC2: existeix <i>defugir</i> .	per què no <i>rehuidas</i> ? Rimaria amb <i>vacías</i> .
40	11m	i sóc conscient de la nit * y soy consciente de la noche			en un poema d'octosíl·labs, el traductor ajusta, en aquest vers, millor la mètrica que a l'original.
41	12+???	y permanecerá, encendida, a los pies de los muros			
42	1c	consuet * acostumbrado			mot més culte a ST
43	1c	i el <b>menarà</b> on són els seus * y le <b>llevará</b> con los suyos			
44	1c 4adj	amb l' <b>arriscat</b> , <b>sol fet</b> de viure? * con el <b>arriscado hecho solo</b> de vivir?			arriscado és una paraula molt menys comú en espanyol peninsular que arriscar en català. Canvi de lloc de l'adjectiu per estil?
45	1c 2	<b>murades</b> * murallas			és un mot més arcaic que muralles. Es perd el matís arcaic.
46	1d	oratge * tiempo			
47	2 7c	<b>vora</b> el barranc del Carraixet * <b>junto al</b> barranco del Carraixet			
48	3adv-	una mort destinada <b>només</b> a tu, * una muerte destinada a ti,			certa tendència a eliminar mots que no aporten massa significat per la consciència del traductor que el castellà tendeix a usar tenir més síl·labes per dir el mateix.
49	7 9	<b>vora els</b> difunts del nostre poble * <b>junto a</b> los difuntos de nuestro pueblo			En la traducció es canvia l'element fraseològic, tot adaptant-lo a la TL, però així es perd la MF: ELS MORTS SÓN UN RIU, que coincideix amb la imatge subjacent de "tongades de morts", en la qual els morts són com gotes d'aigua que fan un riu o una pluja.
50	7b?	acudís al nostre socors * acudiese en nuestro socorro			acudir al(en) socors d'algú sembla una estructura castellana
51	7c	company de mort * compañero de muerte			estil: element fraseològic subvertit (company de classe --> company de mort). Capgirament simbòlic.
52	7c	de <b>tota mena</b> de traidors * de <b>toda clase</b> de			

Rep.	Cas	Fragment de text	Motiu del canvi	Consultes bibliogràfiques	Propostes alternatives i valoració
		traïdores			
53	7c?	més mort que viu * más muerto que vivo	calc semàntic	DFEMsí	
54	7c?	de que tot acabe <b>d'un cop</b> * de que acabe todo <b>de golpe</b>		DFEM 119 <i>de golpe (y porrazo)</i>	
55	7c?	el dia de demà * el día de mañana		DFEM 88	les col·locacions en català estan molt contaminades per les del castellà.
56	8g	les morts anònimes del poble * los muertos anónimos del pueblo			canvia la focalització. A ST es focalitza l'estat i a TT es focalitza l'objecte.
57	8p 1	si saps que un déu, <b>mirant-te</b> riu * si sabes que un dios, <b>mirándose</b> , ríe			canvi de significat.
58	8t	juguem * jugaríamos			pas de condicional a present
59	9 7	davant les <b>tongades de</b> morts; frente a montones sucesivos * frente a los <b>montones de</b> muertos; davant tongades successives			MF: ELS MORTS SÓN OBJECTES.

***Cancionero del duque de Calabria (2000):***



Rep.	Cas	Fragment de text	Motiu del canvi	Consultes bibliogràfiques	Propostes alternatives i valoració
1	1	<b>flonges</b> de sol en riberes extremes * <b>muelles</b> de sol en riberas extremas			manté la mètrica. No tenen exactament el mateix referent.
2	1	amor, et dic, i em <b>clivelles</b> els ossos * amor, te digo, y me <b>hiendes</b> los huesos			manté la mètrica. significat aproximat
3	1	pixar allí, <b>dessota</b> la faldilla. * hacerlo allí, debajo de la <b>falda</b> .	per semblança morfològica		
4	1	i es masturbà <b>com</b> es masturba un home * se masturbó <b>cual</b> se masturba un hombre			diferent estructura condicional.
5	1	creues després els braços, agafant-se'ls, <b>tendríssima</b> : * cruzas luego los brazos, y los coges <b>muy tierna</b>			
6	1	mous el bust * contoneas el busto			matís de sensualitat afegida a TL
7	1	d'interrogar, els Jutges han pensat que és millor * estar interrogando, los jueces han querido			més informació a SL que a TL
8	1	duia un <b>jersei</b> cobrint-li un tros d'esquena * El <b>jersey</b> le cubría un trozo de espalda.			Canvi de focus d'interès: el CD passa a Subjecte.
9	1	els mugrons <b>divertits</b> i després <b>escaldats</b> * los pezones <b>festivos</b> y después <b>abrasados</b>			festivos és per mètrica, però per què no <i>escaldados</i> ?
10	1	dels dits, <b>ràpids</b> , de rosa. * dedos, <b>raudos</b> , de rosa			per mètrica
11	1	m'arriben a l'alçària de les dents * casi en mis dientes en movimiento			reformulació del vers. Segueix la tendència a la traducció en un estil segmentat, que estalvia síl·labes.
12	2	les <b>garbes</b> * las <b>mieses</b>			manté la mètrica. El significat no és exactament el mateix.
13	2	i no ha dit res, i s'ha posat <b>vermella</b> * sin responderme, se ponía <b>colorada</b>			
14	2	dilluns d' <b>estiu</b> a Natzaret, <b>tots sols</b> , * lunes de <b>estío</b> en Nazaret, <b>tú y yo</b> ,	per forma. Per mètrica		
15	2	Cheryl, de l'ambaixada els <b>domassos</b> romputs * Cheryl, de la embajada, los <b>damascos</b> rasgados			
16	2	autumne * otoño			
17	2	corcons * carcomas			
18	2	duu un barret <b>vermell</b> * lleva un sombrero <b>rojizo</b>			per què no <i>rojo</i> ?
19	5	a l'entrecuix, on té un breu trauc només: * en la			reescriu el vers i hi afeg un adjectiu. En ST és una oració, però en

Rep.	Cas	Fragment de text	Motiu del canvi	Consultes bibliogràfiques	Propostes alternatives i valoració
		entrepiera, sólo un breve y <b>limpio</b> trazo			TT és una aposició de dos sintagmes sense verb.
20	5	tenien <b>cuixes</b> fluvials i tendres * tenían tiernos y fluviales <b>muslos</b>			estil: tendència a la col·locació postposats [N+2A] en cat i anteposats [2A+N] en castellà
21	5	i mirà novament <b>el cos blanc que allí jeia.</b> * y miró nuevamente <b>yacer el cuerpo blanco.</b>			Alteració del CD: de SN a oració d'infinitiu. Això implica un canvi de focus, del cos al fet de jaure.
22	1 11m	el vol de l' <b>alosa</b> * vuela <b>mariposa</b>			l'alosa és un ocell, no una papallona. Aquesta traducció és per mantenir la forma anteposada al sentit.
23	1 2	vindrà al <b>cap al tard</b> * llegará <b>tarde</b>			no vol dir el mateix. Possibles traduccions: "ocaso", "tarde", "puesta de sol", "crepúsculo"
24	1 3adj+	els vostres pits de neu * pechos de nieve <b>extremos</b>			adjectivació extra. Manté la mètrica. Imita l'estil estellesià en la traducció*
25	1 3conj-	<b>raïms</b> i figues * <b>ciruelas</b> , higos			no és el mateix significat. TL, estil segmentat.
26	1 3det-	devallarà la boira <b>pels</b> espills del castell, * descenderá la niebla <b>por</b> espejos del castillo,			per conservar la mètrica, TL elimina <i>los</i> , ja que el castellà no té la capacitat d'unió lèxica prep+art.
27	1 7a	des del seu lloc de cec que ven iguales * ciego, en su puesto de vender "iguales"			vendre iguals vol dir vendre cupons de l'ONCE, però la traducció no s'entén i no és una expressió fraseològica en castellà. Hauria de ser " <i>vender cupones</i> ".
28	1 7b? 7a?	matinet <b>matí</b> / figues en <b>cofi</b> * mañanita <b>añil</b> / higos en <b>cofin</b>		<i>cofin</i> RAE: sí	<i>mañanita añil</i> és fraseològic??? <i>Higos en cofin</i> és fraseològic??? Sí
29	1 7c	<b>juguem al sambori</b> * <b>jugemos al tres en raya</b>			Errada semàntica. No és el mateix. <i>Sambori</i> és <i>rayuela</i>
30	1 8n 8t	alegria domèstica. Han arribat, <b>però</b> , / els policies <b>i han fet anar</b> la gent * alegría doméstica. <b>Pero</b> ha comparecido / la policia <b>haciendo</b> que se vaya la gente			un dels elements a tenir en compte en la traducció d'aquest parell de llengües: la col·locació de però, que és més rígida en castellà i ha d'anar a començament de mot. Diferent ús del gerundi entre castellà i català???
31	10m	mes no d'espant, sino d'un cert plaer * que no serán de espanto, sino de placer			quan vol ajustar la rima, el que modifica és el verb i els determinants el primer.
32	11m	ple de convencions, d'acataments, no passa res. * lleno de convenciones, de acatamientos, nada.			sembla que aquest vers en SL no s'ajusta a la mètrica del poema (6+6) expressament per causa del sentit d'aquest vers. Sembla que això el traductor no ho adverteix.
33	11m	de la Obispalia, i més endavant Villalibre * de la Obispalía, y luego Villalibre			TL millora SL (6+6)
34	11r	ballava de la mà de Lluís Milà * Bailaba de la man de Luis Milán		RAE: no	per mantenir la rima interna del vers.
35	1b	la brisa duia / una eneida de fulles * iba en la brisa / una eneida de hojas			A TT s'afegeix una MF de personificació en focalitzar l'enunciació en l'eneida.
36	1b	totes les campanes han perdut el <b>batall</b> * no tañen las campanas su <b>metal</b>		DIEC: batall, masseta de dins	relació metonímica, de MATERIAL PER OBJECTE

Rep.	Cas	Fragment de text	Motiu del canvi	Consultes bibliogràfiques	Propostes alternatives i valoració
				la campana, RAE: <i>tañir</i> , <i>tocar una campana</i>	
37	1b 1	La gran remor del mar, / a la platja buida, haurà <b>ocupat</b> de sobte / un primer terme enorme, de <b>cor indesxifrab</b> le. * El gran rumor del mar / en la playa vacía, de pronto habrá <b>adquirido</b> / un enorme relieve, de <b>latido insondable</b> .		RAE: 2. <i>que no se puede averiguar, sondear o saber a fondo.</i>	Es perd el matís d'escena cinematogràfica, dins del qual hi ha la MF: EL SOROLL ÉS UN OBJECTE QUE OCUPA UN ESPAI DINS EL PLA. La traducció afegeix una MF: EL COR ÉS UN ELEMENT DEL FONDS DEL MAR. Potser hi ha una MF a ST: EL COR ÉS UN PAPIR, dins la MN ontològica cor-sentiments basada en la MF: EL COR ÉS EL RECEPTACLE DELS SENTIMENTS. MN: cor- <i>latido</i>
38	1b 1c	<b>pomes, bresquilles</b> , prunes * <b>grñones, pomas</b> , uvas			segons RAE, <i>grñón</i> és una varietat concreta de bresquilla. <i>Poma</i> en castellà és un lèxic d'ús molt més específic que en català.
39	1b 9	<b>amb</b> el vestit de nit tot mullat, <b>ple de lluna</b> * el vestido de noche empapado, <b>la lluna</b> ,			Pèrdua de l'adverbi, que implica un canvi sintàctic. Es perd la MF: LA LLUNA ÉS LA LLUM, ÉS UN LÍQUID
40	1c	com un regal per al <b>llit</b> d'un pontífex * cual regalo para el <b>lecho</b> de un pontífice			tria la traducció <i>lecho</i> i no <i>cama</i> pel context (pontífice)
41	1c	<b>les teues cuixes</b> , fins al cul, i tu * <b>entrambos muslos</b> hasta el culo, y tú			manté la mètrica, però varia el registre, que deixa de ser col·loquial
42	1c	<b>me la mamaves</b> sense dir res, * <b>me la chupabas</b> sin dejarte nada			es manté el registre col·loquial. La tria d'aquests poemes contribueix a una concepció escatològica de la lírica estellesiana.
43	1c	munt de silenci * alto silencio			MF: es manté la naturalesa ontològica de la MF (ELS SENTIMENTS SÓN ELEMENTS QUE OCUPEN L'ESPAI) però la imatge metafòrica canvia, i és més senzilla en la traducció.
44	1c	agonitzava el cor de la <b>magrana</b> * agonizaba el corazón de la <b>milgrana</b>		RAE: sí però en desús.	
45	1c	l'home fort * el hombre forte		<i>forte</i> RAE: sí, però significat específic nàutic i musical.	no manté l'àmbit d'ús general de fort, però sí que intensifica el matís medieval en coherència amb el text, de manera que "millora" l'original, a més de respectar la rima.
46	1c 11m	Vinga, anem, cavallers. Vegem qui és qui s'anima * Venga, vamos, señores. Veamos quién se anima.			Sacrifica el matís medieval per l'ajust de la mètrica.
47	1d	i despertar de sobte la <b>fadrina...</b> Llavors, * y despertar de pronto la <b>muchacha...</b> Entonces			Es manté el registre, però no el matís dialectal.
48	2 11m	el <b>mot</b> que queia * <b>voz</b> que caía			traducció especial de mot. Hi té a veure la qüestió de la mètrica.
49	3 10m	<b>fent ús discret</b> de recursos molt íntims *			per fer l'alexandri.

Rep.	Cas	Fragment de text	Motiu del canvi	Consultes bibliogràfiques	Propostes alternatives i valoració
		<b>dosificando</b> mis más íntimos recursos			
50	3-	les nits <b>són</b> grates d'estimar * noches gratas de amar			estil: es ratifica la idea del pas a un estil més segmentat que SL.
51	3adj+	pegant crits i agafà la seua bicicleta * pegando <b>fuertes</b> gritos, y asíó su bicicleta			per quadrar la mètrica.
52	3adj+ 11m	la teua fulla * tu <b>propia</b> hoja			per mètrica
53	3adv- 11m	mirava, <b>lluny</b> , els arbres * divisaba los árboles			per mètrica
54	3det-	aquest ball / el tinc compromès amb un amant * este baile / tengo prometido a un amante.			tendència a CDC d'eliminar els determinants inicials de vers per ajustar la mètrica.
55	4adj	una cançó <b>petita</b> * una <b>leve</b> canción			estil i mètrica, per acabar amb un mot agut i s'ajusta la mètrica.
56	4adj	penses en el pecat amb un <b>espant recòndit</b> * piensas en el pecado con <b>recòndito espanto</b>			estil: canvi motivat per la tendència natural de la col·locació de l'adjectiu en català (postposat) i en castellà (anteposat, almenys en la lírica)???
57	4adj	el cos, <b>blanc i impecable</b> , de Wilma. Es va aturar * <b>blanco, impecable</b> , el cuerpo de Wilma. Se paró.			per quadrar la mètrica dels alexandrins amb cesura a la sisena? Col·locació de l'adjectiu pròpia de TL?
58	4adj	un record delicat * un amable recuerdo			
59	4adj 2	i les cuixes <b>llarguíssimes</b> , el <b>blanc cos cereal</b> , * y los muslos <b>larguísimos</b> , <b>cereal cuerpo blanco</b> .			Es manté l'adjectiu superlatiu en el seu lloc. Novament s'anteposa l'adjectiu. Estil: l'adjectiu cereal és clau en Estellés.
60	4adv	<b>ara</b> , tot nu de paraules, * desnudo, <b>ahora</b> , de palabras,	per ajustar la mètrica		
61	4adv	<b>veritablement</b> tot nu, * desnudo, ya, <b>completamente</b>			
62	4n	amb <b>ulls i mans</b> ho he pogut constatar * con <b>manos y ojos</b> he podido constatarlo			perquè així estalvia una síl·laba i fa l'alexandrí.
63	4n	uns orígens de selva, de lluna, i <b>arbre, i terra</b> * un origen de selva, de luna, <b>tierra y árbol</b>			per estalviar una síl·laba i ajustar la mètrica
64	4nfv 11m	Secà. Cigales. / Una olor de reina * Secano. Olor / a resina. Cigarras			per mètrica
65	4SN	<b>els arbres</b> , el silenci, la soledat, la llum * el silencio, <b>los árboles</b> , la soledad, la luz			per conservar la mètrica alexandrins 6+6.
66	4subj.	aquest matí m'ha dut, <b>una veïna</b> * esta mañana <b>una vecina</b> me ha traído			en aquest poema, passa de decasíl·labs a alexandrins. Canvi d'ordre del subjecte.
67	4vfv	una finestra plena de foscó.			estratègia de canvi d'ordre dels mots per ajustar la mètrica fins i tot

Rep.	Cas	Fragment de text	Motiu del canvi	Consultes bibliogràfiques	Propostes alternatives i valoració
		Aleshores/buscàvem un camí remorós de xiprers * una ventana llena de oscuridad. Buscábamos / entonces un camino con rumor de cipreses			entre versos diferents.
68	5-10m	amb la compra <b>del dia</b> , a la garita * cargada con la compra a la garita	per mètrica		
69	6b	pel passadís <b>en l'ombra</b> , enllà el finestral gòtic * por el pasillo <b>umbroso</b> , tras el ventanal gòtico			pas de Spreng a adj.
70	7? 6b	mentre cau el ruixim * mientras llovizna			
71	7a	abans que cante el <b>gall matiner</b> * antes que cante el <b>gallo matinal</b>			
72	7a	a la voreta del riu * a la ribera acudid			la traducció no conserva la fraseologia i es decanta per prioritzar la forma.
73	7a? 1	<b>toquen a mort. M'agradaria</b> , encara * <b>toquen a muerto. Espero</b> , todavía			buscar si ff TL???
74	7b	una carn tendra, * en carne tierna			subversió de <i>en carne viva</i> ???
75	7b	arribarà el <b>sospir darrer</b> * llegará el <b>suspiro final</b>			
76	7c	fent-me coses, també, <b>i al capdavall</b> * haciéndome otras cosas; <b>y a la postre</b>			sí que coincideix semànticament
77	7c	<b>li va donar a entendre</b> que la xica era morta * <b>le puso en evidencia</b> la muerte de la chica			
78	8t	Cheryl, i se t'esmunyen, <b>se'n fugen</b> de les mans, * Cheryl, y se escabullen, <b>huyendo</b> de tus manos,			manté la mètrica: alexandrins 6+6. En SL és addició, però a TL passa a conseqüència.
79	8t	i ell <b>es reia</b> , febril, i tu ja no podies * y ella, febril, <b>riéndose</b> , y tú sin poder ya			tendència al pas al gerundi. * Reordenació del vers
80	8t	<b>I es va girar</b> . I va mirar la carretera, * Y, <b>dándose la vuelta</b> , miró la carretera,			Diferent ús del gerundi en català i en castellà. SL estil segmentat, però a TL es cohesionava amb el gerundi, que li dona una relació causal.
81		<b>seré</b> cruel, i ho <b>seré</b> fosca * <b>pienso ser</b> cruel y pienso serlo oscuramente			per fer l'alexandri.
82		amb un <b>llarguíssim</b> escàndol * haciendo un <b>gran</b> escándalo			estil: la traducció tendeix a eliminar els superlatius. Canvia l'adjectiu i així elimina la MF: EL SOROLL ÉS MATÈRIA (significació original de llarg dins la lírica estellesiana)

***Primer libro de las églogas (2002):***

Rep.	Cas	Fragment de text	Motiu del canvi	Consultes bibliogràfiques	Propostes alternatives i valoració
1	1	tots dos <b>érem</b> al cim, sobre la brossa * en la cumbre los dos, sobre la broza			estil: tendència a la segmentació en la traducció. Ací passa de l'oració copul·lativa a l'apocípsis.
2	1	<b>tinc desigs de posar</b> un telegrama, / <b>Me gustaría enviarte</b> un telegrama			[tinc desig de + CD] --> [me gustaría + CD]. El verb posar té més amplitud semàntica que el <i>poner</i> castellà???
3	1	entre <b>corfes de gambes</b> i avellanes * entre <b>mondas de gambas</b> y avellanas			per què no <i>cáscaras</i> ? Potser perquè sobraria una síl·laba a TT. I a ST, per què corfes i no pells, que és més fraseològic?
4	1	plore, perduda, <b>tanta cosa bella</b> * lloro, perdida, <b>un bien que es tan hermoso</b>	guanya concreció		en català, la flexibilitat semàntica i pragmàtica de cosa és major que en castellà? Semblantment a l'italià???
5	1	<b>et deia el meu desig</b> de tenir una casa, * <b>te hablaba de mi sueño</b> de tener una casa,			reformula el contingut per respectar la mètrica.
6	1	ara <b>et</b> pense les cuixes * pienso ahora en los muslos			"sobrenominalització" en català???. Realment, en aquest context aporta un significat de possessiu del CI (teues).
7	1	pels llocs més <b>miserables</b> * por los sitios más <b>sórdidos</b>			No s'ajusta
8	1	on dormir per la nit i dinar a migdia * donde pasar la noche, comer a mediodía,			estil: una estratègia per a conservar la mètrica és estalviar conjuncions i convertir-les en aposicions.
9	1	Et recorde. Et recorde, em recorde. * te recuerdo a ti, y de mí me acuerdo			no es manté el ritme intern del vers, que en ST és 3+3+3, mentre que en TT és 5+5.
10	1	el <b>pecat</b> que he comès. Raonem, ara, poc. * el <b>yerro</b> cometido. Hablamos poco ahora.			no és exactament el mateix.
11	1	et vaig veure i et vaig voler tenir per sempre * fue verte y desear tenerte para siempre,			estructura causal diferent a SL [passat perifràstic+i+passat perifràstic+estructura d'infinitiu de CD i TL [fue+infinitiu+i+infinitiu+estructura d'infinitiu CD]
12	1	<b>agafava</b> la moto i anava a la ciutat * <b>agarraba</b> la moto e iba a la ciudad			per semblança formal (isosil·làbics)
13	1	potser * acaso			connectors
14	1	recorde * evoco			
15	1	flotante * etéreo			significat aproximat
16	1	escoltava, amb l' <b>esguard</b> durament agressiu * escuchaba, entre el <b>ruido</b> duramente agresivo			esguard vol dir mirada, i soroll és de l'oïda. És una relació de MN: sinestèsia
17	1	i el meu orí <b>fa</b> un clot * y mi orín <b>forma</b> un hoyo			flexibilitat pragmasemàntica de fer en català
18	1	t'ho deixo tot a tu, perquè no et deixo res *			connectors

Rep.	Cas	Fragment de text	Motiu del canvi	Consultes bibliogràfi-ques	Propostes alternatives i valoració
		te lo dejo todo a ti, pues no te dejo nada			
19	1	més que l'amor, buscaves, <b>àvid</b> , un cos, uns llavis * más que el amor, buscabas <b>solo</b> un cuerpo, unos labios			per forma, però no significa el mateix
20	1	et vaig <b>donar</b> els llavis i et vaig <b>donar</b> el cos * te <b>regalé</b> los labios y te <b>ofrecí</b> mi cuerpo			més flexibilitat lèxica de donar en català que en castellà dar. El traductor ho aprofita per evitar la repetició tot enriquint el vocabulari del text.
21	1	jo recorde la teua mà <b>per</b> les meues cuixes * recuerdo <b>bien</b> tu mano <b>detenida</b> en mis muslos			el fet que en català no es puga unir l'article determinat i el determinant possessiu com en castellà, provoca un desequilibri sil·làbic en la traducció entre ambdues llengües, que fa que hi haja més síl·labes a SL. Cal compensar-ho.
22	2	al <b>vespre</b> * al <b>véspero</b>			consultar altres casos???
23	2	<b>car</b> de vegades els agrada, als hòmens * <b>pues</b> a los hombres les agrada a veces			
24	2	nedava com un peix <b>inversemblant</b> / en la teua tendresa <b>vegetal</b> * nadaba como un pez inverosímil / inmerso en tu ternura vegetal			estil: adjectivació original.
25	2	crepuscles / ocasos			
26	2	i l'agressivitat <b>indòmita</b> dels pits * y la agresividad <b>rebelde</b> de los pechos			adjectivació original
27	2	<b>potser</b> era dimecres * <b>podiera ser</b> un miércoles			
28	2	dalt estava <b>la Seu</b> * <b>la Seo</b> estaba arriba			
29	2	pica * pila			també semblança formal
30	2	finestra * ventano		ventano sí RAE: ventana pequeña	també semblança formal
31	2	telefonava * telefoneaba			
32	4	dins hi haurà una donzella que mirará - potser- * dentro habrá una muchacha que tal vez mirará			diferent col·locació dels elements modalitzadors (més flexibilitat en català?)
33	7	hi havia dones velles <b>espellorfant panolles</b> * había también viejas <b>pelando las mazorcas</b>			col·locació estellesiana. I valenciana?
34	9	venia una tristesa a punt de fer-se música / o de fer-se poema * venía una tristeza a punto de mudarse / en música o poema			canvi de MF. A ST, MF: ELS SENTIMENTS SÓN SOROLLS, I LA MÚSICA I LA POESIA SÓN L'ALEGRIA. A TT, MF: LA TRISTESA ÉS UNA PERSONA I ELS SENTIMENTS SÓN VESTITS
35	11	em pujaves com l'aigua de la sínia / al crepuscle, Bel·lisa, a l'ascensor / des del			v1 i v3 es troben invertits.



Rep.	Cas	Fragment de text	Motiu del canvi	Consultes bibliogràfiques	Propostes alternatives i valoració
		subsòl de l'àtic, del carrer * subías de la calle, del subsuelo / al ático, en el ascensor, Belisa, / como agua de una noria en el crepúsculo			
36	1 10m	alta. Sempre de dol. <b>Tenia</b> els llavis grossos * alta. Siempre de luto, con unos labios gruesos			elideix el verb per estalviar espai i alhora augmenta la cohesió amb una estructura semblant a la copulativa
37	1 10m	el telèfon * el timbre			no significa el mateix
38	1 10m	cansada de tants homes i <b>humiliacions</b> * harta de tantos hombres y tanta <b>humillación</b>			el hiat "io" en català fa que en castellà calga una síl·laba més en castellà. Problema de traducció català-castellà. Humilment: mot comodí estellesià
39	1 4adv	<b>amargament</b> sonava algun acordió * sonaba <b>amargamente</b> algún acordeón			estil: sembla que el traductor troba forçada aquesta col·locació de l'adverbi i decideix postposar-lo.
40	1 6a	<b>apegalosament</b> , ara recorde el port, * <b>como algo pegajoso</b> , recuerdo ahora el puerto			estil: la lírica estellesiana sovintega els adverbis en <i>-ment</i> , fins i tot de nova creació. Potser el traductor els troba massa reiteratius i decideix altres solucions.
41	1 10m	vaig pujar per fi. Vaig pujar l' <b>escaleta</b> / una <b>escaleta</b> fosca. A les parets hi havia * Por fin pude llegar. Subí la <b>escalerilla</b> / una <b>escalera</b> oscura. Había en las paredes			estratègia: usar derivats distints del mateix mot per evitar repeticions i per quadrar la mètrica (6+6)
42	1 10m	<b>era</b> una dona estranya. <b>Vivia</b> al pis de dalt * una mujer extraña, mi vecina de arriba			elideix el verb per estalviar espai i alhora augmenta la cohesió amb una estructura semblant a la copulativa
43	1 10m	i contemplàvem l'avi * contemplando al abuelo			estratègia: pas a gerundi per estalviar síl·labes
44	1 10m	amargament canada * amargamente hastiada			TL intensifica el significat. Aprofita la sinalefa.
45	1 3adv+	senties la vergonya que mai no vas sentir. * sentías la vergüenza que nunca <b>antes</b> sentiste			estratègia per allargar versos i ajustar-los a la mètrica: afegir un adverbi d'una o dues síl·labes, que compensa i intensifica el sentit del vers.
46	1 7?	em va <b>costar</b> moltíssim <b>arribar allà dalt</b> * me <b>fatigó</b> muchísimo <b>llegar allá a lo alto</b>			costar-fatigar: MN col·locació???
47	1 1d	d'aquells contes de prínceps i de <b>nines</b> * de esos cuentos de <b>niñas</b> y de príncipes			nines fa referència a <i>muñecas</i> , o a xiquetes en dialecte balear? Si a, la traducció no s'ajusta semànticament, i si b, aleshores es perd el matís dialectal.
48	1 6b	dits <b>bruts de nicotina</b> de tabac * dedos <b>amarillentos</b> de tabaco			
49	1 7?	<b>entre les dents</b> un <b>taral·larà</b> * conmigo un <b>canturreo entre los dientes</b>			és fraseològic
50	10m	després, el menjador. <b>Al menjador</b> hi			estratègia: substitueix el referent per una anàfora per ajustar les síl·labes i evitar una

Rep.	Cas	Fragment de text	Motiu del canvi	Consultes bibliogràfiques	Propostes alternatives i valoració
		havia * després, el comedor. <b>En esa estancia</b> había			repetició (millora estil)
51	11m	un panorama groc, <b>absolutament groc</b> * un paisaje amarillo, <b>totalmente amarillo</b>			estil: el significat d'estat d'ànim del groc. Estratègia: busca un altre adverbi en <i>-ment</i> aproximadament sinònim i el substitueix perquè estalvia una síl·laba.
52	13+	posades en un vas sota la Verge / del Roser, candidíssimes cadires * margaritas metidas en un vaso / debajo de la Virgen del Rosario			s'afeg un vers en TT perquè així es pot mantenir tota la informació i respectar la mètrica.
53	1b	feta de <b>núvol</b> o <b>llenç</b> o <b>cotó-en-pèl</b> * mudada en <b>nube</b> , en <b>pañó</b> o <b>algodón</b>			un <i>pañó</i> és un drap, de connotacions més humils que no un llenç. En la traducció, la comparació metafòrica de la tarda, que es refereix a una metonímia, no acaba de traslladar el significat que es dona a ST.
54	1b	<b>ho vaig veure</b> després * <b>me di cuenta</b> después			a TT es perd la metàfora ontològica ENTENDRE ES VEURE
55	1b	dies obscurs * tiempo oscuro			MN
56	1c	amb una dignitat d' <b>adjectius</b> insultants * con esa gravedad de insultantes <b>epítetos</b>			la traducció és un mot de registre més elevat que ST. Estil: una estructura estellesiana qualificativa: [amb + un* + N + de + N + compl]
57	1c	vaixells * bajeles			intertextualitat amb Espronceda.
58	1c	sageta * fletxa			es perd el matís arcaic
59	1c 2	el comú * el baño			
60	1c 2	el <b>dolç plànyer</b> de dues mecanògrafes * el <b>dulce lamentar</b> de un par de mecanògrafas			es perd el matís arcaic de planyer, tot i que l'anteposició de l'adjectiu manté un registre elevat.
61	2 10m	vano * finestró			
62	2 1	<b>sensibilíssims</b> folis i quartilles * <b>sentidísimos</b> folios y cuartillas.			sentit aproximat, però semblança formal
63	2 1	el <b>plànyer</b> de les tendres mecanògrafes * el <b>gemir</b> de las tiernas mecanógrafas			<i>gemir, lamentar</i>
64	2 1b	un <b>autumne</b> de <b>corfes de paraules</b> un <b>otoño</b> de <b>mondas de palabras</b>			estil: una estructura estellesiana de comparació és [un + N + de + SN]. MF original estellesiana: LES PARAULES SÓN CACAUS O GAMBES.
65	2 4adj	recorriem camins de <b>dissortada</b> llum * andábamos caminos de luz <b>desventurada</b>			curiosament, hi ha el moviment invers de postposició de l'adjectiu en TL, potser és perquè s'estalvia una síl·laba. Adjectivació original.
66	2 4fv	desapegant-me un poc la mitja de / la <b>planta</b> , tan <b>coenta</b> , d'aquest <b>peu</b> * separándome un poco de la <b>planta</b> / la media, tan <b>picante</b> , de este <b>pie</b>			tindre coenta la planta del peu: fraseologia estellesiana, però també catalana en general? O valenciana? Coent i <i>picante</i> no signifiquen el mateix.
67	3-	escampades i <b>en dol</b> sobre l' <b>estora</b> * tendidas y <b>dolientes</b> en la <b>estera</b>			estora i <i>estera</i> per semblança formal
68	3dx	oferts, <b>a la muntanya</b> , als aires crus * entregados, <b>allí</b> , a los aires crudos			canvi del referent explícit per un díctic per motius de mètrica.

Rep.	Cas	Fragment de text	Motiu del canvi	Consultes bibliogràfiques	Propostes alternatives i valoració
69	3sprep-	colpejant en les portes <b>de fusta</b> amb una pedra * golpeando en las puertas con una piedra, haciendo			elimina una informació poc important per tal de quadrar la mètrica.
70	4 10m 1	recorde, a l' <b>horabaixa</b> , els comuns del meu poble * recuerdo los retretes de mi pueblo en la <b>tarde</b>			canvi d'ordre per ajustar els versos (13 síl·labes)
71	4adj 10m	m'havia deixat caure <b>vestida</b> sobre el llit * <b>vestida</b> , me dejó caer sobre la cama			la versatilitat i ambigüitat del complement predicatiu fa que es pugui moure a altres llocs del vers, estratègia que el traductor usa per quadrar síl·labes.
72	4adv 1	Perquè <b>llegint l'Eneida</b> et vaig endevinar / i em vaig enamorar <b>perdudament</b> de tu * Porque te adiviné <b>conociendo la Eneida</b> / y acabé enamorándome de ti <b>perdidamente</b>			usa com sinònims llegir i conèixer aprofitant una relació metonímica. Canvis de col·locació d'elements per mantenir la mètrica. La flexibilitat de col·locació dels adverbis en <i>-ment</i> fa que el traductor haja decidit de canviar-lo de lloc per tal d'estalviar una síl·laba.
73	4dx	el món va a la <b>catàstrofe</b> , <b>Bel·lisa</b> * <b>Belisa</b> , el mundo marcha hacia el <b>desastre</b>			canvi de lloc del díctic de persona dins la ficció. Així hi ha una sinalefa i s'estalvia una síl·laba, fet que afavoreix l'ajust de la mètrica a decasíl·labs. Tradueix catàstrofe per <i>desastre</i> , de manera que s'atenua el significat del mot.
74	4n 10r	amb una vora d'illes de <b>canyars, lledoners</b> * con islas en su orilla de <b>almecees y carrizos</b>			<i>carrizos</i> rima amb l'anterior <i>pinos</i>
75	4nfv 1	recorde la sanefa de la teua / <b>camisa</b> tremolant <b>com una escuma</b> / contra la roca bruna del genoll * recuerdo la cenefa de tu <b>blusa</b> / temblando contra la morena roca / de tu rodilla <b>igual que una espuma</b>	ajust mètric		agafa els tres versos consecutius i reorganitza els seus elements de diferent manera però igualment en tres versos en la traducció.
76	4SN	entre els sentits i el món, <b>seixanta vels</b> * <b>sesenta velos</b> , entre los sentidos y el mundo			calc de traducció, i no s'ajusta la mètrica.
77	4SN	el genoll, la <b>finestra</b> , el <b>cobertor</b> * la rodilla, la <b>colcha</b> , la <b>ventana</b>			???
78	4SN	als botons, les sabates, al vestit, * al vestido, al calzado, a los botones			canvi total de l'ordre dels elements de l'enumeració. Per què???
79	4SN	<b>el gos</b> sobre l'estora i, damunt el divan * sobre la estera <b>el perro</b> , y encima del diván			canvi de lloc per estalviar una síl·laba amb una sinalefa dins la primera cessura.
80	4vfv	esvarós. A la tarda, cap al tard, / <b>fórem</b> al cim de la muntanya, nus * resbaladizo. Al caer la tarde, <b>estábamos</b> * desnudos en la cumbre de la sierra			desplaçament del verb del v1 al v2 per tal de compensar la mètrica
81	6a 10m	l'aleno <b>forestal</b> * el aliento <b>del bosque</b>			

Rep.	Cas	Fragment de text	Motiu del canvi	Consultes bibliogràfi-ques	Propostes alternatives i valoració
82	7a?	i <b>creuaves els ulls</b> instantàniament * y <b>bizqueabas</b> instantáneamente			ff???
83	7b	quan ens amàvem tant i <b>et feia confidències</b> * que nos amamos tanto y <b>te abrí mi pecho.</b>			consultar-ho ff???. Metàfora a TT i no a ST
84	7b	vanament * en balde			tendència a la disminució dels adverbis en <i>-ment</i> a TT
85	7b 7a	i <b>em feia mal el cap</b> i <b>tenia defici</b> * <b>me / cargaba la cabeza, y sentía inquietud.</b>			La primera expressió a TT implica una MF: EL CAP ÉS UN RECEPTACLE I ELS ESTÍMULS EXTERIORS (OLORS) SÓN OBJECTES DE CÀRREGA. Tindre defici: ff, però sense equivalent en castellà que s'ajuste al vers.
86	7b?	entre l'Haber i el Debe * entre el Haber i el Debe			crec que és una cita castellana, atès que en ST, haver apareix amb b.
87	7b?	casas de dones * casas de citas			ff???
88	7c	oh, no em deixes que muira <b>per açò / o allò, per tal, per qual</b> , lògicament. * No me dejes morir <b>por un motivo / u otro, por tal, por cual</b> , por una lògica.			
89	7c 1b	he <b>comés</b> un pecat que <b>ja no té remei</b> * he <b>caído</b> en un pecado que <b>ya no tiene arreglo.</b>			les MFs que sustenten la versió catalana i la castellana són distintes. A ST, MF: ELS PECATS SÓN DELICTES; DÉU ÉS EL JUTGE SUPREM. A TT, MF: ELS PECATS SÓN TRAMPES, FALLAR, O UN PROBLEMA. SÓN OBJECTES ESPATLLATS. I també la metàfora ontològica AVALL ÉS ROÏN.
90	7c?	que <b>no tens que envejar res de res</b> a l'Eneida * <b>que en nada, en nada tienes que envidiar</b> a la Eneida			??? Sembla que la mètrica del vers de TT és més perfecta que la del ST ací.
91	7c?	de vegades m'agafa la por <b>en un grapat</b> * hay veces que el miedo me atrapa <b>de un zarpazo</b>			sembla que són dues expressions fraseològiques de diferent significat. Hi ha una MF: LA POR ÉS UN MONSTRE GEGANT.
92	8np	les dones, de vegades, / necessitem que ens diguen: "ma petite * una mujer, en ocasiones, precisa que le digan: "ma petite			a ST, s'usa el plural de la tercera persona, mentre que a TT s'usa el singular. La traducció distancia més el to de l'enunciador. A més, la traducció guanya coherència amb els versos següents, on s'usa el singular impersonal novament.
93		i li agradàs <b>també</b> la filatèlia * y tuviese aficiones filatélicas			manté el sentit però reformula la frase.

***Ciudad susurrada al oído (2003):***

Rep.	Cas	Fragment de text	Motiu del canvi	Consultes bibliogràfiques	Propostes alternatives i valoració
1	1	canilla * jauría			ok
2	1	se sap la <b>nafra</b> , però no el <b>coltell</b> * se sabe la <b>herida</b> , pero no el <b>puñal</b>			nafra i <i>herida</i> no és el mateix. Seria <i>llaga</i> . Aquest vers representa una MF (EL MÓN DELS SENTIMENTS I DE L'AMOR ÉS COM UNA BATALLA) per mitjà de dues MN. Coltell és un mot més específic que punyal, i té connotacions agrícoles, que es perden a TT.
3	1	el <b>formosíssim</b> cos <b>lluent</b> * el <b>bello</b> cuerpo <b>de reluciente piel</b>			no respecta la mètrica. Atenua l'adjectivació superlativa i les connotacions arcaïques i exagera el segon terme de la descripció amb un detall metonímic.
4	1	aquests blaus que ens <b>vénen</b> * estos azules que <b>retornan</b>			segnificat aproximat i més concret a TT
5	1	<b>deca·sil·lab</b> * endecasílabo			per què ho canvia???
6	1	festeig * <i>galanteo</i>			festejar no vol dir el mateix que <i>festejar</i> , per això no ho usa.
7	1	s'enfuig * <i>huye</i>			no pronominal en castellà???
8	1	tendra lletgesa * tierna fealdad			estil: adjectivació original, de significat contrastat
9	1	tot esperant * esperando			pas a la forma de gerundi castellana
10	1	un teuladí de fang amb dues plomes pintades <b>de fugina</b> * un gorrion de barro con dos plumas pintadas <b>al vuelo</b>			no vol dir el mateix. A la traducció d'Anto84, això s'elimina directament.
11	1	però el temps tampoc no <b>era...!</b> * ¡pero el tiempo tampoco <b>estaba...!</b>			diferència entre ser i estar en ambdues llengües???
12	1	suara * hace nada			connectors
13	1	el <b>desfici</b> del dissabte * el <b>desasosiego</b> del sábado			no s'ajusta semànticament del tot
14	1	dolcíssima * dulcísima			
15	2	el juny del <b>blat</b> * el junio de la <b>mies</b>		mies RAE: sí	
16	2	desfici <b>del potser i de l'a penes</b> * desasosiego del quizás y del apenas			estil: tipus de qualificació metafòrica del nom amb sprep.
17	2	còdols * guijarros			
18	2	capvespre * atardecer			
19	2	esdevé * deviene			
20	2	estança * estancia			
21	2	roman un ambient espés * queda un ambiente espeso			
22	2	dreça * endereza			
23	2	laberint de <b>besllums</b> * laberinto de			

Rep.	Cas	Fragment de text	Motiu del canvi	Consultes bibliogràfi-ques	Propostes alternatives i valoració
		<b>traslucés</b>			
24	2	joia * alegría			
25	2	va reblir * colmó			
26	2	fullam * follaje			
27	2	capvespre * atardecer			
28	2	besllums * vislumbres			
29	2	voravies * aceras			
30	2	creuscle * crepúsculo			
31	2	hace nada * suara			connectors
32	2	no fou Adam el paradís llavors, <b>car</b> fou / al Paradís a Adam; <b>doncs</b> no fou paisatge * no fue Adán en el paraíso entonces, <b>que</b> fue / el paraíso en Adán, <b>pues</b> no fue paisaje			connectors
33	2	escampadament * esparcidamente			
34	2	espillegen * espejean			
35	3	sobtdament * de repente			tendència a reduir el nombre d'adverbis en <i>-ment</i> .
36	1 2	escampadissa * desparramamiento			
37	1 10r	aquest silenci està <b>emprenyat</b> * este silencio está <b>airado</b>			no es manté el registre, però sí el sentit. Es fa per mantenir la rima.
38	12+	daurades pedres i al mig el xiprer * doradas / piedras y en medio el ciprés			
39	1b	va com un feix de raigs a la meua mà * va como un haz de rayos a mi mano			es manté la MF (ELS SENTIMENTS SÓN FORCES DE LA NATURA)
40	1b	pàmpols són els sentits, el cor <b>raïm</b> * pámpanos son los sentidos, el corazón <b>viña</b>			relació metonímica raïm- <i>viña</i> per incorporar una rima assonant
41	1b	la pols és com un tel, / dant a les coses una fesomia fetal * el polvo es como una membrana, / dando a las cosas una fisonomía fetal			MF: LA POLS ÉS COM L'ÚTER
42	1b	et precedeix la cendra als polsos i als sentits * te precede la ceniza en las sienas y en los sentidos			MN de pols (i per què no <i>pulsos</i> ?)
43	1b	un Danubi <b>primíssim</b> de silenci * un Danubio <b>afiladísimo</b> de silencio			TT afegeix la metàfora MF: ELS RIUS SÓN DALLES O AGULLES
44	1b	el terme just d'aquella violència <b>dreta</b> * el			més MF de personificació a TT

Rep.	Cas	Fragment de text	Motiu del canvi	Consultes bibliogràfi-ques	Propostes alternatives i valoració
		término justo de aquella violencia <b>erguida</b>			
45	1c	l'ofici * el cometido			
46	1c	l'amor o el ganivet per l'aire <b>lluu</b> * el amor o el cuchillo por el aire <b>brilla</b>			es perd el matís del mot més específic en català.
47	1c	d'ésser * de ser			
48	1c	nodriment * alimento			
49	1c 2	desclou * abre			es perd el matís elevat del mot
50	1c 3sn	la pluja <b>dóna</b> fils i agulles * hilos y agujas la lluvia <b>dona</b>			donar té un significat més concret i un ús més restringit que donar en català, que és dar. Canvi d'ordre per rimar amb <i>hojas</i> .
51	1d	nins * niños			es perd el matís diatòpic
52	1d	la nina dubta si passar * la niña duda si pasar			comparar Anto84
53	1d	fils d'aram * alambres			
54	2 1b	les <b>empaitades</b> oliveres * los <b>acosados</b> olivos			no exactament el mateix significat. Adjectivació original. MF: personificació del vent. EL VENT ÉS UNA PERSONA O ANIMAL QUE EMPAITA LES OLIVERES.
55	2 1c	<b>pregones</b> galeries * <b>hondas</b> galerías			
56	2 1	vespre * anochecer			no és exactament el mateix
57	3prep	pròleg <b>de</b> no sé què, ciutat, ciutat! * ¡prólogo <b>a</b> no se qué, ciudad, ciudad!			col·locacions de la llengua. Ff??
58	4fv	¡Quin goig, amor, sentir endins / caure la pluja, finament, * ¡Qué gozo, amor, oír caer / la lluvia, finamente, adentro			diferent organització dels elements
59	4sn 10mr	suspira Abel -o l'innocent * Abel -o el inocente- suspira			per mètrica i rima.
60	7 1b	a la vora del temps * a la orilla del tiempo			MF: EL TEMPS ÉS UNA MAR (IMMENSITAT)
61	7?	donant el pit al fill * dando el pecho al hijo			ff?
62	7?	a trenc d'ala * a punto de ala			
63	7?	jo ho se bé * ho bien lo sé			
64	7?	tots dos a cau d'orella * los dos susurrando al oído			
65	7? 2	a exemple de * a ejemplo de			estructura repetida
66	7? 2	a exemple de la brossa, * a ejemplo de la hierba,			estil: estructura comparativa repetida en aquest poemari
67	7b?	al seu endins * en su interior			
68	7c?	boira <b>al ple del dia</b> * niebla <b>en pleno día</b>			es trasllada l'element fraseològic a TT.
69	7c?	com el ca <b>vora l'home</b> * como el can			



Rep.	Cas	Fragment de text	Motiu del canvi	Consultes bibliogràfiques	Propostes alternatives i valoració
		<b>junto al hombre</b>			
70	7c? 2	vora el mar * junto al mar			es trasllada l'element fraseològic a TT.

**Annex 12. Darrer poema de *El gran foc dels garbons*, acarat l'original amb les tres traduccions a l'espanyol, així com en el cas del primer poema d'*Horacianes***

Original	<i>Veinte poemas</i> Eduardo Marco	<i>Antología</i> Vicent Andrés Estellés	<i>Cancionero del duque de Calabria</i> Ramon Dachs
<p>Em posareu entre les mans la creu o aquell rosari humil, suat, gastat, d'aquelles hores de tristesa i por, i ja ninguna amenitat. Després</p> <p>tancareu el taüt. No vull que em vegem. A l'hora justa vull que a Burjassot, a la parròquia on em batejaren, toquen a mort. M'agradaria, encara,</p> <p>que alguna dona del meu poble isqués al carrer, inquirint: «¿Que qui s'ha mort?»</p> <p>I que li donen una breu notícia:</p> <p>«És el fill del forner, que feia versos.» Més cultament encara: “El nét major de Nadalet”. Poseu-me les ulleres.</p>	<p>Me pondréis la cruz entre las manos o aquel rosario humilde, tan usado, de aquellas horas de tristeza y miedo, pero ninguna otra amenidad. Después</p> <p>cerrad el ataúd. Que no me vean. A la hora exacta, en Burjassot, en la parroquia en que me bautizaron, toquen a muerto. Me gustaría aún</p> <p>que una mujer de mi pueblo saliese a la calle, diciendo: «¿Quién se ha muerto?»</p> <p>Y que le den una respuesta breve:</p> <p>«Es el hijo del panadero. El poeta.” Más cultamente aún: “El primer nieto de Nadalet.” Y ajustadme las gafas.</p>	<p>Me pondréis, entre las manos, la cruz, o aquel rosario humilde, sudado, gastado, de aquellas horas de tristeza y miedo, y ya ninguna amenidad. Después</p> <p>cerraréis el ataúd. No quiero que me vean. A la hora justa quiero que en Burjassot, en la parroquia donde me bautizaron, toquen a muerto. Me agradaría, todavía,</p> <p>que alguna mujer de mi pueblo salga a la calle, inquiriendo: «Que, ¿quién ha muerto?»</p> <p>Y que le den una breve noticia:</p> <p>«Es el hijo del panadero, que hacía versos”. Más cultamente aún: “El nieto mayor de Nadalet”. Ponedme las gafas.</p>	<p>Me pondréis entre las manos la cruz, o aquel rosario humilde, sudado, gastado, de aquellas horas de tristeza y miedo, y ya ninguna amenidad. Después</p> <p>cerraréis el ataúd. No quiero que me vean. A la hora justa quiero que en Burjassot, en la parroquia donde me bautizaron, toquen a muerto. Espero, todavía,</p> <p>que alguna mujer de mi pueblo salga a la calle inquiriendo «Que ¿quién se ha muerto?»</p> <p>Y que le den una breve noticia:</p> <p>«Es el hijo del panadero, que hacía versos.” Más cultamente aún: “El nieto mayor de Nadalet.” Ponedme las gafas.</p>

Original	<i>Veinte poemas</i> Eduardo Marco	<i>Antología</i> Vicent Andrés Estellés
<p>res no m'agrada tant com enramar-me d'oli cru el pimentó torrat, tallat en tires.</p> <p>cante, llavors, distret, raone amb l'oli cru, amb els productes de la terra.</p> <p>m'agrada molt el pimentó torrat, mes no massa torrat, que el desgracia, sinó amb aquella carn mollar que té en llevar-li la crosta socarrada.</p> <p>l'expose dins el plat en tongades incitants, l'enrame d'oli cru amb un pessic de sal i suque molt de pa, com fan els pobres, en l'oli, que té sal i ha pres una sabor del pimentó torrat.</p> <p>després, en un pessic del dit gros i el dit índex, amb un tros de pa, agafe un tros de pimentó, l'enlaire àvidament, eucarísticament, me'l mire en l'aire. de vegades arribe a l'èxtasi, a l'orgasme</p> <p>cloc els ulls i me'l fot.</p>	<p>Nada me gusta tanto como empapar de aceite crudo el pimiento asado, cortado a tiras.</p> <p>canto entonces, distraído, hablo con el aceite crudo, con los productos de la tierra.</p> <p>me gusta mucho el pimiento asado, mas no muy asado, que lo desgracia, sino con aquella carne mollar que tiene al quitarle la costra socarrada.</p> <p>lo expongo en el plato en tongadas incitantes, lo empapo de aceite crudo y mojo mucho pan, como hacen los pobres, en aceite, que tiene sal y ha tomado sabor del pimiento asado.</p> <p>después, con un pellizco del pulgar y el índice, con un trozo de pan, cojo un trozo de pimiento, lo elevo ávidamente, eucarísticamente, lo contemplo en el aire, a veces llevo al éxtasis, al orgasmo.</p> <p>cierro los ojos y me lo trinco.</p>	<p>Nada me gusta tanto como enramarme de aceite crudo el pimiento asado, cortado en tiras.</p> <p>Canto entonces distraído, converso con el aceite crudo, con los productos de la tierra.</p> <p>Me gusta mucho el pimiento asado, mas nunca demasiado asado, que lo desgracia, sino con aquella carne mollar que tiene al quitarle la corteza socarrada.</p> <p>Lo expongo dentro del plato en puñados incitantes, lo enramo de aceite crudo, con un pellizco de sal, y mojo mucho pan, como hacen los pobres, en el aceite, que tiene sal y ha tomado un sabor del pimiento asado.</p> <p>Después, en un pellizco del dedo gordo y el dedo índice, con un trozo de pan, cojo un trozo de pimiento, lo elevo ávidamente, eucarísticamente. Me lo miro en el aire. A veces llevo al éxtasis, al orgasmo.</p> <p>Cierro los ojos y me lo zampo.</p>

### Annex 13. Resum de les traduccions a l'espanyol de la poesia d'Estellés en antologies col·lectives i en revistes

Nom de l'antologia	Any i pp-	Poemes que inclou	m/b	Traductor	Editorial i lloc d'edició	Editor
Antología poética de la lengua catalana (puesta en versos castellanos)	1965, 478 p.	"Dama de anoche, no querría herirlos"; "Égloga tercera"	M	Ros, Félix	Editora Nacional, Madrid	Ros, Félix
Literatura catalana, valenciana y balear. Tesoro breve de las letras hispánicas	1976, 199 p.	"Dama de noche, no quería heriros" <sup>[1]</sup>	M	Ros, Félix	EMESA, Madrid	Díaz-Plaja, Guillermo
Antología de la poesía catalana contemporánea	1983, 444 p. [reeditat el 2001]	"Relato", "Como hay el hijo sin padres", "Ya no es el amor el que guía tus pasos"	B	Corredor-Matheos, José	Espasa Calpe, Madrid	Corredor-Matheos, José
Veintiún poetas catalanes para el siglo xxi	1996, 580 p. <sup>[2]</sup>	"La mojiganga", "El hombre viejo", "Bahía", "Canción de cuna", "Canción de perdona a aquel que no lleva", "Canción de aquello que más quería", "Canción de la rosa de papel", "Guantanamera", "Paul Robesson", "Las soledades", "Cruzando la noche", "Flerida", "Siete y medio"	B	Goytisolo, José Agustín	Lumen, Barcelona	Goytisolo, José Agustín
Cien años de poesía. 53 poemas en catalán, gallego y vasco: estructuras poéticas, pautas críticas. <sup>[3]</sup>	2007, <sup>[4]</sup> 594 p.	"Com hi ha el fill sense els pares" <sup>[5]</sup>	B	Corredor-Matheos, José	Peter Lang, Berna	Sabadell-Nieto, Joana

[1] S'aprofita la traducció de Ros 1965.

[2] Errada en la paginació que indica Škrabec (2013: 366). La paginació real no és 282-355 sinó 282-310.

[3] Interessant comentari analític de Jaume Subirana que acompanya el poema (2007: 120-126).

[4] Errada en la datació de Škrabec (2013: 366). La data de publicació no és 2009 sinó 2007.

[5] S'aprofita la traducció d'aquest poema feta per Corredor-Matheos en 1983.

### Annex 14. Comparació multilingüe del primer poema d'*Horacianes*

	<b>Traducció a l'anglès de D. Keown (2013: 39)</b>	<b>Traducció a l'espanyol d'E. Marco (1977: 43)</b>	<b>Traducció a l'italià de J. Landa i A. Volpicelli (2014: inèdit)</b>	<b>Traducció al francès d'A. Calvo (2014: inèdit)</b>	<b>Cat alà</b>
1	there's nowt i like more than garnishing in virgin oil roast pepper, sliced in strips.	Nada me gusta tanto como empapar de aceite crudo el pimiento asado, cortado a tiras.	niente mi piace così tanto come condirmi con l'olio crudo il peperone arrostito, tagliato a listarelle.	rien au monde ne me plaît autant qu'arroser d'huile crue le poivron grillé, coupé en lamelles.	
2	i sing, then, distracted, talk with the virgin oil, with the produce of the soil.	canto entonces, distraído, hablo con el aceite crudo, con los productos de la tierra.	così, distratto, canto e ragiono con l'olio crudo, con i frutti della terra.	je chante, alors, distraitement, je dialogue avec cette huile crue, avec les produits de la terre.	
3	i love roast pepper, but not overdone, which spoils it, just with that soft flesh it has when you peel off the toasted crust.	me gusta mucho el pimiento asado, mas no muy asado, que lo desgracia, sino con aquella carne mollar que tiene al quitarle la costra socarrada.	mi piace tanto il peperone arrostito, però non così arrostito da rovinarlo, ma con quella carne tenera che ancora ha quando gli levi la crosticina abbrustolita.	j'aime beaucoup le poivron grillé, pas trop grillé quand même, ce serait le gâcher, mais avec cette chair tendre qu'il a quand on lui enlève la peau cramée.	
4	i undress it on the plate in inciting strips, i garnish it in virgin oil with a pinch of salt and dip my bread in it, like poor folk do, in the oil, now salted, with the flavour of roast pepper.	lo expongo en el plato en tongadas incitantes, lo empapo de aceite crudo y mojo mucho pan, como hacen los pobres, en aceite, que tiene sal y ha tomado sabor del pimiento asado.	l'adagio sul piatto in quantità generose, condendolo con un filo d'olio crudo e un pizzico di sale e c'inzuppo un bel pezzo di pane, come fanno i poveri, che ora ha preso il sale e il sapore del peperone arrostito, poi,	je l'expose sur l'assiette à pleines cuillerées je l'arrose d'huile crue avec une pincée de sel et j'y trempe beaucoup de pain, comme le font les pauvres, dans l'huile, qui est salée et qui a pris le goût du poivron grillé.	
5	later, with a pinch between thumb and index, with a bit of bread, i grab a piece of pepper, i hold it up avidly, eucharistically,	después, con un pellizco del pulgar y el índice, con un trozo de pan, cojo un trozo de pimiento, lo elevo ávidamente, eucarísticamente,	facendo piza tra pollice e indice, e un trozozzo di pane, afferro un peperone, lo innalzo avidamente, eucarísticamente,	après, pincé entre le pouce et l'index, avec un bout de pain, je prends un morceau de poivron, je le saisis en l'air avidement, eucharistiquement,	
6	i look at it in the air at times i reach ecstasy, orgasm.	lo contemplo en el aire, a veces llego al éxtasis, al orgasmo.	me l'osservo nell'aria, talvolta toccando l'estasi, l'orgasmo.	je l'examine en l'air. par moments j'atteins l'extase, l'orgasme.	
7	i close my eyes and gobble.	cierro los ojos y me lo trinco.	chiudo gli occhi e me lo divoro.	je ferme les yeux et je me l'enfile.	

## Annex 15. Quadre amb els llibres de text d'ensenyament mitjà analitzats en 4.2.

	Curs	Any d'ed.	Editorial	Textos VAE	Matèria d'ensenyament	Poemaris	p.	*observacions
1	1r ESO	2007	Anaya	“Cançó de la lluna”, “Ara em recorde”, “Passava el temps com el vol dels coloms”, “Aquells matins de seda suavíssima”	- Rima i ritme del poema. - Jocs de significat: comparació i metàfora.	TP, CV, Test	129-130, 151	
2	1r ESO	2007	Marfil	“Res no m'agrada tant”	- Comentari de text: comprensió i expressió.	Ho	124	
3	1r ESO	2011	Òxford	<i>Cant de Vicent</i> (fragment), “Dama d'anit”, “L'amant de tota la vida”, “Cançó de la rosa de paper”, “De la passarel·la estant”	- Comentari de text: comprensió i expressió. - Vida i obra VAE. - La rima: vers blanc i vers lliure. - El sonet. - (LLEN) El punt i la coma.	CV, N, ATV, TP, LMer	155-157, 161, 176, 178, 183	
4	1r ESO	2011	sm	<i>Tractat de les maduixes</i> (fragment), “Dies”, “Cançó de la rosa de paper”, <i>L'Hotel París</i> (fragment), <i>Coral romput</i> (fragment), <i>Llibre de meravelles</i> (fragment), <i>MPV</i> (fragment “Alacant”)	- Diferència entre el vers i la prosa. - Comentari de text. - Recursos descriptius de lloc. (també activitat pr.). - Gramàtica: els articles. - La lírica: versos blancs.	TM*, LMer, TP, HP, CR, MPV	38-39, 86, 89, 100, 208.	*Fragment de prosa memorialística.
5	2n ESO	2003	Anaya	“Cançó de la lluna”	- Comentari de text i anàlisi de figures literàries (anàfora, metàfora i comparació)	TP	204-205	
6	2n ESO	2003	Marfil	“Cançó de la rosa de paper”	- Dins d'un recull de poemes, és el poema 3.	TP	133	
7	2n ESO	2004	VV	“Sabia que vindries, que ja era / l'hora de parar taula dignament, / d'obrir la porta i enramar el vent / amb les paraules de la primavera”	- Rima: consonant i assonant.	ATV	52	La portada del tema 5 inclou fotografies de cinc escriptors catalans, entre els quals, VAE. Sota el títol “Què en saps...?”. Es formulen quatre preguntes sobre la poesia i els seus recursos expressius.
8	2n	2012	Bromer	“El meu poble no té riu”, “Cançó de la	(LLEN):	Anto CVC,	30,	

	ESO		a	rosa de paper”, “Assumiràs la veu d’un poble”	- Separar síl·labes. - Articles i prep. <i>de</i> . - La <i>s</i> i la <i>ss</i> .	TP, LMer	118, 134	Ús clar de la poesia per a ensenyar llengua.
<b>9</b>	2n ESO	2012	Bromer a*	“M’aclame a tu”	Relacions de la literatura amb altres arts.	OM/MPV III (X)	11	(TIC) Es demana la cerca de la recitació musicada d’Ovidi a internet. Pràctiques de llengua i de literatura.
<b>10</b>	3r ESO	2011	Òxford *	“A Sant Vicent Ferrer”	(LLEN) - La síl·laba: el diftong i el hiat.	N	21	Adaptacions curriculars.
<b>11</b>	3r ESO	2011	Sm	“Assumiràs la veu d’un poble”	(LLEN) - Sintaxi: oracions compostes.	LMer	219	
<b>12</b>	4rt ESO	1999	Anaya	“Demà serà una cançó”, “Xàtiva XII”	En el tema 13 hi ha una secció titulada “Llegim: Vicent Andrés Estellés”. Són tres pàgines sobre el poeta. En la primera, hi ha dades sobre la vida i l’obra de l’autor. Les pàgs. 191 i 192 contenen cadascuna un poema de VAE acompanyat de d’unes poques preguntes a mode de comentari de text guiat totes referides al contingut semàntic.	LMer, OM/MPVI II (X)	190-192	Tot VAE centrat en un ampli apartat de 3 fulls.
<b>13</b>	4rt ESO	2008	sm	“Fundacions de la ràbia”	Comentari de text guiat dins d’un apartat que explica “el grup poètic de postguerra”	LMer	146-147	
<b>14</b>	4rt ESO	2012	Bromer a	“Assumiràs la veu d’un poble”, “D’un any”	- Els elements del poema: vers, estrofa, rima, mètrica. - La segona persona en l’enunciació poètica. - La poesia realista: VAE.	LMer	110-111, 122	
<b>15</b>	4rt ESO	2012	Bromer a*	“Mai no he desitjat cap cos com el teu”, “Els amants”	- Unitat 7: el poema; expressió escrita poètica. - Comentari de text guiat.	ECon, LMer	56-57, 63	Pràctiques de llengua i de literatura.
<b>16</b>	1r BAT	2000	Marfil	“Documentals”, “Els amants”	En l’apartat “El discurs literari”, que introdueix autors de poesia civil de postguerra, es presenta el poemari LMer com un gran exponent de la	LMer	338-339, 366, 372-	Interessant combinar en un mateix exercici Estellés, Riba i Espriu. Un llibre molt gros. Creiem que és molt interessant

					poesia testimonial o realista, a partir del poema "Documentals" i d'una breu biografia (338). - Preguntes de comprensió lectora Estellés, Riba i Espriu (339). - Exercici de classificació de les dades biogràfiques dels tres poetes; repàs (366). - 372-373: línia cronològica 1968-1999. - Comentari de text ampli sobre "Els amants".		373, 393	introduir en aquestes edats VAE per la banda del descobriment del cos i de la sexualitat: "els amants" (per a copsar que l'impuls sexual no té edat), "mai no havia desitjat cap cos com el teu", etc.
17	1r BAT	2002	Tabarca	No	No	No	No	No
18	1r BAT	2008	Tabarca	No	No	No	No	No
19	1r BAT	2008	Òxford	"Assumiràs la veu d'un poble", "Si no és alegria / no vull poesia"	- Dixi i anàfora; mecanismes de referència i de cohesió textual. - La mesura dels versos: les estrofes; l'apariat.	LMer, PE	111, 349	Un llibre molt gros.
20	2n BAT	2003	Tabarca	"Demà serà una cançó"	En aquest manual, cada tema té un apartat dedicat a "el text literari". Hi són dedicats a la poesia el cas dels temes 2, 3 i 4. L'apartat del tema 2, titulat "la poesia valenciana de postguerra", inclou VAE dins del grup de la poesia simbolista i intimista, que correspon aprox. al grup Torre, mentre que el grup "Lo Rat" es considera de poesia populista. A 40 hi ha un text referent a l'obra estellesiana i el poema esmentat, sense activitats associades.	LMer	111-349	La subjectivitat de les classificacions dels corrents literaris o tendències, sobretot en el cas de la poesia catalana de postguerra, i concretament valenciana. Estellés és polèmic d'encasellar en un estil o corrent, i pot ser confús per l'alumne trobar-lo en manuals com a realista històric i en altres com a simbolista.
21	2n BAT	2009	Bromera	"Fa cinc-cents anys et dugueren al clot", <i>L'Hotel Paris</i> (fragment), "Cant de Vicent" (fragment)	Inclou VAE dins del grup del realisme històric, en contraposició a la poesia del corrent simbolista, juntament amb Espriu i Pol.	Econ, HP, CV	202-204	També podria ser interessant en 1r de batxillerat d'introduir els clàssics catalans medievals, especialment March, a partir de dels poemes



								estellesians, aprofitant la intertextualitat, i així palesar la influència que encara tenen.
22	2n BAT	2009	sm	“Per exemple”, “Cant de Vicent”	- Pràctica de “comentari de text: com analitzar un poema de VAE” a partir de “Per exemple” (PAU: coherència, cohesió, adequació i valoració crítica). I proposta de comentari de text guiat amb qüestions de “Cant de Vicent”.	LMer	240-241	Clar model de comentari de text de preparació per a les PAU. Tenir en compte que a partir de 2010 s’inclou una pregunta de literatura a les PAU valencianes, entre els autors que es demanen, hi ha VAE.
23	2n BAT	2009	Tabarca	“Demà serà una cançó”	- Vida i obra de VAE. - Comentari de text guiat.	LMer	212-213	
24	2n BAT	2010	Tabarca	“Per exemple”, “Fundacions de la ràbia”; “No he desitjat mai cap cos com el teu” (ECon), “LVIII”; “Llibre de Xàtiva” (fragment)	- Literatura. - Vida i obra (350 mots) - Els poemes sense comentar res.	LMer, ECon, Ho, MPV	3, 19-21, 47-48	Aquest manual és un annex sobre autors que entren en la pregunta de literatura de les PAU. La tria d'autors que s’hi inclou representa un cànon literari català, però adaptat al context valencià.

## Annex 16. Temporització de la proposta didàctica de 4.4.1.

1a sessió	10 minuts	- S'explica el funcionament de la SD, sobretot l'eixida a València i la producció final que hauran de presentar. - Qui és VAE? Breu presentació de l'autor.
	20 minuts	Lectura dels poemes en veu alta. Els set poemes escollits.
	10 minuts	Presentació de l'activitat de geografies literàries. Cal formar set grups, dividint per set el nombre total d'alumnes del grup-classe. Cada grup llig el seu poema i busca: a) el lèxic que no entén o qualsevol dubte semàntic. b) els topònims que hi apareixen.
	10 minuts	Es recullen les aportacions de cada grup a través del representant del grup, s'apunten a la pissarra i es comenten per tal de clarificar-les.
2a sessió	Un dia	Ruta literària pel casc antic de València. Per motius d'accessibilitat i distància, ometrem les referències toponímiques perifèriques i ens centrarem en les que es poden trobar al centre de la ciutat de València, de manera que farem un recorregut tots junts pels diferents punts del mapa de València que són citats en aquests set poemes d'Estellés. En cadascun dels punts, cada grup haurà de fotografiar o enregistrar un breu vídeo. Els grups comptaran amb una llista dels llocs i dels elements que caldrà "capturar", amb un requadre per a fer un senyal una vegada assolits. Un membre del grup haurà d'enviar per correu electrònic els documents audiovisuals a la professora, o penjar-los en l'aula virtual de l'assignatura, en cas que n'hi haja.
3a sessió	10 minuts	Es presentaran els documents audiovisuals de tots els grups, tot seguint-los amb els poemes al davant per a identificar-los en els fragments concrets de l'obra. S'analitzarà col·lectivament si les fotografies s'ajusten als versos i a quins.
	20 minuts	Es visualitzaran fragments d'obres artístiques inspirades en poemes de Vicent Andrés Estellés per a reflexionar sobre la creació com un procés de reformulació i d'influència d'obres prèvies (¿existeix la creació "pura", sense influència?): a) Fragment del documental <i>Cos Mortal</i> (2010). b) Fragment de l'obra de teatre <i>Poseu-me les ulleres</i> (2011). d) Escoltarem una cançó amb lletra d'Estellés, que pot ser <i>Les Illes</i> de Maria del Mar Bonet (1986). c) Veurem la videocreació basada en la recitació del <i>Coral Romput</i> feta per Ovidi Montllor. En aquest cas, es tracta d'un nivell més complex d'influència (2006).
	20 minuts	Cada grup pensarà una idea creativa i començarà a elaborar-la. Poden escollir diferents tipus de creació artística segons les seues preferències: poema, cançó, mural, videocreació, dramatització, etc. Al final de la classe, tots els grups tindran el recull de totes les imatges (fotografies i vídeos) de cada grup, les quals podran usar en la seua creació.
4a Sessió	30 minuts	Cada grup presentarà la seua producció creativa.
	20 minuts	Es contestarà individualment un qüestionari d'autoavaluació.

**Annex 17. Mapa de la ruta literària de la proposta didàctica de 4.4.1, pel centre de València**



### Annex 18. Esquema de la proposta didàctica de 4.4.3.

<b>Sessió 1</b>	10 min.	Presentació de la seqüència didàctica.		
	10 min.	Presentació de Vicent Andrés Estellés.		
	10 min.	Fer els grups de tres i repartir els poemes.	Primera lectura individual dels poemes.	
	20 min.	Treball amb els poemes.	Després de la primera lectura, que serà en veu baixa, en grups de tres, hauran de contestar les preguntes de la fitxa sobre el seu poema (Quadre 3).	Necessitaran diccionaris per a buscar les paraules que no entenguen.
<b>Sessió 2</b>	10 min.	Comentari de les fitxes del dia anterior que la professora haurà corregit i definició clara del lloc assignat a cada equip.	També es recordaran les instruccions de la tasca final ( <i>pitch</i> ) i la professora farà una breu demostració d'un <i>pitch</i> sobre El Misteri d'Elx. Un <i>pitch</i> és una exposició oral molt breu (menys de 2 minuts) on un equip o una persona vol vendre una idea original.	
	40 min.	Elaboració del <i>pitch</i> per promocionar el lloc més bonic del País Valencià per equips.	Tenen accés a enllaços d'Internet amb exemples de <i>pitch</i> i altres on poden completar la informació sobre el seu indret, a més de les instruccions sobre com fer un <i>pitch</i> que ha proporcionat la professora.	Caldrà almenys un ordinador per equip.
<b>Sessió 3</b>	30 min.	Exposició dels deu <i>pitch</i> .	La professora tria en l'últim moment quin dels tres membres exposarà.	
	10 min.	Votació del l'indret més bell, que es farà després d'haver pres notes durant les exposicions pel que fa a com de convincents han estat.	Es vota per equip. Els tres membres han de consensuar tres llocs dels exposats pels altres equips (no val votar-se a u mateix) i apuntar almenys un motiu per cada lloc pel qual l'equip t'ha convençut de la bellesa d'aquell indret.	
	10 min.	Respondre a un qüestionari sobre l'experiència de la SD (Quadre 4).	El qüestionari té preguntes d'autoavaluació i d'avaluació de l'activitat i de la professora.	

### Annex 19. Indicacions sobre els poemes utilitzats en la proposta didàctica de 4.4.3.

			estrofes i versos	metre	lèxic
Grup 1	Serra de Mariola	p. 247 (III)	4+4+3+3	decasíl·labs	designi, ventura, cobles, guaites, mates, tomellos, lliri
Grup 2	Serra d'Aitana	p. 262 (I)	4+4+4+4	alexandrins (6+6)	almirall, brodaves, galant, eixugues, fragata, salpassades, safrà.
Grup 3	Penyal d'Ifac	p. 144 (II)	4	3 decasíl·labs i 1 tetrasíl·lab	Riu raus
Grup 4	Penyagolosa	p. 243-244 (I)	7+6+7+9	combina decasíl·labs i alexandrins (6+6)	aplec, ancestral, pregon, forest, tomello, poliol, conjugal, primícia, inexpugnable, destrals, saba, urbi et orbi
Grup 5	Serra d'Espadà	p. 241-242 (I)	36+4	combina hexasíl·labs, decasíl·labs i alexandrins (6+6)	oliva de cuquello, remor, bocoi, litúrgica, benignitat, capitell, pàtria, elogi, litoral, principats, ferruginós, forrellat, goig
Grup 6	Montgó	p. 235-236 (I)	29	decasíl·labs	condecorat, reguitzells, pilós, novençanes, gràcils, romp, clam, capaltard, llorers, murta
Grup 7	Altea (casc antic)	p. 305 (III)	8	decasíl·labs	celeste, darrerria, tomello, Rotlan, iracúndia, ocre
Grup 8	Morella (muralla)	p. 356-357 (III)	5+5+5+5+5	decasíl·labs	pregona, ascensió, remor, diürna, bigues, feixuga, testament, bram, esvelta, capitell, docilitat, blat, rosella, marges, espígol, porxos, a deshora, gratíssim, solemne
Grup 9	Peníscola (castell)	p. 345 (III)	4+4+3+3	decasíl·labs	pontifical, bàcul, august, beneir, salpassar, palplantat, rodolarà, funest, escapçar, apel·lat, judici final, dominic, benèfiques, maror

Grup 10	Palau dels virreis de València	p. 555-556 (I)	5+5+5+5+ 5+5+5+5+ 5+5+5	decasíl·labs	secular, forestal, senyeres, carcassa, gravat, magraner, prestigi, nard, adelerat, rossinyols, pobletana, furs, clàusules, queixut, assemblea, fervent, Vinatea, vitrall, jerarquia, guspira, hàbit, feraçment, dinastia
Model	El Misteri d'Elx	p. 316 (II)	27	decasíl·labs	castíssima, corcada, nards, perduraran, mòlts, enramen, esdentat, artilleria, retor

## Annex 20. Materials per a l'avaluació de la proposta didàctica de 4.4.3.

Avaluació			
	Tipus de document	Qui respon	Què s'obté
<b>a</b>	Fitxa sobre el poema que li ha tocat a cada equip.	Respon cada equip de tres alumnes (resposta consensuada).	S'avalua la comprensió lectora dels alumnes i la seua capacitat d'anàlisi del poema.
<b>b</b>	Graella d'avaluació del pitch (argumentació en un text oral formal breu i monològic).	Respon la professora.	La professora avalua la tasca final per tal de comprovar el resultat final però també tindrà en compte l'evolució del grup i l'evolució individual.
<b>c</b>	Document d'avaluació dels pitch dels altres equips.	Respon cada equip de tres alumnes (resposta consensuada).	Els alumnes s'avaluen entre ells per equips. Són conscients dels seus propis errors en els errors dels altres companys i poden reflexionar-hi. A més, en aquest gest d'avaluació dels companys es fomenta l'empatia, a més del diàleg.
<b>d</b>	Qüestionari final d'autoavaluació i d'avaluació de l'activitat i de la professora.	Respon individualment cada alumne.	La professora pot obtenir un <i>feed-back</i> molt útil per part dels alumnes que ha de servir per millorar les futures activitats didàctiques que duga a terme amb aquest grup.

## Annex 21. En la proposta 4.5.1, els quadres amb les instruccions per a la realització dels comentaris guiats dels cinc poemes triats per al nivell I

### 1. "Cançó de la Rosa de Paper" (47, p. 149). *Taula parada*, OC 4, 1970-1973. [cívica]. Escrit entre el 1970 i el 1972 i publicat el 1978

Els alumnes per parts van llegint el poema en veu alta. Aquest serà un dels poemes de la recitació pública.

- Diríeu que el poema és més de to popular o culte? Per què?
- Qui era Josep Martí? *Actitud de resistència contra el franquisme, que es relaciona en aquest poema amb la revolució cubana.*
- Quina història es narra en aquest poema?
- Què representa la rosa de paper?

### 2. "Assumiràs la veu d'un poble" (8, p. 87). *Llibre de meravelles*, 1956-1958. [cívica]. Escrit entre 1956-58 i publicat en 1971

Un alumne/a llegeix el poema, que és un dels que es llegirà en el recital i, per tant, el professor Josep Marqués ja ha treballat amb ells en una sessió anterior. Mentre segueixen la lectura del poema, els demane que vagen subratllant els verbs que troben.

- Qui parla? A qui parla?
- En quins temps verbals està escrit el poema?
- Quina és la mètrica del poema? *És l'únic del seu poemari en versos octosíl·labs.* I la rima? A quin altre gènere textual pot recordar aquest poema? *A una oració.* Creieu que és una semblança arbitrària o que pot tenir alguna importància per al significat del poema que tinga aquesta forma? *En poesia, el significat també resideix en la forma.*
- Què volen dir aquestes quatre expressions? A què fan referència?
- "Tu seràs la paraula viva / la paraula viva i amarga. / Ja no existiran les paraules"
- "Potser et maten o potser / se'n riguen, potser et delaten; / tot això són banalitats"
- "Allò que val és la consciència / de no ser res si no s'és poble"
- "Després del teu silenci estricte / camines decididament"
- En els versos 36-38 per què diu que aquests perills són banalitats?
- En l'últim vers, què vol dir que "camines decididament"?

### 3. "Res no m'agrada tant" (21, p. 112). *Horacianes*, 1963-1970. [de la quotidianitat]

El llegeixen els alumnes. Mentre llegim el poema, aneu marcant els diferents aliments que hi apareixen. Escrit entre 1963 i 1970 i publicat en 1974.

- Com anomena l'autor sintèticament en un dels versos del poema l'oli, el pa, el pimentó...? *"els productes de la terra"*



- Quin és el tema del poema? És un tema poètic usual?
- Fixeu-vos en l'últim vers: què penseu que buscava el poeta amb aquest vers final?
- Per què diu "eucarísticament"? Quin sentit té aquest paral·lelisme entre menjar i religió?

#### **4. "Els amants" (5, p. 80). Llibre de meravelles, 1956-1958. [de la quotidianitat/existencial] Escrit entre 1956 i 1958 i publicat el 1971**

Com que aquest poema també formarà part dels que els alumnes recitaran a la llibreria i, per tant, el professor ja l'ha introduït als alumnes, demanarem que el reciten els alumnes per parts.

- Mentre llegim el poema, aneu marcant els noms propis que hi apareixen.
- Abans de llegir el poema, fixeu-vos en el paratext d'Ausiàs March. Una vegada llegit el poema, digueu com es relaciona el contingut del poema amb el paratext triat pel poeta. Perquè ha triat aquest vers d'Ausiàs March?
- Qui són o qui poden ser els amants que apareixen en el poema?
- Què vol dir el darrer vers ("car d'amants com nosaltres en són parits ben pocs")?
- Qui són els personatges que hi apareixen? Amb quina intensió o efecte desitjat els cita el poeta?

#### **5. "Com hi ha el fill sense els pares i els pares sense el fill" (55, p. 163). L'Hotel París, OC. [quotidianitat, existencial?]. Escrit el 1954 i publicat en 1973 i 1981 (OC6)**

Escoltarem la musicació d'Ovidi Montllor.<sup>391</sup> Aquest és un poema bastant complex i els alumnes de primer nivell de ben segur que hi trobaran problemes de comprensió. A més, per ser el darrer que comentarem, segur que anem justos de temps de manera que no podem aturar-nos a explicar detalladament tots els dubtes que aquest poema pot despertar. Per tant, posarem la musicació perquè els alumnes l'escolten sense afany de comprensió de totes les paraules i expressions del text, sinó per al gaudiment estètic per l'observació dels matisos de la recitació, que avança en crescendo fins un final apocalíptic.

- Mentre escoltem el poema, tracteu d'identificar quants personatges hi apareixen.
- Què es conta en aquest poema (el tema i l'argument)?
- Quina és la característica estructural del poema, que es repeteix en molts dels versos?
- Coneixeu algun poema en francès que faci un ús semblant d'aquesta conjunció com a mecanisme de descripció (*il y a*)? Arran d'aquesta pregunta, es va despertar una pluja d'idees interessant. Es van posar sobre la taula noms com Mallarmé i el parnasianisme, Boudelaire, Prévert i Éluard.

<sup>391</sup> <http://www.musicadepoetes.cat/app/musicadepoetes/servlet/org.uoc.lletra.musicaDePoetes.Titol?autor=21&titol=98> [Consulta: 10-10-14].

## Annex 22. En la proposta 4.5.1, els quadres amb les instruccions per a la realització dels comentaris guiats dels cinc poemes triats per als nivells II i III

### 1. “Cançó de bressol” *La nit* (1953-1956). Escrit entre 1953 i 1956 i publicat el 1956

S’escolta la musicació d’Araceli Banyuls.<sup>392</sup>

Abans de l’audició del poema, es presentarà la cançoneta popular valenciana de quatre versos i amb estructura d’albada en la qual s’ha inspirat Estellés per a escriure part d’aquest poema tot subvertint aquesta cançoneta popular,<sup>393</sup> la qual ha aparegut en diversos punts de l’anàlisi estilística d’apartats previs d’aquesta tesi.

- Mentre escoltem la musicació d’aquest poema, cal que identifiquem en quina part del poema es troben inserits i modificats aquesta estrofa popular.
- De qui parla aquest poema? Explicar que la primera filla del poeta va morir als tres mesos de vida i que aquest fet el va colpir de manera que ha quedat reflectit en la manera i la insistència en introduir el tema de la mort en la seua poesia.

### 2. “A Sant Vicent Ferrer. Epístola amb segell d’urgència” *La nit* (1953-1956). Escrit entre 1953 i 1956 i publicat el 1956

Aquest poema, el llegim entre tots.

Abans de llegir, farem una introducció de la figura de Sant Vicent Ferrer a partir de la pregunta: qui era Sant Vicent Ferrer? Explicarem que aquest sant medieval, patró del País Valencià, va morir a la Bretanya, concretament a Vannes, i que va predicar per Europa durant temps. També explicarem la llegenda que diu que a Sant Vicent se l’entenia miraculosament allà on anava sempre parlant valencià. Amb això, volem connectar amb la cultura d’origen dels nostres alumnes perquè vegem la importància internacional de la cultura catalana durant l’Edat Mitjana, amb València com a seu.

També contextualitzarem l’escriptura d’aquest poema, que va ser un encàrrec per a un homenatge al sant.

- Comentarem les paraules, les expressions i les referències al món real que no entenguen els alumnes: Casp, alcavor, l’ègloga i les dàlies, malls...
- Explicarem la metàfora del forn, que es repeteix al llarg del poema i en altres poemes d’Estellés.
- També analitzarem una altra metàfora repetida en Estellés: la de les paraules com a armes llancívols, concretament com a pedres, però en aquest poema també com a ganivets (“que és temps d’agafar-les [les paraules] com ganivets o malls”).
- Aquest poema d’Estellés, creieu que se centra en la devoció religiosa del poeta envers el Sant?
- Quin diríeu que és el tema del poema? I doncs, quin sentit creieu que té la invocació del sant per a tractar aquesta temàtica? Perquè és un símbol de l’esplendor de la Corona

<sup>392</sup> <http://www.musicadepoetes.cat/app/musicadepoetes/servlet/org.uoc.lletra.musicaDePoetes.Titol?autor=21&titol=63> [Consulta: 10-10-14].

<sup>393</sup> La cançoneta fa així: “La meua xiqueta és l’ama / del corral i del carrer / de la figuera i la parra / i la flor del taronger”. Segons siguen els cultius més comuns de cada zona del territori, aquesta albada s’altera lleugerament pel que fa a les denominacions dels arbres fruiters. Ací n’hi ha una interessant recopilació dels ecos d’aquesta cançoneta feta per Vicent Baydal: <http://www.ventdcabyllia.com/2010/07/lama-del-corral-i-del-carrer.html>. A més, aquí es pot escoltar una musicació d’aquesta melodia popular de la veu de Maria del Mar Bonet: <http://www.goear.com/listen/0cb1856/la-meua-xiqueta-es-lama-maria-del-mar-bonet> [Consulta: 10-10-14].

d'Aragó a l'Edat Mitjana. I també és una figura contradictòria, com ho és també aquest poema.  
- Com o per què creieu que Vicent Andrés Estellés podria sentir-se identificat amb Sant Vicent Ferrer?

**3. “Com hi ha el fill sense els pares i els pares sense el fill” *L'Hotel París*, XXII (1953). Escrit el 1954 i publicat en 1973 i 1981 (OC6)**

N'escoltem la recitació d'Ovidi Montllor.<sup>394</sup>

Farem les preguntes que ja hem explicat per a aquest poema en el nivell I, que tot seguit es repeteixen, però ara sí, en els nivells II i III, s'aprofundirà en els dubtes de comprensió lectora per tal que els alumnes entenguin, un per un, tot el lèxic i expressions del poema.

- Mentre escoltem el poema, tracteu d'identificar quants personatges hi apareixen.
- Què es conta en aquest poema (el tema i l'argument)?
- Quina és la característica estructural del poema, que es repeteix en molts dels versos?
- Coneixeu algun poema en francès que faça un ús semblant d'aquesta conjunció com a mecanisme de descripció (*il y a*)? Arran d'aquesta pregunta, es va despertar una pluja d'idees interessant. Es van posar sobre la taula noms com Mallarmé i el parnasianisme, Boudelaire, Prévert i Éluard.

**4. “Em moriré escrivint els millors versos de l'idioma català en el segle XX”, *El gran foc dels garbons*, LI (1958-1967). Escrit entre 1958 i 1967 i publicat el 1972**

El llegeixen els alumnes per parts.

- Quins escriptors catalans apareixen en aquest poema?
- Qui és el jo poètic en aquest poema? o bé: qui parla en aquest poema?
- Què penseu del que diu Estellés en aquest poema? Hi esteu d'acord? Trobeu ironia en les seues paraules o un punt de pedanteria?
- Quan diu “pense en el nostre poble” a qui s'està referint per “nostre poble”? Qui seria, doncs, el tu poètic?

**5. “Suetoni, que és un fill de puta,” *Horacianes*, LIX (1963-1970). Escrit entre 1963 i 1970 i publicat en 1974**

El llegim entre tots, per parts.

- Mentre llegim entre tots el poema, identifiqueu els insults que hi trobeu.
- Qui és el jo poètic? *Explicar tota la història de màscares renunciatives en Horacianes en relació en el seu context d'escriptura i la funció d'esquivar la censura franquista que*

<sup>394</sup> <http://www.musicadepoetes.cat/app/musicadepoetes/servlet/org.uoc.lletra.musicaDePoetes.Titol?autor=21&titol=98> [Consulta: 10-10-14].

*tenien.*

- Després del que vos he explicat, si Horaci representa l'Estellés real, sabríeu dir a qui pot representar Suetoni? I Roma?
- Quins insults heu trobat? Quina/es funció/ns creieu, doncs, que poden tenir els insults i el llenguatge obscè en aquest poema?

**Annex 23. En la proposta 4.5.2, quadre on es resumeix el comentari sobre el poema “Els amants” de *Llibre de meravelles***

<b>Qüestió analitzada</b>	<b>Elements concrets del text</b>	<b>Comentaris</b>
- Comentari de lèxic i expressions que no entenien:		
- Comentari dels referents culturals que els mancaven en el context de la intertextualitat	“el Petrarca”, “les Estances de Riba”, “les Rimas de Bécquer”, “el cast senyor López-Picó”.	
- Comentari de les frases fetes i de les locucions que hi apareixen:	“no hi havia a València”, “car d’amants com nosaltres en són parits ben pocs”, “amar a rebolcons”, “què voleu que hi faça?” [s’adreça dialògicament a uns escoltadors imaginaris], “elemental, ja ho se”, “de qualsevol manera”, “que no estem en l’edat, i tot això i allò”	
- Quin és el to del poema? to i enunciació	Es tracta d’un col·loqui interior, un soliloqui del <i>jo</i> poètic.	
- Estructura.	Es tracta d’una estructura enquadrada “en tirabuixó”, on es van repetint paraules semblants.	Fixar-se en els dos versos finals i en el primer vers.
- Entendre a través del lèxic usat el sentit del poema de contraposició entre el refinament i la castedat amorosa i la passió tel·lúrica de l’enamoramament irracional:	adjectius “amable, pacífic, cast, educat” enfront de “vell brusc salvatge, amarga i bàrbar”; substantius “costum, tocadiscos, muscle, peçó d’una orella, compliments, teles” enfront de “huracà, enyorança, terra, besos, arraps, rebolcons”; adverbis “negligentment / feroçment, ara / després i de sobte”.	
Altres temes que varen aparèixer durant el comentari d’aquest poema són:	el comentari del paratext. Per què Estellés tria aquest vers d’Ausiàs March i quina relació té amb el contingut del poema? La reivindicació de la carnalitat i la crítica a les normes socials púdiques; o bé la reivindicació de l’amor cortès amb la citació d’Ausiàs March.	

<p>- Per tancar entre tots el comentari d'aquest poema, vàrem comentar tres idees:</p>	<p>la idea de la doble concepció de l'amor (la de l'amor cast i la de l'amor carnal); el fet del prosaisme que destil·la la poesia d'Estellés i en el qual es pot trobar un clar paral·lelisme amb la poesia amorosa i cívica de Pablo Neruda; i finalment la idea d'amor passió, que és un símbol dels orígens, d'allò tel·lúric que ens arrela a la nostra terra i que alhora, aquesta escatologia sexual és també representativa d'una manera de dir més pròpia dels valencians que d'altres catalanoparlants.</p>	
----------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--

**Annex 24. En la proposta 4.5.2, quadre on es resumeix el comentari sobre el poema “Cançó de la rosa de paper” de Taula parada (OC4)<sup>395</sup>**

Qüestió analitzada	Elements concrets del text	Comentaris
Paratextos	El títol: Per què es diu “cançó”? Per què la rosa és de paper? Qui era Josep Martí?	- Aquest poema pertany al gènere de la cançó en sentit ampli, de tipus tradicional i popular i fins i tot podria comparar-se estructuralment amb una oració. - El fet que la rosa siga de paper i no natural, permet l’assoliment d’un nou valor poètic (1986). - Martí (1853-1895) era un poeta cubà d’arrels valencianes i d’orientació modernista que va lluitar per la independència de l’illa. Amb aquest referent, el poema s’actualitza amb valors de reivindicació cívica, revolució, comunisme i dona aquest sentit profund o doble lectura del poema, que supera així el seu sentit més literal i infantil.
El tema	- Desenvolupament narratiu de l’argument. - Motiu central: la rosa - Tema: motiu més abstracte relacionat amb la dedicatòria-homenatge	
L’estructura	<u>Externa</u> : 10 estrofes de 4 versos heptasíl·labs que acaben en un punt: romanç (rima única per a tot el poema). Rima assonant. <u>Interna</u> : introducció (estrofes 1a, 2a, 3a, i 4a: dona-rosa-conserva), desenvolupament (estrofes 5a, 6a, 7a: la rosa circula), conclusió (estrofes 8a i 9a: autoritats repressió) i coda (estrofa 10: la rosa es conserva com a símbol). Ritme sincopat. Final obert.	
Recursos expressius	Simplicitat expressiva - Protagonista: ella, la rosa (dona) és un símbol - Voluntat de la dona: “tenia”, “volia”, “se la va fer” - Descripció de la rosa amb adjectius qualificatius i CN encadenats - La rosa feta amb paper de diari implica doblement: 1 pobresa 2 paraula-poesia - El pas del temps es marca amb la metàfora del camp semàntic de les quatre estacions (insisteix tardor i mal oratge: franquisme)	“perquè això ja estava bé”

<sup>395</sup>Per al disseny de la primera experiència didàctica amb els alumnes de Cambridge –i especialment d’aquest poema–, ha estat de molta utilitat el llibre de Vicent Escrivà i de Vicent Salvador (1986) *Vicent Andrés Estellés: guia didàctica*.

	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Anonimat de l'heroïna: "va morir qualsevol dia / i l'enterraren després"</li> <li>- Poble: és un mot dissèmic; vol dir "poblet" però també "el Poble" com una col·lectivitat oprimida.</li> <li>- "de mà en mà" cadena humana</li> <li>- "un dia d'aquells dies": indeterminació temporal: franquisme</li> <li>- Ajuntament: qualsevol autoritat repressora: estil indirecte lliure, solemnitat oficialista "que fos cremada la rosa / perquè allò ja estava bé"</li> <li>- Estrofa final: partícula adversativa <b>però</b>: condensació dels elements positius.</li> </ul>	
Conclusió	<ul style="list-style-type: none"> <li>- To popular</li> <li>- Homenatge a Josep Martí</li> <li>- Cant a la lluita democràtica i als poetes com a portaveus del poble.</li> </ul>	



