



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Teoria crítica de l'espai en la literatura contemporània:
aplicació a la lírica de Vicent Andrés Estellés

Irene Mira-Navarro



Tesis **Doctorales**

UNIVERSIDAD de ALICANTE

Unitat de Digitalització UA
Unidad de Digitalización UA



Departament de Filologia Catalana
Facultat de Filosofia i Lletres

**Teoria crítica de l'espai en la literatura contemporània:
aplicació a la lírica de Vicent Andrés Estellés**

Irene Mira-Navarro

Tesi presentada per a aspirar al grau de

DOCTORA PER LA UNIVERSITAT D'ALACANT

MENCIÓ DE DOCTORA INTERNACIONAL

PROGRAMA DE DOCTORAT EN FILOSOFIA I LLETRES

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Codirigida per:

Prof. Dra. M. Àngels Francés Díez (Universitat d'Alacant)

Prof. Dr. Vicent Salvador Liern (Universitat Jaume I)

Tesi doctoral desenvolupada gràcies a les ajudes per a la contractació de personal investigador en formació de caràcter predoctoral de la Generalitat Valenciana ACIF/2016, expedient ACIF/2016/063.

Nota preliminar

Els espais es poden habitar de moltes maneres: amb la plenitud i consciència de passar la vesprada a casa a recer del fred, amb la intensitat dels viatges en què consumim paisatges com si hi haguera risc que desaparegueren quan nosaltres els abandonem, amb la indiferència dels carrers que trepitgem cada dia per anar a treballar o amb l'atenció primmirada de qui retorna als territoris del seu passat. De totes aquestes mirades, la literatura se n'alimenta, per a construir una imatge única de l'entorn que ens acompanya.

Sense ser-ne del tot conscient, aquesta connexió entre literatura i paisatge forma part del meu bagatge lector, el qual es va forjar en l'exploració del territori natal gràcies a les narracions d'Enric Valor. És així com la possibilitat de reconèixer els escenaris quotidians en els textos literaris va despertar un interès especial pel vincle entre realitat i ficció, entre els espais de representació i els espais viscuts.

L'atenció científica, però, a aquests aspectes no germina fins l'any 2014, en què el treball de final de grau es planteja com una iniciació a la recerca en la poètica del dol en Vicent Andrés Estellés sota l'estudi «La mort en tres poemaris de Vicent Andrés Estellés» dirigit per la professora M. Àngels Francés. Un any més tard, aquest treball escolar s'amplia en el projecte final del Màster en Assessorament Lingüístic i Cultura Literària i focalitza l'atenció en la literaturització dels espais de la intimitat i la incorporació de perspectives teòriques d'anàlisi amb el nom «L'espai poètic en tres poemaris de Vicent Andrés Estellés», també dirigit per M. Àngels Francés. Així doncs, aquesta recerca és el punt de partida de la tesi que tot seguit s'enceta i que conjuga l'interès personal per l'expressió literària dels paisatges coneguts amb la recerca sobre un dels autors canònics de la literatura catalana al País Valencià: Vicent Andrés Estellés.

Agraïments

La intensitat de la recerca durant els últims tres anys m'ha permès creuar-me amb moltes persones que, d'una manera o d'una altra, han fet créixer aquest projecte. Vaja per endavant un agraïment afectuós a totes elles.

Però, especialment, no em puc estar de donar les gràcies als meus directors. A M. Àngels Francés, que em va encoratjar a iniciar la recerca i que m'ha guiat com un vertader far d'Alexandria des de 2014. A Vicent Salvador, que va acceptar embarcar-se en aquesta investigació sense conèixer-me i sempre m'ha aportat saviesa. Gràcies per donar-me llum quan més l'he necessitada.

També vull donar les gràcies al Departament de Filologia Catalana i al Grup de Recerca en Literatura Contemporània de la Universitat d'Alacant pel suport a aquest estudi i per haver emparat totes les ajudes de recerca que he sol·licitat per a poder desplegar-lo. En concret, a les classes de Literatura Catalana Contemporània Comparada del professor Enric Balaguer, a la professora Anna Esteve pels ànims i la confiança, al professor Toni Maestre per les referències i les converses sobre literatura i pensament i al professor Biel Sansano per facilitar-me els primers articles científics sobre poesia quan vaig començar la carrera.

Al professor Dominic Keown, per acollir-me a Fitzwilliam College, University of Cambridge com a casa. Per haver-me aconsellat i per compartir amb mi la passió per la poesia de Vicent Andrés Estellés.

A Jordi Oviedo, pels materials i la informació sobre la cronologia d'escriptura de Vicent Andrés Estellés.

A Jaume Pons i Caterina Martínez, per haver-me ajudat a fer tot el que ells ja havien fet.

A Sara Molas i al Departament de Valencià de l'IES Maria Blasco de Sant Vicent del Raspeig per ser exemple de docència i convidar-me a treballar les geografies literàries amb el seu alumnat.

A les persones que portes enllà de l'àmbit acadèmic m'han apuntalat el món. A Èlia, per ser-hi. A ma mare, per les ales. A mon pare, per les arrels. Als meus amics per ser el refugi on tornar sempre. A Mireia, a Corina, a Pere Joan i a Angèlica. I a Borja, per demostrar-me que *estimar és un lloc*.

Abstract

This study analyses the work of Vicent Andrés Estellés (1924-1993) from the perspective of the critical theory of space applied to literature. Through a spatial reading of literary meaning, the objectives of the research are first to establish a theoretical framework for studying spatiality, specifically, the principal contributions from cultural criticism, sociology, anthropology and geography for analysing space and its representations. Second, the study applies these approaches to literary studies and in particular to the poetry of Vicent Andrés Estellés.

The analysis examines the literary representation of spaces as a poetic mechanism that goes beyond the functions of the literary stereotype that has traditionally been attributed to spaces in literature. For this reason, we propose a concentric reading of the network of poetic spaces that give form to the work of Vicent Andrés Estellés. The reading is structured along three great axes: the construction of the territory, the literary uses of the city and the poetry of the home. The aim of these axis is to analyse the themes of collective memory, love and sexuality, death and grieving and the literary spaces that give them form.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Resum

Aquest estudi s'ocupa de l'anàlisi de l'obra de Vicent Andrés Estellés (1924-1993) des de la perspectiva de la teoria crítica de l'espai aplicada a la literatura. Des d'una lectura espacial del significat literari, els objectius a què respon aquesta recerca són: en primer lloc, l'establiment d'un marc teòric referit als estudis de l'espacialitat. En concret, a les principals aportacions que, des del camp de la crítica cultural, la sociologia, l'antropologia i la geografia, analitzen l'espai i les seues representacions. I, en segon lloc, l'aplicació d'aquests enfocaments als estudis literaris, especialment, a la lírica de Vicent Andrés Estellés.

L'anàlisi examina la representació literària dels espais com un mecanisme poètic que sobrepassa les funcions de tòpic literari que tradicionalment s'ha atribuït a l'espai en la literatura. Per aquest motiu, hem proposat una lectura concèntrica de la xarxa d'espais poètics que donen forma a l'obra de Vicent Andrés Estellés. Aquesta està estructurada en tres grans eixos: la construcció territorial, els usos literaris de la ciutat i la poètica de la casa. Cadascun d'aquests blocs té per objectiu una anàlisi conjunta dels temes que s'hi desenvolupen —la memòria col·lectiva, l'amor i la sexualitat i la mort i el dol, respectivament— i dels espais literaris que els donen forma.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Funcions de l'espacialitat en la poesia contemporània: aplicació a la lírica de Vicent Andrés Estellés

PART I	13
Introducció	15
1. L'emergència de l'espacialitat	23
1.1. El gir espacial	28
2. Teoria crítica de l'espai	33
2.1. La producció de l'espai i el poder	33
2.2. Els conceptes d'espai i de lloc	43
2.2.1. L'experiència d'habitar	52
2.3. Cartografia i mapatge	61
2.3.1. La representació del territori	69
PART II	79
3. Estat de la qüestió: treballs previs sobre la dimensió espacial de l'obra de V.A.Estellés	81
4. Una poètica concèntrica	89
5. Territorialitzar la memòria. El cas de la pàtria	93
5.1. La poètica estellesiana del territori	96
Conclusions parcials	128
6. Els usos literaris de la ciutat	131
6.1. La ciutat xiuxiuejada	133
6.2. Les geografies de la quotidianitat	145
6.3. El mapa afectiu de la ciutat	155
6.3.1. Els itineraris urbans com a mitjà de coneixement	158
6.3.2. Els llocs de la postguerra	165
6.4. Espai, poder i sexualitat: les pornotopies	175
Conclusions parcials	211
7. Les geografies interiors	219
7.1. Permeabilitat i trànsit	223
7.2. La poètica de la casa	236
7.3. Espai, dol i repressió: l'heteroropia domèstica	240
7.3.1. El discurs i la col·lectivització del dolor	254
Conclusions parcials	262
Conclusions	265
Bibliografia	298

PART I



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Introducció

Els propòsits perseguits en aquesta tesi són la confecció d'un corpus crític sobre els estudis de l'espacialitat i l'aplicació d'aquest a la poesia de Vicent Andrés Estellés. Per a poder assolir aquests objectius consideràvem que, inicialment, calia aprofundir en la teoria crítica de l'espai i proposar un marc d'anàlisi on convergiren i se sistematizaren les diferents aportacions de disciplines com la geografia, els estudis literaris, l'antropologia, la sociologia o la filosofia. L'amplitud disciplinar d'aquesta secció dels estudis culturals ens ha requerit conèixer un gran ventall d'aproximacions al fet espacial en la cultura i la literatura per a posteriorment seleccionar les òptiques més adients als nostres objectius.

Partim de la idea que la literatura és un fet social permeable a les condicions històriques del seu context i que, en conseqüència, allò que representa està condicionat i condiona el context social en què s'ubica. En aquest sentit, el principi que guia la definició del marc teòric recau en la consideració de l'espai com un producte social amb implicacions més enllà de les estructures geogràfiques o arquitectòniques.

L'adopció d'aquest punt de vista és, al nostre parer, del tot adient en l'anàlisi de la literatura contemporània, ja que cronològicament coincideix amb l'eclosió del pensament espacial que desemboca en la teoria crítica de l'espai. La coincidència temporal, però, no és l'únic aspecte que fa pertinent l'aproximació sociològica a l'espai literari. En el cas de la literatura catalana contemporània, la interpretació crítica dels espais és un canal d'exploració del significat subjacent dels textos. A tall d'exemple, una lectura geocrítica de *Terra baixa* (1896) d'Àngel Guimerà posa de manifest les tensions entre els codis morals de la terra alta i la terra baixa

com a exponents de dos prototips socials de la societat de final de segle. En un sentit similar, les geografies literàries també simbolitzen el caràcter de les societats i dels seus components en *La papallona* (1882) de Narcís Oller, que il·lustra la pressió del medi sobre els personatges i acura una visió de Barcelona que acompanya i determina les accions dels protagonistes.

En l'anàlisi de la lírica de Vicent Andrés Estellés, aquesta perspectiva aboca llum sobre un aspecte central, com és la representació de la ciutat i del territori. Encara que s'han realitzat diversos estudis sobre la dimensió espacial de l'obra del poeta, amb l'aplicació de les teories crítiques de l'espai ens proposem descobrir el pensament topològic que guia l'acció poètica i la semàntica dels espais i llocs representats. Considerem que una obra com la d'Estellés, escrita durant la dictadura, utilitza la representació urbana i territorial com un mecanisme que va més enllà de la incorporació de la ciutat i el país com a temes poètics. Des d'aquest plantejament, ens proposem sobrepassar les vinculacions referencials entre les geografies literàries i els espais reals, i advoquem per una visió crítica de l'espai com a eina de comprensió del missatge literari.

Com veurem més endavant, l'exploració del vincles entre els espais literaris i els espais *in se* és un territori fèrtil per a la geocrítica, la qual malda per entendre els processos de creació de les geografies literàries i la capacitat d'aquestes per condicionar la percepció dels espais reals. Tant és així que hem advertit en l'obra estellesiana un camp d'aplicació d'aquests principis per les reiterades poetitzacions de l'espai i pel bagatge metaliterari que constantment qüestiona la finalitat de l'acte d'escriure. Els versos d'*Ora marítima* (1975) són clarividents en aquest sentit, i guien bona part dels raonaments que en aquest treball intenten explicar el per què de l'espacialitat en la construcció del discurs estellesià:

Sols he sabut —si alguna cosa sé—
narrar allò que passa al meu davant,
uns accidents, una geografia,
uns litorals de perfumada línia,
els tercs treballs d'unes mines de plom,
el seu comerç. Jo no he estat mai poeta.
Com vols que jo escriga unes memòries?
És el que he fet, et diré, si insisteixes.
Jo no he fet més que escriure unes memòries,
uns incidents de navegacions.
[...] (OM, 2018: 445)

Com hem dit, l'exploració de les geografies estellesianes pretén mapejar les metàfores, fabulacions o símbols amb base espacial que determinen l'expressió poètica de Vicent Andrés Estellés i defuig una acció d'aparellament directe, del qual ja adverteix l'autor: «O tractaran d'aplicar els meus versos / a llocs remots on jo mai no he estat» (OM, 2018: 445). Aquest avís ha mantingut en estat d'alerta el procés de recerca i redacció del treball que tot seguit

s'inicia, i ha proferit prudència davant el risc de reduir la literatura a una operació cartogràfica i catalogadora. En resum, intentarem evitar que «el mapa acabi matant el *logos*» (Farinelli 2009 *apud* Lévy 2018: 32).

Els objectius perseguits en aquesta tesi, doncs, pretenen imbricar de manera àgil els postulats teòrics dels estudis de l'espacialitat amb l'obra poètica de Vicent Andrés Estellés, a fi de determinar les funcions intra i extraliteràries dels espais representats literàriament.

En un pla teòric, primerament justificarem la naturalesa social i cultural de l'espai, més enllà de la dimensió física. Per a això, proposem:

a) Analitzar l'espai com un producte social marcat per les estructures de poder que influeixen en qualsevol acció humana. A més d'entendre l'espai com un reflex de la societat, provarem d'esbossar la capacitat d'aquest per a reproduir i, en cas contrari, subvertir les normes socials que regeixen la sexualitat o la vivència de la mort.

b) Explorar l'emergència de l'espacialitat en la postmodernitat com un mecanisme per a entendre el món. Especialment, farem atenció a l'esmentat *gir espacial* com a símptoma de l'epistemologia postmoderna i de l'atenció a l'empremta subjectiva que l'experiència espacial deixa en els habitants. Prestarem especial atenció al concepte d'*habitar*, com també a la semàntica de l'*espai* i del *lloc*, com a idees complementàries.

Pel que fa a l'aplicació d'aquest marc teòric, els objectius perseguits són:

c) Establir les línies mestres de la cartografia estellesiana en una xarxa topològica que reculla les principals geographies literàries creades per l'autor. Aquestes són els macroespais del territori, la ciutat i la casa.

d) Analitzar semànticament cadascun d'aquests espais, amb els corresponents llocs, i llegir críticament aquestes geographies literàries en relació als eixos temàtics que subjauen a la representació espacial. D'aquesta idea es deriven els següents objectius secundaris:

- I. Esbrinar com s'estructura la poètica de la memòria en la constitució del territori i la idea de pàtria.
- II. Llegir l'evolució de la imatge de la ciutat com un camp on es desplega la quotidianitat crítica i l'expressió de la sexualitat i la privacitat.

III. Explorar el concepte de casa i de domesticitat a propòsit de l'experiència literària del dol.

Metodològicament, la pràctica hermenèutica que guia aquesta tesi beu d'uns procediments d'anàlisi pròxims als estudis culturals, els quals fan interactuar diverses disciplines per a analitzar els productes culturals com a obres interdependents del context. Per aquest motiu, el treball presenta un encapçalament teòric sobre l'espacialitat i les noves concepcions de l'espai en el temps contemporani i posteriorment un estudi de cas on aplicar tot el bagatge crític seleccionat. L'anàlisi literària efectuada s'acosta als principis de la crítica cultural i permet estudiar els textos literaris des de l'òptica de diferents disciplines i no tan sols des de posicionaments textualistes. En aquesta línia, ens centrem en l'aplicació de conceptes rendibles analíticament en l'exploració del text, provinguen o no dels estudis literaris. D'aquesta manera, la geografia, la sociologia, la filosofia i l'antropologia convergeixen amb l'exègesi per a donar una visió calidoscòpica de les obres d'Estellés.

El corpus de textos analitzats des d'aquesta metodologia correspon a un total de 38 poemaris, els quals pertanyen a diverses èpoques de creació de l'autor. Aquesta selecció és fruit d'un procés complex de lectura i anotació a causa de la magnitud de poemaris de què consta l'obra del poeta de Burjassot. Per aquest motiu, el primer pas per a iniciar l'estudi ha estat lectura atenta de la totalitat de l'obra lírica de l'autor publicada en els deu volums de l'*Obra Completa*, els tres toms de *Mural del País Valencià* i els cinc volums que fins al moment s'han publicat en la nova edició de l'*Obra Completa Revisada*. No obstant això, a causa de l'especificitat del tema tractat en aquesta tesi i de les característiques de la poesia de Vicent Andrés Estellés, el corpus de textos sobre el qual s'han realitzat les anàlisis concretes i les citacions no correspon a la totalitat dels textos llegits. Malgrat tot, i com ja hem dit, la tria de poemaris sobre la qual descansa l'estudi ha procurat ser el més completa i representativa possible dels períodes de producció de l'autor. Tant és així que hi consten obres de la dècada dels anys cinquanta, on es recullen textos de la primera etapa d'escriptura en català i on s'inclouen els poemaris afectats per l'impacte del dol per la filla; els anys seixanta, quan té lloc el silenci i confinament existencial de l'autor; i els anys setanta, moment en què s'engega el magne *Mural del País Valencià* i un seguit de peces que orbiten en el seu univers temàtic.

Per a una informació més detallada dels poemaris estudiats, tot seguit reproduïm un llistat de les obres citades amb algunes referències cronològiques del moment d'escriptura i publicació. Les dades reflectides en aquesta taula són de caràcter orientatiu i tenen per objectiu facilitar la localització dels versos esmentats en l'estudi. Recordem que el procés de fixació del corpus complet de la poesia de Vicent Andrés Estellés es troba en actiu, per la qual cosa no es pot establir amb claredat la temporalitat de cadascun dels poemaris.

Per aquest motiu les fonts que han proporcionat la informació recollida en la taula són diverses. Per un costat, ens hem basat en les informacions que el poeta dona en els paratextos presents en alguns volums de la primera edició de l'*Obra Completa* i per un altre costat, hem seguit les datacions que provenen dels treballs de Carbó (2014 i 2015), Salvador (2016) i Oviedo (2017 i 2018a) incloses en la nova edició de l'*Obra Completa Revisada* que es troba en curs. D'aquests treballs prové també la fixació del sistema d'inicials per a citar els poemes al llarg de l'estudi.

Títol	Inicials	Any escriptura	Any 1a edició	Edició
<i>Ciutat a cau d'orella</i>	CCO	1953	1953	I (OCR)
<i>La nit</i>	N	1953-1956	1956	I (OCR)
<i>L'Hotel París</i>	HP	1954-1956	1973	I (OCR)
<i>El monòleg</i>	M	1956	1981	I (OCR)
<i>Testimoni d'Horaci</i>	TH	1954-1957	1981	I (OCR)
<i>L'entreacte</i>	E	1954-1957	1981	I (OCR)
<i>La clau que obri tots els panys</i>	CQOTP	1954-1957	1971	I (OCR)
<i>L'incert presagi</i>	IP	1956-1957	1974	II (OCR)
<i>El primer llibre de les èglogues</i>	PLE	1953-1958	1972	II (OCR)
<i>L'inventari clement</i>	IC	1954-1961	1971	II (OCR)
<i>L'inventari clement de Gandia</i>	ICG	1957-1961	2012	II (OCR)
<i>L'engan conech</i>	EC	1956-1961	1974	II (OCR)
<i>Llibre de meravelles</i>	LM	1956-1958	1971	II (OCR)
<i>A mi acorda un dictat</i>	ACD	1960*	1977	III (OCR)
<i>Colguen les gents amb alegria festes</i>	CGAF	1965*	1974	III (OCR)
<i>L'amant de tota la vida</i>	ATV	1963-1965	1965	III (OCR)
<i>L'ofici de demà</i>	OD	1954-1963	1972	III (OCR)
<i>El gran foc des garbons</i>	GFG	1958-1967	1972	III (OCR)
<i>Els amants</i>	A	1968	1975 - 1977	IV (OCR)
<i>Quadern de 1962</i> [Q1962	SD	1974	V (OCR)

* L'asterisc indica que les dates no estan fixades definitivament.

<i>Antibes</i>	An	1960-1976	197	V (OCR)
<i>Cant de Vicent</i>	CV	1970-1972	1978	V (OCR)
<i>Gentil burgesa</i>	GB	SD	1990	V (OCR)
<i>Ora marítima</i>	OM	1975	1977	V (OCR)
<i>El Burjassotí</i>	EB	SD	1990	V (OCR)
<i>Cant temporal</i>	CT	1973-1975	1980	V (OC)
<i>Pedres de foc</i>	PF	1975	1980	V (OC)
<i>Prat de la Mola</i>	PM	1975	1980	V (OC)
<i>Saló</i>	S	SD	1983*	VIII (OC)
<i>Manual del malalt perfecte</i>	MMM	SD	1986*	IX (OC)
<i>Sonata d'Isabel</i>	SI	SD	1990 *	X (OC)
<i>Primera soledad</i>	PS	1956	1988	
<i>Mural del País Valencià</i>				
<i>Llibre I</i>	LI I	SD	1996	MPV
<i>Llibre II</i>	LI II	SD	1996	MPV
<i>Llibre III</i>	LI III	SD	1996	MPV
<i>Llibre IV</i>	LI IV	SD	1996	MPV
<i>Llibre XXII</i>	LI XXII	SD	1996	MPV
<i>Llibre XXXV</i>	LI XXXVI	SD	1996	MPV

Per a assolir els objectius adés assenyalats, hem estructurat la tesi en dues parts principals: en primer lloc, un bloc teòric on s'articula la xarxa conceptual dels estudis de l'espacialitat; en segon lloc, un bloc analític on aplicar-la.

La part I està formada per dos capítols on s'explica el marc conceptual. El capítol 1 justifica per què el pensament contemporani considera l'espai com una categoria d'anàlisi cultural i exposa les bases del *gir espacial* com a moviment teòric on es concentra aquesta percepció del món. Aquesta part beu de les reflexions geocrítiques de Bertrand Westphal (2007), l'espacialitat de Robert Tally (2013) i la sociologia de la lògica espacial de Fredric Jameson (1991 i 1992). El capítol 2 concreta la teoria crítica de l'espai en base als principis de la producció social de l'espai d'Henri Lefebvre (2013), per a exposar la naturalesa social i cultural de les formes arquitectòniques, geogràfiques i territorials. En aquest apartat, seguim la tríada conceptual de Lefebvre, que diferencia entre l'espai concebut, el percebut i el viscut, d'una banda, i la representació de l'espai, les pràctiques espacials i els espais de representació, d'una altra, per situar les geografies literàries en la darrera d'aquestes etiquetes. A més, incorporem l'anàlisi de l'espai des del punt de vista de l'acció de les estructures de poder de Foucault (1992, 2000 i 2015) i concebem la distribució espacial com un reflex de les relacions socials. En aquest sentit, pararem especial atenció al concepte d'*heterotopia* com a

exemple de llocs destinats a regir el comportament dels habitants (Foucault 2010). L'última secció d'aquest segon capítol incorpora les reflexions de la geografia postmoderna a la triada conceptual de Lefebvre i afeg el component subjectiu com un factor clau de l'anàlisi espacial. Ens basem en les aportacions d'Edward Soja (1996) i Yi-Fu Tuan (1979, 2005 i 2007) per a explorar l'impacte de l'experiència espacial en els habitants. Així doncs, aprofundim en les diferències entre el concepte d'*espai* i el concepte de *lloc*, com dos modes complementaris de l'experiència espacial general. Per a desenvolupar aquests conceptes partim de les aportacions de Michel de Certeau (2000) i Marc Augé (1995), i definim el *sentit de lloc* com la permanència i el recolliment de l'entorn i l'*espai* com la zona topològica de trànsit i moviment. Per a finalitzar la part teòrica, explorem la fixació de la idea de lloc i apuntem el concepte d'*habitar* com una peça clau de la subjectivació de l'espai donada en la literatura. Arran de l'estudi d'aquesta acció posem en relació les parelles conceptuals *centre-perifèria*, *interior-exterior* i *llunyania-proximitat* per a analitzar els vincles relacionals del subjecte, i el seu cos, amb l'entorn.

La part II, centrada en l'aplicació d'aquests conceptes a la lírica de Vicent Andrés Estellés, es concreta en cinc capítols que se sumen als dos anteriors. El capítol 3 inaugura aquesta part amb l'estat de la qüestió sobre els estudis literaris dedicats a la dimensió espacial en l'obra del poeta. Hi hem recollit, també, els principals treballs generals que són la base del present estudi; especialment, els textos de Ferran Carbó, Vicent Salvador, Dominic Keown, Jaume Pérez Montaner, Francesc Parcerisas, Pere Ballart, Enric Balaguer i Enric Bou.

El capítol 4 se centra en justificar l'organització dels capítols posteriors i defineix la lírica estellesiana com una poètica concèntrica de l'espai en base als nínxols territorials de Giménez (1999) i l'ordenació de l'espai social de Lefebvre (2013) del global al privat. Amb això, proposem una estructuració de l'anàlisi espacial en forma d'anells concèntrics, dels més amples als més nuclears. Entenem que les geografies estellesianes són espais contigus interrelacionats internament. Així doncs, els espais de representació territorial són la capa que dona una visió més panoràmica del marc espacial —la pàtria—, tot seguit la ciutat és la xarxa topològica on es desplega l'atenció detallada als llocs de la urbanitat i, en una posició nuclear, l'ambient domèstic respon a la definició del concepte de lloc i l'exploració de la privacitat.

El capítol 5 analitza la capa més vasta d'aquesta estructura concèntrica, que són les geografies estellesianes, i explora la idea de territori en relació a les nocions de pàtria, paisatge, memòria, col·lectivitat i testimoni. En aquesta secció es planteja que la concepció del territori estellesià va lligada indefectiblement a la consciència nacional i a la necessitat de fixar el record col·lectiu en els llocs de memòria. Els principals textos literaris analitzats són «Llibre d'exilis», *L'inventari clement de Gandia* i *Mural del País Valencià*.

Consecutivament, el capítol 6 és el més extens i situa la ciutat com a centre productor de significats en l'obra del poeta. En aquesta secció analitzem l'evolució del concepte de ciutat en la lírica estellesiana des de les figuracions abstractes i gracilacistes de *Ciutat a cau d'orella* fins a l'adopció de la poètica de la quotidianitat com a eina de representació del món urbà en *L'Hotel París*, *El monòleg*, *Testimoni d'Horaci*, *El primer llibre de les èglogues*, *Llibre de meravelles*, *A mi acorda un dictat*, *L'ofici de demà* o *El gran foc dels garbons*, entre d'altres. L'estudi de la imatge de la ciutat literària es reforça amb l'aplicació de la teoria de la producció espacial de Lefebvre (2013) i prova de justificar que la recreació de la quotidianitat es troba fortament lligada al component urbà i el posicionament social. A més, en la darrera secció, 6.4., explorem amb profunditat la ciutat com a escenari de sexualitat, i la llegim en termes de *pornotopia*, un concepte proposat per Paul B. Preciado (2010) que posa en relació espai, poder i sexualitat. Els llocs estellesians de l'hotel, les terrasses o els barris són analitzats com a eines de subversió de les normes morals i d'alteració dels límits entre l'univers privat i el públic i entre la interioritat i l'exterioritat.

En última instància, el capítol 7 para atenció als llocs interiors de la casa i a l'acció que l'experiència del dol exerceix sobre aquests. La llar és entesa com el màxim exponent del concepte de *lloc* i com un indret metafòric que connecta el subjecte amb la col·lectivitat, per diferents motius. En aquest sentit, llegim la casa des del prisma de les heterotopies foucaultianes i examinem com el discurs poètic és un canal d'apel·lació a la col·lectivitat i superació del dol metaforitzat en l'arquitectura domèstica.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

1. L'emergència de l'espacialitat

No és de la història que tinc nostàlgia.
És de la geografia.

Joan Margarit

Les pàgines que segueixen pretenen fer una panoràmica de l'entramat teòric que diferents veus han dissenyat per a explicar l'auge creixent que l'espai té en les societats i els individus contemporanis. Més enllà d'un sustent material on es representa el teatre del món, els estudis de l'espacialitat conceben l'espai com un component fonamental de l'entorn simbòlic, ideològic i cultural que ens envolta. Així doncs, el fet espacial s'entén com un procés de construcció que posa en diàleg les experiències dels subjectes i les societats amb l'enclavament on se situen. Per aquest motiu, ens servirem de la filosofia, la sociologia i la geografia per a entendre el vincle entre espai i subjecte i, posteriorment, per a analitzar-ne les representacions literàries.

L'atenció a l'espacialitat de l'obra de Vicent Andrés Estellés és un clar reflex del pes que aquesta perspectiva crítica d'anàlisi ha pres en el panorama internacional de les humanitats contemporànies i que, d'uns anys ençà, s'ha instaurat en la catalanística. En termes generals, els estudis catalans han sabut sintetitzar amb èxit els principis interdisciplinars de les aproximacions espacials a la cultura i han donat com a resultat un feix d'obres que ajudarà a l'exegesi de la poètica estellesiana en aquest sentit. El lligam entre geografia i literatura, amb el geògraf Carles Carreras al capdavant, ha posat ambdues disciplines al mateix nivell en tant que eines d'acostament al fenomen urbà en els llibres *La Barcelona literària. Una introducció geogràfica* (2003) i *Llegint pedres, escrivint ciutats. Unes visions literàries de*

la ciutat (2009). Aquest darrer és un volum col·lectiu conformat per veus de la geografia, l'arquitectura, la literatura o l'antropologia.

Des d'un punt vista més específic, l'arquitecta Marta Llorente ha reflexionat sobre l'evolució de la idea de ciutat la urbs com a espai concret i objecte de representació de l'art a partir de la industrialització en *La ciudad: huellas en el espacio habitado* (2015). Mentrestant, en el llibre col·lectiu dirigit per la mateixa autora, *Topología del espacio urbano. Palabras, imágenes y experiencias de la ciudad* (2014), el focus d'interés ha recaigut sobre com l'ésser humà parla de l'espai habitat i del present i passat que s'hi inscriuen.

La mirada literària és plenament present en les obres esmentades, però no és fins els treballs realitzats per crítics de la literatura que s'enceten anàlisis més aprofundides en autors concrets. En primer lloc, les obres d'Enric Bou que, des de l'òptica interdisciplinària, analitzen la simbiosi entre espai i literatura. Es tracta de *La invenció de l'espai. Ciutat i viatge* (2013) i *The Barcelona Reader. Cultural readings of a city* (2017), aquesta segona coeditada amb Jaume Subirana. Pel que fa al primer text, Bou fa dialogar el pensament de Marc Augé, Michel de Certeau o Edward Casey amb bona part del cànon contemporani català, des de Guerau de Liost, passant per Estellés, el París de Villalonga o l'exili gracienc de Mercè Rodoreda tot situant la ciutat, el viatge i l'experiència del límit com a constants en la literatura de casa nostra. El segon llibre reuneix lectures diverses de la ciutat de Barcelona com a creació cultural susceptible de ser observada des de la sociologia, l'urbanisme, la història o l'art i és un clar exemple de la mirada calidoscòpica que ha d'abraçar el fenomen urbà i, en definitiva, també l'espacial. En segon lloc, en *El far de Løndstrup. Assaig sobre la memòria moral dels espais* (2015) Antoni Martí Monterde aprofundeix i diferencia conceptes com «lloc de memòria», «lloc històric» o «espai» i «lloc» per a posar-los al servei de l'estudi d'autors com Benjamin, Mondiano, Proust o Conrad.

Sota les denominacions de *literatura geogràfica*, *espais escrits* o *geografies literàries* s'agrupa l'interés per conèixer els vincles entre espai i literatura. Les metodologies seguides per aquest corrent d'estudi són diverses, s'estenen des de les més purament descriptives a les analítiques i aplicades. Trobem, en aquest sentit, dues maneres d'encarar l'estudi de les representacions espacials en la literatura. D'una banda, l'estudi teòric, que permet fixar les bases dels estudis literaris interdisciplinars de l'espacialitat de la mà de corrents d'anàlisi com la geocrítica o els estudis culturals. D'altra banda, les recopilacions de descripcions de paisatges i urbs i la corresponent aplicació didàctica en el disseny d'itineraris literaris.

Totes dues vessants intenten respondre una qüestió bàsica en les relacions entre espai i literatura, o si anem més enllà, entre els subjectes, l'espai que els acull i l'art: fins a quin punt la

creació artística condiona la imatge que tenim de l'espai que ens envolta? Malgrat l'amplitud d'aquest interrogant, la intenció que el guia toca el moll de l'os dels estudis de l'espacialitat: els espais que llegim són els espais que vivim? Quin vincle hi ha entre art i referent?

En el pròleg a un dels darrers estudis sobre la representació artística del territori, Mariàngela Vilallonga, Margarida Casacuberta i Anna Perera n'assagen una resposta que situa el subjecte creador com a intermediari entre entorn i art. Les autores ens diuen que «la geografia literària s'enfonsa en l'estudi d'aquesta comunió de l'ésser humà amb la terra que l'acull, l'amor a la terra, en definitiva, i la relació que hi estableix l'escriptor que és l'interpret dels humans que s'identifiquen amb aquell lloc, els dona la veu, els posa la veu» (2018: 10). L'acció del creador dona veu i paraula als espais que escriu, els passa pel sedàs de la seua experiència i els converteix en material literari de primera magnitud. No obstant això, l'espai representat parteix de la realitat de l'espai viscut i aquesta és una qüestió que no es pot obviar en segons quines estètiques i períodes literaris. Lluny de les distopies i les utopies, divergents a la idea de *literatura situada* que ací visitem, la creació pròxima a les tendències realistes guarda un estret lligam amb el món que habita el jo literari de l'autor.

La literatura catalana conté diverses mostres de la constant presència de la representació literària de l'espai en totes les seues formes: des del territori, els paisatges o les ciutats fins a la vida domèstica de les interioritats de llars, hotels o edificis. De totes les imatges subjectivades de l'espai en literatura, la de la ciutat i l'entorn urbà és, segurament, la més popular i atractiva. La complexitat de la ciutat, com a xarxa de relacions múltiples amb tots els elements que la conformen, resulta un focus fonamental de producció de la identitat col·lectiva. Així ho entenia Rafael Tasis, qui, en 1935, afirmava que Barcelona necessitava la seua gran novel·la i situava la ciutat com un veritable pou de material novel·lesc, tant pel que fa a l'emergència de temes contemporanis, com pel que fa a la representació d'ambients reconoscibles per a atraure el públic lector:

Barcelona necessita un estol de novel·listes que s'enamorin de la seva evolució, de la seva grandesa i de la seva misèria. La història interna de les societats, més viva i autèntica que en les cròniques oficials, es troba en la novel·la i per a conèixe'ns, per a corregir el nostre orgull o per a frenar les nostres errades, ens cas aquest espill idealitzat, però tanmateix fidel. (Tasis *apud* Isarch, 2016: 74)

Amb la intenció d'encoratjar els autors catalans a escriure una gran peça sobre la capital comtal en llengua catalana, el crític i narrador defensa la necessitat de la literatura urbana com a eina procuradora d'identificació col·lectiva. Setanta-tres anys més tard de la publicació de Tasis, Barcelona n'ha vist satisfeta la demanda gràcies a la ploma de Mercè Rodoreda, Terenci Moix o Montserrat Roig, en la novel·la en llengua catalana del segle xx (Łuczak 2012) i d'altres múltiples veus com la d'Eduardo Mendoza, en llengua espanyola, per posar-ne alguns exemples destacats. Abans, però, antecedents, com les novel·les de Narcís

Oller, les odes de Joan Maragall, el modernisme urbà de Joan Salvat Papasseit o el projecte de Catalunya ciutat emmarcat en la figura de la «ben plantada» orsiana, ja havien començat a donar resposta al que més tard demanaria Tasis.

L'arribada de la modernitat a la literatura porta implícita la incorporació de l'espacilitat urbana, ja que les ciutats no són un simple escenari de les obres, sinó un element constitutiu de l'evolució del gènere a partir del segle XIX. L'evolució interdependent de la literatura i la ciutat des de la segona meitat del segle XIX és sintetitzada per Jordi Castellanos com un fet recíproc on «la modernització de la ciutat i la modernització de la literatura són dos processos paral·lels que podrien mirar-se l'un a l'altre com dues cares d'un mateix mirall: ciutat i homes com a creadors, tots dos, d'una literatura a la seva imatge i semblança» (1997: 137). Alhora, l'inici de la modernitat i els efectes de la industrialització afavoreixen la consciència urbana contemporània i la necessitat de representar-la en un art amerat d'aquests elements. La representació de la ciutat, com a objecte i subjecte fonamental de la literatura urbana, es complementa amb la presència d'altres indrets adjacents i propis de la vida allunyada de la ruralitat. Carrers, edificis comunitaris, cases adossades i ambients domèstics abocats als paisatges metropolitanos són alguns dels microespais que floriran en la urbs literària i ampliaran els espais de representació i la consciència que se'n deriva:

En este momento, el espacio entendido como conjunto de materialidad e imagen, de estructura y forma, y de experiencia también, ya no será rescoldo que acompañe la peripecia ocasional de una mirada que tropieza con él: será argumento y asunto, penetrará desde la trama literaria en la imagen pictórica, se extenderá a todas las formas de representación y condicionará la propia percepción, al explorar su valor en la conciencia. (Llorente, 2015: 359)

En conseqüència, la nova urbanitat decimonònica associava noves formes de vida que també començaren a prendre força en l'àmbit literari. La vida quotidiana dels subjectes urbans es constitueix així com a eix temàtic i conductor del discurs literari, com ja ho féu en la pintura flamenca, segons Marta Llorente (2015). Així és que el món urbà i la domesticitat que se'n deriva s'erigeixen com un focus d'interès per a la literatura contemporània, que representa en les seues pàgines el canvi de paradigma que implica la modernitat. Des la visió de l'esmentada arquitecta, els textos literaris també són mitjancers de l'espai i donen testimoni de les relacions que els subjectes i les èpoques mantenen amb l'espacilitat. La contribució de la literatura a l'assumpció de la consciència urbana i espacial és clau en aquest sentit, especialment pel que fa al punt de vista adoptat per a portar-ho terme. Per aquest motiu, els textos literaris esdevenen testimonis de primer ordre, legítims com a font d'anàlisi de les imatges de l'espai contemporani:

La literatura suele rebasar el simple nivel descriptivo y establecer una relación crítica con la ciudad. [...] La literatura, como veremos, ha abierto la conciencia del espacio a partir de la materia común del lenguaje. Entre todas las formas de representación del medio urbano, la literatura ofrece el discurso más

incisivo, capaz de penetrar en la relación crítica del sujeto con el espacio. (Llorente, 2015: 349)

El debat sobre quins efectes produeixen les representacions artístiques en la visió que es té de l'espai *in se* és prolífic. Bertrand Westphal el presenta en interrogar-se sobre «poussant jusqu'au bout la question de la référencialité, je me demanderai qui du texte ou du lieu... fait l'autre» (2007: 18). El crític francès postula que les relacions entre referent i producte artístic es mouen en un gradació infinita, i que la imatge representada és fruit de la multiplicitat de mirades i maneres d'aproximar-se a l'espai, malgrat que existeix un vincle entre l'espai físic i la representació que en fem. Els espai poètics, derivats d'aplicar la mirada subjectiva i multifocal, tot seguint Llorente, ajuden a crear la complexa imatge que tenim de l'entorn. En un vincle bidireccional, art i realitat es complementen fins al punt que, segons Enric Bou:

La literatura modifica la ciutat en la mateixa mesura que la ciutat ha transformat la literatura. Els escriptors contribueixen a complementar «un món de perfums i de vaga música» amb una visió original que sintetitza les vivències dels habitants de tantes ciutats. Gràcies a ells podem «llegir la ciutat». (2013: 62)

El geògraf Carles Carreras, en la mateixa direcció que l'arquitecta Marta Llorente, defensa la necessitat d'exploració dels textos literaris com a font documental dels estudis urbans. Per a l'autor, són necessàries totes les mostres per a compondre una imatge calidoscòpica de la realitat canviant de les ciutat, des de la dimensió física a la percepció subjectiva (Carreras 1995, 2003). Argumentacions com aquestes evidencien que la representació literària és un ingredient clau en la conformació de les imatges de l'entorn que els subjectes i les col·lectivitats constitueixen, ja que les representacions —en aquest cas, espacials— no són «ni la observación, ni la producción sino algo intermedio» (Lefebvre, 1983: 15), com ens diu el sociòleg marxista Henri Lefebvre (190-1991).

És indubtable, doncs, que l'observació del món i la literaturització que se'n fa a posteriori determinen la visió que subjectes i col·lectivitats tenen de l'esfera urbana i de tots els espais i llocs que conté. L'imaginari espacial és fruit d'aquestes aproximacions epistemològiques: en síntesi, de la visió de la realitat física, el coneixement de la història esdevinguda, les creacions artístiques, les experiències viscudes; tot un seguit d'elements constituents de les diferents representacions de l'espacialitat.

1.1 El gir espacial

El pensador Henri Lefebvre es va centrar a reflexionar sobre la problemàtica de l'espai com a mecanisme per a estudiar el món contemporani i les complexitats que se'n deriven. Aquest és justament el principi que regeix el canvi de paradigma que, des de mitjan segle xx ençà, s'ha perfilat en les humanitats: *spatial turn* (o gir espacial, en català). En aquest reenfocament, l'espai és entès des d'una doble vessant: com a objecte d'estudi per si mateix i com a categoria d'anàlisi dels discursos culturals i socials. Des de la geografia, es defensa que el gir espacial, centrat a repensar el significat de l'espai en l'esfera social, és un complement del gir cultural, el qual fixa l'atenció cap a «dimensiones inmatrimiales, la subjetividad, los imaginarios y las emociones» (Hernández Cordero, 2008: 86). Això dona com a resultat la reflexió sobre l'espai en relació amb les identitats dels subjectes que l'habiten.

Encara que no es pot datar amb precisió l'establiment del gir espacial, veus com la de Bertrand Westphal, pare de la geocrítica, apunten alguns factors que el van propiciar. El teòric francès justifica la revalorització de l'espai com a categoria d'anàlisi gràcies a l'espacialització de les metàfores del temps que té lloc després de la segona Guerra Mundial. Si fins a 1945 el progrés anava associat a la consecució del temps, Westphal es pregunta: «Était-il encore admissible, voire envisageable, d'associer au point de les confondre progression chronologique et progrès de l'humanité vers le milieu de l'année 1945, à l'heure des premiers bilans ?» (2007: 23).

El teòric justifica la pèrdua de confiança i de validesa epistemològica en la linealitat del temps com a garant del progrés en les següents paraules:

Si le fleuve progressif et progressiste du temps conduisait à Auschwitz, à Mauthausen, au Struthof, à Jasenovac, aux lieux de l'abomination qui ont privé de toute couleur la carte de l'Europe, si le fleuve progressif et progressiste du temps conduisait à Hiroshima et à Nagasaki, mais aussi à Dresde, où les bombes ont transformé une ville en un paysage lunaire, alors c'est qu'il valait mieux l'endiguer, ce fleuve, ou mieux encore, le barrer. Le fleuve du temps avait accueilli dans son lit un hôte encombrant: les progrès pervers. (Westphal, 2007: 23)

La descomposició del temps esdevenint després del conflicte genera una ruptura entre el temps i l'espai que només serà recosida amb la reformulació de metàfores comunes capaces de concentrar «une sorte de géométrie du vestige» (Westphal, 2007: 24). En conseqüència, perquè la temporalitat recupere la legitimitat esvaïda serà necessari que s'associe a l'espacialitat i a les formes pròpies d'entendre el món. Tot plegat ens trobem davant d'un procés d'espacialització de la història, o més aviat, de la historicitat.

Des de la crítica de la cultura, Fredric Jameson també associa l'auge de l'espacialitat a la crisi de la historicitat i constata l'evidència que en les darreres dècades prima «una cultura cada vez más dominada por el espacio y por una lógica espacial» (1991: 61).

Malgrat que cap dels dos teòrics descriu posicions diametralment oposades entre la idea de temporalitat i la d'espacialitat, és indubtable que l'auge de la concepció espacial propiciada pels paràmetres postmoderns ha reduït la preeminència de la historicitat com a eix organitzador del coneixement i de la percepció. En aquest sentit, dos grans aportacions donen compte de l'emergència espacial. D'una banda, Fernand Braudel, en el camp històric, dissenyà la metodologia de la geohistòria com l'estudi sintètic entre els esdeveniments, el marc espacial i la història de les relacions de l'ésser humà amb aquest espai (2002). D'una altra banda, la teoria del *cronotop* de Mikhaïl Bakhtín (1989) va obrir un solc en els estudis literaris pel que fa indissolubilitat del temps i l'espai, com una categoria de la forma i el contingut de la literatura. A més, el 1967, Michel Foucault feu diverses apreciacions al voltant d'aquesta qüestió i proposà la topologia com a eina d'anàlisi de la contemporaneïtat, tot justificant que «La época actual sería más bien quizá la época del espacio. [...] Y a decir verdad, no se trata, con eso, de negar el tiempo, sino que es una determinada manera de tratar lo que se llama tiempo y lo que se llama historia» (1999: 431).¹

Una declaració d'intencions que entronca amb un dels debats cabdals de les darreres dècades: què defineix l'era de la postmodernitat? En aquest sentit, reprenem Jameson, el qual projecta l'esmentada tensió conceptual en un pla molt més ample, la creació de límits entre l'època moderna i la postmoderna a propòsit dels productes culturals. L'autor nordamericà s'interroga sobre quins són els paradigmes que han engegat el canvi d'època i quins trets culturals responen a la postmodernitat. Sense voler aprofundir en la qüestió, és simptomàtica la idea que fa de l'espacialitat un tret diferenciador entre els dos moments històrics o lògiques culturals:

Se ha dicho a menudo que habitamos hoy la sincronía más que la diacronía, y pienso que es empíricamente plausible sostener que nuestra vida cotidiana, nuestra experiencia psíquica y nuestros lenguajes culturales están actualmente dominados por categorías más espaciales que temporales, habiendo sido estas últimas las que predominaron en el periodo precedente del modernismo propiamente dicho. (Jameson, 1991: 39-40)

Com ja s'ha dit, una de les primeres veus en posar en circulació la idea del gir espacial com un element diferenciador entre modernitat i postmodernitat és Fredric Jameson. A diferència

¹ El contingut del text és elaborat el 1967 però la cita correspon a Michel Foucault, (1999) «Espacios diferentes» dins *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales, Volumen 3* (Barcelona: Paidós, 1999), p. 431-441.

d'alguns dels plantejaments de Westphal, Jameson no busca les causes de la nova orientació del pensament sinó que la situa com un fet determinant del canvi cultural contemporani. Així doncs, el canvi epistemològic referit a l'espacialitat s'enquadraria al tombant de la modernitat i la postmodernitat —des de la segona meitat del segle xx ençà— com una nova manera de construir i entendre el món. Una perspectiva que s'estén des de la filosofia als estudis literaris i culturals per a generar prolífiques línies d'anàlisi.

Algunes de les propostes amb més ressò en els estudis literaris i culturals s'encarreguen d'explorar les relacions entre l'espai, el poder i la ideologia. És el cas de la sociologia marxista d'Henri Lefebvre, que explica la producció de l'espai com a constructe social en *La production de l'espace* (1974), dels plantejaments de Michel Foucault exposats en *Surveiller et punir. Naissance de la prison* (1975) i en el recull *El cuerpo utópico. Las heterotopías* (2010) a cura de Daniel Defert. Com també els conceptes postestructuralistes de territorialització i desterritorialització de Gilles Deleuze i Félix Guattari en *L'anti-œdipe. Capitalisme et Schizophrénie* (1972). D'altres, en canvi, tenen per objectiu encarar les geografies de la vida quotidiana des d'un punt de vista antropològic i sociològic, com és *L'invention du quotidien* (1980) de Michel de Certeau. Com a conseqüència d'aquestes tendències de pensament, la geografia postmoderna n'aplica els coneixements derivats al seu camp d'estudi, l'espai geogràfic. En dona bona mostra *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places* (1996) d'Edward W. Soja i la perspectiva de gènere desenvolupada per Doreen Massey en *Space, place and Gender* (1994), entre d'altres. Des d'una altra via, la geografia cultural focalitza l'estudi en la dimensió experiencial de l'espai i del vincle que els subjectes hi estableixen. En són obres cabdals dels anys setanta del segle xx *Space and Place: The Perspective of Experience* (1977) i *Topophilia: a study of environmental perception, attitudes, and values* (1974) del geògraf Yi-Fu Tuan; dues peces clau per a entendre la diferència entre els conceptes de *lloc* i *espai* i les implicacions dels subjectes en la construcció del *sentit de lloc*, com més endavant veurem (vegeu apartat 2.2.). La fertilitat d'aquest corrent propicia que durant la primera dècada del nou segle els geògrafs Alicia Lindón i Daniel Hiernaux posen en primer pla les *geografies de la quotidianitat* en els següents volums dirigits conjuntament: *Los giros de la geografía humana: desafíos y horizontes* (2010) i *Geografías de lo imaginario* (2012), (vegeu apartat 2.3.). En darrer lloc, treballs com *La géocritique. Réel, fiction, espace* (2007), de Bertrand Westphal o *Spatiality* (2013), de Robert T. Tally, han posat tot aquest entramat teòric al servei de l'anàlisi literària. Ambdós crítics proposen la geocrítica i els estudis de l'espacialitat, respectivament, com a perspectives teòriques des de les quals llegir els textos i fer-ne surar la importància de la dimensió espacial. En definitiva, el gir espacial s'estén entre les ciències humanes i socials per a definir-se com una òptica d'anàlisi interdisciplinàr aplicable als productes culturals, en un sentit ampli.

Una definició ben ajustada del que representa el gir espacial en les humanitats l'aporta Tally en el següent fragment:

The spatial turn is thus a turn towards the world itself, towards an understanding of our lives as situated in a mobile array of social and spatial relations that, in one way or another, need to be mapped. (2013: 16)

En el camp dels estudis literaris i culturals, el crític nordamericà afirma que l'emergència de l'espacialitat com a eina d'anàlisi dels textos és simptomàtica de la relegació que tradicionalment havien patit en aquestes disciplines els conceptes d'espai, lloc i mapatge (Tally, 2013: 16). Les tres idees es desenvoluparan a bastament en els apartats 2.2. i 2.3., respectivament. Abans, però, de posar en valor aquests conceptes en l'engranatge analític aplicat als textos, cal esbossar quines implicacions deriven d'adoptar l'espai com a categoria d'anàlisi cultural i literària.

En primer lloc, i a mode de síntesi, reprenem la idea que tant Jameson com Tally afirmen en els respectius estudis: el viratge espacial en els estudis literaris i, en general, és «a product of, or response to, the postmodern condition» (Tally, 2013: 38). És a dir, el gir espacial i les eines d'anàlisi que se'n deriven són fruit de la lògica cultural dels temps postmoderns, on la concepció de la història s'ha anat reconvertint cap a postulats geogràfics.

En segon lloc, aquesta aproximació als fenòmens culturals situa en el centre l'experiència subjectiva dels espais i la pràctica d'aquests per parts dels cossos. D'aquesta manera, els cossos no omplien un receptacle que havia estat buit, sinó que els subjectes en formen part i el defineixen en un procés bidireccional.

En darrer lloc, i estretament lligat amb el punt anterior, hem d'assenyalar el que Tally (2013) anomena «l'auge de la cartografia». La subjectivitat espacial té lloc gràcies a les pràctiques que es desenvolupen en un conjunt determinat d'espais; per aquesta raó, els subjectes transiten per una espècie de mapa que acull els llocs practicats. El sentit espacial del conjunt de nodes practicats és producte de la construcció de mapes cognitius que contribueixen a la definició de la identitat cultural (Tally, 2013: 37). Per aquesta raó, els estudis de l'espacialitat descansen sobre el concepte de *mapping* o mapatge, és a dir, la capacitat de crear una xarxa mental de llocs transitats pels subjectes. Tally ens en recorda la importància en afirmar que «for Harvey as for Jameson, this postmodern condition calls for a form cognitive mapping that will enable us to comprehend and negotiate these postmodern spaces» (2013: 41).

Segons els autors esmentats, els subjectes cartografien cognitivament les posicions ocupades en l'espai per a defugir el sentiment de desubicació, i fins i tot el de desorientació i alienació, propi de l'època. Jameson argüeix que els mapes cognitius es constitueixen com un una for-

ma cultural i estètica que permet recuperar el sentit de l'orientació, «así como la construcción y reconstrucción de un conjunto articulado que pueda reternerse en la memoria y del cual cada sujeto individual pueda diseñar mapas y corregirlos en los diferentes momentos de sus distintas trayectorias de movimiento» (1991: 111). Ens trobem davant del mapatge com un mecanisme de mediació entre els subjectes i el món que els envolta, capaç de materialitzar les pràctiques espacials i cristal·litzar les trajectòries seguides. Des del punt de vista social, els mapes cognitius tenen una clara naturalesa relacional que permet que siguin traçats pel contacte amb les realitats socials on es troben immersos els subjectes.

A grans trets, la condició postmoderna que s'atribueix al gir espacial descansa sobre la importància de la relació subjectes-espai. D'una banda, per l'orientació subjectiva de les pràctiques espacials. I d'altra banda, per la necessitat de cartografiar com a mitjà de comprensió del món i el temps viscut. Conseqüència directa d'aquests plantejaments és l'anomenada *geografia de la quotidianitat*, una branca d'estudi de la geografia humana focalitzada en l'espacialització de les pràctiques socials i en l'espacialització de l'experiència.

El gir espacial, per tant, posa de manifest l'interès teòric per un canvi produït en l'esfera de les relacions dels éssers amb l'entorn. En un intent per sistematitzar les diferents expressions de l'espacialitat podem pensar que el subjecte contemporani s'allunya de la idea d'ésser en el temps i s'acosta cada cop més a l'ésser en l'espai. En conseqüència, la consciència de l'espacialitat provoca la necessitat de representar-la. A tall d'exemple, arts com el cinema i la literatura certifiquen que la consciència urbana, pròpia de la contemporaneïtat (Llorente, 2015: 346), propicia un augment de les representacions creatives de la ciutat. Aquest, com d'altres casos, manifesta que l'expressió de l'espai, siga urbà, domèstic o natural s'amplia des dels inicis del segle xx.

2. Teoria crítica de l'espai

Vaig entendre que l'espai defineix les persones. Els burgesos dels principals es perdien en la immensitat dels seus pisos, matrimonis que admiraven Anglaterra i Suïssa [...]. El cau de la portera era baix i desprenia l'indefectible olor dels pobres de l'Eixample: col bullida i peix fregit. [...] Doncs bé: el món de la portera, que m'estava prohibit, era el meu paradís misteriós. Els pobres de l'escala podien jugar al carrer, podien dir paraulotes, podien dir mots que feien «pagès», com «guaita» per mira i «got» per vas. El carrer era la meua literatura.

Montserrat Roig

L'emergència de l'espai com a categoria d'anàlisi social i cultural ha generat algunes de les perspectives adés citades. Malgrat tot, una de les més desenvolupades és la dedicada a l'estudi de l'espai com una construcció, és a dir, com un producte derivat de la reproducció de pràctiques i normes socials però, també, com un agent capaç d'alterar-les.

2.1. La producció de l'espai i el poder

Des de la geografia crítica es defensa que l'espai és, més que un continent que acull subjectes i objectes, un contingut que estableix relacions d'anada i tornada amb la resta de productes socials influïts per l'economia, la ideologia o la cultura. Aquesta dimensió social de l'espai o, més concretament, aquesta espacialització de les relacions producció i reproducció de la societat és un dels fruits més contundents del gir espacial. A partir d'aquest principi, el salt epistemològic es materialitza en l'espacialització de la dialèctica societat-història (Lefebvre 2013) per a completar-la posteriorment en l'assumpció de la trialectica societat-història-espacialitat pròpia de la postmodernitat (Soja 1996), com veurem al llarg d'aquest capítol.

Com ja hem esmentat, Henri Lefebvre és una de les veus més clarividents pel que fa a la presència de la ideologia en l'espai, més concretament, en els processos de producció i reproducció de l'espai com a resultat de les relacions socials. En la seua obra *La producción del espacio* (2013), (*La production de l'espace*, en l'original de 1974), es proposa justificar per què el marc on es desenvolupa la vida humana va més enllà d'un simple contenidor i és més que la dimensió física clarament perceptible.

El crític francès habilita un mètode d'anàlisi basat a descobrir les relacions socials i de classe implicades en els espais i soterrades sobre l'aparent passivitat d'aquests. Bé es podria dir que Lefebvre actua com un revulsiu contra la percepció superficial de l'entorn i permet capbussar-se en la lògica que dissenya l'espai que ocupem, vivim i percebem. Aquest ideari queda recollit en la fal·làcia de la «transparència espacial», la qual afirma que sota l'aparent innocència dels espais i de la llibertat de moviment dels subjectes s'oculta l'existència d'un ordre preestablert que determina les funcions i les accions de l'entorn (Martínez Lorea, 2013: 22). La suposada transparència dissimula la realitat de l'espai com a producte social i en desmantella les implicacions i interferències de les relacions socials per a camuflar el poder normatiu que en realitat té:

Es un conjunto de errores, un complejo de ilusiones, capaz de hacernos olvidar totalmente que existe un sujeto total que actúa para mantener y reproducir sus propias condiciones, a saber, el Estado (apoyado sobre clases sociales y fracciones de clase). (Lefebvre, 2013: 149)

Segons la teoria de la producció espacial, no es tracta de l'existència d'una presència absoluta que controla què és i quin ús es fa de l'espai sinó d'una qüestió molt més tangible: la ideologia. Lefebvre explica que l'espai social no és la projecció d'una ideologia sobre un espai neutre sinó que les ideologies són prescriptors de les funcions i activitats que acollirà un espai. D'aquesta manera, afirma que «las ideologías no producen el espacio: están en él, lo son» —i continua preguntant— «¿Quién produce el espacio social? Las fuerzas productivas y las relaciones de producción» (Lefebvre, 2013: 253). Per tant, l'espai es presenta com una materialització de la superestructura de la qual forma part la ideologia, com a sistema de representació del món utilitzat per la classe dominant. En síntesi, el teòric conclou que les estructures de poder inherents a la producció de l'espai s'invisibilitzen sota els mecanismes d'organització geogràfica. A tall d'exemple, pensem en el «modulor» de Le Corbusier.

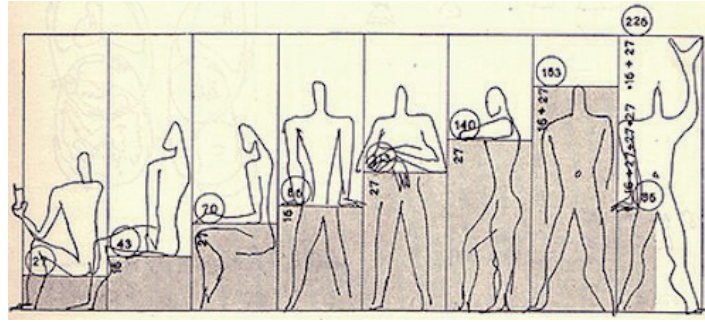


FIGURA 1: el modulator de Le Corbusier

Es tracta d'un model antropomètric per a dissenyar els espais que havien de ser habitats pels homes, això és, un model per a construir a escala humana. La base per al disseny és el cos d'un home, de gènere masculí, amb una alçada d'1,75 m (Le Corbusier, 1961: 48); a partir d'ací, l'objectiu era la fabricació d'habitatges en sèrie sobre la base d'unes mateixes proporcions: les del cos masculí. Encara que sembla un detall sense importància, cal ressaltar que les mesures que havien de definir les cases europees eren, si més no, les del cinquanta per cent dels habitants. Sense tenir en compte que el treball de manteniment d'aquestes cases no anava a càrrec dels cossos que n'havien inspirat el disseny. Raó per la qual les dimensions dels habitatges no eren proporcionals als cossos femenins ni a les seues necessitats. Amb açò es posa de manifest que actes tan aparentment neutres com les mides d'una porta o l'alçada del sostre d'un habitatge tenen un clar biaix de gènere.

Per a poder copsar amb plenitud aquestes qüestions, ens referirem als tres conceptes que justifiquen la naturalesa social de l'espai i que van units als tres moments de l'espai social. Aquesta tríada teòrica explica les dimensions que té l'espai com a producte de la interacció econòmica, ideològica i cultural. Cadascun dels tres conceptes fa referència a les maneres d'entendre aquest producte en funció de si és un entorn que acull els actes humans, si és conjunt de plànols i normes que donen forma a ciutats i països o si es tracta de la petjada emocional que els indrets deixen en els humans, respectivament:

- a) Les pràctiques espacials, pròpies de l'espai percebut. Fa referència als usos que de l'espai on es desenvolupen les relacions socials més pròximes a la vida quotidiana. Podem parlar de l'ús que es fa dels parcs i jardins d'una ciutat per part dels habitants: la infantesa que hi juga, les persones jubilades que seuen a conversar i les persones sense llar que dormen als bancs.
- b) Les representacions de l'espai, pròpies de l'espai concebut. Es tracta de l'espai que manipulen els planificadors i tècnics i que està travessat per un saber ideologitzat al servei de les estructures de control. És l'espai planificat en mapes; es podria

considerar com la màxima expressió de la fal·làcia espacial. En aquest cas, ens trobaríem davant els plànols dels jardins que han dissenyat els paisatgistes, on cada cop més, els espais de socialització s'han substituït per bancs en filera amb un braç metàl·lic al centre i on les zones de joc han quedat relegades fins al punt de crear petits parcs temàtics infantils separats dels jardins i parcs generals.

c) Els espais de representació, propis de l'espai viscut. Són els embolcalls simbòlics i els imaginaris amb els quals es vesteixen els espais físics. Es tracta dels espais dels habitants però també dels artistes ja que és la imaginació qui el pren i intenta domar-lo. Manuel Delgado (2013) afirma que és un espai desitjós de ser concebut però que encara no ho ha estat i, a més, és l'entorn on és possible l'expressió del costat clandestí de la vida social. En darrer lloc, els espais de representació dels jardins i parcs corresponen als records, les sensacions i les simbolitzacions que infants i persones adultes han generat després de practicar-los o fruit de pensar-los, tant positivament com negativa.

En síntesi, el que el crític pretén és descobrir les relacions socials que hi ha al capdavant de cadascuna de les fases de l'espai social i no tractar l'espai com un espai «"en sí" y como tal» (Lefebvre, 2013: 145); sinó com un artefacte fruit de la ideologia. Un propòsit paral·lel al que pretén aquest estudi, no estudiar els espais literaris en si, sinó la funcionalitat i paper que fan en l'obra literària com a producte cultural. En aquest sentit, cal destacar l'advertència sobre les maneres d'encarar l'estudi i l'acostament a l'espai:

Esta perspectiva implica una distinción nítida entre el pensamiento y el discurso *en* el espacio (*en* un espacio particular, dado y localizado); el pensamiento y los discursos *sobre* el espacio, que no son sino palabras, signos, imágenes y símbolos; y por último el pensamiento *del* espacio, que parte de conceptos elaborados. Esta distinción supone un examen crítico atento a los materiales empleados, las palabras, las imágenes, los símbolos y conceptos, el utillaje empleado para recortar y montar, todo dentro de los marcos de la división del trabajo científico. (Lefebvre, 2013: 159) [les cursives són del text original]

Davant la tríada proposada per Lefebvre, els conceptes més rendibles i ajustats a l'estudi dels espais literaris són els relacionats amb els espais de representació i l'espai viscut. Aquest binomi s'aproxima a les coordenades teòriques de les esmentades geografies de la vida quotidiana, amb una visió centrada en els subjectes o usuaris que viuen, senten i actuen quotidianament en l'espai. Des d'aquest punt de vista, ens allunyem de l'anàlisi dialèctica marxista del crític francès i ens acostem a tendències influïdes per l'auge de la subjectivitat que ens permeten besllumar com la literatura acull els espais de representació i l'experiència espacial. Com el propi Lefebvre explica:

Los espacios de representación, que expresan (con o sin codificación) simbolismos complejos ligados al lado clandestino y subterráneo de la vida social, pero también al arte (que eventualmente podría definirse no como código del espacio, sino como código de los espacios de representación). (2013: 92)

L'art i, en conseqüència, la literatura, codifica i/o descodifica els espais de representació, la forma que pren l'espai viscut. Es tracta, doncs, del tractament literari de la dimensió simbòlica generada pels subjectes, de l'empremta afectiva que es construeix entre els individus i els llocs:

el espacio de representación se vive, se habla; tiene un núcleo o centro afectivo: el Ego, el lecho, el dormitorio, la vivienda o la casa; o la plaza, la iglesia, el cementerio. Contiene los lugares de la pasión y de la acción, los de las situaciones vividas y, por consiguiente, implica inmediatamente al tiempo. (Lefebvre, 2013: 100)

Malgrat tot, la focalització en els espais de representació no pot obviar la tensió latent amb la representació de l'espai —i l'espai percebut— perquè es tracta de dues categories en constant relació per l'acció determinant que la darrera exerceix sobre la primera. Les representacions de l'espai corresponen a l'espai percebut, l'espai planificat. Ací, el poder es manifesta mitjançant l'organització espacial, és a dir, la ideologia dominant pren forma de sabers tècnics i determina la forma i utilització de l'espai en benefici dels seus interessos. Un exemple senzill però aclaridor és la construcció del circuit urbà de fórmula 1 a la ciutat de València. Diversos estudis avalaven la creació d'aquest camp de curses sota supòsits de grans beneficis econòmics per a la ciutat en una zona desgastada per la proximitat al port. No obstant això, el resultat a curt termini va ser la creació de problemes amb el trànsit urbà i la generació de contaminació acústica als barris veïns. Mentre que, a llarg termini, les arquitectures públiques van assumir un deute milionari i es van abandonar totalment les instal·lacions per part de l'empresa concessionària fins a convertir-se en un espai erosionat i marginal a la capital valenciana. En casos com aquests s'observa l'actuació de les representacions de l'espai, l'acció dels planificadors urbans i l'entitat municipal sobre les pràctiques espacials dels habitants i, en conseqüència, sobre els espais de representació que generen les imatges mentals que en tenim. Les representacions de l'espai i l'espai percebut són la clau de volta en tot aquest procés, ja que són el vector transmissor de la ideologia i les normes.

En última instància, els espais de representació nascuts arran de l'espai viscut són efecte de la mediació que la cultura, l'art i la imaginació han aplicat sobre les representacions de l'espai (Lefebvre, 2013: 102). És a dir, que l'espai viscut és «el espacio cualitativo de los sometimientos a las representaciones dominantes del espacio, pero también en el que beben y se inspiran las deserciones y desobediencias» (Delgado, 2013: 2).

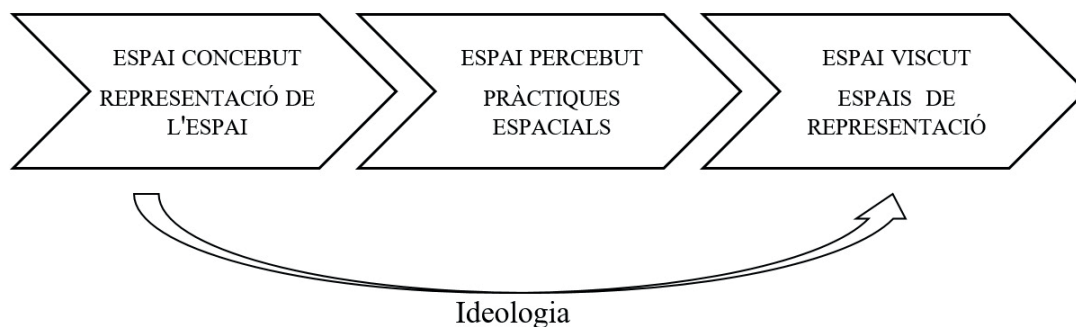


FIGURA 2: la tríada conceptual de Lefebvre [elaboració pròpia]

Si recuperem el cas del circuit urbà de València, podem veure com la concepció de la pista de curses es trobava immersa en un pla de reordenació de la frontera marítima de la ciutat, estretament connectada amb l'arribada de l'America's Cup de vela, les actuacions al Cabanyal-Canyamelar, la construcció de la Zona d'Activitats Logístiques del Port i l'enderrocament dels barris de la Punta i Nazaret. Tot un torrent de canvis territorials concebuts per a alterar els sectors productius de l'est de la ciutat que ha desembocat en noves pràctiques i vivències de l'esmentat espai. Algunes de les conseqüències han estat l'alteració del traçat urbà i la modificació del trànsit al barri del Grau, l'abandonament de la Marina i els tinglados del port i la devastació de l'horta al tombant sud-est de la ciutat, com explica Felip Bens (2017b). Totes aquestes modificacions físiques de l'entorn n'han alterat les pràctiques i els espais de representació: la imatge de la frontera marítima valenciana ha evolucionat en les obres d'art. En aquest sentit, els canvis s'observen en un seguit de peces geocentrades als poblats marítim. Inicialment, es veu en les acurades descripcions de l'ambient mariner del Cabanyal, el port de llevant i la platja de Natzarret —desapareguda ara fa trenta anys a causa de la pressió per ampliar el port— en *Flor de Mayo* (1895), de Blasco Ibáñez, fins a creacions més recents com les que recollim a continuació. En són una mostra, el film *Los chicos del Puerto* (2013), d'Alberto Morais, ambientat en el Nazaret contemporani o la websèrie *Cabanyal Z* (2012), una distopia zombi basada en la depredació urbanística del barri. En el camp narratiu localitzem les publicacions de l'Editorial Drassana, dins la col·lecció «Flor de maig», que reconstrueixen la imatge marítima de la capital en obres com *València al mar* de Felip Bens (2017a) o els quatre volums de *Cròniques del Marítim* de Joaquim Díez (2012-2017). Ambdues últimes són fruit del desig de recuperar la memòria urbana silenciada des dels anys vuitanta i deleroses de projectar una imatge de l'est de la ciutat arrelada als barris i les històries de vida.

Així doncs, els espais de representacions suara esmentats en diferents productes artístics evidencien que és possible alterar l'imaginari espacial difós l'ordre dominant que dissenya i projecta les distribucions espacials. En concret, en el cas de València, l'espai concebut pels sabers tècnics crea una frontera marítima al servei de l'especulació però l'espai viscut, amb els seus espais de representació, contradiu aquesta visió i literaturitza els poblats marítims per a presentar-los com un lloc de vida. A fi de comptes, les representacions de l'espai concebut determinen la forma física dels indrets, però els espais representació de l'espai viscut —els discursos artístics— no sempre actuen en connivència amb el que les instàncies del poder dicten.

Quan assumim plenament que l'espai és un producte derivat de l'organització social, cultural i econòmica —i alhora un component d'aquesta—, no es pot obviar que el poder hi és present. En aquest punt, l'espai social és un mitjà de transmissió i execució de les estructures de poder en forma d'apropiació, modificació o prohibició de pràctiques espacials. Tot seguint Henri Lefebvre, la capacitat significant de l'espai determina «lo que es preciso hacer y no hacer, y eso nos remite al poder» (2013: 193). Literàriament, estudiarem com els espais de representació deixen entreveure les accions del poder, especialment en la literatura realista i de caire social que ací treballem.

Segons aquest punt de vista, la disposició espacial posa en relleu com funciona el poder i el saber, dos conceptes bàsics en el pensament de Michel Foucault (2000). Per a aquest autor, la llibertat de les societats modernes no és més que un miratge produït per les estructures de l'estat, ja que l'existència de determinades institucions tancades com les presons, els psiquiàtrics, els geriàtrics, etc. és la prova fefaent que el poder actua a petita escala sobre les persones. En obres com *Vigilar y castigar* (2000), el teòric francès explica que aquestes institucions infonen el seu poder sobre la conducta dels subjectes de manera subtil i eficient. Durant aquest procés, els indrets que materialitzen les estructures de poder esdevenen mecanismes que coarten la llibertat d'acció dels usuaris. És indubtable, per tant, que l'espai és un agent social més:

Pienso que es un poco arbitrario intentar disociar la práctica efectiva de la libertad, la práctica de relaciones sociales y las distribuciones espaciales. Desde el instante que se separan las cosas, se vuelven incomprensibles. Cada una se entiende solamente a través de la otra. (Foucault, 2015: 5)

El rol de l'organització de l'espai en la transmissió de normes de conducta és capital en les societats modernes, ço és, es tracta d'una funció disciplinària com la dels indrets abans citats: escoles, presons, psiquiàtrics, etc. A ulls de Foucault, aquests edificis representen una entitat material observable a simple vista i alhora també una institució dedicada a l'aplicació

d'un codi conductual per a canalitzar i distribuir els subjectes que l'ocupen. Des d'una lectura amplificada de les relacions entre espai i poder, s'entreveu que la planificació territorial i arquitectònica de les representacions de l'espai inventa una nova especialitat normativa, la qual «es la metonímia, la figura funcional, de una idea de sociedad y de lo social. Un idea que habla de una entidad toda ella atravesada y penetrada por mecanismos disciplinarios» (Tirado i Mora, 2002: 25). Així doncs, bona part dels indrets practicats, també literàriament, són travessats per les estructures de poder que emanen de la matriu social on es troben immersos.

Creacions com el panòptic de Jeremy Bentham o les construccions de Mettray són estudiades per Foucault com a clars exemples d'arquitectura disciplinària usades en casos de desviacions conductuals o especificitats biològiques. El propi autor reconeix que descobrí l'existència de l'edifici de Bentham quan estudiava l'arquitectura mèdica de mitjans del segle XVIII, cosa que indica l'objectiu de l'arquitectura disciplinària: induir canvis en subjectes afectats per dolències o episodis crítics. El panòptic concebut per Bentham és un edifici circular dividit en cel·les amb grans finestres abocats a l'interior del pati central i a l'exterior de l'edifici per a deixar passar la llum. Al centre de la circumferència que dibuixa l'edifici s'erigeix una torre de control recoberta de finestres orientades cap al pati. Amb açò es pretén la vigilància constant de les cel·les i els seus ocupants, gràcies a l'acció de la llum que les travessa i en permet veure les siluetes (Foucault, 1979: 11). En el cas de la Colònia de Mettray, ens trobem davant d'un tipus d'instal·lació penitenciària en forma de petita ciutat destinada al control de menors d'edat on actua la immensa majoria de tècniques coercitives: vigilància constant, aïllament, càstig, etc. En general, la intenció de les construccions punitives i de control és utilitzar les estructures espacials per a modelar individus (Tirado i Mora, 2002: 26).

Com ja s'ha esmentat anteriorment, escoles, presons, geriàtrics, hospitals, entre d'altres, esdevenen un seguit d'institucions tancades al servei de vigilar, cuidar i restituir persones. Aquests són uns emplaçaments on l'estructura arquitectònica es posa al servei del discurs del poder predominant. En institucions escolars, encara és habitual que l'espai del professorat estiga elevat sobre un cadafal, en una situació de verticalitat amb l'alumnat, o que la tensió centre-perifèria es materialitze en el pati escolar, on el nucli és ocupat per camps per a l'activitat física masculina —futbol, normalment— i les zones externes —com escales o rastells— per grups femenins que conversen. Això posa de manifest que l'espai encarna la societat, l'expressa, i no n'és un simple reflex (Castells 1986).

L'eficàcia normativa i repressiva de l'espai social s'evidencia en determinats camps del comportament humà, especialment en els referits a eros i tànatos. Segons la definició de

Daniel Défert (2010), les heterotopies són trencaments de la vida ordinària a causa de la presència de la mort i la sexualitat, dues disrupcions que amenacen l'èxit del biopoder i alteren el comportament dels subjectes. És per això que els espais dedicats a la mort i la sexualitat són en realitat contraespais o espais diferents com cementeris o bordells. També ho són els geriàtrics o els hotels dels viatges de noces, en menor mesura. Es tracta, doncs, de relegar l'expressió del traspàs i la sexualitat a indrets marginals de la xarxa de recorreguts quotidians i convertir-los en tabús topològics. En el cas del decés, l'omnipresència de la biopolítica foucaultiana problematitza l'arribada de la mort perquè és un fet que queda fora de l'abast dels seus mecanismes (Quintanas 2010). I per extensió, i vista la impossibilitat de control, els indrets on es localitzen l'agonia i la mort són situats als afores de l'espai social. Quan el poder se centra en el domini i transformació de la vida humana, segons Foucault, ens trobem en l'era de la biopolítica, encarregada de vetllar pel manteniment i reproducció del cos social i modelar les subjectivitats. Des que el poder assumeix aquest paper, la inducció de la mort —la pena de mort, per exemple— és contradictòria. Per aquesta raó, la gestió del traspàs queda relegada i aïllada, ja que «es su límite [de la vida], el momento que no puede apresar; se torna el punto más secreto de la existencia, el más “privado”» (Foucault, 1992: 167). Una privacitat revestida d'aïllament a causa la naturalesa disruptora que tenen els processos de mort en la societat que acull la desviació amb clara correspondència espacial:

Lugares que la sociedad acondiciona en sus márgenes, en las playas vacías que la rodean, son más bien reservados a los individuos cuyo comportamiento es marginal respecto de la media o de la norma exigida. (Foucault, 2010: 23)

Michel Foucault justifica l'existència de les heterotopies en tant que formes de l'espai sensiblement diferents de l'espai quotidià i marcades per un component normatiu fort. En la línia d'Henri Lefebvre, Foucault també evidencia la no imparcialitat de la distribució espacial en relació a les heterotopies:

No se vive en un espacio neutro y blanco; no se vive, no se muere, no se ama en el rectángulo de una hoja de papel. Se vive, se muere, se ama en un espacio cuadrículado, recortado, abigarrado, con zonas claras y zonas oscuras, diferencias de niveles, escalones, huecos, protuberancias, regiones duras y otras desmenuzables, penetrables, porosas. [...] Ahora bien, entre todos esos lugares que se distinguen unos de los otros, hay algunos que son absolutamente distintos: lugares que se oponen a todos los otros, que están destinados de algún modo a borrarlos, a neutralizar-los o a purificarlos. Son de alguna manera *contraespacios*. (Foucault, 2010: 20)

Aquesta consideració de les heterotopies com a *contraespais* les situa com a espais reals, amb plena entitat material. És el cas de llocs que comporten una impugació mítica i real dels espais habitats, per exemple, els cementeris, prostíbuls o geriàtrics. Els principis que regeixen aquests espais diferents són els següents:

a) Les heterotopies són una constant de tots els grups humans i adopten formes radicalment variades. Poden ser espais sagrats, privilegiats o prohibits, segons la societat que les constitueix. A grans trets, però, a l'hora de classificar els espais, Michel Foucault (2010: 71) estableix diferències entre les heterotopies de crisi i les de desviació. La primera d'aquestes es produeix a causa de les «crisis» vitals que passen els subjectes: adolescència, vellesa o maduració sexual i dels llocs que les acullen, centres de menors, geriàtrics o espais declusió. En segon lloc, les heterotopies de desviació són els llocs que la societat prepara als marges per a aïllar els subjectes que tenen un comportament divergent de la norma exigida. Són les presons, les instal·lacions psiquiàtriques o les cases de repòs.

b) Les heterotopies apareixen i desapareixen en el temps. És a dir, espais que es consideraven heterotòpics en determinat moment deixen de ser-ho en un altre. O a la inversa. Foucault posa com a exemple les diferents formes del cementeri al llarg de la història: inicialment, el centre de les ciutats han estat considerats heterotopies perquè allà hi havia els cementeris, però a partir del segle XVIII aquesta heterotopia es desplaça i s'instal·la als afores urbans, tot fent del centre una zona no heterotòpica.

c) Les heterotopies juxtaposen en un lloc real diversos espais que, en moltes ocasions, serien incompatibles. En llocs com els teatres o els cinemes es projecten un seguit d'espais i temps aliens i diferents que donen profunditat a l'heterotopia.

d) Les heterotopies van lligades a fraccions de temps concretes, les heterocronies. És el cas dels museus i les biblioteques, que acumulen una estratigrafia de temps i llocs en un temps present. En un altre sentit, ho és el cementeri, que és un lloc on el temps s'atura. També ho són les fires, que només emergeixen en un temps i un espai aliens al curs de la vida quotidiana. I les presons i les zones de regeneració, on el temps transcorre paral·lel a la temporalitat del món.

e) Les heterotopies són zones on s'accedeix per obligació, la imposició d'ingressar en un reformatori o presó, o per a sotmetre's a una purificació, a un ritus, és el cas dels banys turcs o els espais de sanació on recuperar-se d'un sotrac vital.

Aquests cinc principis constitutius de les heterotopies les perfilen com uns espais especials pel que fa a la xarxa quotidiana en què habitem, però no els converteix en espais aliens a l'experiència vital de qualsevol subjecte. Els hospitals, els sanatoris, els centres de menors o els cinemes no són espais quotidians però formen part de la zona exterior de la xarxa d'in-

drets que en el transcurs vital molts dels subjectes transiten. Les característiques que guarden aquestes heterotopies són comunes a altres llocs que no han estat citats en els exemples i que, en alguns moments, esdevenen contraespais.

Des del nostre punt de vista, alguns dels espais estellesians són presentats com a vertaderes heterotopies en poemaris concrets. Posem per cas la literaturització dels espais de la mort com cementeri o el taüt; però també, la poetització de la idea de *casa* en relació a la vivència del dol. En el capítol 7 veurem amb deteniment com la casa poètica en Estellés és la principal zona d'impacte del dol per la mort de la primera filla de l'autor, quan encara era un bebè. Poemaris com *Primera soledad* o *La nit* ens permeten llegir el dol com una crisi de desviació, que converteix els llocs habitats en heterotopies de primer ordre i converteix la veu poètica en un subjecte afectat per una crisi que l'allunya del conjunt social. Més endavant veurem com l'anàlisi foucaultiana de la llar poètica ens permet considerar-la com un lloc de sanació que projecta imatges literàries d'altres espais i que va lligada a l'heterocronia de la matinada coma moment de la mort de la menuda.

2.2. Els conceptes d'espai i de lloc

Tanmateix, l'espai existeix més enllà de l'individu que ell integra
i el sobrepassa amb tota la seua còsmica energia,
mentre que el lloc és un fràgil artefacte.

Bertrand Westphal

Amb el pas dels anys i l'arribada del gir cultural a la geografia, l'esmentada branca radical o postmoderna recull el guant lefebvrià i Edward Soja (1996) sistematitza bona part dels supòsits del gir espacial i les noves maneres d'entendre la dimensió espacial. Amb l'objectiu d'habilitar perspectives d'anàlisi adequades a l'esmentat període cultural, Soja incorpora el concepte d'espacialitat al binomi historicitat-socialitat i el converteix en historicitat-socialitat-espacialitat. La incorporació de l'espai com un producte social lligat a la història facilita la superació de la dialèctica història-societat i, epistemològicament, el món és estudiat des d'una òptica triple indèstria, on l'espai n'és fonamental.

L'omnipresència de l'espacialitat com a part i mitjà per a conèixer el món porta el nord-americà a repensar la tríada conceptual lefebvriana per a definir els tres espais de la postmodernitat: el primer espai, el segon espai i el *thirdspace* (el tercer espai). Sintèticament podríem definir així les correspondències entre les dues propostes:

Lefebvre	Pràctiques espacials (pròpies de la vida quotidiana)	Representacions de l'espai (dissenyades pels planificadors de l'espai)	Espai de les representacions (els espais simbòlics i artístics)
	Espai percebut	Espai concebut	Espai viscut
Soja	Primer espai	Segon espai	Tercer espai
Tipus d'espai	Espai físic (espai material)	Espai mental (espai pensat pels coneixements tècnics)	Espai real-imaginat (espai simbòlic fruit de l'experiència de viure l'espai físic)
Exemples	Les formes geogràfiques del continent d'Amèrica Llatina	El traçat de fronteres d'Amèrica Llatina a causa de l'ocupació colonial	La representació literària del territori d'Amèrica Llatina en <i>Canto general</i> de Pablo Neruda

FIGURA 3: correspondències entre Lefebvre (2013) i Soja (1996) [elaboració pròpia]

Com veiem, el primer i el segon espai de Soja corresponen amb l'espai percebut i concebut de Lefebvre. En canvi, el tercer espai del geògraf americà amplia l'espai viscut de Lefebvre i es converteix en la pedra de toc del pensament espacial. Aquest tercer espai resulta ser una síntesi entre les imatges derivades de l'espai físic, material, i les imatges simbòliques i artístiques, mentals, de l'espai. Segons el geògraf aquest espai real-imaginat és també una nova forma de coneixement de l'espai, per aquest motiu, ja no s'analitza l'espai físic, d'una banda, i l'espai mental, d'una altra banda, sinó que s'entén l'espai com una síntesi entre ambdós. En resum, el tercer espai és la mirada diversificada al fet espacial tot atenent la forma material d'aquest i la forma simbòlica.

La definició del tercer espai, corresponent si fa no fa amb l'espai viscut, amplia el coneixement de l'espacialitat de la vida humana i el situa com el nexa entre la dimensió física i les construccions mentals i culturals de l'espai. En paraules de Soja:

In the late 1960s, in the midst of an urban or, looking back, a more generally spatial crisis spreading all over the world, an-Other form of spatial awareness began to emerge. I have chosen to call this new awareness Thirdspace and to initiate its evolving definition by describing it as a product of a «thirding» of the spatial imagination, the creation of another mode of thinking about space that draws upon the material and mental spaces of the traditional dualism but extends well beyond them in scope, substance, and meaning. (1996: 11)

Des de la perspectiva experiencial aplicada als estudis de l'espacialitat arran del gir, l'espai ja no es concep com un recipient buit i exterior, sinó com un producte social i cultural de l'ésser humà. El component material es fon amb el component imaginari i el social en aquest nou enfocament de l'espai viscut; fet que porta a explorar amb profunditat el concepte de *lloc* en contraposició al d'*espai*. Sense tractar-se de categories oposades sinó més aviat de nocions complementàries, aquesta diferenciació palesa l'orientació humanística dels estudis espacials. Així doncs, la pràctica espacial i els significats de què la dotem afavoreixen la visió concreta, realitzada i subjectivada de l'espai que són els llocs.

La discussió teòrica gira al voltant de l'especificitat de la idea de lloc i de l'associació del sentit de lloc amb la memòria o, fins i tot, la nostàlgia (Massey 1998). Gràcies a l'èmfasi en la vivència de l'espai, els ésser humans esdevenen éssers espacials capaços d'activar tota una sèrie de dispositius socioculturals en la producció dels llocs. En aquest moment, per tant, l'atenció no se centra en la noció abstracta i certament difusa de l'espai, sinó en com es defineixen els llocs concrets ocupats pels subjectes.

En primer lloc, Michel de Certeau afirma en *La invención de lo cotidiano* (2000) (*La invention du quotidien* en l'original de 1980) que «*el espacio es un lugar practicado*» (cursiva de l'original) (2000: 129). A diferència d'altres plantejaments, per al filòsof francès, espai i lloc s'entenen des de la presència o l'absència de dinamisme: d'aquesta manera, en l'espai s'expressa la mobilitat, mentre que en el lloc l'estabilitat. La qualitat movedissa atribuïda a l'espai posa de manifest una concepció composicional on «los vectores de dirección, las cantidades de velocidad y la variable del tiempo» (De Certeau, 2000: 129) en són eixos definitoris. Mentrestant, la univocitat del lloc perfila un entorn de posicions estables on els subjectes projecten imaginaris, memòries i creacions mentals. En termes semiòtics, De Certeau afirma que «el espacio es al lugar lo que se vuelve la palabra al ser articulada» (2000: 129), és a dir, que l'espai és conseqüència de les pràctiques espacials, és un lloc practicat i viscut. Oposadament, la confecció del lloc respon al producte mental i abstracte. Aquesta perspectiva, marcada per la idea de desplaçament, altera la tradicional divisió proposada per

la geografia —on l'espai representava la noció abstracta, i el lloc, la concreta i experiencial. Per aquest motiu, espai i lloc en De Certeau van de la mà del *tour* i *map*, dues maneres de representar les accions dels subjectes en l'espai. La primera, referida a la dinàmica de camins recorreguts que marquen un itinerari, i la segona referida als punts fixats en un territori.

En segon lloc, la perspectiva experiencial de l'espacialitat encapçalada per Yi-Fu Tuan diferencia l'espai del lloc en funció del grau de concreció de cadascun d'aquests. Sintèticament, podem dir que el lloc és la concreció de l'espai en forma de recolliment i seguretat enfront de l'amplitud i la llibertat. En estreta connexió amb les idees de De Certeau, per a Tuan l'absència o presència de moviment és un factor clau en la parella espai-lloc: «Furthermore, if we think of space as that which allows movement, then place is pause; each pause in movement makes it possible for location to be transformed into place» (2005: 6).

La consideració estàtica del lloc va lligada a altres qualitats que reforcen la concreció de la seua naturalesa. Per exemple, el lloc gaudeix d'unicitat i de centralitat, és un punt de connexió definit de la següent manera:

A place is the compelling focus of a field: it is a small world, the node at which activities converge. Hence, a street is not commonly called a place, however sharp its visual identity. L'Etoile (Place de Charles de Gaulle) is a place but the Champs-Élysées is not: one is a node, the other is a throughway. (Tuan, 1979: 411)

Aquesta qualitat es vincula a la materialitat de l'experiència d'habitar i romandre en unes coordenades fixes, com si es tractara d'un objecte on hom pot viure:

Place is a type of object. Places and objects define space, giving it a geometric personality. [...] Learning to know the neighborhood requires the identification of significant localities, such as street corners and architectural landmarks, within the neighborhood space. Objects and places are centers of value. (Tuan, 2005: 18)

Així, doncs, quan es defineix un lloc com un objecte habitable es manifesta el paper del subjecte en la construcció del «sentit de lloc» i com aquest esdevé un element de la subjectivitat. L'antic *genius loci* torna als estudis de l'espacialitat en forma de sentit de lloc, una capacitat exclusivament humana basada en dotar de significació un punt espacial concret gràcies a l'experiència allà viscuda o l'emoció i el vincle generats. Es diu, en conseqüència, que el lloc gaudeix d'esperit i personalitat, cosa que activa una resposta en els éssers humans que l'habiten i que es retroalimenta en el vincle lloc-subjecte.

Aquesta significació del lloc pren forma gràcies a diferents condicionants. D'una banda, i com ja hem esmentat, la pausa és necessària perquè una ubicació es convertisca en un centre de valor reconegut, ja que, en definitiva «place is a pause in movement» (Tuan, 2005:

138). D'altra banda, és fonamental la possibilitat de romandre i fixar la posició en un entorn, ja que en permet l'establiment de relacions i la interacció en i amb el lloc. En paraules de Tuan, «Permanence is an important element in the idea of place» (Tuan, 2005: 140). I, en última consideració, el sentit de lloc emergirà quan la vida quotidiana es desplegui en aquests centres on se satisfan les necessitats fonamentals de l'individu, les quals «can in time build up a strong sentiment for place» (Tuan, 2005: 143).

En la vida quotidiana, el sentit de lloc es construeix en indrets habitats capaços de facilitar implicacions personals gràcies a les experiències que hi són viscudes. El domicili familiar i els llocs adjacents, com el carrer de la infantesa o l'escola, en són exemples per excel·lència. Pensem, si no, en la constant recurrència a la casa en les obres de Marguerite Duras i en els complementaris bosc i jardí (Duras i Porte, 2011).

En tercer lloc, Marc Augé dins *Los «no lugares». Espacios del anonimato. Una antropología de la Sobremodernidad* (1995) (*Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité* en l'original de 1992) reprén la idea del lloc i el defineix com «el lugar del sentido inscripto y simbolizado, el lugar antropológico [...] nosotros incluimos en la noción de lugar antropológico la posibilidad de los recorridos que en él se efectúan, los discursos que allí se sostienen y el lenguaje que lo caracteriza» (1995: 86). Per a l'antropòleg, la presència de moviment no és determinant a l'hora de distingir entre espai i lloc, sinó que més aviat ho és la capacitat de concreció i simbolització. El lloc antropològic seria, doncs, la idea derivada de l'experiència d'habitar un territori per part de les persones i de la relació que estableixen amb els altres amb trets històrics, identitaris i relacionals (Augé 1995). Tant en Augé com en Tuan, els llocs mitificats i reals concentren la vivència de l'espai i, en ambdós pensadors, el moviment, els itineraris, les interseccions i les nocions de centre i monument són trets característics de les diverses formes del lloc antropològic.

Malgrat tot, no tots els petits mons guarden la mateixa relació de proximitat amb els éssers humans; segons Tuan, n'hi ha de dos tipus: els llocs com a símbols públics i els llocs com a zones de protecció (1979: 412). El grau de distanciament que els individus perceben respecte d'aquests llocs en determina la naturalesa:

Public symbols can be seen and known from the outside: indeed, with monuments there is no inside view. Fields of care, but contrast, carry few signs that declare their nature: they can be known in essence only from within. Human beings establish fields of care, networks of interpersonal concern, in a physical setting (Wagner 1972). (Tuan, 1979: 416-417)

Monuments, llocs emblemàtics i susceptibles d'atraure el turisme són coneguts des d'una perspectiva més aviat exògena, mentre que les zones de protecció es permeten una aproximació endògena que en reforça la consciència, la identitat i la càrrega emocional i memori-

alística. Aquests darrers s'acosten als llocs íntims i propers on es desenvolupa la vida quotidiana dels subjectes, com són els mercats, les cases o els barris. Si els situem en paral·lel, aquests en serien els màxims representants:

Places as public symbols	Places as a fields of care
High imageability	Low imageability
Sacred place	Park
Formal garden	Home, drugstore, tavern
Monument	Street corne, neighbourhood
Monumental architecture	Marketplace
Públic square	Town
Ideal city	

FIGURA 4: Reproducció TABLE II (Tuan, 1979: 412)

En una escala on el subjecte és el centre, la distància respecte aquest augmenta gradualment quan ens aproximem a la idea de totalitat que representa l'espai. Els considerats com a camps de cures són els immediats a la realitat corporal, especialment la casa com a lloc de manteniment de la vida i en simbiosi amb l'organisme. Mentre que la resta s'allunya de la centralitat del lloc i s'acosta a la totalitat de l'espai.

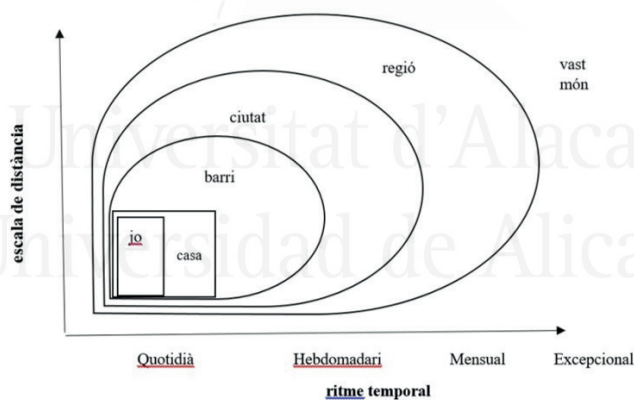


FIGURA 5: escala de proximitat dels llocs [elaboració pròpia]

En l'esmentada classificació, la intimitat és un factor fonamental per a establir la distància o proximitat que els llocs guarden amb els individus. Ens diu Tuan que cada trobada marcada per la intimitat porta associat un lloc (2005: 141), fet que reforça el sentit de lloc. És per a això que l'impacte dels llocs on es desplega la intimitat és difícilment explicable: en moltes ocasions, l'expressió de conceptes com el de *casa* es veu limitada per l'inefabilitat de l'experiència.

El territori simbòlic al qual ens referim en aquest apartat és definit per Gilberto Giménez com el conjunt d'espais transitats i habitats per un subjecte o una comunitat que funciona com «una especie de pantalla sobre la que los actores sociales (individuales o colectivos) proyectan sus concepciones del mundo» (Giménez, 1999: 29).

Des d'aquest punt de vista, l'investigador de la UNAM coincideix amb Tuan (1979) a explicar que la concepció general del territori està organitzada en dues grans àrees que en defineixen la relació amb el subjecte, una de més propera que abraça els «territoris identitaris» i una altra de més llunyana referida als «territoris vastos» (Giménez, 1999: 31). En una representació gràfica semblant a la figura 5 i sota la metàfora dels «nínxols territorials» A. Moles i E. Rohmer (*apud* Giménez 1999) representen concèntricament la percepció psicològica que els subjectes tenen de l'espai, tot situant els territoris identitaris com els més pròxims al subjecte i els territoris vastos com els més amplis i allunyats. En aquesta organització, l'espai domèstic respon al grau més alt de proximitat amb el subjecte, l'envoltori originari on habitar. En paraules de Giménez, la llar forma part dels territoris identitaris, o llocs antropològics d'Augé, els quals «serían a la vez espacios de sociabilidad cuasi comunitaria y refugios frente a las agresiones externas de todo tipo» (1999: 31). Tot seguit reproduïm el diagrama dels nínxols territorials de l'ésser humà de A. Moles i E. Rohmer (*apud*. Giménez, 1999: 30) on s'observa la posició de l'espai domèstic i la concreció de la casa com a lloc:

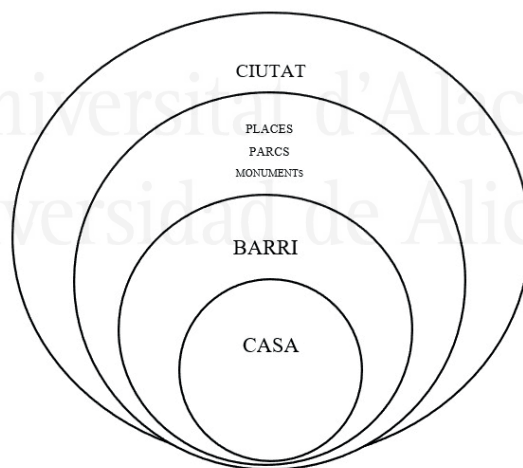


FIGURA 6: reformulació de Giménez (1999)

De la mateixa manera que en els plantejaments de Tuan (1979), la ubicació que la casa pren en la representació psicològica de l'espai permet constatar-ne la importància com a node generador de privacitat i d'identitat. A causa de la proximitat i la constant interacció, els llocs esdevenen consecucions de la corporalitat humana, és a dir, espais immediats a la realitat corporal dels subjectes. Si bé en aquest cas la casa és el lloc que representa l'esfera immedi-

ata, val a dir que no sempre és l'ambient domèstic qui s'erigeix com a tal. El fet que permet establir quin és l'espai immediat i irradiador d'intimitat és el propi acte d'habitar, l'espai habitat és l'espai construït a semblança del subjecte que l'ocupa, bé es tracte d'una llar, d'una cel·la o d'un carrer. En definitiva, es tracta de llocs pròxims on els subjectes romanen i habiten, enfront de la relació de distància que propugnen els espais.

Com si es tractara d'una segona pell, l'espai domèstic embolcalla els cossos en la vesant material alhora que també propicia el recer metafísic necessari per a la supervivència. El principi estructurador que representa aquest espai és resumit per Josep Maria Esquirol quan afirma que «la casa, com a centre, fa que el món no sigui ni caos ni total dispersió; és condició perquè hi hagi món» (2015: 41). Des d'aquest punt de vista, la representació de la casa en la literatura és l'expressió concreta del concepte d'habitar, és l'expressió del món construït poèticament i «la memòria de l'origen identitari» (Salvador, 2018: 81).

Vicent Andrés Estellés il·lustra aquesta idea en diversos poemes en què la casa esdevé «centre discret del món», com veurem en el capítol 7. En donem una mostra:

Sí, Misser Mascó, 17. No és el títol d'un llibre:
és el meu domicili. És el món. És ma casa.
Ma casa és una casa entre altres vint-i-nou.
Sí, Misser Mascó, 17. És molt més que una adreça;
és, també, més que un llibre: és tota la meua obra.
Tota la meua vida entre quatre parets.

Les quatre parets llises i clares de ma casa. (ICG, 2015: 198-199)

Amb la utilització de la casa com a tema dels seus poemes, l'autor està construint el seu propi lloc, el seu primer emplaçament on habitar. La necessitat de l'ésser humà de crear un espai per a ocupar-lo, metafòricament i material, va lligada a la de delimitar el territori, establir un dins i un fora per a enfrontar-se al desconegut. En primera instància, coneixem i construïm l'espai quotidià, en el cas del poeta es literaturitza per a poder sortir a l'exterior i encarar el món que hi ha fora. Per tant, poetitzar la casa és construir-la per a poder habitar-la, viure-la. Cada racó de la casa és susceptible de ser poetitzat perquè és un espai que ha funcionat com a contenidor d'experiències i organitzador de vivències:

[el centro] introduce una separación entre cosmos y caos, entre un territorio habitado y el espacio desconocido que se extiende más allá de sus límites. Es, pues, de lo sagrado que el centro extrae su eficacia simbólica para organizar y orientar el espacio circundante, comenzando por aquellos centros ejemplares que son los lugares de culto [...]; pero también nuestra casa, nuestro lugar de nacimiento o de residencia son investidos por la potencia simbólica del centro. (Pasquinelli, 2006: 98)

Si ens centrem en el camp literari, els subjectes són capaços d'habitar en la concreció dissenyada i erigida en el text, ja que allà es materialitzen els espais i els llocs que tot just analit-

zem. En aquest sentit, són destacables les reflexions de Martin Heidegger sobre la importància de construir els llocs pròxims, com l'antropològic d'Augé (1995) o els identitaris de Giménez (1999). Com veiem a continuació, els subjectes tan sols poden habitar una vegada han construït el lloc, de la mateixa manera que les veus literàries habiten els universos poètics que han creat:

La frase: El hombre habita en cuanto él construye, ha recibido ahora su sentido propio. El hombre no habita en cuanto él únicamente instala su detención sobre la tierra debajo del cielo, cuidado él el crecimiento como labrador-constructor (*Bauer*) y erigiendo al mismo tiempo lo construido. El hombre es capaz de este construir solo cuando él ya construye en el sentido de la toma-de-medida poética. El propio construir acontece en cuanto son poetas aquellos que toman la medida para la arquitectónica, para la estructura de construcciones del habitar. (Heidegger, 1960: 88)

En conseqüència, tant el sentit d'habitar com el de construir indefectiblement van units a la qüestió de la interioritat i de centralitat en termes espacials (vegeu figures 5 i 6). Però, també, en l'àmbit literari, perquè el discurs poètic és l'encarregat d'explicar les interioritats dels subjectes, regenerar-les quan estan danyades i ampliar-les com a extensió de la mateixa interioritat. Açò ens porta a establir connexions entre la dimensió espacial de la intimitat i la fenomenologia de la interioritat; en síntesi, les paraules d'Esquirol ho afirmen de manera clara «la intimitat té forma de receptacle» (2015: 39), i com a tal es representa. L'orientació de la mirada cap a l'interior torna a situar els ambients més immediats al subjecte, i el subjecte mateix, en qualitat de llocs de recolliment. Podríem establir, en aquest sentit, un paral·lelisme entre l'espai poètic i el text poètic, dos continents connectats per l'expressió de la intimitat. Parlar de la casa és parlar del món propi, un univers que té la qualitat d'unicitat, és a dir, de ser un espai ancorat a la vivència personal i que es representa d'una manera molt concreta en la literatura.

En definitiva, a la llum dels teòrics adés citats, el component sacralitzat dels territoris identitaris i els llocs antropològics marca la diferència entre espai i lloc com a dues categories d'organització espacial. En el cas concret del lloc domèstic, la fixació d'una entitat significativa arrelada en la centralitat la perfila com un punt d'especial importància en la xarxa de llocs habitats.

2.2.1. L'experiència d'habitar

Com hem vist en epígrafs anteriors, la literatura representa, amb major o menor fidelitat, la composició espacial del món. Els llocs i els espais hi són descrits, transformats, resignificats i, també, practicats en els textos literaris. Segons la semiòtica, l'espai, tot entenent espai i lloc, és un producte susceptible de ser llegit com un text. Aquesta qualitat permet analitzar la ciutat, en l'entorn urbà, i la casa, en l'entorn domèstic, com una projecció de múltiples significats a descabdellar. Encara que sembla una perspectiva d'anàlisi encertada si ens re-metem a la projecció textual de l'espai, veus com la d'Henri Lefebvre —que guia bona part dels supòsits ací exposats— es mostren crítiques quan el consideren un fet d'origen social i no un signe:

¿Lectura del espacio? Sí y no. Sí, en cuanto que el «lector» descifra, descodifica, y el «locutor» se expresa y traduce sus evoluciones en un discurso. Y sin embargo, la otra respuesta posible es ciertamente negativa. El espacio social no es nunca una página en blanco sobre la que cualquiera (¿pero quién?) puede haber escrito su mensaje. El espacio natural y el espacio social se encuentran sobrecargados. Todo ahí es confuso y desordenado. Más que signos lo que uno encuentra aquí son consignas, prescripciones múltiples y cuantiosas interferencias. (2013: 193)

Les reticències expressades pel sociòleg parteixen de la idea ja coneguda que l'espai és un producte social marcat per estructures econòmiques i ideològiques i que, per tant, els codis allà residents tenen una funció normativa. El sistema de signes que la semiòtica veu en la lectura de l'espai és a ulls de la crítica lefebvrina un conjunt de consignes que ordena els cossos, prescriu moviments i determina la conducta dels habitants (Lefebvre, 2013: 194). És per aquesta raó que l'experiència dels espais i els llocs es troba condicionada per la tensió entre categories organitzadores de la percepció de l'espai com centre-perifèria, interioritat-exterioritat i privat-públic. Aquests parells donen compte de la dialèctica que conté la dimensió física de l'entorn però també de la tensió instaurada en el pla de la concepció de les representacions espacials².

L'aparició d'aquests parells conceptuals és una conseqüència més del gir espacial i de la inclusió del component subjectiu i experiencial en el camp de l'espacialitat. Quan se subjectivitza l'estudi de l'espai, entra en joc la condició corporal dels habitants que el practiquen, ja que en l'esmentat gir es focalitzen les idees d'experiència, quotidianitat, corporalitat i temporalitat ancorades a l'espai. En tot aquest entramat conceptual resulta fonamental la presència del verb *habitar* com una de les claus interpretatives del viratge que la geografia i d'altres disciplines han experimentat des de la segona meitat del segle XX ençà. Amb un origen marcadament fenomenològic i existencialista, la idea d'habitar és una de les experièn-

² Recordem que en la terminologia lefebvrina (2013) les representacions espacials són les pròpies de l'espai concebut. És a dir, el marcat per l'acció dels dissenyadors, urbanistes i planificadors dels espais.

cies primigènies dels subjectes i alhora l'acte fundador del concepte de lloc, per oposició al d'espai. Per a autors com Gaston Bachelard (2013)³ o Michel Foucault (2010), espacialitat i corporalitat són indestriables en l'acte d'habitar. Més concretament, en la fenomenologia de Bachelard les emocions i les imatges poètiques derivades del contacte quotidià amb l'entorn són les que funden la idea de lloc, basada en la proximitat i la permanència. El cos és el primer vector que estableix relació amb l'espai, s'hi sent emparat i envoltat en la seua totalitat per les construccions que l'acullen. Per tant, s'habita el cos, com la primera porció de territori, però també la llar o els llocs de la intimitat — vegeu figures 4 i 5— ja que «el espacio habitado trasciende el espacio geométrico» (Bachelard, 2013: 78).

Viure els espais és habitar-los, ocupar-los en tota la seua extensió i intensió. La vivència de la forma i el contingut cultural i simbòlic dels llocs és un acte paral·lel a la comprensió de la forma i el contingut dels textos en tant que «espais de representació». Els discursos i els espais, doncs, esdevenen dos indrets habitables que, en el cas de la poètica estellesiana, s'han d'analitzar des d'una doble aproximació: l'estudi de la gènesi i desenvolupament de l'univers literari i la materialització d'aquest en termes espacials. Especialment, per a clarificar si la representació espacial guarda relació amb els diversos processos de recerca i afiançament de la identitat literària de la veu poètica i si, en conseqüència, la representació dels espais i els llocs esdevé un mecanisme literari per a vehicular aquest procés. Per aquest motiu, explorar el concepte d'habitar ens permet gratar en l'aparent descripció literària perquè afloren els sistemes simbòlics que subjauen als espais presents en els textos.

Martin Heidegger afirmà, a propòsit del vers holderlinià «poèticament habita l'home», que habitar és un tret fonamental de l'existència humana (1960: 78). Aquest principi ens permet viure al recer de la intempèrie física i metafísica gràcies a una sèrie d'estructures de protecció. Des d'un pla material, el lloc per excel·lència on recau l'acció d'habitar és l'univers domèstic: una xarxa de llocs dissenyada per a aquesta finalitat i dotada d'obertures i límits que acullen l'esdevenir humà. Des del camp filosòfic, el pensador alemany obvia els modes contemporanis d'habitar i s'interroga sobre la importància de la paraula del poeta en l'acte humà de viure els espais i els llocs (1960: 78). A partir d'aquest moment, construir, poetitzar i habitar esdevenen una tríada conceptual difícilment separable perquè, per al filòsof, quan es poetitza es construeixen les coordenades on habitar: «poetizar es, en cuanto dejar habitar, un construir» (Heidegger, 1960: 79). Per tant, podríem afirmar que l'essència de la literatura és anàloga a l'essència del fet d'habitar, la creació d'un refugi. En aquest procés, el llenguatge, com a matèria primera del fet poètic, i el discurs que se'n deriva protegeixen del solipsisme a

³ *La poética del espacio*, en l'original *La poétique de l'espace*, de Gaston Bachelard va ser publicada per primera vegada el 1957 en francès. Actualment acumula 8 edicions en francès i 2 en la versió traduïda al castellà, amb 14 reimpressions, la darrera de 2013.

què es veu abocat l'èsser humà. Gràcies a les paraules els poetes creen nous espais per a habitar i habiten, en el sentit heideggerià, els espais que ocupen físicament. Com hem explicat en l'apartat 1.2.2, la centralitat del lloc domèstic en la xarxa espacial el situa com el refugi per excel·lència, també en la literatura. L'atenció a la idea de casa es reitera en la literatura des les descripcions que fa Montserrat Roig del pis de l'eixample barceloní (2010), a la força simbòlica de «Nire aitaren etxea» de Gabriel Aresti (2000) o la pluralitat de formes que pren la casa en *La ciutat i la casa* de Natalia Ginzburg (2014).

En la intersecció entre habitar i crear es desplega la intenció de la literatura: la representació de l'esfera domèstica i la comunicació de la intimitat en el discurs poètic. En definitiva, una manera d'habitar els textos i els espais que s'hi representen, com dos receptacles metaforitzats. El filòsof José Luis Pardo posa de manifest el paper de l'art en l'expressió i la creació de la intimitat com una dimensió que «está ligada al arte de contar la vida (y no, como suele creerse, a la ausencia de no contar nada, no sea que luego vayan contando por ahí...), que, dicho sea de paso, es, sin más, el arte» (Pardo, 1996: 29).

Un exemple il·lustratiu de la recurrent metaforització del text com un espai —com una casa, en última instància— són els versos del poeta i arquitecte Joan Margarit. En aquest cas, s'emfasitza la necessitat d'erigir estructures d'acollida alhora que es construeix un discurs que expressa la intimitat del seu jo poètic:

He bastit estructures d'edificis.
Estructures de ferro
que la gelada torna perilloses.
La vida ha anat quedant-se sota el fred
dels hiverns a les obres,
i jo m'hi he anat fent vell veient el sol
sortir a cops de martell rere les bigues.
Avui el veig sortir rere una altra estructura
que s'alça esvelta i nua, com si fos una dona
que he estimat sempre. Quan la toco,
gelada, em crema mentre continuo
el que mai no s'acaba: construir. (Margarit, 2010: 25)

La construcció discursiva referida anteriorment permet generar nous espais d'expressió on habitar, ja que, com ens recorda Heidegger (1960), el sentit últim de l'acte de construir és ocupar l'espai produït —bé siga un text o una casa. És per això que quan parlem de la creació poètica atenem al procés d'escriptura com una eina al servei d'habitar el discurs i ancorar el jo poètic a unes coordenades. Com ja hem esmentat en paràgrafs anterior, el poeta, en aquest cas Vicent Andrés Estellés, habita la poesia de múltiples formes, algunes de les quals prenen cos en la materialitat espacial que s'hi representa. D'altres, responen al simple objectiu de fundar una nova expressió literària on viure, i des d'on viure. En aquest projecte fundador no

hi ha tan sols la recerca d'una expressió íntima sinó també d'una veu i una poètica única el panorama literari català per una originalitat insòlita en motius temàtics i recursos expressius (Carbó, 2004b: 43-44). Una nova manera de fer literatura que porta implícits, doncs, nous efectes en la recepció dels textos, motiu pel qual a l'interés pel que diu la poesia s'uneix «lo que la poesía *hace al decir*» (Scarano, 2003: 244). Més endavant veurem amb quina intenció literària i social es funden els nous espais expressius.

L'obertura d'aquest espai metafísic des d'on es projecta la veu dels subjectes pren diverses formes en les obres estellesianes, però la més significativa és la referida a l'espai domèstic. La casa esdevé principi irradiador des d'on el jo poètic fa dialogar els preceptes del seu projecte literari amb el món que s'estén portes enfora. Per tant, l'àmbit domèstic es representa en Vicent Andrés Estellés com la zona nuclear des de la qual el jo poètic s'obri a la resta d'àmbits, especialment l'urbà, com hem vist en l'apartat 1.2.2. i com explorarem en els textos literaris en el capítol 7.

Encara que l'aproximació fenomenològica suara explicada dona compte de l'empremta que deixen les experiències espacials, no podem oblidar dels condicionants que estructuraven i divideixen els llocs habitats. Com ja hem apuntat, espais i llocs estan amerats de normes socials materialitzades en línies divisòries i fronteres que marquen la distribució i l'ús de l'espacialitat quotidiana.

La primera de les relacions d'oposició entre àmbits d'un mateix espai és la referida a les nocions d'interioritat i exterioritat. La delimitació entre dins i fora està marcada per la presència de la frontera, espai limítrof entre dos entorns normalment oposats o diferents. Hi ha diversos tipus de fronteres segons si es tracta d'expressions formalitzades que separen regions geogràfiques o si es tracta d'expressions percebudes simbòlicament com les que es donen en qüestió de gènere, ètnia, cultura, llengua, sexualitat, etc. De vegades, però, les fronteres físiques no són més que l'escenificació del desig de distingir el *nosaltres* dels *altres*, com diu Gloria Anzaldúa (2016). L'establiment de fronteres, del tipus que siguin, és una operació arbitrària i ideològica normalment condicionada per la necessitat de diferenciació i amb cert anhel de superioritat per part de l'agent que la promou. A tall d'exemple només cal fer atenció a les zones perifèriques de les grans ciutats, barris definits com a suburbis separats físicament i socialment en molts casos per grans bulevards, vies de tren o d'altres elements urbanístics. O als nous centres urbans que són ocupats per empreses privades que han comprat massivament antics edificis governamentals i d'habitatge per fer-ne oficines, tot creant una línia divisòria entre el nucli de l'economia productiva i els voltants dedicats a l'economia reproductiva.

En la petita escala de l'àmbit quotidià, l'acció de les fronteres també es percep amb certa claredat. Hi ha diversos elements arquitectònics amb naturalesa fronterera destinats a limitar els àmbits de l'espai domèstic, és a dir, a separar el món públic del món privat. La distribució interioritat-exterioritat, com la de centre-perifèria, es mou per oposició i determina les relacions socioespacials s'hi donen. Mentre que la idea d'interioritat implica la noció de proximitat al centre irradiador d'identitat —la casa—, la idea d'exterioritat es vincula a la perifèria allunyada d'aquest i productora de l'alteritat.

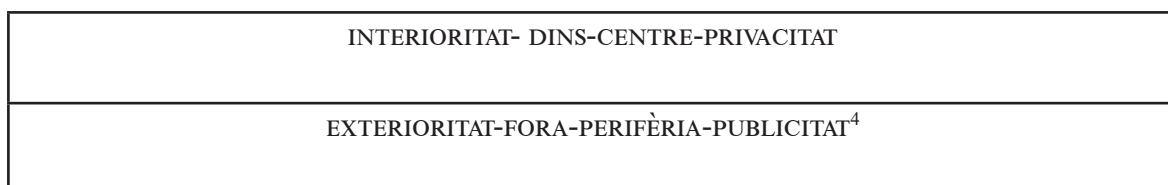


FIGURA 7: distribució de les esferes habitades [elaboració pròpia]

No obstant això, els conceptes no es mouen en un mirall d'oposició total, sinó, més aviat en un flux d'intercanvi més o menys estable. En l'àmbit arquitectònic, la interioritat i l'exterioritat es materialitzen en els següents elements, respectivament: habitació i casa respecte de carrer i ciutat. No oblidem que el pilar sobre el qual s'estructura la idea d'interioritat, com també la d'espacialitat, en aquests plantejaments, no és un altre que el cos. Com hem vist en el punt anterior, l'organització concèntrica dels espais i llocs habitats emergeix de la corporalitat com a primera experiència del fet d'habitar. A partir d'ací, es van habitant una sèrie de microllocs connectats entre si; en particular, l'habitació i la casa en són els dos més immediats. Segons la poètica de Bachelard, tot espai⁵ habitat porta intrínsecament l'essència de la imatge fenomenològica de la casa (2013: 35), això és, una regió amb càrrega emotiva i memorialística capaç d'invocar la unicitat enfront de la dispersió del món obert. Allà es condensa l'experiència d'habitar, ja que «la casa es imaginada como un ser concentrado. Nos llama a una conciencia de centralidad» (Bachelard, 2013: 48). Malgrat tot, dins els cosmos domèstic hi ha regions de trànsit entre l'interior i l'exterior, principalment: les obertures com portes i finestres i els conductes com els corredors, els terrats o els bucs d'escala.

Marta Segarra publicà el 2014 el text *L'habitació, la casa, el carrer*, on reflexiona sobre les connexions entre aquests espais fonamentals de la vida quotidiana:

⁴Al llarg de l'estudi el mot publicitat és l'antònim de privacitat. Com indica José Luis Pardo (1996) és tot allò que té qualitat de públic i pertanyent a la vida pública.

⁵Aquest autor utilitza el terme *espai* per a referir-se tant a l'*espai* com al *lloc*.

Dins de la ciutat oberta, es poden distingir diversos graus d'obertura, o fins i tot diversos espais més o menys diferenciats, [...] l'habitació, la casa i el carrer, tres espais on passem bona part de la nostra vida i que ens condueixen aquí a una reflexió sobre la noció d'obert i tancat, amb relació a la ciutat. Aquests tres llocs representen tres espais aparentment ben delimitats: l'espai íntim, l'espai privat i l'espai públic. (2014: 9)

Aquestes tres esferes de la vida, de la mateixa manera que els llocs esmentats, no estan empaquetats en compartiments estanc, sinó que, gràcies a la noció d'obertura, es mouen en una relació osmòtica. Com més endavant exposarem, les finestres, els balcons, o les escales són regions liminars amb un paper fonamental en la poesia de Vicent Andrés Estellés per a posar en diàleg el món interior domèstic i l'exterior urbà. Tanmateix, aquesta escletxa entre les dues esferes té una funció clarament normativa perquè es tracta d'un espai liminar. Alhora que permet l'intercanvi, també estableix límits que perimetren l'extensió i l'accés a determinats espais, fins al punt que els pot arribar a tancar per complet. Com diu Carla Pasquinelli (2006: 39), «el espacio puede hacer tanto de intermediario como de obstáculo entre quienes lo comparten» tot fent referència a la càrrega normativa:

Cada casa es regida por un rígido código espacial de inclusión y de exclusión, que reparte cuerpos y personas en su interior asignando a cada uno su lugar sobre la base del género, la edad y el rango. De esta forma vuelve permanentes las relaciones de poder entre quienes las habitan, en el instante mismo en que se espacializan, poniendo en escena los respectivos símbolos de pertenencia, dominio y exclusión en los que se basa su no fácil convivencia. Su eficacia simbólica consiste en indicar a cada uno el lugar que ocupa en su interior según una lógica de equivalencias isomorfas entre relaciones espaciales y relaciones sociales, de modo de hacer coincidir la identificación de una persona con su propio lugar. (Pasquinelli, 2006: 78)

Sobre la noció d'exterioritat, val a dir que s'emparenta amb l'espai públic i amb la perifèria, per oposició a la de centre, condensat en els espais interiors que hem vist. En l'àmbit de l'organització territorial dels estats-nació, la perifèria se situa lluny dels nuclis econòmics i de poder. Anàlogament, en l'organització socioespacial de la quotidianitat, la perifèria i els espais de fora també es troben allunyats del nucli irradiador que és el tàndem cos-casa. Els espais llindars, com els indicats anteriorment, connecten la interioritat i l'exterioritat de l'entorn domèstic i les regions de passatge, com carrers o mitjans de transport, aproximen els centres urbans a la perifèria suburbial. En tots dos casos, les pràctiques espacials experimentades es veuran condicionades pels codis ideològics inherents a l'organització territorial.

Com hem esmentat en el paràgraf anterior, la idea de centralitat va unida als llocs nuclears de la identitat, la casa i el cos. Aquest segon és un agent fonamental en l'acció d'habitar que ací definim: només es poden habitar espais i llocs gràcies l'acció mitjancera del cos. Alicia Lindón, en un intent per conjugar els estudis espacials, els estudis del cos i el gir afectiu en les ciències socials, afirma que totes les experiències espacials són alhora emocionals i corpòries (2012: 706). Per a la geògrafa, l'acció del cos dels subjectes és clau per a apropiar-se de l'espai i del que hi ocorre i revestir-ho tot plegat de valor i memòria.

Aquesta perspectiva pretén enriquir els mecanismes que fan del cos i de l'espai dos elements constitutius de la dimensió social dels individus. Com hem vist amb anterioritat, Yi-Fu Tuan (1977) afirma que tota experiència és espacial i, a més, que tota experiència es viu des de la materialitat d'un cos situat en un punt concret. Així doncs, habitem l'espai través del cos i analitzem la vessant espacial de l'entorn social que hem produït com a subjectes dotats de cos i emocions (Lindón, 2012: 715).

Aquesta nova epistemologia basada en el coneixement a partir del cos és anomenada per Lindón (2012: 716) «conocimiento espacial corporizado», i fa referència als processos pels quals ens orientem espacialment. Un bon exemple de què és el coneixement espacial corporitzat és l'expressió verbal de marcadors que articulen els moviments en l'espai a través del cos. En relació amb el punt 2.2., a partir de l'existència de la frontera, les idees de dins i fora prenen forma en les següents parelles antagòniques perquè s'entén l'espai com un contenidor amb contingut: proximitat i llunyania, ple i buit, ordre i desordre, etc. Gaston Bachlerad expressa aquesta tensió com «la dialèctica entre lo de fuera y lo de dentro» (2013: 254) i revesteix de caràcter tòpic les relacions entre allò llunyà i allò proper com fenòmens espacials i corporals. Aquests eixos espacials, a més, participen d'un altre tàndem conceptual fonamental en l'estudi de l'espacialitat, el cos i les emocions: la intimitat i la publicitat.

En les *topies* més íntimes, el primer indret material que habitem segons Foucault (2010) és el cos, un dels territoris on s'expressa amb més força aquesta dialèctica. La distinció entre les dues esferes comença, des del punt de vista de Bernhard Waldenfels (2004: 28) i Henri Lefebvre (2013: 224), amb la pell del propi cos com a primer límit físic, i també simbòlic. Si en apartats anteriors (vegeu 2.2.) hem establert que l'estructura concèntrica dels nínxols territorials parteix de l'habitatge de la casa, ara situem el cos com el primer espai habitat. Aquesta informació no incorre en una contradicció amb allò explicat anteriorment, sinó en una ampliació on el cos esdevé «una referencia cero en la relación con todo lo externo a nuestro cuerpo» (Lindón, 2012: 712); un agent central que n'irradia la superfície, com tot seguit veurem:

De la misma manera que es habitual designar a los artefactos como extensión o prolongación del cuerpo, la vivienda implica una extensión de la esfera corporal interna y propia. Componentes arquitectónicos fundamentales, como la pared y el muro, o los límites de ciudades y campos, presuponen irrecusablemente esta diferencia entre adentro y afuera. (Waldenfels, 2004: 28)

Des d'una posició privilegiada, el jo-cos és l'instrument base que facilita la comprensió del món limítrof i des d'on es pren consciència primigènia del que és la frontera. A l'altra banda del límit es revela l'existència de l'alteritat, del que no és el jo, com una realitat contigua i no oposada, com es podria pensar. La permeabilitat, per tant, de la frontera facilita que el que hi ha l'altra banda del mur siga una extensió, com la casa ho és del jo-cos:

El espacio -mi espacio- no es el contexto en que constituyo la textualidad; es en primer lugar mi cuerpo, y después el homólogo de mi cuerpo, el «otro» que le sigue como su reflejo y su sombra. (Lefebvre, 2013: 231)

Malgrat la crítica que Lefebvre fa als postulats estructuralistes i postestructuralistes, detectada per Kirsten Simonsen (2005: 5), els quals redueixen l'espai a un constructe lingüístico-mental, la idea de l'espai contigu al cos com un reflex d'aquest és fonamental per a entendre la relació de proximitat i habitatge que té amb l'entorn domèstic.

Com déiem, en el pla orgànic, el dins i el fora estan marcats per l'acció de la dermis que conté l'extensió del jo dins uns límits físics; però hi ha un altre element fonamental en la consciència de la frontera, el sistema perceptiu. En el pla de la percepció, els sentits humans són les obertures que capten la informació de l'entorn i, segons Emilio Lledó, també són el mitjà per a iniciar la construcció de la intimitat (Duch i Mèlich, 2003: 196). Les barreres del cos són les barreres físiques del jo pel que fa a la seua relació amb l'espai però també en són els accessos; l'oïda, la vista, el tacte, etc. són punts fonamentals per a l'orientació i la situació espacials. Així doncs, l'estructura dels nínxols territorials habitats queda lleugerament modificada:

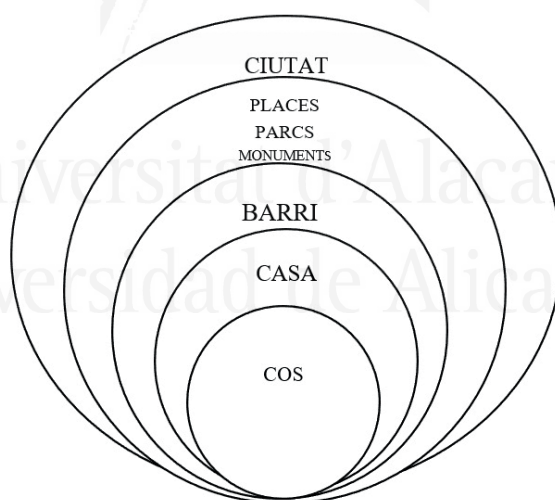


FIGURA 8: escala dels llocs de proximitat amb el cos com a centre (elaboració pròpia)

Tradicionalment, el sistema perceptiu han estat considerat captador d'informació contextual; ara, però, se suma a aquesta funció la capacitat de generar coneixement espacial corporitzat. El tipus de coneixement espacial derivat de l'acció perceptiva està compost per la informació captada i pel sediment que els estats emocionals dels subjectes deixen en el moment d'interactuar amb els espais i els llocs. És a dir, que per a comprendre quin coneixement espacial

tenen els subjectes és fonamental no oblidar que, a més de la informació perceptiva, la càrrega emocional n'és determinant (Lindón, 2012: 708). Cos, emoció i traçat biogràfic, doncs, van de la mà per a captar l'«essència afectiva» dels espais advertida per Merleau-Ponty (1994). El component invisible de l'espai es fixa en símbols de diferent caràcter que en condicionen la percepció la representació que en fem.

En referència a la percepció de l'espai, de tots els sentits, la vista i l'oïda resulten ser-ne els més actius en la ubicació espacial, no obstant això, existeixen discordances sobre quin dels dos n'és predominant. Algunes veus, com la de Hidding, consideren que la vista és el sentit de l'espai per excel·lència, segons recullen Duch i Mèlich (2003: 201). Mentre que els estudis de Lefebvre indiquen tot el contrari, i situen l'oïda com a agent principal: «el espacio se escucha tanto como se ve, e incluso se oye antes de que sea desvelado por la mirada. [...] La audición es, pues, mediadora entre el cuerpo espacial y la localización de los cuerpos externos» (2013: 244). Malgrat totes les diferències, ambdós mecanismes guarden una estreta relació amb la captació de l'entorn: d'una banda, podríem dir que la visió és l'encarregada de captar la simultaneïtat de situacions en un mateix context, mentre, que d'altra, l'audició percep el dinamisme acústic de manera lineal (Duch i Mèlich, 2003: 175-265). Paral·lelament, la vista facilita les descripcions mentre que l'oïda ho fa amb les narracions que s'estenen en el temps Duch i Mèlich així ho expliquen:

Hans Jonas afirma que «la raó més profunda d'aquesta fonamental contingència de l'oïda és el fet que és relativa a esdeveniments i no pas a existències, a l'esdevenir i no pas al ser [...]». L'oïda és primordialment el sentit corporal del temps, és a dir, de la processualitat auditiva amb les corresponents fases [...]. La vista, en canvi, és el sentit corporal de l'espai. (2003: 202)

Per tant, encara que els antropòlegs afirmen que la vista és el sentit de l'espai i la vista el sentit del temps, les recerques exposades fins al moment han demostrat que espai i temps —com els sentits adés assenyalats— no són categories antagoniques, sinó més aviat inseparables.

Per aquest motiu, caldrà situar-los tots dos com a fonts perceptives de l'espai malgrat les especificitats existents en l'origen de l'acte perceptiu. En el cas de veure els subjectes dirigeixen l'acció des de «dins cap a enfora» perquè naix en les interioritats i es dirigeix a copsar l'entorn, és un acte guiat per la voluntat. Mentre que en oir té lloc el fenomen contrari, els subjectes estan a la mercè del món exterior i l'acció és comandada des «de fora cap a endins» (Duch i Mèlich, 2003: 175-265). Tots dos sentits conformarien el que Westphal reprén de la *sensuous geography*: el paisatge sensorial, del qual ens diu que «sur le plan de la représentation, l'espace est soumis aux variations et à l'infinie variété de la perception sensorielle. On rencontre tantôt des “paysages” dominés par l'un des sens, tantôt des “paysages” synesthésiques» (2007: 216-218). Inicialment, el crític francès postula que la literatura privilegia el sentit de la vista mentre que el de l'oïda queda afavorit per la música, però

a la llum de les teories geogràfiques arriba a la conclusió que en la literatura, especialment en les novel·les, es coordinen diverses percepcions sensorials fins a formar el que ell en diu «paysage polysensoriel» (Westphal 2007: 220). La polisensorialitat es manifesta en els textos literaris quan es combinen els paisatges sonors i els visuals, els olfactius i els hàptics, etc, és a dir, en situacions que s'acosten a la sinestèsia. Quan es tracta de representacions d'espais complexos com la ciutat o el territori s'acusa l'acció de la polisensorialitat i la visió deixa tenir l'exclusivitat per a donar pas a la percepció del moviment o el soroll, posem per cas els següents versos de Luis García Montero:

Teléfonos alertas,
Teléfonos alertas,
sirenas que la luz cruzáis veloces
letreros luminosos, altavoces,
carteleras expertas
que hacéis negocios y mentís ofertas,
[...] (2002: 114)

En síntesi, mitjançant la corporalitat entrem en contacte amb l'espai i hi interaccionem, el recorrem i l'ocupem i, posteriorment, en representem les impressions generades.

2.3. Cartografia i mapatge

La cartografia es defineix com «l'art de traçar mapes» (DIEC 2), és a dir, la capacitat de representar gràficament un territori i els punts que en són de més interès. Per aquest motiu, la creació de mapes és conseqüència de l'observació directa del món i del desig d'ubicació i localització, tant pròpia com aliena. En definitiva, una manera de donar forma al món viscut i crear-ne imatges.

És sabut que no tots els mapes tenen naturalesa gràfica, en algunes disciplines, com la semiòtica i la ciència cognitiva, tenen forma conceptual i discursiva. En aquests casos s'han definit els efectes de la cartografia en les narracions i actuacions dels habitants dels espais. En un primer moment semiòtic, Michel de Certeau explicà la pràctica de l'espai com un acte enunciatiu, una manera de donar vida als llocs quan aquests són transitats i descrits. Per a l'autor, l'acte d'enunciació és la pedra de toc que materialitza els espais, els discursos construeixen i transformen els espais fins al punt que «todo relato es un relato de viaje, una práctica del espacio» (De Certeau, 2000: 128).

Com hem vist, el mode de descriure els llocs és, segons De Certeau, indicatiu de com el conceben els habitants. En *La invención de lo cotidiano* (2000), s'emfasitzen les diferències

entre els modes d'enunciar l'espai, especialment en els discursos analitzats per C. Linde i W. Labov, que posen de manifest dues maneres de narrar-lo: com un *map* o com un *tour*. La forma discursiva que prenen els espais oscil·la entre la forma estàtica dels mapes, un «asentamiento totalizador de observaciones» (De Certeau, 2000: 132), i els moviments organitzats dels *tours* o «descriptores de itinerarios» (De Certeau, 2000: 132). Aquesta diferenciació reforça la idea que els recorreguts són actes d'enunciació, en els quals es porten a terme accions espacialitzants mitjançant el llenguatge, ja que predomina l'acció del verb «anar». Mentre, en els mapes, el verb «veure» és l'encarregat d'establir l'ordenació de llocs observats (De Certeau, 2000: 131). De la mateixa manera que amb els llocs i els espais, l'absència o presència de dinamisme és un fet determinant a l'hora de parlar de mapes i recorreguts. L'experiència de l'espai, doncs, ve marcada per les maneres de practicar-lo i les maneres de narrar-lo fins al punt que la posició de l'enunciador fluctua entre la del *voyeur* que l'observa des de la distància i el *marcheur* que hi interactua directament (De Certeau 2000). Aquestes dues posicions enunciatòries connecten, respectivament, amb les descripcions en forma de mapa i recorregut i amb les relacions d'interioritat i exterioritat que els subjectes estableixen amb l'espacialitat. Un exemple de representació territorial a través de l'itinerari és la guia *El País Valencià* de Joan Fuster, com bé ha apuntat Daniel P. Grau (2017).

Malgrat la subtil diferència, mapa i recorregut es combinen en les representacions que es fan de l'espai, tot posant en diàleg «dos lenguajes simbólicos y antropológicos» (De Certeau, 2000: 132), ja que en molts casos els mapes són resultat de sintetitzar itineraris:

El tejido narrativo en que predominan los descriptores de itinerarios se halla pues punteado con descriptores tipo mapa que tienen como función indicar sea un *efecto* obtenido mediante el recorrido («ves...»), sea un *dato* que postula como su límite («hay una pared»), su posibilidad («hay una puerta»), o una obligación («es de un solo sentido»), etcétera. La cadena de operaciones espacializantes parece punteada de referencias en lo que produce (una representación de lugares) o en lo que implica (un orden local). (De Certeau, 2000: 132)

La importància dels dos descriptors exposats fins ara rau en el lligam existent amb la idea dels *mapes cognitius* com a eines orientadores del comportament espacial dels subjectes. En tots dos casos, el mapa esdevé un concepte vàlid per a descriure la xarxa de punts connectats amb la realitat quotidiana dels habitants d'una ciutat —o territori— i del relat que en construeixen posteriorment. Com explica De Certeau (2000: 133), la cartografia permet situar en un plànol llocs que són producte d'una tradició cultural i d'una herència històrica amb d'altres efectes de l'observació dels subjectes que hi pertanyen. Amb una intenció molt semblant, la *topologia* se centra en analitzar la diacronia del temps a través de l'espai i en recuperar la informació de l'experiència espacial en forma de *narracions cartogràfiques* o *topografia dels discursos* (Pedragosa, 2014: 32).

Els productes d'enunciació de l'espai abans descrits són possibles gràcies al contingut mental que subjau a les formes lingüístiques. Aquesta empremta invisible són els mapes cognitius, guies mentals dels habitants d'un territori, i el *cognitive mapping*, l'efecte de cartografiar mentalment els recorreguts d'un subjecte.

En una concepció integradora del mapa i el recorregut certaunians, els mapes cognitius deriven del processat d'informació captada de la pràctica dels espais quotidians allotjats en la memòria personal. Encara que inicialment es tracta d'un conjunt de llocs significatius, la presència del camí i el recorregut a seguir són fonamentals per a garantir l'orientació dels practicants. La xarxa cognitiva, doncs, és creada a partir de la combinació de punts i itineraris que els connecten.

Com hem esmentat anteriorment, els mapes són eines de construcció i reconstrucció pròpies de la lògica cultural postmoderna per a defugir el sentiment de desorientació del subjecte. Per aquesta raó, el mapatge cognitiu es revela com una eina d'anàlisi adequada a l'espacialització de la contemporaneïtat en contraposició a mètodes anteriors:

Meanwhile, the conception of space that has been developed here suggests that a model of political culture appropriate to our own situation will necessarily have to raise spatial issues as its fundamental organizing concern. I will therefore provisionally define the aesthetic of this new (and hypothetical) cultural form as an aesthetic of cognitive mapping. (Jameson, 1992: 50-51)

Aquesta estètica del mapatge cognitiu situa el problema de la representació al centre del debat: es tracta de creacions mimètiques del món? Jameson argumenta que la qüestió és més complexa i que l'objectiu últim dels mapes cognitius és representar la relació dels subjectes amb els espais de la vida quotidiana i alhora mediar amb la totalitat que suposa, per exemple, la ciutat. Per aquest motiu, els mapes són un compendi de dades vivencials i concepcions abstractes (Jameson, 1991: 116). I és més, afegiríem que també d'intencions artístiques.

Els relats quotidians derivats del mapatge cognitiu guarden una estreta relació amb l'estructura social de què formen part. Des d'aquesta òptica, tant les narracions cartogràfiques com les representacions gràfiques es veuran determinades per la intervenció implícita del poder i la ideologia en la gènesi de l'espai. És a dir, les narracions cartogràfiques dels habitants no són tan subjectives i personals com aparentment sembla, sinó que el component social n'és indestriable. L'exemple del passat colonial a la capital anglesa n'és il·lustrador:

At this point the phenomenological experience of the individual subject -traditionally, the supreme raw material of the work of art- becomes limited to a tiny corner of the social world, a fixed-camera view of a certain section of London or the countryside or whatever. But the truth of that experience no longer coincides with the place in which it takes place. The truth of that limited daily experience of London lies, rather, in India or Jamaica or Hong Kong; it is bound up with the whole colonial system of the British Empire that determines the very quality of the individual's subjective life. (Jameson, 1992: 411).

Per tant, els processos socials, les interaccions o la simbolització que es desenvolupa en l'activitat col·lectiva d'habitar són determinants a l'hora d'estructurar les anomenades *xarxes topològiques* (Lindón 2014). Si bé els mapes cognitius resideixen en les estructures mentals que orienten l'acció dels subjectes, les xarxes topològiques es defineixen com una espècie de «mapa geogràfic de la identitat» i la memòria (Lazzaroti dins Lindón 2014: 61). Aquest conjunt de llocs practicats té profunditat temporal, ja que connecta els indrets recorreguts en el present, els que ho han estat en el passat i els que ho volen ser en el futur. Segons la geògrafa Alicia Lindón, una de les majors difusores d'aquest concepte, la xarxa topològica «se trata del “mapa” del conjunto de los lugares que cada individuo ha podido frecuentar y que dibujan los contornos de su lugar en el mundo. [...] permite preguntarse qué importancia ha tenido cada uno de estos lugares en la construcción de su identidad» (2014: 61).

Com a complement dels mapes cognitius i les xarxes topològiques, els estudis urbans han detectat un altre mecanisme cognitiu que reforça la significació de l'experiència espacial. Es tracta de conferir una imatge clara i llegible de l'entorn on ens movem que dona profunditat i intensitat a la vivència dels llocs (Lynch, 2015: 13)⁶. Les *imatges ambientals* sintetitzen les visions que els habitants tenen de l'espai ja que són resultat d'organitzar i dotar de significat les evocacions que facilita l'ambient. En un procés altament subjectiu cadascun dels habitants construeix una representació mental en forma d'imatge de l'entorn que habita, la qual és defineix així:

Una imagen ambiental puede analizarse en tres partes, a saber, identidad, estructura y significado. Resulta útil abstraer estas partes para el análisis, pero debe recordarse que en realidad estos elementos siempre se dan a la par. Una imagen eficaz requiere en primer lugar identificar un objeto, lo que implica distinguirlo respecto de otras cosas, reconocerlo como entidad separable. A esto se le llama “identidad”, no en el sentido de igualdad con otra cosa, sino como individualidad o unicidad. En segundo lugar, la imagen debe incluir la relación espacial o de pauta que el objeto establece con el observador y otros objetos. Por último, este objeto debe tener algún significado para el observador, sea este práctico o emotivo. (Lynch, 2015: 17)

La identitat i l'estructura donen a les imatges ambientals la qualitat de ser imaginables, és a dir, de suscitar potents significats i representacions en els subjectes independentment que vegen o no un indret. La capacitat evocadora de què gaudeixen és la mateixa referida per Tuan (2005) (vegeu punt 2.2.) als llocs, cosa que ens indica que els humans som capaços d'abstractaure patrons i significats dels llocs amb què interactuem per a guiar-nos en la quotidianitat.

⁶ L'obra de Kevin Lynch, *La imagen de la ciudad*, original en anglés, *The image of the City*, es va publicar per primera vegada el 1960 però la seua vigència ha provocat tres edicions en castellà a càrrec de l'editorial Gustavo Gili en 1984, 1998 i 2015, amb la qual treballem.

Així doncs, tant els mapes cognitius com les imatges ambientals són eines per al coneixement i supervivència territorial. Ambdós conceptes aprofundeixen en la percepció i la vivència d'un entorn creat i modificat constantment per l'acció humana amb l'objectiu de condicionar els moviments i les pràctiques espacials. Són, en resum, mecanismes destinats a la comprensió de les relacions expressades en l'ordenació espacial.

En aquest sentit, si reprenem Michel de Certeau (2000), veurem com mitjançant l'enunciació és possible la llegibilitat de l'espai. Gràcies al llenguatge, els mapes i les imatges són expressats en forma lingüística, fet que porta a considerar els relats com «fabricaciones del espacio» (De Certeau, 2000: 134). En el món de l'art, la representació de l'espai també ha begut del mapa com a font organitzadora, metàfora i forma d'encarar el text literari. Les interaccions entre geografia i literatura es donen de dues maneres: d'una banda, l'estudi de l'espai en la literatura i, d'altra banda, l'estudi de la literatura en l'espai (Moretti, 2001: 3) És, sens dubte, la primera opció l'encarregada de cartografiar ciutats, territoris i països a ritme de mapatge cognitiu dels personatges que transiten els espais, raó per la qual en els estudis literaris es parla de *cartografies literàries*. Robert Tally afirma que «The act of writing itself might be considered a form of mapping or a cartographic activity» (2013: 45), amb la intenció de concebre els autors com creadors de mons i mapes. Des d'aquest punt de vista, l'experiència de l'espai se subjectivitza i en els textos es lliguen els espais i els llocs des dels ulls de la veu literària. Així, doncs, davant la pregunta «¿Cómo puede exteriorizarse la estructura interiorizada de la memoria geográfica?» (De Castro 1999), la creació literària n'és una de les respostes més fermes. Dins dels textos, els autors cristal·litzen els mapes cognitius de les respectives veus literàries i doten la memòria espacial de forma discursiva, com un producte derivat de l'activitat literària. Les cartografies literàries, per tant, són la forma artística —literària, si més no— de la tendència a confeccionar mapes cognitius com a principi organitzador del coneixement derivat de la realitat.

La consideració de l'escriptor com un *mapmaker* posa de manifest que l'objectiu de la literatura i la cartografia rau en la representació del món. En un cas, l'autor esdevé mediador entre la realitat i el món literari constituït amb paraules i en l'altre, el creador plasma sobre paper la geografia física que l'envolta. En ambdós casos, però, els productes derivats han passat pel sedàs que tant escriptors, com cartògrafs, hi han aplicat conscientment o inconscient.

En aquest sentit, els espais de representació proposats per Lefebvre (vegeu 1.2.1) són la matèria d'anàlisi sobre la qual treballarem. Aquests són l'embolcall imaginari i simbòlic de l'espai viscut, ço és, una espècie de filtre creat pels artistes. Dit d'una altra manera, els espais de representació condicionen el grau de referencialitat entre els *espais del món* i *els espais*

del text (Westphal, 2007: 17) o entre el *geospace* —concepte proposat per Piatti (2008) en Tally (2013: 52)— i el *món imaginat*.

Bertrand Westphal enceta el capítol tercer de *Géocritique* (2007), «Référencialité», assolat de dubtes: «la littérature est-elle connectée au réel par l'espace qu'elle représente ? Dans sa dimension spatiale, le texte a-t-il un référent dans le monde dit "réel ?"» (2007:140). A través de la Teoria dels mons possibles, el crític francès explora els diversos camins que intenten donar resposta a les qüestions succitades arran de la relació espai real-espai representat, o espais de representació segons Lefebvre.

Dels tres tipus de models de món que contempla aquesta teoria, el segon tipus és el que correspon a la literatura que ací analitzem: el ficcional verosímil. En aquesta esfera de representació, la semàntica del món creat es basa en les regles organitzatives del món real i encara que no hi formen part directament podrien fer-ho perquè són semblants (Albaladejo, 1998: 59). És a dir, els espais i llocs presents en la poètica de Vicent Andrés Estellés estan literaturitzats en estreta connexió amb l'ambient real, sense necessàriament ser-ne representacions fidels.

MODELS DE MÓN		
I	II	III
<p>Vertader</p> <p>«reglas son las del mundo real objetivamente existente»</p>	<p>Ficcional verosímil</p> <p>«reglas no son las del mundo real objetivo, pero están construidas de acuerdo con éstas»</p>	<p>Ficcional no verosímil</p> <p>«reglas no son las del mundo real objetivo ni son similares a estas, implicando una transgresión de las mismas»</p>
<p><i>Temps de segona mà. La fi de l'home roig,</i> Svetlana Aleksiévitx</p>	<p><i>La plaça del diamant,</i> Mercè Rodoreda</p>	<p><i>La pell freda,</i> Albert Sánchez Piñol</p>

FIGURA 9: Models de món [elaboració pròpia a partir d'Albaladejo (1998: 58-59).

Exemples d'obres de selecció pròpia]

En una espècie de triangle conceptual, els espais reals, les representacions fictivals d'aquests i el discurs interaccionen entre si de diferents maneres. Primerament, Westphal afirma que quan els espais fictivals i el món real estan desconnectats, «La description des lieux ne reproduit pas un référent; c'est le discours qui fonde l'espace» (2007: 134). En un exercici que s'aproxima a la semiòtica de De Certeau (2000), l'enunciació de l'espai és un acte de producció dins els límits del text, es crea un espai que no existeix fora del text com en l'*Odissea*. No obstant això, quan ens acostem a altres relacions més pròximes entre referent i representació, observem que existeix una jerarquia entre totes dues categories. Des d'una posició d'inferioritat, diu Westphal que el món fictival mai podrà substituir els espais reals, ja que el món fictival deriva del real perquè «la représentation reproduit le réel ou, mieux, une expérience du réel. Car il ne faut pas oublier que l'espace humaine n'existe que dans les modalités de cette expérience qui, devenue discursive, est créatrice de monde (“ géo-poïétique ”)» (Westphal, 2007: 142).

Siga com siga, en models de món com els de tipus II, el referent del discurs prové del món real, i això ens indica que aquest i el món fictival estan en contacte constant, fins al punt de constituir un tercer espai, el *thirdspace* de Soja (1996), com apunta Westphal (2007: 151). Com ja dèiem en el punt 2.2., el primer espai sojià fa referència a la construcció arquitectònica o l'espai geomètric; el segon, a la conceptualització que en fem d'aquest, i, el tercer, apareix de la síntesi entre tots dos amb l'interés afegit pel sentit i la vivència que en fan els habitants. El darrer és una esfera centrada en l'impacte i les accions dels subjectes sobre l'espai, i a l'inrevés; una barreja entre el món real i perceptible físicament i la projecció imaginària dipositada, en termes de Soja (1996) és un *real-and-imagined place*. Si fem una transposició als models de món, Westphal planteja que el tercer espai sojià correspon al vincle entre món real i món fictival que es dona en el segon model proposat per Albaladejo (1998).

Model de món II (Albaladejo 1998)	<i>Thirdspace</i> (Soja 1996)
<p>Realitat ⇕ Ficció</p>	<p>Primer espai (geomètric) + Segon espai (concebut)</p>
Ficcional verosímil	Real-and-imagined

FIGURA 10: Comparativa entre el món fictival verosímil i els espais real-and-imagined [elaboració pròpia a partir de Westphal (2007), Albaladejo (1998) i Soja (1996)]

Tant en el camp de la teoria literària com en el de la geografia, l'interés recau en l'estudi d'un fet compost per una dimensió objectivable, la realitat i l'espai geomètric, i d'altra de subjectiva, la creació ficcional i l'experiència i significats dels habitants. Aquest amalgama teòric ens porta a l'anàlisi dels espais «real-imaginats» de les obres literàries que recreen un món ficcional verosímil. En *La plaça del diamant*, el terrat inicialment és un primer espai, una cambra sense més de la llar graciensa, però el desplegament de la novel·la dota aquest espai d'una significació concreta i punyent, que el converteix en un tercer espai. L'empetitiment de la Natàlia-Colometa és inversament proporcional a l'engrandiment del terrat: mentre la protagonista minva fins a l'agonia, l'espai dels coloms es va ampliant per tot el pis. En dona bona mostra el següent fragment:

Es veu que ja feia temps que, als matins, els coloms eren amos del pis quan jo era fora. Entraven per la galeria, corrien pel passadís, sortien pel balcó del carrer i tornaven al colomar fent la volta. I era així que els meus fills havien après a estar quiets, per no espantar els coloms i tenir la seva companyia. En Quimet ho va trobar molt bonic i va dir que el colomar era el cor, d'on surt la sang que fa la volta al cos i torna al cor i que els coloms sortien del colomar que era el cor, donaven la volta pel pis que era el cos i tornaven al colomar que era el cor. (Rodoreda, 1997: 160)

Aquesta concepció de les relacions entre referent i representació resulta especialment rendible en termes territorials, atès que ajuda a entendre si els espais i els llocs literaris estan basats en indrets reals, en quin grau ho estan i quina potència té el filtre que els subjectivitza. Podem dir, per tant, que a excepció de les creacions utòpiques —en absència de lloc—, el vincle té diferents graus en funció de l'estètica, des d'una total identificació a nul·les referències. En altres paraules, «A mon tour, je propose que l'on retienne trois types de couplages, qui s'adaptent aux évolutions postmodernes de la spatialité fictionnelle : le consensus homotopique (sachant que la pure conformité est un leurre), le brouillage hétérotopique et l'*excursus* utopique» (Westphal, 2007: 169). En un joc de contrastos, els lligams homotòpics assumeixen un alt grau d'adequació en la representació del referent, mentre que en els heterotòpics la relació referent-representació només es dona inicialment, com més endavant veurem amb deteniment en l'espai estellesià.

2.3.1. La representació del territori

Com hem vist fins al moment, l'estudi de l'espai és en primera instància l'exploració de la dimensió espacial de les relacions socials, això és, on i com es desenvolupen els lligams entre els agents que formen part de la col·lectivitat que habitem. L'entramat conceptual del gir espacial ens ha permès establir diferències entre els distints àmbits de l'espacialitat, bé siga un espai o un lloc, dirimir quin és el paper del subjecte-cos en l'acte d'habitar i de quina manera es representa aquesta xarxa d'ubicacions mentalment, simbòlicament i culturalment.

No obstant això, Fábio Duarte adverteix que la parella conceptual espai-lloc que hem analitzat anteriorment s'ha d'ampliar a la tríada espai-lloc-territori, en tant que són tres les formes d'enunciar l'espacialitat. L'autor ho explica de la següent manera:

I would argue, though, that they are triplets, including territory as a third conceptual category. The definition of territory and place begins in exactly the same way: a portion of space whose entities and flows, or objects and actions, are impregnated with values reflecting the culture of a person or of a group. (Duarte, 2017)

La incorporació del territori com a etiqueta conceptual permet una lectura de l'espacialitat acostada a la dimensió col·lectiva de l'espai i l'enclavament d'aquest en un entorn natural, que supera els límits de la ciutat. Semiòticament, Duarte afirma que els territoris, com els llocs, esdevenen dispositius que expliquen i estableixen els usos i els significats d'aquesta porció de terra, bé siga per la superposició de capes físiques com simbòliques, les quals s'expressen a través d'himnes, banderes o creacions literàries (Duarte 2017).

En aquest sentit, cal preguntar-se quina relació guarden els espais, els llocs i els territoris esmentats i com ajuda aquesta classificació en la comprensió del món contemporani amb la literatura com a mitjanera. Així doncs, a què ens referim quan parlem d'espai, de llocs, de xarxes espacials o de cartografies en els textos literaris? Es tracta de categories abstractes? O es tracta de geografies localitzables?

En el cas del territori, es tracta de l'àmbit propi de la connexió tel·lúrica amb el món i els orígens de les civilitzacions, amb la profunditat del temps i amb l'afectivitat del paisatge. Totes les topies habitades es defineixen com a dipòsits de memòria, també l'entorn natural com a centre originari de l'ésser humà. Encara que, des de la perspectiva proxèmica, el paisatge resulte ser un espai en certa manera allunyat físicament del subjecte en el pla simbòlic, l'entorn natural que envolta viles i ciutats és un component primigeni de la vinculació amb l'espai i el temps. Eduardo Martínez de Pisón, des de la perspectiva estratigràfica adés assenyalada, diu que «el tiempo sobrevive en el paisaje» (2007: 331), i contraposa aquest últim a la idea comunament difosa de *territori*. La diferenciació entre ambdós conceptes —paisatge i territori— ajuda a resoldre la confusió expressada per Westphal (2018), en qüestionar-se

sobre què és un territori i com es defineix. Per a la geografia cultural, el paisatge va més enllà del territori pel que fa al potencial simbòlic: amb el territori es refereix «al espacio que consideramos como solar, recurso y soporte de las especies o de la acción local de las sociedades humanas. Es el espacio geográfico disponible» mentre que «más allá del conocimiento formal está la vivencia del paisaje en un nivel personal, al que sólo se llega por la experiencia directa, ya que el paisaje es un realidad sensible, no solo materia» (Martínez de Pisón, 2007: 333-335). Per tant, és en l'amplitud del concepte de paisatge on descansa la profunditat i l'heterogeneïtat espacial avistada per Westphal (2007), cosa que permet parlar de paisatges naturals, industrials, agraris tradicionals o paisatges urbans (Elorrieta 2017). L'acció intel·lectual actua sobre el territori per convertir-lo en el constructe sobre el qual treballam i el qual percebem, el paisatge. Destaquem les paraules de Martínez de Pisón que en clarifiquen la definició:

No hay paisaje sin hombre porque la ubicuidad humana ha llevado nuestra huella hasta casi todos los lugares, y porque únicamente la mirada del hombre cualifica como «paisaje», vuelve paisaje lo que naturalmente era solo territorio. Y no hay hombre sin paisaje porque estamos hechos de él, en reciprocidad vital. Por todo ello los paisajes poseen capacidad civilizadora de retorno, en la que intervienen los efectos de la contemplación y la vivencia directa de sus componentes valiosos. (2007: 336)

Aquesta afirmació posa de manifest el vincle topofilic (Tuan 2007) que subjectes i col·lectivitats activen amb la terra i que permet parlar dels paisatges afectius d'una comunitat. Així doncs, el paisatge és indèstriable de la idea de patrimoni i de memòria adés esmentada, ja que, tant en la vessant geogràfica com en la simbòlica, és un bé constitutiu de la identitat dels pobles. La profunditat del paisatge el converteix en guardià de la història, que la protegeix de l'oblit en les estructures materials que el componen (ruïnes, camins, restes arqueològiques, etc.); per aquest motiu, entre d'altres, el paisatge ha de ser preservat. En coincidència amb un dels pilars fonamentals de la teoria ecocrítica, la qual analitza la representació de la naturalesa en la literatura, l'entorn és un patrimoni a conservar. En aquest sentit, els espais naturals i territorials entren amb força en els estudis de l'espacialitat en la literatura, cosa que «genera un vuelco de dos preconcepciones asumidas como verdades en el pensamiento y la literatura occidental: la primera, que la naturaleza es objeto (e.g. materia prima) y no sujeto, y la segunda, que el paisaje, por ejemplo, viene a ser un continente o bien un decorado o simple ambientación a la hora de fabular» (Campos i García, 2017: 96). A fi de comptes, sota els principis de l'espacialitat, els paisatges tenen entitat per a ser una peça més de l'univers simbòlic i topològic que practiquen els subjectes. El paisatge és, per tant, una construcció social i cultural, com tots els espais per on transitem, però fixada en un entorn natural capaç de generar potents processos d'identificació en qui l'habita. En definitiva, el concepte de territori, substrat material del paisatge, deriva del nom «terra» (Salvador, 2018: 153).

No obstant això, la percepció del paisatge és complexa, ja que, a diferència de l'espai domèstic, que queda recollit en uns límits clars i perceptibles i que és compartit amb un grup d'afinitat familiar o personal, l'extensió del paisatge és molt més difusa. La consciència de frontera en la fixació del paisatge és molt més laxa i inconscient per als subjectes que l'ocupen perquè els límits no són establerts pels habitants en primera instància sinó pels mecanismes del poder polític. Aquesta dificultat, però, es veu superada per la potència simbòlica i de memòria que subjau a la idea de paisatge com a font de l'elementalitat de l'experiència humana. En aquest sentit, la geografia proposa les *identitats territorials* com el vehicle que catalitza la identificació col·lectiva amb el territori habitat. En paraules de Vicent Salvador, el territori «remet generalment a una identitat col·lectiva, als ocupants d'una extensió geogràfica que contribueix a la identificació del conjunt dels seus habitants, sovint per mitjà de l'encunyació d'un gentilici generat a partir d'una base toponímica» (Salvador, 2018: 153). Aquesta apreciació es detallarà a propòsit de *Mural del País Valencià*, la principal obra toponímica de l'autor de Burjassot (vegeu capítol 5).

Aquestes identitats són la cara visible del sentit de lloc ja exposat (vegeu apartat 2.2.), que apel·la a la vinculació directa dels subjectes i les col·lectivitats al paisatge (Nogué 2010). A més, les identitats territorials són un producte derivat de l'organització social, i també espacial, de la societat, i es veuen alimentades pels diferents sistemes culturals que ens envolten, un dels quals és la literatura.

Un exemple de la capacitat de l'art per a fundar paisatges és el corrent del paisatgisme sentimental que impregnà la poesia valenciana des de la Renaixença fins a ben entrat el segle XX, abans de la renovació estètica propiciada per Joan Fuster i Vicent Andrés Estellés (Piera, 2016: 86). El mateix Fuster, en la vessant de crític literari, rebutja els postulats sentimentalistes i descriu de la següent manera el mode en què la literatura representa el paisatge valencià en el segle XIX:

Hi ha motius, prou motius, que expliquen la perduració [*sic*] d'aquesta línia, i àdhuc la seua preservació per al futur. L'home valencià se sentirà sempre inclinat a una poesia d'*arrels*, domèstica, per afecció satisfeta a les glòries del paisatge, sobretot de les contrades centrals del país. El paisatge té per a ells un embuix sensorial i un secret atractiu econòmic: cantar la terra implica, d'alguna manera, cantar també l'esforç humà que la treballa: és la flor, però també el fruit –la *collita*–, allò que li entra pels ulls i el com-mou. [...] En una societat no gaire intel·lectualitzada, com és la nostra, el paisatgisme sentimental s'alia amb els instints conservadors i els expressa tant com els estimula. I tot això, naturalment, a banda del major o menor interès literari que tinga. Des de Llorente fins als poetes que avui el continuen en aquest aspecte, l'horta i les altres terres valencianes han estat vistes, no exactament com un *paisatge*, sinó com un *patrimoni*, i per tant, amb un entndriment alhora possessori i reverencial. Per això el *paisatgisme* poètic havia d'ésser sentimental, entre els valencians. I no imperiosament en el sentit de «paisatge estat d'ànim», sinó a vegades, en un pla més modest, com a «paisatge món casolà». Sense aquesta vinculació afectiva, essent ja el paisatge mer espectacle, els poetes al·ludits ja no s'hi interessarien. (Fuster, 1980: 57-59)

Fuster qualifica el tractament del paisatge com a sentimentalista, estretament lligat a l'afectivitat pel territori i vinclat cap a postures conservadores i ruralistes. Açò s'explica, segons el crític, per la consideració del paisatge no com un marc a observar sinó com una possessió a preservar, com una part del patrimoni produït per l'acció humana. En aquest sentit, la noció de paisatge s'allunyaria dels postulats ecocrítics i s'entendria com un agent valuós a causa de la ingerència directa de les persones, com un producte manufacturat a escala física: és el cas del disseny de l'horta o el traçat de séquies. Així mateix, el territori seria entès com matèria primera per a l'explotació i la «humanització» que el convertirà en paisatge i patrimoni rural o agrari, no natural. Joan Francesc Mira, en parlar de l'horta del nord de la ciutat de València també la reforça com a resultat del treball humà, com un terreny domesticat:

[L'horta és] Bàsicament un escaquer, fet tot de línies rectes i angles rectes, com si fos traçat amb regla i cartabó. Clac-clac-clac. Molt escairat. On totes les línies rectes són perfectament definides. El solc s'ha de fer perfectament recte i les arestes també. I aquesta és la idea bàsica: el resultat de la feina ha de ser perfecte, les línies han de ser perfectes, encara que coste el doble i la patata cresca igual si no es fa tan recte. Per a mi aquest paisatge és l'extrem de la perfecció en el treball agrari. És un valor estètic i de la feina ben feta. (Mira 2013)

Aquesta consideració es veu fortament influïda per l'omnipresència de les terres d'horta i cultiu en les comarques del centre valencià, lloc d'origen de moltes veus poètiques seguidores de paisatgisme sentimental. En composicions altament conegudes de Teodor Llorente com «La Barraca» o «Vora el barranc dels Algadins», el component humà inserit en el paisatge és determinant en l'empremta afectiva que aquest deixa en la veu poètica. La imatge de la casa, bé siga un mas bé siga l'esmentada barraca, és el contrapunt a l'entorn vegetal en la composició dedicada al barranc:

Vora'l barranch dels Algadins
hi a uns tarongers de tan dols flayre
que per a omplir de aroma l'ayre,
no té lo món millors jardins.
Allí hi a un mas, y el mas té dins
volguts recorts de ma infantesa;
per ells jo tinch l'ànima presa
[...] (Llorente, 2013: 497)⁷

I també en la dedicada específicament a la construcció domèstica:

⁷ L'edició que fem servir per a citar l'obra poètica de *Teodor Llorente és Teodor Llorente. Obra valenciana completa* a cura de Rafel Roca Ricart publicat per l'Acadèmia Valenciana de la Llengua el 2013.

Com la gabina de la mar blavosa
que en la tranquila plaja fa son niu,

com lo nevat colom que'l vol reposa
de l'arbre vert en lo brancage ombriu;
blanca, polida, sorrissent, bledana,
casal de humils virtuts y honrats amors,
l'alegre barraqueta valenciana
s'amaga entre les flors.

Baix la figuera, hon los ausells de l'horta
canten festius l'albada matinal,

al primer raig del sol obri la porta
y als ayres purs del cel lo finestral;
y com la mare cova a la niuada,
les amoroses ales estenent,
pobre trespol de palla ben lligada
la guarda de un mal vent.

[...]

(Llorente, 2013: 345)

En el primer fragment, el mas reverbera la infantesa del jo poètic en un verger; així com en el segon, la barraca gaudeix d'entitat suficient per a ser un nucli de repòs dels llauradors i centre de fertilitat materna protegida per la creu que la corona. Mostres com aquestes testimonien la potència del paisatge com a recurs emocional del gènere poètic, en tant que és un element derivat de l'acció humana. Des d'una posició semblant, el poema «Cançó dels excursionistes del Rat Penat» anuncia el paisatge humanitzat com a dipositari de la memòria col·lectiva i del passat fundacional, en conseqüència, una font d'identitat territorial:

Som gent honrada, som gent tranquila,
escursionistes del Rat Penat;
de poble en poble, de vila en vila,
busquem memòries del temps passat.

Pels camps alegres hon sa rivera
lo Túria broda d'eternes flors,
per les montanyes hon la olivera
a pler nos dóna sos fruyts millors;
pels horts flayrosos hon entre paumes
tot l'any verdegen los tarongers,
dels nostres abis, Ferrers o Jaumes,
trovem gojosos vestigis vers.

[...] (Llorente, 2013: 313)

En els tres poemes s'observa amb claredat el valor patrimonial del paisatge, ja que es tracta d'un entorn produït per l'acció humana i, per tant, susceptible de ser heretat com un bé per les generacions posteriors. Amb això, el paisatge reforça el seu costat simbòlic, el qual correspon a la vàlua adquirida per les actuacions que el converteixen en horts, finca de cultiu o

jardí. Unes imatges que lliguen cultura i natura com a tàndem indissoluble de la importància del paisatge.

Amb tot, les imatges del paisatge propiciades pels autors renaixencistes, acostades al sentimentalisme i la lloança exuberant del territori, contribueixen a delimitar i posar els ciments de les col·lectivitats i l'entramat social que les regeix. Com explica Joan Nogué (2007), la recreació de paisatges, com un producte social com qualsevol altre espai, contribueix a assumir i naturalitzar l'ordre territorial i la concepció que se'n té. La creació d'imaginari espacials està filtrada per patrons d'ordre ideològic que controlen el comportament dels subjectes que el practiquen i el difonen, ja que el paisatge és una eina clau per a «establecer, manipular y legitimar las relaciones sociales y de poder. De ahí que sea tan importante analizar los símbolos que la nación, el estado o la religión dejan impresos en el paisaje para marcar su existencia y sus límites» (Nogué, 2007: 12).

Certament, la Renaixença valenciana va propiciar una visió molt concreta i perfilada socialment del paisatge, tant que és inevitable referir-nos a les paraules d'Àngel Sánchez Gozalbo, que en el mateix ordre de coses escrivia que «l'exponent major de la pàtria és el paisatge» (1934: 14). Però, a la llum de les advertències de Nogué, de quina manera es crea la imatge de la pàtria en els textos? Quin passat històric s'allotja en les profunditats del paisatge?

Com en totes les construccions socials, una espessa xarxa de relacions de poder afecta el paisatge: de classe, de gènere, d'ètnia, etc. Per aquest motiu, no podem parlar de la construcció d'una pàtria de paper neutra i consensuada amb la majoria d'habitants d'un territori ja que el procés de disseny del marc territorial i mental de la pàtria és un artefacte social i cultural, en el fons, ideològic. És a dir, el filtre amb el qual es mira el conjunt paisatgístic és determinant per a la posterior fixació en la memòria col·lectiva i en la identitat del conjunt social. Això ens porta a qüestionar-nos sota quins filtres s'ha establert la imatge del paisatge que tenim, quines han estat les estructures de poder que l'han delimitat i quins grups socials l'han impulsat. Reprenem Nogué:

La contemplación del paisaje real contemporáneo está teñida a menudo de este paisaje arquetípico ya aludido, un paisaje que se habría generado en el marco de un proceso de «socialización» del paisaje perfectamente contextualizable, es decir, en un lugar y en un momento determinados, impulsado por una élite cultural, literaria y artística procedente de un determinado grupo social, que elaboraría una metáfora y la difundiría al conjunto de la sociedad (Nogué, 2008). Estaría por ver, claro está, si la imagen seleccionada era la mayoritaria y cuáles se dejaron de lado, porque debemos admitir que todas ellas, en tanto que representaciones sociales del paisaje, tienen —tenían— la misma legitimidad social. Sea como fuere, lo cierto es que se produce una socialización de un paisaje arquetípico que nos ha llegado hasta hoy a través de muchas y diversas imágenes que han creado un imaginario colectivo, compartido y socialmente aceptado. (Nogué, 2010: 130-131)

En concret, l'ideari paisatgista difós al País Valencià des de la literatura decimonònica bas-teix un discurs sobre la identitat valenciana contemporània. Encara que aquest ideari per-tanyent a la Renaixença es troba lluny d'intencions emancipadores en termes polítics, com ho estava l'homòloga a Catalunya (Archilés 2007), sí que funda les bases per a projectar una idea de la pàtria valenciana. No articula, doncs, cap narrativa acostada als postulats del nacionalisme valencià, però sí que canta la regió mitjançant la lloança del territori com un verger complementari del projecte espanyol. Vegem els següents versos del poema «Musa» de Teodor Llorente:

Escolta, oh pàtria, oh mare, mos càntichs, que la glòria
entre entusiastes vitors a totes bandes du;
mon crit de renaixensa, mon himne de victòria,
ensomnis del pervindre, grandeses de la història,
¡tot és, ànima y vida, oh Espanya, per a tu!

Per a tu són les santes memòries dels meus abis,
los fruyts de ma campinya, les flors de mon jardí,
l'enginy dels meus poetes, la ciència dels meus sabis,
la mel del nou Himeto, que endolsa en los meus llabis
aquesta, que t consagre, cansó de amor sens fi.
[...] (2013: 335)

L'extracció social i política de l'«elit cultural, literària i artística», en termes de Nogué (2010), condiona l'ús que es fa del paisatge literari i les característiques que se li confereixen. En aquest poema, el paisatge es presenta com una font de riquesa al servei d'un altre territori, s'hi lloen les batalles històriques i es diu de València que és «la flor que és més flayrosa, la perla que és més fina» (Llorente, 2013: 338), gràcies a la qual ix el sol en l'Espanya estat-nació del XIX. Amb tot plegat, la representació literària del paisatge és instrumentalitzada ideològicament en un moment molt concret de la història literària. Així doncs, veiem que la imatge artística i simbòlica del territori és un producte social, en termes leibvrians (2013) és una clara mostra de l'*espai concebut* en el terreny literari. És a dir, que, en aquest cas, el llenguatge literari es troba al servei d'una concepció concreta de l'espai i de la pàtria.

No obstant això, Mireia Folch-Serra (2007), des de la geografia, ens diu que la imatge de les nacions i els seus paisatges evoluciona al llarg del temps i defensa que cultura i identitat es manifesten de manera canviant en les representacions del paisatge. La geògrafa sosté, també, que el paisatge és una mena de cronotop bakhtinià on sedimenten l'art, la política i la història nacionals i que, en conseqüència, l'apreciació cultural de les nacions és modulable, «es decir, [la nació] está configurada por un tiempo y un espacio determinados que le permiten evolucionar continuamente» (Folch-Serra, 2007: 142). Aquest enfocament permetria analitzar la literatura com un testimoni diacrònic de les apreciacions culturals del paisatge —i les nacions—, ja que els fixa i en possibilita la posterior visita.

En particular, la imatge que la literatura ha projectat de la barraca valenciana és un exemple de com canvia el tòpic paisatgista segons el punt de vista des del qual es recrea (Simbor 2012). El territori lloat joiosament en la Renaixença valenciana des d'òptiques burgeses i conservadores, representat metonímicament en la barraca, canviarà de tarannà posteriorment. Vicent Simbor acusa el canvi en un exemple concret del poema «Barraques» (1923) de Carles Salvador, del qual diu:

Ha desaparegut el tòpic del *locus amoenus*, substituït per l'antitètic *locus eremus*: les barraques ja no representen el lloc edènic per als nous valencians de ben entrat el segle XX, si més no els que s'arreglen en les files revoltades de Carles Salvador, sinó el retard social i, vicàriament, artístic. I és ací on volia arribar: les barraques no hi són més que la representació inconfusible d'una pràctica poètica anacrònica i buida, que s'ha esgotat en la repetició acrítica durant quatre dècades. (2012: 115)

En reproduïm un fragment, aparegut en el text de Simbor (2012), que contrasta clarament amb la composició de Llorente sobre el mateix indret:

Aneu-vos-en, vosaltres,
les típiques barraques
de l'horta lluminosa
gentil i esmeragdina.

Deixeu que en vostre lloc
aixequen els paletes
les cases llauradores
mester dels temps moderns.
[...] (Salvador *apud* Simbor 2012)

El canvi d'orientació de la mirada al paisatge valencià avança sense aturador en l'evolució i diversificació estètica de la literatura contemporània. Ara ja no ens trobem davant d'un text que ofrena glòries i situa el paisatge valencià al servei del mosaic provincial de l'estat, sinó que esborra el tel·lojocfloralista i es manifesta una visió allunyada de la idealització i acostada al realisme.

La representació de la barraca és tan sols un exemple per a il·lustrar el canvi de tendència en les consideracions del paisatge en la literatura catalana del País Valencià. És, en aquest sentit, un cas paradigmàtic on observem un trencament estètic amb el llorentinisme, alhora que canvia la intenció amb la qual es tracta el territori i la percepció social i cultural que se'n té. A més, l'evolució d'aquest tòpic, apuntada per Simbor (2012), és una mostra representativa de les imbricacions entre literatura i context intel·lectual i polític, si més no en el camp de la reflexió i la percepció del territori. El canvi, però, avança al llarg del segle XX influït pels esdeveniments històrics fins arribar a les aportacions d'un dels màxims exponents de la poètica territorial: Vicent Andrés Estellés.

PART II



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

3. Estat de la qüestió: treballs previs sobre la dimensió espacial de l'obra de V. A. Estellés

A hores d'ara la bibliografia crítica, així com els treballs divulgatius sobre l'obra de Vicent Andrés Estellés gaudeixen d'una vitalitat notable en l'àmbit d'anàlisi de literatura catalana contemporània. Des de la publicació el 1982 del primer monogràfic centrat en l'obra del poeta, *Una aproximació a Vicent Andrés Estellés* a càrrec de Jaume Pérez Montaner i Vicent Salvador, fins a 2019, amb la publicació en curs de l'*Obra Completa Revisada*, els treballs al voltant de la poètica estellesiana han estat, i són, rics i diversos.

A causa de la ingent quantitat de treballs en les darreres dècades, la producció bibliogràfica resulta inquantificable, per aquest motiu compilacions de referències com la d'Aina Monferrer (2013b) i els grans volums monogràfics que tot seguit ressenyarem ens serviran com a fites en la fixació dels estudis estellesians.

En el marc dels treballs generals de l'obra de Vicent Andrés Estellés, són de vital importància les publicacions monogràfiques que tant Vicent Salvador, Ferran Carbó com Enric Balaguer han coeditat. Es tracta d'obres col·lectives destacades per la diversitat d'agents crítics que hi han participat. Les més destacades són el magne recull *L'obra literària de Vicent Andrés Estellés. Gèneres, tradicions poètiques i estils* (2013) a cura de Vicent Salvador i Manuel Pérez Saldanya, *Opera estellesiana. Per a una edició crítica de Vicent Andrés Estellés* (2010) a cura de Vicent Salvador, Adolf Piquer i Daniel P. Grau, fruit d'una trobada científica que sentà les bases de la nova edició revisada de l'obra completa, i *Vicent Andrés Estellés* (2004) a cura d'Enric Balaguer, Ferran Carbó i Lluís Meseguer, editada pel desé aniversari de la mort de l'autor. Els tres volums contenen aportacions de primer ordre per al coneixement de l'univers literari de l'autor. Especialment, podríem esmentar el capítol elaborat per Pere

Ballart (2013: 45-92), que situa l'autor en l'ambient de la poesia catalana contemporània, i el de Salvador (2013: 15-44), que en sintetiza els trets estilístics definitoris. A més, del treball de Ferran Carbó (2004b: 9-48), que estudia els primers textos del poeta, el de Francesc Parcerisas (2004: 49-64) que para atenció als mecanismes de la lírica de la quotidianitat o el de Francesc Calafat (2004: 85-108), el qual analitza la funció col·lectiva de la veu del poeta.

Pel que fa a les revistes, la compilació més recent és el número 98-99 de *Reduccions: revista de poesia* (2011), coordinat per Lluís Roda. Aquesta monografia és una peça fonamental en el cabal crític estellesià tant per la quantitat com per la qualitat dels dèssset articles que la conformen; concretament, els d'Enric Bou (2011: 128-148), Andreu Galan (2011: 172-179) o Dominic Keown (2011: 239-263). En segon lloc, els números de divulgació que homenatgen Estellés en els volums 28-29 de *L'Aiguadolç. Revista de literatura* (2003) i 275 de la revista Saó (2003). En tercer lloc, el número 2 de la *Révue d'Études Catalanes* elaborà un acurat «Dossier Vicent Andrés Estellés» (1999) des del panorama internacional. I pel que fa a les publicacions periòdiques més antigues, cal destacar el compendi publicat en el número 7 de *Lletres de canvi* (1982) i el recull del número 8 de la ja esmentada, *L'Aiguadolç. Revista de literatura* (1989).

No obstant això, per a aconseguir una panoràmica completa dels estudis estellesians i un acostament ample als textos sobre l'autor remetem als treballs d'Aina Monferrer (2015)—es tracta de la darrera tesi doctoral sobre l'obra de l'autor—, Aina Monferrer i Vicent Salvador (2010) i Ferran Carbó (2009), els quals complien referències sobre els estudis més destacats a nivell general, així com les tesis doctorals, que versen sobre l'autor. En els repertoris bibliogràfics esmentats es contemplen les investigacions desenvolupades per grans autors de la crítica estellesiana. S'hi han de tindre en compte les publicacions de Ferran Carbó (2004a, 2004b, 2008, 2009, 2009a, 2013, 2014, 2015, 2016 i 2018), Dominic Keown (1996, 2000, 2002, 2011 i 2012), Francesc Parcerisas (1975, 1983 i 2004), Jaume Pérez Montaner (1981 i 2009) i Enric Balaguer (2000 i 2010), entre d'altres.

A pesar, però, de la panoràmica general dels estudis estellesians que les publicacions surarades esmentades ens donen, fixarem l'atenció en l'aplicació de les teories de l'espacialitat en la poètica de l'autor de Burjassot. Com ja hem advertit, a causa de la concreció del centre d'interès d'aquest estudi no recopilarem la totalitat de la producció crítica referida a Vicent Andrés Estellés, sinó que atindrem a publicacions rellevants pel que fa al coneixement de la representació espacial en la seua obra.

L'anàlisi espacial de la literatura de l'autor de Burjassot, com el de la literatura catalana contemporània en general, ha donat lloc a un nombre creixent de publicacions que consoliden

l'aplicació del gir espacial en el camp de la catalanística. Cronològicament, la contribució que inicia aquesta via d'estudi és la proporcionada per Vicent Salvador en «Toponímia i semiòtica poètica: unes reflexions sobre l'escriptura estellesiana» (1986), que s'interroga sobre el valor dels noms dels llocs citats en *Llibre de meravelles* i la força evocadora que aquests tenen. Pocs anys més tard, Josep M. Navarro continua l'exploració de la ciutat de València com a artefacte poètic en «València en la poesia de Vicent Andrés Estellés» (1989), encara que sense referents teòrics que sustenten el text. Lluís Alpera, en els inicis del mil·lenni escriu tres articles que segueixen el traç iniciat en els huitanta i proposa la consideració urbana de la literatura estellesiana, especialment en definir el cap i casal com a escenari poètic en «El compromís de l'autor amb el seu context urbà: Notes al Poema de Vicent, de Vicent A. Estellés» (1999). Pocs anys més tard, el crític reprén la intenció de l'article anterior i assenyala la força de la quotidianitat urbana en «Cant de Vicent» i «A Sant Vicent Ferrer» en un text titulat «El funambulisme líric en Vicent Andrés Estellés» (2003). En últim lloc, «A Sant Vicent Ferrer, poema de Vicent Andrés Estellés. El primer poeta que va 'baixar al carrer'» (2011) es vincula el reflex de la realitat urbana amb el cant cívic que tot just s'encetava en el poema assenyalat en el títol. Juan M. Ribera Llopis en «Los sentidos en las ciudades de Alonso Zamora Vicente y de Vicent Andrés Estellés» (2007) s'acosta als plantejaments de la geografia cultural apareguts anteriorment i llig les ciutats des de la percepció sensorial abocada per les veus literàries a propòsit de Madrid i València.

Paral·lelament, la direcció de les anàlisis es desvia de l'atenció a l'entorn urbà que tímidament havia tingut lloc en textos anteriors, i Vicent Salvador obri nous espais a tenir en compte, en concret, en l'atenció a la representació literària del territori en «El poeta civil i el poeta de l'amor conjugal: versos a dues ciutats estellesianes» (2014), centrat en la visió poètica de Gandia i Tarragona com a epicentres emocionals del poeta. Un any més tard, en «Les illes en l'imaginari poètic de Vicent Andrés Estellés: biografia, metàfores i símbols» (2015) indaga en els vincles entre l'espai balear, la dimensió onírica de l'illa com a lloc poètic i la identitat del jo literari.

Posteriorment, l'interés per l'espacialitat en els estudis literaris catalans dona peu al monogràfic «Els llocs en l'imaginari literari: l'espai valencià i els altres» (2016), coordinat per Vicent Salvador i Adolf Piquer. El qual parteix del diàleg interdisciplinar en articles com «El desafiament de les ciutats invisibles. Periples calvinians a través de la literatura i l'art contemporani», on el geocrític Bertrand Westphal (170-180) contrasta els conceptes d'*espai* i de *lloc* per a recórrer les diferents representacions de les ciutats invisibles en distintes disciplines artístiques. En segon lloc, el text d'Alexandre Bataller (188-207) reprén la discussió conceptual suara esmentada i l'aplica a la narrativa autobiogràfica de Sánchez-Cutillas i Mnauel Vicent amb un fort component teòric que justifica l'anàlisi literària i les georeferèn-

cies dels textos literaris escollits. En «Identitats urbanes en la narrativa catalana contemporània», Adolf Piquer (259-271) explora la intersecció entre espacialitat i classe social en un ampli ventall de novel·listes contemporanis per a constatar la ingent quantitat de textos sobre la Barcelona popular en contraposició a la minsa producció a propòsit de València. En darrer lloc, Josep Marqués (208-220) acara la idea de *limes* en l'experiència transfronterera de Jordi Pere Cerdà en el text «El “cosit” i el “trecat” en l'obra de Jordi Pere Cerdà. Aspectes sobre l'espai en una literatura de frontera». Els espais estellesians també són explorats en aquest monogràfic, d'una banda, Amador Calvo (221-233) revisa el joc auctorial i els processos d'exili interior i exterior en «Els exilis en Exili d'Ovidi». D'altra banda, Mira-Navarro (234-246) vincula la literaturització del dol en l'espai domèstic en els poemaris que tracten la mort de la primera filla del poeta en «Els espais de la pèrdua: la mort i el dol en Vicent Andrés Estellés». La disposició dels espais luctuosos també és visitada per Salvador i Mira-Navarro en el capítol «The scenography of death in contemporary poetry: the case of Vicent Andrés Estellés» (2019), on analitzen els rituals mortuoris i els llocs on es desenvolupen en la fabulació literària.

En altres articles aliens al monogràfic, com «Espacialitat i construcció d'identitats en la literatura» (2018), Salvador ha compilat sintèticament bona part dels textos teòrics sobre estudis espacials en les humanitats contemporànies per a establir una xarxa de llocs presents en la poesia estellesiana. El crític, a partir dels plantejaments topofilics de Tuan, defineix un seguit de microespais i cronotops cinematogràfics com són les sales de cinema en la postguerra. En un text posterior, «Spatiality and Valencian/Catalan identity in the poetry of Vicent Andrés Estellés» (2019), Salvador revisa el procés de construcció identitària en la literatura catalana a les acaballes de la dictadura franquista i l'inici de la transició des d'alguns poemaris com *Horacianes* i *Mural del País Valencià* i la representació que aquests fan del territori i dels usos de la memòria.

En el mateix ordre de coses, Lluís Meseguer, dins l'extens capítol «Poesia i territori» inclòs en *L'obra literària de Vicent Andrés Estellés. Gèneres, tradicions poètiques i estils* (2013) defensa l'enfocament topològic de l'escriptura estellesiana. El crític treballa sobre els lligams entre literatura, territori i ideologia i habilita el concepte de «poesia geogràfica» per a definir una de les pedres fundacionals del discurs estellesià. En aquest article el territori és perfilat en dues dimensions: com un vector de la memòria i la identitat i com un vector de l'aprenentatge, del reconeixement i del viatge. Des d'aquestes dues idees base, Meseguer fa un recorregut per algunes de les obres on paisatge i poesia cívica són més presents, això és, *Llibre de meravelles*, «Llibre d'exilis» fins a *Horacianes* i *Mural del País Valencià*.

Encara que no es tracte d'un article dedicat en la seua totalitat a l'anàlisi territorial, el text de Jordi Oviedo «La identitat nacional en l'obra de Vicent Andrés Estellés: “una enaltida condició”?» (2018a) revisa el procés de construcció de la figura del poeta nacional. Es repassa la consideració del poeta canònic i com aquesta postura facilita la consideració de poeta nacional que vehicula els elements constitutius de la identitat valenciana, entre aquests el territori.

Complementàriament, ens referirem al treball *El dit sobre el mapa: Joan Fuster i la descripció del territori* (2017) de Daniel P. Grau. Malgrat no referir-se al poeta de Burjassot, Pérez Grau revisa els mecanismes a través dels quals Fuster projecta una imatge del territori valencià en *El País Valencià* i fixa les bases de les maneres de procedir del de Sueca per a representar els espais i els llocs.

En una altra direcció, els estudis urbans en la literatura catalana gaudeixen de diverses publicacions, una de les més recents és el monogràfic «La ciutat literària: identitats, espai urbà i camp literari dels segles XX-XXI» (2018) coordinat per Maria Patricio-Mulero en la revista *Debats. Revista de cultura, poder i societat*. Encara que no es tracte d'un recull dedicat en totalitat al nostre poeta, l'article «La ciutat de València en la poètica de Vicent Andrés Estellés», de Jordi Oviedo (12-30), inaugura un seguit de rigoroses composicions a tenir en compte. En el text d'Oviedo s'analitza la condició moderna de la ciutat a ulls del poeta a través de la influència de dos sistemes culturals fortament presents en l'obra estellesiana: el periodisme i el cinema. Per al crític, la vinculació biogràfica de Vicent Andrés Estellés amb la ciutat és l'origen de la relació literària que s'hi estableix i que s'estén pràcticament al llarg de tota la trajectòria. En aquest sentit, la dedicació professional al periodisme i a la redacció de crítiques de cinema condiciona la representació literària de la ciutat de València en els versos del poeta.

El monogràfic conté altres articles a tindre en compte en el camp dels estudis urbans i literaris. En són una bona mostra: «La ciutat i la memòria moral dels espais» d'Antoni Martí Monterde (43-50), text que segueix els plantejaments del seu llibre (2015); «La Barcelona íntima de Colometa i Cecília Ce» de Roxana Nadim (63-71) i «Barcelona encantada en el mirall de la novel·la» de Joan Ramon Resina (51-62).

No podem obviar en aquesta secció dedicada a l'espacialitat en Estellés, el capítol de Jordi Oviedo «‘Oh vella, oh trista Europa’. Mirades a Europa en l'obra de Vicent Andrés Estellés» (2014a), publicat en *Per vells carrers de poble. Territori, marca, educació i patrimoni* a cura de Jordi Chumillas i Ricard Giramé. La tesi principal del text és la reivindicació de la mediterraneïtat de l'autor burjassotí i la capacitat d'aquest de dirigir-se a l'Europa cultural coetània i incorporar-la al seu sistema literari.

Les geografies literàries catalanes han donat peu a produccions de caire teòric i analític com les que hem esmentat però també d'altres amb un marcat aire aplicat. Es tracta de la branca de la didàctica de la literatura dedicada als itineraris literaris. Un dels màxims exponents en els Països Catalans és Llorenç Soldevila, que ha trenat en els volums deu volums de *Geografia Literària* (2009) la literatura i el paisatge d'una part important dels territoris catalanoparlants. Al País Valencià algunes de les veus més representatives en el disseny de rutes literàries basades en la poètica estellesiana són els ja esmentats Alexandre Bataller, Jordi Oviedo i Aina Monferrer. Bataller té una ampla trajectòria en la creació de geografies literàries, a banda de l'article publicat en el monogràfic editat per Salvador i Piquer (2016) destaquem l'article «Llocs literaris de la ciutat de València i experiències de transposició didàctica». En aquest text l'autor defineix què són els llocs literaris i quina funció tenen en la difusió del patrimoni literari el gran públic. A més, crea una xarxa d'autors i llocs que representen la València literària i la vinculen a l'espai referencial. El llibre *Un amor, uns carrers: Cap a una didàctica de les geografies literàries* (2014) coordinat pel mateix Bataller amb Héctor Hernández Gassó posa de manifest la rendibilitat de Vicent Andrés Estellés com a poeta del territori. S'hi inclouen les propostes didàctiques «Ruta literària de Vicent Andrés Estellés: “Un amor, uns carrers”» de Jordi Oviedo (2014b: 175-184) i «La València de Vicent Andrés Estellés. Una proposta didàctica a partir del ‘Llibre de meravelles’» d'Aina Monferrer (2014: 157-166). Ambdós autors se serveixen de la lírica estellesiana per a organitzar dues rutes literàries que, a mode de seqüència didàctica, introdueixen el coneixement de l'autor i l'obra. Aquesta aplicació didàctica pròxima als postulats de l'espacialitat també ha resultat fructífera en dues propostes més dels mateixos autors, es tracta dels articles «Xàtiva en la literatura, la Xàtiva d'Estellés» d'Oviedo (2016) i «Les geografies literàries del *Mural del País Valencià* d'Estellés» de Monferrer (2013a).

En resum, l'aproximació multifocal que la crítica ha brindat a les qüestions espacials de la lírica estellesiana ens permet perfilar tres grans línies d'anàlisi temàtica pel que fa als espais estudiats. D'una banda, la visió macroscòpica del concepte de territori i de paisatge present en bona part de la trajectòria poètica del de Burjassot. Tot seguit, la representació detallada de l'univers urbà i els llocs que el componen. Fet que posa de manifest la contemporaneïtat la producció de l'autor, en molts casos condicionada per les influències que altres sistemes culturals hi afegiren —cinema i periodisme, principalment. I en darrer lloc, l'atenció a la microespacialitat de l'entorn domèstic. Aquest darrer, amb necessitat de ser explorat amb més profunditat.

Pel que fa a la metodologia, en els treballs consultats es constata una evolució del mode d'aproximació al fet espacial en l'autor, el qual, a pesar dels esforços, no aconsegueix en la seua totalitat donar una visió general del component espacial. A grans trets, podem dir que

les investigacions sobre l'espacialitat i el món urbà parteixen de lectures intuïtives i altament centrades en la informació textual, són els treballs de Navarro (1989), Alpera (1999 i 2003) i Ribera (2007), fins a avançar cap a lectures més acostades als preceptes de la crítica cultural en el cas de Salvador (2014, 2015, 2016, 2018, 2019) i Oviedo (2018b). Fins a desembocar en l'aplicació didàctica de les geografies literàries proposades per Bataller (2014 i 2016), Monferrer (2013a i 2014) i Oviedo (2014b i 2016).



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

4. Una poètica concèntrica

On vit quelque part : dans un pays, dans une ville de ce pays, dans un quartier de cette ville, dans une rue de ce quartier, dans un immeuble de cette rue, dans un appartement de cet immeuble.

Georges Perec

L'espai és una extensió complexa d'estructures on es troba immersa la vida quotidiana: encara que hi haja desplaçaments, aquests sempre s'efectuen dins dels eixos de l'espaciotemporalitat. No obstant això, perquè la totalitat de l'espai siga entesa, l'ésser humà la parcel·la en fragments que permeten copsar-lo més fàcilment. Bé siga des del punt de vista de les oposicions —interior-exterior, centre-perifèria, rural-urbà, etc.— o des dels nivells de proximitat al subjecte, ja que, epistemològicament la immensitat espacial es divideix per a ser entesa.

En aquest estudi seguirem les pautes que l'antropologia ha dissenyat per a la comprensió espacial del món, basades en el principi concèntric dels nínxols territorials (Giménez, 1999). Com ja hem vist anteriorment (vegeu punt 2.2.1), els territoris identitaris —el cos, la casa— són les zones de més proximitat al subjecte, mentre que la resta de llocs van allunyant-se gradualment en direcció al vast món. Aquest mode organitzatiu respon a una estructuració en anells concèntrics, els quals representen, aproximadament, cadascuna de les parcel·les habitades pel subjecte: cos, casa, barri, ciutat, entorn ambiental, gran regió, vast món.

Des de l'òptica de la sociologia urbana, Henri Lefebvre dissenya una estratègia d'anàlisi de la producció de l'espai semblant a l'ordenació proposada des de l'antropologia. Sota el principi rector de la teoria lefebvrina, l'espai és un producte social i, per tant, està determinat per les relacions de poder de la societat. L'autor planteja un mètode d'anàlisi que permet

evidenciar el component social de l'espai en cadascuna de les seues esferes, dividides segons una jerarquia en clau econòmica: «lo Global (G)- el Estado y el Capital-, el nivel Mixto (M)- el de la Ciudad, como resto- y el nivel Privado (P)» (Martínez Gutiérrez, 2013: 44). Henri Lefebvre defensa un sistema d'apropiació i coneixement de l'espai que es mou en sentit invers, és a dir, de l'àmbit privat al global. Martínez Gutiérrez, en el pròleg a *La producción del espacio*, diu que l'objectiu de Lefebvre parteix «de una visión fenomenológica que pretende dar cuenta de la suma de impresiones que provoca la vivencia cotidiana de la ciudad y en la ciudad. [...] Es decir, la experiencia del habitante (el espacio vivido) [...]» (2013: 42). Per tant, Lefebvre proposa, com l'antropologia, que els habitants han de configurar la comprensió de l'espai des de la vivència de la quotidianitat dels indrets més pròxims als subjectes. Aquest mecanisme de comprensió de l'espai no és només una fórmula epistemològica per abastar el coneixement del vast món sinó que és una estratègia que pretén l'apropiació de l'espai per part dels habitants que hi viuen. El prologuista de l'obra ho explica de la següent manera:

Lefebvre invierte pues el orden: la lógica estatal y capitalista de la producción del espacio (y de la planificación como proceso especializado) va de arriba abajo, de lo Global a lo Privado, con sus graves consecuencias; la lógica de la apropiación (del derecho a la ciudad, del habitar) opera en sentido inverso. (Martínez Gutiérrez, 2013: 44)

L'assumpció de la lògica de l'apropiació és, doncs, la clau de volta del pensament lefebvrià, perquè permet que els habitants prenguen consciència de l'espai on viuen mitjançant l'ocupació i la reflexió. Amb aquest plantejament, Lefebvre defensa el dret a l'espai per part dels subjectes que hi viuen i no per part de les estructures de poder que el dissenyen i produeixen. Per això, la importància de la quotidianitat i de l'espai viscut és fonamental per a transformar les relacions dels subjectes amb l'espai, on el privat (P) és el primer estadi a conquerir per a poder avançar en l'apropiació d'altres zones com la ciutat o la regió. Gràficament, Gilberto Giménez ha parlat dels nínxols territorials (1999) com una manera d'il·lustrar la superposició de zones de l'espai social; aquestes serien àrees interpenetrades que es podrien sintetitzar, tradicionalment, en les següents parcel·les lefebvrianes:

Está el cuerpo (la proxemia), la morada y sus «estancias», la vecindad, la comunidad (el caserío, la aldea), las dependencias (campos de cultivo, praderas y pastos, boques y froncas, cotos de caza, etc.). Más allá, el extraño y el extranjero, lo hostil; aquí, los órganos del cuerpo y de los sentidos. (Lefebvre, 2013: 331)

Encara que es tracte d'una ordenació d'àrees provinent de societats preindustrialitzades, el sociòleg manté que en la contemporaneïtat el cos contiuua sent el node central que permet el desplegament de l'espai. A mode de síntesi, es podria dir que sense el centre no hi ha espai perquè «la génesis del orden lejano no puede exponerse sino a partir del orden más cercano a nosotros, el orden del cuerpo» (Lefebvre, 2013: 435). Aquesta atenció a la proximitat es

fonamenta en la idea que per a apropiarse d'un espai és necessària l'acció d'habitar com un fet social i només és possible habitar aquelles zones que tenim a prop. El cos, doncs, és la primera topia habitada (Foucault 2010), a partir de la qual s'ocupen les altres àrees contingües, casa, camp, ciutat, etc. com veurem més endavant.

Aquest posicionament de la vida privada i la proximitat com a primer espai a ser investigat i posat en valor coincideix amb les tendències ja apuntades de la microhistòria o de la poètica de la quotidianitat, en la Història i la Literatura, respectivament. L'interès per l'intraordinari (Perec, 2014) representa en Lefebvre una possibilitat de transformació de les relacions de poder expressades en l'espai, ja que, el sociòleg revaloritza l'espai més pròxim als subjectes com el primer indret capaç d'escapar de la lògica de producció. En un sentit molt semblant, la poètica de la quotidianitat reivindica la vida diària com a material literari i com a revulsiu dels codis estètics que obviaven la potència social dels textos literaris.

Per aquest motiu, ens proposem els principis de la lògica d'apropiació espacial com una manera de resseguir la representació dels diferents espais de Vicent Andrés Estellés a mode de cercles concèntrics. Amb això, analitzarem l'acció de la poètica del territori fins a la de la quotidianitat, passant per la de la ciutat, com una eina que va més enllà de la literaturització espacial.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

5. Territorialitzar la memòria. El cas de la pàtria⁸



El meu país és un país menut
on per no cabre no hi cap
ni un didal de memòria.

Marc Granell

Si el paisatge és la pàtria, com afirmava Àngel Sánchez Gozalbo, què ocorre quan Simona Škrabec sosté que «No hi ha res de segur en el concepte de *pàtria*, després de 1939 ja no» (2017: 262)?

Aquesta afirmació revela una qüestió que es palesa en moltes de les obres de postguerra, i posteriors, de la literatura catalana, i és que els autors queden al descobert territorial i, en certa manera, existencial, a causa del conflicte bèl·lic. Exilis físics, exilis interiors, silencis i desconcerts determinen els camins del sistema literari català i desencaixen l'arrelament humà dels autors al lloc on pertanyien fins al moment.

El trasbalsament provocat per la guerra afecta les condicions materials de vida dels escriptors i les escriptores però també les seues creacions. És inevitable no pensar en les conegudissi-

⁸ El concepte de *territorialització* aplicat a la poesia estellesiana es troba desenvolupat en l'article Mira-Navarro, Irene (2018) «Testimoni, escriptura i territorialització en Vicent Andrés Estellés», *eHumanista/IVITRA*, 13, p. 184-194.

mes *Elegies de Bierville* (1942) de Carles Riba, en poemes com «Corrandes d'exili» (1947) de Pere Quart o en «Bèlgica» (1952) de Josep Carner, les quals donen fe de l'experiència de desterrament causada per la guerra i la dictadura franquista. En aquests casos, com també en d'altres on l'exili físic no es materialitza, trontollen els fonaments que ancoren els autors, però també les seues veus poètiques, al territori d'on són expulsats o confinats al silenci.

Malgrat que aquest no és el lloc per a analitzar les conseqüències col·lectives i personals de la guerra civil i la postguerra en el context creatiu de la literatura catalana, cal no perdre de vista que el conflicte és un fet determinant de les obres de tota una generació. Com és ben sabut, en la condició de creadors, el principal instrument per a recompondre l'escenari després de la desfeta de 1939 és el discurs. Conscients de l'omnipresència de la censura, la intempèrie existencial a què es veuen abocats els autors i les autores només pot ser compensada per la força de la paraula com a artefacte de resistència, que a Estellés li fa «servei concret de pedres / per tirar-les a un riu o tirar-les a un cap» (LN, 2014: 206).

La constitució de l'acte d'escriure en un acte polític, en el sentit més ample del mot polític, entès com a implicació en la vida col·lectiva, és una de les eines més eficients per al bàndol d'autors i autores que van perdre la guerra civil però també en qualsevol context on les veus literàries es troben en certa posició de subalternitat. A propòsit de les obres de Teresa Pàmies i Montserrat Roig, Mercè Picornell argumenta que una part de la literatura catalana contemporània pren una dimensió testimonial quan la «poètica esdevé política» (2002: 71) i els textos acullen el dolor col·lectiu de tota una generació que viu en conflicte amb el seu lloc d'origen.

L'acció de testimoniar amb la paraula allò ocorregut, viscut o sentit en una època determinada i en un moment concret confereix a la literatura el valor afegit de crònica. Com apunta Picornell, el discurs testimonial té com a objectiu donar veu als subjectes tradicionalment silenciats que es troben en procés de reconstruir la seua identitat col·lectiva, la qual ha estat agredida o ha patit intents d'aniquilació com en els contextos colonials. De fet, les narracions testimonials són un gènere d'ascendència llatinoamericana, on la veu literària ha viscut els fets explicats i a posteriori els relata com a part afectada de l'esdevenir. A més, les veus testimonials prenen la paraula contra el silenci al qual han estat abocades i com a arma capaç de bastir un nou discurs col·lectiu per a la reconstrucció de la identitat social resultant. Picornell ho posa de manifest en el fragment següent:

Amb el *testimonio* es pretén crear un gènere que vehiculi sense pal·liatius «la veu del poble». En la primera recepció llatinoamericana del gènere, el *testimonio* s'entén com a intervenció en uns processos històrics on un subjecte s'identifica com a actiu de la Història que l'ha exclòs. (2002: 59)

En el transcurs de repensar la identitat del poble al qual s'adscriu la veu testimonial la consideració del territori com a element clau de la identitat té un paper fonamental, com ja hem assenyalat. Alhora que es repensa la història també es redissenyen les identitats territorials, les quals, en el cas llatinoamericà, es veuen profundament afectades com a conseqüència de la colonització. Després de l'emancipació, els territoris i els discursos sobre aquests han de reestructurar-se; segons Picornell, fruit d'açò apareixen textos amb aquests objectius:

Subjeu a ambdues construccions la voluntat de creació de narratives que funcionin com a fundacionals, és a dir, que construeixin un nou model d'identitat per a aquests països en situació de canvi que, desposseïts dels models imperialistes, o per reacció a nous tipus d'opressió, creuen en la denúncia com a mètode de construcció de la memòria col·lectiva, i doncs, d'una identitat que uneixi els «nous homes» que s'hi han de formar. (Picornell, 2002: 47)

La intenció fundacional de què parla Picornell és present en la literatura catalana contemporània perquè aquesta, com a agent cultural silenciada i reprimit durant la postguerra i la dictadura, activa diferents mecanismes per a revoltar-se contra la negació imposada. Des de les formes literàries, la cultura troba maneres de redreçar-se i l'escriptura permet reconstruir la pàtria des de l'interior, ja que, com va dir Blai Bonet, «*la novel·la és la història secreta de les nacions*» (2015: 662) i així ho reflecteix Estellés en el poemari *Cant temporal* (1973-1975):

Record Jo sóc aquell que un cert moment va dir
 «Assumiràs la veu d'un poble...» Jo
 també he sofert, i he fet meua la fúria
 del meu País i de les meues gents.
 [...]

Testimoni mai no he patit com heu patit vosaltres,
 amics, company que heu sofert presilis
 i greus turments de matinada fosca;
 però he patit la greu perseverança
 de l'enemic, vigilant el que feia
 i controlant totes les meues passes,
 els moviments del cor o l'amistat,
 i regirant, de cap a peus, obscè,
 aquests papers, el madrigal, la dàlia.
 Jo duc també un amarg testimoni.
 [...] (CT, 1980: 41)

A fi de comptes, la literatura esdevé un agent per a resoldre la relació problemàtica que els autors i les autores tenen amb el territori que els ha bressolat i alhora els ha reprimit. Com a resposta al desarrelament provocat per la guerra, la postguerra i la dictadura, la literatura genera noves maneres de representar, i també de pensar, el temps i l'espai. I en tot aquest procés el cant civil és una de les eines literàries que ajuda a definir unes coordenades territorials des de les quals donar veu a les històries que fan la Història.

5.1 La poètica estellesiana del territori

Dejo mis viejos libros, recogidos
en rincones del mundo, venerados
en su tipografía majestuosa,
a los nuevos poetas de América,
a los que un día
hilarán el ronco telar interrumpido
las significaciones de mañana.

Pablo Neruda

En l'exemple de la poesia de Vicent Andrés Estellés, el sentit compromés de la literatura es fa palés gairebé des dels inicis de l'escriptura, que afloren explícitament en *La nit*, fins a la desembocadura que suposa el *Mural el País Valencià* (Pérez Montaner 2009). A causa d'aquesta constància, l'evolució del discurs cívic ens permet resseguir el procés de conformació de la idea pàtria com un dels nodes centrals de la voluntat testimonial del text, en el sentit que marca Picornell (2002). La intenció de ser guardià dels fets de la seua comunitat i del seu territori enllaça amb la idea del text testimonial llatinoamericà, el qual transmet la veu del poble com a subjecte silenciats i que, en conseqüència, «no seria únicament un mitjà d'expressió sinó també una pràctica política d'enunciació» (Picornell, 2002: 59). Aquesta doble caracterització, com a canal i com a fet polític, ens permet considerar la poesia estellesiana com a testimonial, el poeta expressa la cara invisible de tot un context històric mitjançant la construcció d'una poesia que assenta les bases de la l'artefacte cultural i polític de la pàtria real, alhora que activa un sistema literari que vertebrava el territori al marge dels marcs de la dictadura.

L'esdevenir de la poètica en política en Vicent Andrés Estellés es dona gràcies als usos que hi fa de la memòria i de la història. La dialèctica entre aquestes dues formes de conservació del passat resideix literàriament en el vers «els amors fan l'amor, les històries la Història». Un vers que sintetitza bona part dels objectius literaris: l'atenció a les narratives subterrànies i a la no-reproducció de la Història oficial, de la qual és exclòs. A açò se suma l'apreciació de Joaquim Espinós (2004), que també atribueix caràcter testimonial a la lírica del de Burjassot i considera que l'autor redefineix els usos de la memòria tot desplaçant l'atenció dels records biogràfics i construint una crònica de país.

Així doncs, la posició de veu testimonial de l'autor s'encarna plenament en l'objectiu d'esdevenir transmissor dels discursos i dels fets dels subjectes que no tenen espai en la gran Història. D'aquesta manera, la crònica del poeta edifica un cant paral·lel a les versions oficials

i s'acosta a una perspectiva d'enunciació del passat basada en la preservació de la memòria col·lectiva. En consonància, veiem que aquesta actitud ja havia estat assumida l'any 1936, quan Pere Quart advertia dels perills de fiar-se de la Història, i cinquanta anys més tard, quan Blai Bonet declamava els següents versos d'*El jove*:

Els vencedors són els que escriuen la Història.
És forçós, doncs, que hi hagi una altra Història. (Bonet, 2015: 783)

En certa manera, en aquests plantejaments ressona l'eco dels estudis de la subalternitat, ja insinuats a l'inici del capítol, com una òptica d'anàlisi que, si bé la seua adequació a la poesia de Vicent Andrés Estellés no s'ha estudiat amb profunditat, sí que caldria tenir-la en compte en alguns aspectes. Des d'un acostament obert al concepte de *subalternitat*, es pot establir que la veu literària gaudeix de la consideració subalterna per diversos motius. El primer és la reflexió sobre el subjecte subaltern que Manuel Asensi compila en base a algunes afirmacions de Spivak i Said:

En efecto, subalterno es aquel o aquella que no pertenece a la élite, o en palabras de Guha: el integrante de «grupos y elementos sociales [...] que representan la diferencia demográfica entre la población hindú total y todos los que hemos descrito como “élite”». En el prólogo que Edward Said escribió al volumen *Selected Subaltern Studies* así lo repite y lo confirma: «La palabra “subalterno”, tiene, en primer lugar, connotaciones tanto políticas como intelectuales. Su opuesto implícito es por supuesto “dominante” o “élite”, es decir, los grupos en el poder.» (2009: 19)

A la llum d'aquest plantejament, la literatura estellesiana representa un grup social que podríem considerar tangencialment subaltern, és el compost per vídues, víctimes de les represàlies polítiques, afusellats, pobres, etc. La tasca del poeta, doncs, és portar a l'esfera de la representació un col·lectiu a qui se li ha negat la veu i amb el qual el jo poètic se sent profundament identificat, com veurem més endavant. Siga com siga, l'acostament a la subalternitat es veu reforçada en el camp de la representació territorial, ja que sí que representa una comunitat i un territori subalterns, a disposició dels quals el poeta posa la literatura. Per aquest motiu no és erroni considerar que el discurs poètic és testimonial en Estellés perquè intenta «transcendir els límits de l'experiència individual» com diu Picornell i, a més, «participa en la creació del grup, en la *inscripció* d'aquest nosaltres que es reivindica» (2002: 123). La identificació del jo poètic amb un col·lectiu en certa manera subaltern es dona per dues vies; d'una banda, per l'adscripció social a una classe humil «que pateix i que espera en silenci» i, d'altra banda, per un sentiment nacional censurat políticament des de 1939. Així es contempla en aquests versos de *Mural del País Valencià*⁹:

⁹ Les dates d'escriptura de *Mural del País Valencià* no apareixen perquè no estan establides amb claredat, encara que per les informacions del poemari se suposa que va estar escrit en la segona meitat dels anys setanta.

[...]
Jo vaig patir la guerra brutalment,
la gran dolor del meu poble vençut,
l'enorme fam del dies del pa escàs,
[...]
Us ho vull dir amb paraules planeres.
He de parlar d'amargues experiències.
Jo em vaig sentir, per a tota la vida,
els jorns amargs de l'amarga derrota,
poble frustrat, degollat, agafat,
veient les gents fugir de Castelló,
veient les gents fugir cap a Alacant,
volent fugir, intentat escapar,
per més que fos a rastrons d'un vaixell.
Com oblidar aquells jorns memorables?
Altres ho han fet: no m'ho heu de dir.
[...] (LI I, 1996: 109)

La subalternitat atribuïda al col·lectiu representat en la poesia de Vicent Andrés Estellés rau en la condició de vençut en la guerra civil que guarda la memòria. Aquest grup, endemés d'estar mancat d'un relat històric propi ha estat desposseït d'un relat de nació per un altre de *nación*. És per això que l'adscripció a la categoria de discurs testimonial suposa també el disseny i reivindicació de la pàtria com artefacte literari. Recordem que la idea de pàtria va unida indefectiblement a l'espacialitat que porta implícita: la pàtria és el lloc d'origen, la terra i el marc territorial. Com hem exposat a l'inici d'aquest capítol, una de les qualitats per excel·lència del territori és la de conservar l'estratigrafia de la memòria en l'espai. És per això que podem parlar dels espais de la memòria, especialment de la pàtria que escriu el poeta, com els màxims representants d'aquesta idea, tant en l'àmbit col·lectiu com en l'individual. Com es veu en els versos següents, el poeta intentarà recuperar l'abrigall de la pàtria des del significat textual de crear una llar i una memòria per a pal·liar l'absència en què el deixa la situació històrica:

Arribàvem a casa i dúiem les mans buides,
i encara ens mirem ara les mans buides a voltes,
i ara sentim l'espant que llavors no sentíem
i plorem per aquella pureza que no fou (LM, 2015: 290)

Per a preservar la memòria, però, és necessari preservar el grup social que la conté; per aquest motiu, en la poesia de Vicent Andrés Estellés reconstruir la pàtria prohibida és mantenir el grup social. Des del punt de vista teòric, Maurice Halbwachs explica el següent:

La memoria de una sociedad se extiende hasta donde ella puede, es decir, hasta donde alcanza la memoria de los grupos de que está compuesta. No es por mala voluntad, antipatía, repulsión o indiferencia por lo que olvida tal cantidad de acontecimientos y personajes antiguos. Es porque los grupos que conservaban su recuerdo han desaparecido. (1995: 215)

Així doncs, en la literatura estellesiana la protecció de la memòria pren dimensió espacial i es lliga indefectiblement a la recuperació de la pàtria. A grans trets, es desprén la idea que si es manté el suport espacial on allotjar la col·lectivitat, es preservarà la memòria. Es reprén, en aquest sentit, la consideració de la pàtria i el territori com a grans llocs de memòria, on s'encreuen el passat i el present gràcies a l'acció de la poesia. Simona Škrabec entén de la següent manera la lírica del de Burjassot:

El problema d'aquesta perspectiva, però, es fa visible sobretot quan hem de fer cabre en la versió tancada del passat uns conflictes que no estan tancats i es perllonguen fins a l'actualitat. La poesia de Vicent Andrés Estellés se situa en aquest punt, provoca un curtcircuit entre abans i ara. (2017: 205)

Com ja s'ha apuntat, paral·lelament al procés discursiu de testimoniar els fets es dona el fenomen literari de definir el territori on tingueren lloc. Podríem dir, doncs, que l'escriptura és un mecanisme per a territorialitzar la identitat col·lectiva en vies de recuperació i establir els paràmetres sobre els quals projectar una idea de pàtria. Deleuze i Guattari s'endinsen en la funció reterritorialitzadora de la literatura i, a propòsit de les reflexions kafkianes sobre les literatures menors, afirmen que la consciència nacional de territoris reprimits passa necessàriament per la literatura per a afiançar-se (1990: 28), aquest procediment es pot identificar en el poeta de Burjassot. En connexió amb açò, Marisa Moyano apunta que la construcció literària del territori és un eix fonamental per a la construcció nacional, ja que «mientras “funda” una “literatura nacional” perfila discursivamente los límites del cuerpo mismo de la Nación a imagen de una proyección histórico-política» (2003). Dit d'una altra manera, la literatura de Vicent Andrés Estellés testimonia un món amb les paraules i al mateix temps construeix el símbol de la pàtria dins i fora dels poemes. Amb el bastiment de la literatura catalana al País Valencià, es cartografia discursivament el territori a favor d'un imaginari alternatiu a l'oficial. En definitiva, la funció de l'escriptura en una col·lectivitat com la que recupera Vicent Andrés Estellés connecta amb l'afirmació de Gilles Deleuze: «Escribir no tiene nada que ver con significar, sino con deslindar, cartografiar, incluso futuros parajes» (Deleuze, 2004a: 11).

Els inicis de la tasca de creació del discurs i del territori negats té el punt de partida en el context dels anys cinquanta, època durant la qual va escriure el «cicle de les tenebres» (Carbó, 2014: 11). Una de les peces cabdals n'és *La clau que obri tots els panys* (1954-1957), que conté el «Llibre d'exilis» (1956-1957), un títol més que suggeridor per a referir-se al sentiment de desterritorialització i una de les composicions amb més calat metafísic de la producció del poeta. Malgrat l'absència d'exili físic en la seua biografia, el desterrament és fruit de conjugar el dol per la filla morta i la petjada simbòlica de la dictadura franquista, tot donant com a resultat l'expressió d'un jo poètic que pateix de mal de pàtria, un sentiment fàcilment extrapolable a la col·lectivitat (Deleuze i Guattari, 1990: 28).

La manca de punts d'ancoratge ens remet a un subjecte desterritorialitzat que inicia la reterritorialització gràcies a les ferramentes de què el dota la poesia. Segons Deleuze, «es impossible distinguir la desterritorialización y la re-territorialización, están presas una en la otra o son como el haz y el envés de un mismo proceso» (2004b: 266). Particularment, en «Llibre d'exilis» la veu lírica, desposseïda de l'arrelament, es mou entre dues expressions poètiques en tensió: el vers «No tinc casa. No tinc llit. No tinc pàtria» (CQOTP, 2014: 337) es contraposa a la intenció creadora que palpita en «un desig, el desig d'inventar-me una pàtria» (CQOTP, 2014: 338). Una mostra evident de la impossibilitat de desconnectar la desterritorialització de la reterritorialització. Dos processos complementaris en actiu que il·lustren la desorientació per l'esfondrament de les estructures que acollien el jo poètic:

I deixarem darrere quasi totes les coses:
poble, casa, carrer, pares, amics, parents.
I no les deixarem: no les recordarem.
de sobte tot això, deixarà d'existir,
o mai no haurà existit. Com nosaltres. Nosaltres
tampoc no érem abans. Serem, només, de sobte. (CQOTP, 2014: 343)

L'exili interior que s'experimenta en aquest poemari s'expressa en termes d'espacialitat, o més aviat d'espacialitat negativa, ja que sovintegen les referències a la deslocalització en forma d'absència de llar, desconeixement de l'origen i oblit del camí recorregut:

No em feu preguntes: no sabré dir mai d'on vinc.
No ho sé. No me'n recorde. No he estat mai en cap lloc. (CQOTP, 2014: 340)

De retruc, el despullament espacial del jo poètic provoca l'assumpció de l'anonimat amb la negació del nom, tant propi com aliè:

Mirem el nostre nom com si no fos el nostre:
Som naufrags: hem perdut l'emoció del nom...
Sàpien-ho: em dic Ningú, i Ningú m'anomene.
No tinc nom. No tinc casa. No tinc anys. No tinc pàtria. (CQOTP, 2014: 359)
i
No puc dir el teu nom. Com una antiga pàtria,
Una remota pàtria: com una pedra antiga, (CQOTP, 2014: 358)

Complementàriament, el camí de tornada de la desterritorialització és la recuperació de les coordenades espacials. Com ja hem esmentat anteriorment, la reterritorialització fictícia a què assistim en «Llibre d'exilis» és la pedra de toc per a la creació d'uns nous eixos, en paraules de Deleuze:

Eso es la realización del proceso: no una tierra prometida y preexistente, sino una tierra que se crea a medida que avanza su tendencia, su despegue, su propia desterritorialización. (2004b: 332)

La construcció de les noves coordenades d'ancoratge del jo poètic va motivada per la pulsio de supervivència i s'expressa sota el desig de creació mitjançant la paraula. Si adés la paraula no era capaç d'activar el record en el jo poètic, en aquest punt sí que serà vàlida per a canalitzar l'anhel:

Un desig. El desig d'escriure llargues cartes,
cartes amorosíssimes sense saber què dir
ni a quin nom a dreçar-les. Un desig, el desig
d'inventar-me una pàtria, un lloc al mig del qual
hi ha qui espera la carta que ningú pot escriure
si no sóc jo (CQOTP, 2014: 338)

Així doncs, la veu lírica es mou entre dos pols per a posar de manifest l'actitud de l'exiliat i, alhora, enceta una reflexió metapoètica on la paraula funcione com a salvavides per a recompondre la pàtria:

Jo sé que un pot fer-se una pàtria tallant i retallant,
amb unes grans tisores, un paper qualsevol,
i aqueixa és la seua, (CQOTP, 2014: 338)

No es pot perdre de vista que ens trobem davant uns textos afectats pel context històric del moment; tant és així que l'afany per refer el territori simbòlic és una resposta marcada políticament, es vol refundar discursivament el país que ha estat arrabassat durant la dictadura. De nou se'ns manifesta la posició testimonial de la poesia estellesiana per a dignificar i preservar la memòria vençuda; la reterritorialització simbòlica s'inicia amb l'exercici literari:

Ha estat, de dia en dia, un brutal exercici:
anar reconstruint, de dalt a baix,
paraula per paraula, tot un món, amb paraules
com fang i pallús. (ICG, 2015: 172)

Açò ens porta a reprendre les idees deleuzianes que afirmen que en les literatures menors tot és polític, és a dir, que problemàtiques que serien individualitzables en contextos més amples, en casos com el de la literatura catalana, prenen dimensió col·lectiva amb facilitat (Deleuze i Guattari, 1990: 29). La causa que els pensadors atribueixen a aquesta politització de l'enunciat, a banda del context històric de producció dels textos, rau en la condició de desterritorialització de la literatura:

[...] la conciencia colectiva o nacional se encuentra «a menudo inactiva en la vida pública y siempre en dispersión» sucede que la literatura es la encargada de este papel y de esta función de enunciación colectiva e incluso revolucionaria: es la literatura la que produce una solidaridad activa, [...]. De esta manera, la máquina literaria releva a una futura máquina revolucionaria, no por razones ideológicas, sino porque solo ella está determinada para llenar las condiciones de una enunciación colectiva, condiciones de las que carece el medio ambiente en todos los demás aspectos: *la literatura es cosa del pueblo*. (Deleuze i Guattari, 1990: 30)

En poemaris com *L'inventari clement de Gandia*, es desplega plenament la reflexió metapoètica sobre la reterritorialització que ha d'exercir la literatura i se'n fixen les pautes a seguir. El record del territori que es refunda mitjançant l'escriptura és fonamental per a generar un imaginari cartogràfic i abandonar el sentiment d'estrangeritat generat en «l'exili»:

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. (ICG, 2015: 172)

En aquest recull, els paratges naturals de l'Horta de València esdeven un espai poètic on conflueixen la intimitat i el bagatge col·lectiu, perquè com explica Villalta-Lora, «en un món desarrelat culturalment, el paisatge simboliza l'autèntica identitat nacional, un indret on es fusiona el mite, com la infantesa idíl·lica, amb la realitat» (2013: 55). Segons l'estudiós, paisatge i nació estableixen un vincle profund en la creació d'identitats col·lectives. Per aquest motiu, la representació literària del territori és una eina fonamental en la reterritorialització política i simbòlica, com deien Deleuze i Guattari (1990). Els grups assisteixen així a un «retorn a la veritat cultural» que havien perdut, com fa el jo poètic en el poema «Els bons principis»:

Quan ficava la mà en la molla de l'aigua
i tocava l'argila esvarosa del fons,
sentia allò que es deu sentir en tocar mare,
el lloc d'on s'ha nascut. (ICG, 2015: 177)

En aquests versos, Estellés dota de potència estètica el contacte amb la naturalesa i el presenta com un acte de reconeixement de l'origen tel·lúric del seu jo literari. Tuan (2007) puntualitza que els indrets naturals tenen la capacitat d'activar aquestes reaccions en els individus i provocar brots de plaer estètic que resignifiquen els espais perquè, segons ell, «la percepció trascendental de la belleza del entorno se produce normalmente como una revelación inesperada. Esta clase de impresión es la que se ve menos afectada por las opiniones aceptadas y al parecer es en gran parte independiente de la naturaleza misma del entorno» (Tuan, 2007: 133). El poeta la qualifica com «una vasta impressió novella i biològica» que situa el sentit del tacte en l'inici de la percepció topofilica del territori, d'ací el nom de la composició «Els bons principis». Mitjançant la percepció hàptica de la naturalesa, el jo poètic «toca mare, una fina, una humida, animalitat» i es materialitza l'existència d'una xarxa de resistències i pressions externa al cos propi que «nos convence de que existe una realidad independiente de nuestra imaginación» (Tuan, 2007: 19). Certament, més endavant veurem com l'acció sensorial és present en la concepció de l'espai que recullen els versos estellesians, tenen especial importància l'oïda i la visió en l'acostament a la ciutat (vegeu el capítol 6).

Si resseguim la presència del territori, es manté el to amb el qual el jo poètic parla del passat i dels seus llocs, ara, però, amb més concreció i contingut biogràfic. Amb la fixació dels orígens rurals de la veu poètica es fixen també els orígens de la comunitat de què forma part. Com es veu en el següent poema d'*El burjassotí* (SD), la presència del paisatge agrícola apel·la a l'elementalitat comuna entre individu i societat:

Burjassotí millor, si es considera,
i renunciés, ben feliç, al culte
d'allò que en diuen personalitat,
perquè et saps poble, més que res, i poble

entre moreres, sequioles, joncs,
forçat, corbelles i pallisses, poble
de vells camins polsosos i magranes,
amors furtius entre els dacsars, roselles
[...] (EB, 2018: 390)

Un altre exemple n'és la peça de poema únic *Cant de Vicent* (1970-1972), el qual, segons l'editor Jordi Oviedo, fa una mirada al passat per a bastir una memòria lligada íntimament als espais (2018c: 27). Amb versos d'art menor i rima àgil el poeta recorre cadascun dels espais de la llar humil que el va veure nàixer, des de la cuina, el colomer, el menjador o el dormitori on els pares el van engendrar i afirma:

[...]
Tinc la nostàlgia
d'aquella casa,
del món aquell,
Què li hem de fer.

No em preocupe:
és l'únic luxe
que em puc permetre,
i a fer punyetes (CV, 2018: 180)

L'acció dels versos va dirigida a refer un món desaparegut amb les paraules com el forner pasta el pa; el poeta així ho expressa: «tractes de dir, / restituir /, l'ordre perdut» (CV, 2018: 182). El paisatge afectiu es reforça amb la incorporació de la família com a connector amb l'ascendència que ve de la terra:

T'agrada el tracte
de les paraules,

breu, cereal,
i endevinar

una família
—Paterna, Lliria,

Benifaraig...—,

carrers, corrals,

vinyes, llimeres,
cossis, paneres,

la mar, el riu,
els pobles vius.
Ordenes frases
d'antics llinatges

valencians,
gents a peu pla

de Bonrepòs,
de Rocafort...
[...] (CV, 2018: 184)

En bona part dels casos, l'univers de la infantesa es constitueix en un cronotop idíl·lic del passat, on s'uneix el món agrícola i el territori practicat amb els anys de descobriment del món per a ser revisitat de nou des de la reflexió. Dins del poema «Coral romput» es recreen de nou els camps de Burjassot i Borbotó i els secans de Paterna i de Godella, els quals són components fonamentals de la idealització del món infantil que s'hi mostra (Ballart 1996). La referència als grills, els animalons que vivien entre els brins d'herba que el pare portava a casa per alimentar el bestiar, esdevé un símbol d'identificació de l'entorn natural en aquest poema. Com indica Enric Bou, «els grills, com a símbol totalment iconoclasta, que representa la voluntat de recuperar un paradís perdut» (1990: 325), en oposició a la vida urbana del món adult del jo poètic. A més, no és casual que l'evocació de l'horta comporte el record de la relació paternofilial continguda en la simbologia dels grills:

[...]
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...
[...] (CQOTP, 2014: 408)

Tot seguit, el paisatge d'infantesa es constitueix en font literària:

No sé si tinc el cap tot ple de grills, com diuen.
Però jo sé que tinc el cor tot ple de grills,
i també les butxaques, i si escric és per ells,
per aquesta nostàlgia que tinc d'un món verdíssim
de xiquets agafant les móres d'albarser
i de xiquets que seien al rastell per les nits

d'estiu i li tiraven quatre pedres a un gos,
[...] (CQOTP, 2014: 408-409)

L'artifici de la pàtria anhelat durant els exilis comença a deslliurar-se de la quimera que l'acompanya i enceta un procés de fixació en els escenaris concrets dels orígens del poeta. Segons Montserrat Roig, en els exilis els subjectes tornen a la profunda identificació amb el lloc d'origen, com explica al fil dels versos de Machado, «Al desterrament tornes a mare. Com tornes a la llengua perduda. Davant de la desolació i dels paisatges erms, davant d'un mar que no et vol escoltar, retorna la llum, retorna el color de la infantesa» (Roig, 2010: 69). Una situació equiparable a la del poeta de Burjassot, que toca mare en el record dels espais naturals de la infantesa. En els dos casos es constata l'acció d'un sentiment topofilic, el qual segons Tuan «es el lazo afectivo entre las personas y el lugar o el ambiente circundante. Difuso como concepto, vívido y concreto en cuanto experiencia personal» (2007: 13). Les imatges d'indrets naturals, o parcialment naturals, com l'horta són el canal per a recrear mites culturals comuns que textualitzen la recerca de la llar i allunyen l'alienació:

He patit molts exilis i de moltes maneres.
Només tenia ganes de tornar. (ICG, 2015: 172)

No obstant això, davant la impossibilitat de representar la pàtria concreta, s'activen un seguit de mecanismes complementaris a les imatges tel·lúriques per a figurar el territori anhelat. La predisposició a recompondre el que ha estat fracturat, el que ha estat fet malbé durant anys de política orientada a la desaparició, pren forma en diferents metàfores. En primer lloc, hem de destacar que en moltes de les figures emprades pel poeta en l'exercici de reterritorialització, la terra és matèria primera. És a dir, ens trobem amb un seguit de símils on el bastiment territorial és comparat amb l'elaboració de peces de terrisseria, edificis o amb la mateixa argila. Com si un demiürg es tractara, reconstrueix «tot un món, amb paraules / com fang i pallús» i «amb un grapat de tests que he trobat, vaig refent un poble com un cànter» (ICG, 2015: 172). La segona xarxa de metàfores és la referida al món del forn i la farina. Com bé se sap, les arrels forneres del poeta donen peu a la creació d'una analogia constant en l'obra estel·lesiana, i no es podia estar d'activar-les en un univers de gestació com l'estudiat aquí. Des de la més clara explicitació, en el poema «La pàtria, com el pa» s'evidencia la incipient conformació del marc territorial allunyat encara del fenomen urbà que copa *Llibre de meravelles* o llargs poemes com «Coral romput»:

Pensava la ciutat, llunyana, des de l'horta,
Com la boca d'un forn: com els forns on encara
el pa es coïa amb llenya. Jo encara no tenia
una idea de pàtria:
tenia una idea de forn. (ICG, 2015: 176)

A diferència de l'afecció topofílica que el jo poètic manifesta per l'entorn rural, la ciutat es concep com un espai distant, inaccessible i observat des de fora «com una galta de novença» (ICG, 2015: 176). No obstant això, el signe de proximitat és representat per la metàfora del forn, el caliu on es pasta i es fa créixer una massa informe que prendrà cos després del procés producció. Una referència més a l'acte demiúrgic de definir:

(Ara pense la pasta, que s'agafa i es xafa
contra el taulell de fusta amb uns cops violents
i després hom la nafra amb un ganivet ràpid,
i abans d'entrar-la al foc
s'ha de pujar a l'alcavor...) (ICG, 2015: 176)

Forn i horta formen part en aquest poema del node irradiador del sentiment de pàtria, un conjunt de metàfores espacials que tornen a posar de manifest la importància de l'entorn natural del poble com a font d'identificació de la terra pròpia. És de destacar que aquests dos indrets formen part de l'entorn natal de Burjassot, el poble oposat a la ciutat i que, com expliquen els crítics Dominic Keown i Jordi Larios, té una estreta relació amb la presa de consciència col·lectiva:

the word by Estellés to indicate collective consciousness is, significantly, not nation but poble. The choice is crucial given that in Catalan the word for «people» has the additional meaning of «town» or «village» wich thus posts an immediate contrast with the city. (2007: 250)

Versos com els següents il·lustren les apreciacions dels crítics i mostren la simbiosi entre el territori i la col·lectivitat com a centres de l'engranatge poètic estellesià:

Has cantat, home vil,
el teu poble: et planyies
per les mesquines coses
diàries. Cantaves
el paisatge indígena
sense oblidar un pi
ni un motiu de nostàlgia
imbècil. Et tancaves
entre quatre parets
i escrivies uns versos
llarguíssims. No existia,
per a tu, més que el poble
on vares nàixer, on
vius. [...]
(OD, 2016: 223)

Amb tot plegat, les dues vies de creació metafòrica que fa servir el poeta per a expressar el camí de creació de la pàtria són significatives en relació a l'objectiu comunicatiu de l'autor. Davant de la multiplicitat de possibilitats d'habilitar metàfores provinents d'altres mons referencials, Vicent Andrés Estellés tria l'agricultura i la forneria com a exemples per a vehi-

cular la representació de confecció del concepte de pàtria. Dos exemples literaris de la humil condició de testimoniar des de la realitat de les classes populars rurals:

Però jo no volia parlar de mi. Volia
escriure com qui trau la cadira a la porta
i veu passar les gents i veu rodar el cel
i s'adorm al remat. (ICG, 2015: 175)

Tot l'entramat anteriorment exposat en relació a una visió constructivista del territori i la identificació dels grups socials amb aquest ens porta a revisar algunes mostres de l'últim cant a la pàtria, *Mural del País Valencià*. Els versos preliminars d'aquest poemari reprenen l'assumpció de testimoni de, ara sí, tot un país:

He intentat, amb lletra petita, el brusc mosaic del patiment del poble que, vigilant,
espera l'alegria.
no és testament, car, els meus morts no testen.
És manament i és, potser, testimoni. (LL I, 1996: 3)

Aquesta magna obra contrasta amb les darrerament estudiades per l'alt grau de referencialitat que conté, ja que la tònica dominant del text no és la reflexió en termes abstractes sinó la catalogació i poetització dels components de la cultura valenciana, des de la geografia a l'art pictòric. De manera que l'expressió concreta del territori evidencia una gran distància entre «Llibre d'exilis» i l'esmentat cant, segons Jaume Pérez Montaner:

La distància de divuit o dinou anys entre un poema i l'altre assenyala l'evolució íntima i ideològica del poeta Estellés: el que en un principi era mostra –molt pròpia de l'època– d'una certa angoixa existencial barrejada amb algunes «certeses» metafísiques, és ara afirmació contundent i plena de la seua identificació amb la causa del poble. (2009: 164)

A tall d'exemple, la certesa poetitzada es pot observar en uns versos de «Declaració de principis» on la identificació entre el cos de la dona i el cos de la pàtria assumeix, a diferència d'estadis anteriors, un nom propi, País Valencià:

amb fosc orgull de marit o d'amant
que, recolzat, mira, estés sobre el llit,
ja satisfet, el cos que més s'estima,
mire el País Valencià on vaig nàixer, (LI I, 1996: 13)

La identificació entre la nació i el cos femení és freqüent en la poètica de l'autor; recordem aquells versos de «Llibre d'exilis»: «Esdevens, aleshores, la meua sola pàtria. / No puc dir el teu nom. Esvelta, tendra, càlida. / Terriblement esvelta, dempeus, com una pàtria» (2014: 347). En aquest poemari, com en *Mural del País Valencià*, els trets simbòlics de la pàtria són projectats sobre la figura femenina, cosa que converteix la idea de dona en un símbol de la

col·lectivitat a causa de la capacitat biològica de ser garant de la continuïtat d'un territori. Montserrat Palau ho explica així:

Les dones han estat sovint construïdes, com he indicat, com a símbols culturals de la col·lectivitat i de les seves fronteres, com a dipositàries de l'honor d'aquesta col·lectivitat i com a reproductores intergeneracionals de cultura. (2006: 125)

Com més endavant veurem, l'extensió territorial i l'extensió corpòria es fonen en una unitat metafòrica que en la poètica estellesiana representa la necessitat de refugi i la possibilitat de crear una nova pàtria allunyada dels preceptes del règim dictatorial. Abans, però, recordem que la simbiosi entre el cos femení i la terra opera de manera clara en la representació de l'accident geogràfic de les illes (Salvador 2015). Aquestes se simbolitzen en una unitat de refugi natural on cercar el recer com ocorre en els versos d'*Els amants* (1968), citats per Vicent Salvador (2015: 238):

Com navegant, ara tornava amant.
Oh amor constant, ara arribava a tu,
oh illa, oh un a l'herba recolzat!
Molt he esperat, amor, aquest moment.
L'herba no sent el teu dolcíssim bes.
[...]
Amb fosca veu distant,
enyorava una illa o cos amant.
[...]
Ah cos, oh càndid nuu!
Illes nes sobten, ah festeigi del mapa!
On cos que el riu ens duu!
(A, 1997: 52-60)

Malgrat aquesta visió amatent de la geografia, de vegades l'anhel de trobar protecció en el territori es converteix en un acte dominació que té per objectiu la perpetuació de l'estirp com ens mostra *Antibes* (1960-1976):

[...]
jo coneixia el cas d'un mariner
que va violar una illa preciosa
i la va abandonar prenyada de sis mesos

totes les illes surten de passeig
n'hi ha una que no alça un pam de terra
i té tres illes i la panxa plena
[...]
(An, 2018: 361)

Pel que fa al llibre primer de *Mural del País Valencià*, en aquest es defineix l'obra com el resultat final del contínuum de tota la producció anterior. Així es palesa la constant presència de la poètica compromesa en els poemaris previs com a requisit imprescindible per a la constitució d'aquest mural, però també com a pedra de toc de tot l'univers estellesià:

Tot el que he fet al llarg dels anys
no ha estat altra cosa
que una lenta, amorosa, minuciosa preparació
per aquest moment,
per aquest llibre,
per aquest cant. (Ll I, 1996: 17)

En definitiva, en aquesta obra emmirallada en el *Canto general* de Pablo Neruda (Salvador 2012), assistim al desplegament de tot un sistema de metàfores i referències estètiques a la idea de pàtria. Aquesta idea s'ha gestat des de l'experiència poètica de l'estrangeria, i ha evolucionat cap a postures més metafòriques, com les analitzades anteriorment, fins a dotar de nom propi el territori referit. Durant aquest procés la concepció de pàtria en la poesia de Vicent Andrés Estellés ha anat sumant significats fins al moment que és designada sota el mot poble, on s'engloba la referència a l'entorn rural, la nació i la classe social:

He rebut, tot al llarg de la meua existència,
ben pocs regals.
sóc pobre i mai no m'he queixat, d'ésser-ho.
[...]
ara,
passats els dies,
més tristos que feliços,
amb més de cansaments que de satisfacció,
m'adone
que els déus em depararen el millor dels regals:
ser poble.
ésser un entre tants,
i em sé ric per sempre,
per a tota la mort, (Ll I, 1996: 19)

Segons Pérez Montaner, aquesta vivència de la pàtria no té origen en «la interiorització d'una realitat externa, ja siga per imperatius polítics o per una sensibilitat pròpia de l'època» (2009: 165), sinó perquè és el clar reflex de la identitat del jo poètic, on el conjunt social i els espais constitueixen un tot indestruïble.

El país es concreta en el conjunt de llibres que componen les geografies literàries contingudes dins *Mural del País Valencià*, açò és, en peces com «Llibre de les pedres», «Cançó del dia i les muntanyes» o «Llibre d'Elx». Encara que l'extensió del poemari dificulta la tasca de fer-ne una anàlisi aprofundida de cadascun dels aspectes tractats, a grans trets, les principals línies temàtiques són:

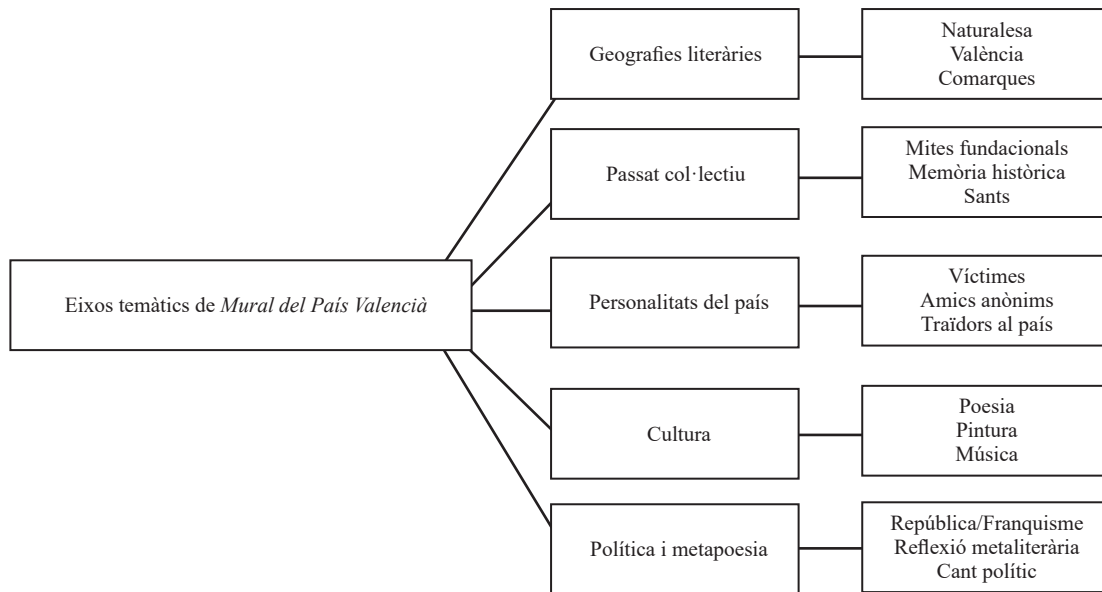


FIGURA 11: Esquematzació temàtica de *Mural del País Valencià* [elaboració pròpia]

A mode de síntesi, *Mural del País Valencià* és un mosaic cartogràfic compost de tesselles que confereixen una imatge unitària del territori, el paisatge, la cultura i la història del país amb un to festiu que té l'origen en la remembrança dels temps de la República i en l'esperança de la nova democràcia. Paisatge i temps històric, per tant, són dos eixos clau en la consecució del discurs sobre el territori, el llibre primer així ho constata:

Va riure una vegada, un any, l'any 31.
 Era un dia molt clar, lluminós de banderes
 [...]
 Aquest poble en silenci que espera amb gran silenci.
 Un silenci que sols trencarà una vegada. (LI II, 1996: 105)

Amb aqueix to com a música de fons, el jo poètic recorre les terres valencianes a vista d'ocell per fixar-ne els detalls i unificar-les en el moment de la transició política cap a la democràcia que s'esdevenia en el moment d'escriure el text. Poemes com el següent il·lustren la intenció de l'autor:

La meua casa és la casa del mural:
 pengen dels murs àncores rovellades,
 ferros perduts, retrobades anelles.
 Mire, abocat a aquest mar, el país
 com triplicat en corrandes de llum,
 ram successiu de salnitre i de cobles.
 Salude el mar i el país em contesta.
 Llegesc els murs, manament i consigna.
 Em llave els ulls amb la tipografia
 ja disposat al combat cada jorn.
 El meu país es precipita al mar,

en lents amors com els amants [...] i han fundat	i batalles alternes o com uns vells monarques dinasties de séquies
els principats [...] (LI II, 1996: 159)	multiplicats de l'aigua regnes altius de la fecunditat

Al voltant de l'imaginari de l'aigua gravita la fertilitat com una qualitat de les séquies i els vergers comparable a la del cos femení, el qual en moltes ocasions apareix mimetitzat amb el paisatge. Ací veiem un exemple que identifica els relleus geogràfics i els corporals:

[...]
Guaiten constants, seculars sentinelles,
el coll i el gorg, fronteres i conductes.
Oh pits segurs, proverbials mamelles
que guarden, greus, els secrets de la pàtria,
els manuscrits, els testaments intactes,
en coves, en murs, una cendra, unes eines,
aquell passat que ens indica un futur
i, fermament, enllaça els rius, la pàtria,
encadenant serralades i valls. (LI II, 1996: 165)

La presència del cos femení com a metàfora del territori és recurrent en la poesia estellesiana, així s'observa en «Llibre d'exilis» quan el jo poètic els fon en el desig de trobar un punt d'ancoratge:

No puc dir el teu nom. O el dic negligentment.
No puc dir el teu nom. Certs dies, certes nits,
em passen certes coses. Tinc el desig de tu.
Esdevens aleshores, la meua sola pàtria.
No puc dir el teu nom. Car, si el dic, l'he de dir
amb certa negligència. No puc dir el teu nom.
No és un desig tan sols sexual, conjugal.
És el desig del riu, i el llençols, i la brossa.
És un instint de pàtria. És el desig de l'arbre,
[...] (CQOTP, 2014: 347)

Aquests versos resulten premonitoris de la visió de l'aigua i els llits fluvials com a gèmens de la pàtria literària que es desplega amb escreix en *Mural del País Valencià*. El simbolisme aquàtic expressa sincrèticament un conjunt de tradicions i referències culturals que fan entroncar el naixement de la pàtria que ell dissenya en la tradició humanística occidental. Amb la simbologia del riu, el poeta aconsegueix conjugar en els orígens de la pàtria diversos elements: l'univers de l'exili i l'expulsió territorial amb el contrast dels elements hel·lènics de la naturalesa, el tòpic medieval del torrent que propicia la trobada sexual i la filiació del

territori al cos femení. Tot plegat és, si més no, una diversificació dels temes clàssics de l'amor i la pàtria al voltant del símbol del riu. Com el mateix jo poètic expressa:

Potser això, aquest amor dels rius
que al llarg dels anys omple la meua vida
no ha nascut de mi mateix i em ve
d'un sentiment fonament europeu
[...] (Ll II, 1996: 184)

En el fons, l'apel·lació a l'aigua fertilitzant de la terra, com a mare, de la naturalesa i la cultura, retorna al que ja hem exposat en paraules de Villalta-Lora (2010), la vinculació de l'origen de la pàtria amb la infantesa, com dos fets iniciàtics en el sentit que la infantesa és la vertadera pàtria de l'home, si seguim Rilke. En el cas d'Estellés, el mateix jo poètic fa notar que la recreació de l'aigua és l'evocació de la pròpia identitat vinculada al paisatge:

[...]
Mireu: els anys de la meua infantesa
foren uns anys d'una aigua en pàmpols llargs,
Foren uns anys atarantats de séquies.
Si cloc els ulls i rememore els anys
veig avançar una aigua en lentes fulles,
fulles de fang o costra de les séquies,
voltades per figueres i canyars,
moreres grans i febrils lledoners.
Jo m'he creat en l'aigua de les séquies.
[...] (Ll II, 1996: 184)

En un altre ordre de coses, els rius són l'exponent del flux constant de les coses, com en diria Heràclit, i en conseqüència, propicien el canvi perpètuament. Aquest principi s'insinua en els versos com un mecanisme per a renovar el temps històric del territori i arrossegar les restes del passat fosc:

Si abans corrien rius de sang
ara rius de llum aclarida,
de voluntat de pau segura,
de llibertat.
No oblidarem la sang vessada.
La respectarem humilment.
Que no torne la sang als dies!
Pau, dignitat! (Ll II, 1996: 170)

Així doncs, la càrrega simbòlica que impliquen els rius i els fluxos d'aigua en *Mural del País Valencià* indiquen que l'arrelament topofilic al territori té seu en l'expressió de la memòria i en l'anhel de reconstruir els inicis de la pàtria. Al voltant dels eixos de la fertilitat, el canvi i el moviment el jo poètic evoca la naturalesa com una eina que assenta les bases del paisatge de la pàtria i dels records de l'individu.

Contraposadament, la força tel·lúrica del paisatge es manifesta en el símbol resistent de les pedres en «Plateret de terra» i «Llibre de les pedres», a través dels quals el jo poètic afirma «el meu cant és de terra». El secà muntanyenc és l'altra cara del paisatge mediterrani evocat per Estellés, el qual es presenta com un indret estàtic de repòs. Si adés l'aigua reflectia el naixement i la fecunditat, ara l'elementalitat de la terra serà qui aculla la mort i donec recer:

[...]
escriuré el llibre de la terra
passaré les pàgines de terra
lentament m'engolirà la terra

índex de la terra
bibliografia de la terra
arxius de la terra

subterranis dels morts
[...] (LI IV, 1996: 215)

No obstant això, el jo poètic també es reconeix fill de la pedra, com abans ho ha sigut de l'aigua. Aquesta dicotomia entre els dos elements de la naturalesa, complementa el moviment pendular entre la vida i la mort que és tot l'univers poètic de Vicent Andrés Estellés en recerca d'una veu pròpia com els versos següents:

[...]
Alguna arrel va agafar-se a la pedra,
i d'ella sóc, em reconec fill d'ella,
fill de la terra que arribava a pedra,
fill de la pedra que arribava a llum.
Em perdoneu aquesta confiança? (LI IV, 1996: 224)

Tant la pedra, com la tessel·la, com els fragments d'un cànter són en Estellés les peces constitutives d'un tot, bé siga la pàtria com en *L'inventari clement de Gandia* o una imatge metonímica del discurs poètic com en *La nit* que demana uns versos que facen la funció de pedra per a tirar-la a un riu o tirar-la a un cap. Com ja hem assenyalat anteriorment, per al de Burjassot la paraula poètica és l'eina fonamental per a construir el territori descompost per la guerra i la postguerra. En aquest sentit, els versos són les unitats mínimes per a recompondre la pàtria discursivament mentre les pedres ho són en sentit literal. El poema «Fantasma» entronca amb la idea de l'expressió poètica com a revulsiu del pensament, com la pedra ho és en la calma d'un toll:

[...]
És per aquella voluntat de pedres
que jo he volgut que tinguessin els versos.
Versos com pedres, i pedres de fona! (LI IV, 1996: 227)

Arran d'aquests versos, l'acte d'enunciació es converteix en un atac als fonaments de la consciència que el discurs cívic del poeta vol remoure alhora que representa un element de construcció d'allò que pretén recuperar:

Jo bastiré pedra per pedra el cant
com fa l'obrer amb mans treballadores
que es deixa al sol i la pluja la vida
enarborant les arrels de convivència
que puguen més que el temps puga pujar
fins arribar a les torres més altes.
[...] (LI IV, 1996: 230)

És a dir, la pedra simbolitza la dialèctica del discurs com a possibilitador de noves realitats i destructor d'unes altres. En la vessant constructiva, la paraula poètica dona forma a les muntanyes i serralades lloades en «Cançó del dia i les muntanyes», on la major part dels cims valencians són mitificats en tant que identificatius del territori.

Tant la terra com l'aigua, en la seua primera elementalitat, són en aquest poemari parts constitutives del territori físic i del paisatge sentimental i històric. El poeta les contraposa i les complementa per a conformar una visió unitària del país que mira a llevant i a ponent alhora. La simbolització d'aquests dos elements apel·la a la intenció de vincular naturalesa i cultura com a parts indissociables del projecte de país que acull *Mural del País Valencià* i que en els llibres posteriors es reforçarà en la menció a pintors, poetes, músics, gents anònimes i tot un seguit de poblacions.

La fixació del territori real en els textos confereix al poemari la condició de literatura geogràfica, on el sentit estètic del poeta embolcalla els referents per presentar-los com una narració cartogràfica. Si seguim Westphal (vegeu punt 2.3.), veurem que les relacions entre l'espai del text i l'espai del món són infinites i que el grau d'adequació entre aquests també ho és. Per aquest motiu, la maleabilitat de les representacions literàries dels referents geogràfics permet que l'autor, Vicent Andrés Estellés en aquest cas, puga construir un discurs sobre el territori que no es correspon exactament amb la realitat material d'aquest. Segons els models de món de la teoria dels móns possibles, amb la poètica estellesiana ens trobem amb la representació d'un entorn ficcional versemblant, és a dir, l'espai representat no reproduïx les característiques de l'espai real però s'hi inspira per fundar el que Soja anomenà el tercer espai, *real-and-imagined*, com hem explicat en l'apartat 2.3., «Cartografia i mapatge».

Si apliquem els estudis de l'espacialitat a l'àmbit dels estudis literaris, el tercer espai sojà es coneix amb el nom de geografies literàries, les quals utilitzen el codi estètic per a construir una imatge subjectiva que es basa en l'observació del paisatge real. El tel de subjectivitat

de les geografies literàries coincideix amb el de les geografies de la vida quotidiana i amb el de les geografies de l'imaginari que els geògrafs Alicia Lindón i Daniel Hiernaux van proposar i que ja hem esmentat en els punts 1.1 i 2.3. En els tres casos, l'atenció recau en el relat resultant de l'observació i la pràctica dels espais, que en uns casos correspon a un relat literari i en altres a un relat experiencial o d'història de vida dels subjectes que van viure i expressar els indrets. Totes aquestes narratives enriqueixen la visió calidoscòpica de l'espai i ajuden a dotar de profunditat el significat cultural del paisatge que s'expressa en les «xarxes topològiques» o «mapes geogràfics de la identitat». Recordem que es tracta de mapes que recullen llocs i trajectòries significatius que defineixen els límits del món dels subjectes o les col·lectivitats alhora que en constitueixen la identitat (Lindón 2014).

En el conjunt de *Mural del País Valencià*, la funció de guia pel territori s'insinua des del títol, ja que ens trobem davant d'un mapa que recull una imatge panoràmica dels indrets significatius de la geografia literària valenciana. En aquest sentit, la xarxa de cartografies literàries que el poeta construeix en el poemari és la forma literària que ha pres el mapatge cognitiu del territori, com ens recorda Tally (2013).

Com ja hem esmentat, el punt de partida del magne poemari és un retorn a l'elementalitat natural de l'aigua i la terra com a base del paisatge per a posteriorment conformar una imatge complexa dels temps i els espais del País Valencià. Concretament, l'anhel per retrobar l'autenticitat del territori es perfila en un marc molt clar en el «Llibre I», el qual agrupa les figures del poeta àrab desterrat —en record a Al-russafi i el passat morisc—, sant Pere Pascual degollat a València, el rei Jaume I i un soldat anònim que canta al país. Tot un seguit de senyals del passat bèl·lic de l'antic regne amb «seguretats de sang i dinastia» (LI I, 1996: 43) que servirà per a projectar el cant de lloança a la terra, com diu «Cantata inicial del País Valencià»:

[...]
Començà a ser, per voluntat d'en Jaume,
pel seu ocult i vinculant amor,
i comença per ésser ample regne,
clar i distint, tot de marges i solcs.
Arribà a ser país al llarg dels segles
vers un futur polític molt millor.
L'antic metall del regne és sols història
i mira i veu clar l'esdevenidor.
[...] (LI I, 1996: 41)

Per tant, *Mural del País Valencià* s'agrupa al voltant de quatre grans esferes: el record del passat fundacional, els cants polítics, la lloança als agents culturals i la representació de geografies literàries. Aquest últim aspecte mereix atenció perquè situa la dimensió física del país en el pla literari per a reconstruir literàriament un territori tradicionalment negat. Amb to

enèrgic el poeta explora el País Valencià per a bastir un mapa territorial en el text, la cantata continua:

[...]
Camins, camins, Morella i Guadalest,
pertot arreu collites i camins,
tots opulents de verdes illes mòbils
duen els carros llenya del garbí.
Oh Maestrat, Mariola de fonts!
Aigua de fang de séquies i rius.
Tot és cultiu a la terra estimada,
fonamental creixença del país.
La universal cantata del país.
[...] (LI I, 1996: 41)

Com es veu en el fragment anterior, l'autor se serveix de la paraula poètica per a mapejar l'espai a gran escala i retrobar «el secret del país, / familiar, en la saba dels mots» (LI I, 1996: 40). A partir d'ací, el jo poètic es posiciona com a observador del món i cartografia els paisatges en un exercici de *mapping* cognitiu que recull els indrets provinents d'un exercici de conceptualització del territori, com van exposar Fredric Jameson i Robert Tally (vegeu punt 2.3.). Aquesta operació en *Mural del País Valencià* es magnifica per la intenció totalitzadora del poemari; en aquest sentit, el poeta dedica huit llibres complets —llibres XI, XV, XVI, XVII, XXII, XXIII, XXIV, XXV, XXVI i XXVII— i quatre parcialment —I, VII, XIX i XXVII— a la literaturització de viles i ciutats, gairebé el cinquanta per cent de l'obra.

La tipologia de textos es classifica en reculls que glossen cadascun dels pobles de determinades comarques, en composicions que donen una visió general d'una comarca en concret, en reculls que agrupen pobles de diferents comarques i en llibres dedicats a poblacions concretes com «Llibre de Dènia», «Llibre de Xàtiva» o «Llibre d'Alzira». En totes les imatges que es donen dels indrets defugen la descripció i busquen l'evocació i l'activació de marcs referencials compartits amb el públic lector. Antoni Martí Monterde apunta la mateixa qüestió a propòsit de la narrativa francesa i la manera de representar les ciutats en afirmar que els racons urbans «són susceptibles de ser evocats —no: convocats— amb la seva designació toponímica» (2015: 54). Encara que la representació territorial i paisatgística no concentra tanta potència evocadora com els «localismes parisencs» que ell esmenta, la intenció del poeta és teixir tota una xarxa de llocs comuns que són portes d'accés als indrets. A tall d'exemple, es pot apreciar aquesta pràctica en un poema del «Llibre d'Elx» que metonimitza la ciutat en els rituals de la «Nit de l'Albà» festa del Misteri:

Per les terrasses, des de les terrasses,
Els rams de foc amb conjuntat destí,
Coets de tro i pompa de carcasses
El ritual municipal del foc

Omple la nit, de majestat dinàstica,
Creua la nit amb llapasses fulgents.
El poble mut, expectant, amantíssim.
El palmerar es traslladava al cel
[...] (Ll XXII, 1996: 278)

El sonet és una síntesi molt representativa de la ciutat, ja que l'esment de determinats elements obri la constel·lació de la Festa i, en conseqüència, de l'espai on té lloc.

De manera semblant, en el «Llibre de Xàtiva» la clau que activa el marc referencial de la ciutat és l'evocació d'un fet històric: la crema per part de les tropes borbòniques. L'entramat urbà no apareix descrit però sí que s'hi insinua un afer compartit col·lectivament:

Ciutat, ciutat, cremaré com un feix!
Fores un feix afegit al gran foc.
Pedres, taulells, estatures de l'odi!
L'odi més gran que mares han parit!
[...] (Ll XXVI, 1996: 494)

Tant en el primer cas com en el segon, es desplega la potència simbòlica dels llocs gràcies a la profunditat històrica i cultural continguda en uns mots que detonen el seu significat en el context del poema. En altres textos, a més de les festes i els esdeveniments històrics, també s'evoquen personatges importants —sants, escriptors o pintors—, menjars o escultures. En el fons, aquest conjunt de referents té per objectiu fer aflorar la xarxa topològica de la identitat col·lectiva valenciana que el poeta recupera en el temps de la transició democràtica, com diu aquest poema de la secció «Mural, mural» del «Llibre XXVII»:

Jo faria el mural del meu País.
[...]
Duia el meu front, semblant lluent l'estrella,
el record del Guernica de Picasso,
el moment horrorós, l'amarg instant,
l'exasperat moment de cruels banyes
i cavalls esventrat, taules rompudes,
i em guiava un afany antic d'un mapa.
[...]
Aquest era el propòsit i l'empresa
a la qual jo em llançava com a l'aigua
de la bassa, la mar o el sequiol.
(Ll XXVII, 1996: 650)

Els nodes de la xarxa que ha dissenyat el poeta són cadascun dels pobles i comarques literaturitzats però també alguns indrets d'especial importància per a la tasca reterritorialitzadora: els llocs de la memòria. En la tònica d'altres volums com *Llibre de meravelles* (1956-1959) i *A mi acorda un dictat* (1960), el poemari valencià és una font prolífica de memòries de la guerra civil i la postguerra. El jo poètic s'identifica com a víctima de la guerra i se sent en la

necessitat d'explicar, mitjançant el seu testimoni, què ocorregué i on ocorregué. Conscient que el relat oficial no es responsabilitza d'explicar el dels vençuts, el jo poètic emprén la tasca de fer memòria amb la paraula literària al marge de la història, com ja hem vist. En aquest poema del «Llibre II» se subjectivitzen des del record els fets de 1936 fins al punt que es converteixen en un afer privat, unes experiències, que el jo poètic vol publicitar perquè isquen de l'anonimat:

[...]
jo sé que vaig, per on vaja, ferit,
als ulls, al cor, al sentiment pregon,
pel fet brutal d'aquella guerra estranya:
[...]
Després caigué la llarga polseguera
de quaranta anys de teranyina vil.
Jo vaig lluitar la pell d'aquella guerra;
i em féu patir la postguerra molt més.
Us ho vull dir amb paraules planeres.
He de parlar d'amargues experiències. (LIII, 1996: 108)

Pierre Nora afirma que la memòria esdevé privada quan els països no han fet de la història el principi rector de la consciència nacional (2008: 22), com és el cas del País Valencià. Per aquest motiu, la tensió història-memòria s'acusa, i la memòria es replega a l'àmbit experiencial perquè és en la concreció d'objectes, llocs o imatges on té capacitat d'arrelar (Nora, 2008: 21). A la llum d'aquestes observacions, la poesia estellesiana nodreix la col·lectivitat amb el testimoni situat d'un temps molt concret, tant en els llocs de memòria com la quotidianitat literaturitzada. Segons Nora, l'espacialització del record es dona arran de la sensació que la història ha bandejat la memòria i no circula de manera espontània entre el poble. Els llocs de memòria són, per tant, el suport material on cristal·litza la memòria en risc de desaparèixer, poden ser arxius, biblioteques o museus que la preserven o els escenaris dels fets que han quedat al marge dels traçats històrics. En qualsevol cas, són llocs en tots els sentits: material, simbòlic i funcional (Nora, 2008: 32).

Durant quaranta anys de dictadura, l'obra de Vicent Andrés Estellés adopta una postura de resistència per a guardar la memòria amenaçada fins al punt que el seu jo poètic esdevé el que Nora considera un «home-memòria» (2008: 29). El poeta és conscient que el record de la guerra i la postguerra no se socialitza en la col·lectivitat i decideix emprendre accions literàries que, individualment, el preserven de la desaparició: «Com oblidar aquells jorns memorables? / Altres ho han fet: no m'ho haveu de dir» (LI I, 1996: 105). En aquest projecte literari, el territori i els escenaris dels fets són el suport idoni per a fixar la memòria a un eix col·lectiu que permeta difondre-la més enllà de la individualitat del jo poètic. Així ho expressa en els cants temporals del «Llibre III»:

Parle per mi; però aleshores parle
pel meu país, pels meus companys de lluita,
d'obscuritat, de mines caminants.
Vaig foradant, corcant tota la terra. (Ll III, 1996: 141)

De tots els indrets poetitzats, n'hi ha dos que resulten fonamentals en l'exercici memorial: Paterna i el seu cementeri i el paratge natural del Barranc del Carraixet. D'aquests dos llocs, el primer és un dels escenaris on més execucions massives va perpetrar el règim franquista al País Valencià —actualment hi ha més de dues mil persones a les fosses del cementeri—, motiu pel qual se'l considera «el paredón de España». El segon és un paratge natural convertit literàriament en un lloc de memòria. La composició «Ofici permanent a la memòria de Joan B. Peset, que fou afusellat a Paterna el 24 de maig de 1941» és un monogràfic a les morts de postguerra i els llocs de memòria adés citats.

Com déiem anteriorment, els llocs de memòria són polièdrics pel que fa al component funcional, material i simbòlic de què gaudeixen. La càrrega simbòlica, però, és al nostre entendre la més significativa, ja que en el cas del cementeri de Paterna la simple enunciació del nom del poble, com fa el poeta en el títol, ja és dipositària de tot un marc referencial que transporta als afusellaments massius. Pierre Nora explica que, en base al component simbòlic, hi ha dos tipus de llocs oposats entre si, els dominants i els dominats. Com es pot deduir, els primers estan destinats a la lloança de la victòria en edificis governamentals i monuments que expressen la seua naturalesa en construccions majestuosos i verticals, posem per cas el Valle de los caídos —Lefebvre associa l'expressió de l'autoritarisme i la brutalitat masculina a construccions verticals que emulen la verticalitat fàl·lica apuntada per la psicoanàlisi (2013: 95-195). Mentre que els segons són el refugi material, «el santuario de las fidelidades espontáneas y de los peregrinajes del silencio. Es el corazón viviente de la memoria» (Nora, 2008: 37). Tant el cementeri de Paterna com el Barranc del Carraixet responen a aquesta consideració en ser els llocs de la mort dels vençuts, i a més, en ser uns llocs no dissenyats per a aquest propòsits sinó reutilitzats, i en conseqüència, resignificats i desposseïts del simbolisme anterior. El cementeri com a lloc de descans en sepultura és transgredit i passa ser un espai de caos on els afusellats resten sense identificació ni consentiment. La verticalitat dels llocs dominants és ara l'horitzontalitat de la submissió i de la terra que acull els cossos, com veiem en el següent poema introductori a l'homenatge al rector Peset:

[...]
*davallarem solemnement
al costat dels nostres germans.*

*meditarem intensament.
us demanarem pels nostres morts.*

*ens inclinarem reverents
fins besar la dolguda terra.*

*després, ens agenollarem
amb el cap molt amarg al pit.
[...] (LI XIII, 1996: 230)*

Pel que fa al barranc del Carraixet i «Gran oratori pels morts valencians de la postguerra, altrament titulat Vora el barranc del Carraixet», l'operació literària és totalment diferent. Aquest curs natural d'aigua és l'accident geogràfic més important de l'Horta Nord però no pel que allà tingué lloc en la postguerra, sinó pel valor paisatgístic i ecològic que els habitants li atribueixen. El poeta de Burjassot l'utilitza com a base material on retre homenatge als morts valencians de la postguerra en un exercici ficcional de *contrafactum*—no hi ha afusellaments documentats en aquest indret— i de filiació amb el poema de Llorente «Vora el barranc dels Algadins». En conseqüència, la condició de lloc de memòria del Carraixet és distinta a la del cementeri de Paterna, ja que no són ni el component simbòlic ni el material els predominants en la constitució com a lloc de memòria sinó el funcional. Mentre que adés la realitat topològica i simbòlica de Paterna la reforcen com a lloc de memòria, ara el manteniment i la intenció pedagògica de preservar uns fets és el factor que ens permet determinar la composició de l'oratori com un lloc de memòria, més que no el barranc del Carraixet real.

L'exemple d'aquesta peça altera l'eix referencial de la poètica del paisatge construïda en *Mural del País Valencià* i en la resta de l'obra estellesiana. A pesar que en els altres textos no hi ha una relació inequívoca entre món real i espai literari, en el versos del Carraixet la referencialitat s'altera i es constata l'heterogeneïtat de les imatges de l'espai advertida per Westphal (2007) en l'encreuament de politopies i policronies. En el poema que homenatja els morts de la postguerra, inspirat en la peça de Llorente de 1904, es dona un fenomen que Henri Lefebvre (2013: 193) havia negat en parlar de l'espai social, l'escriptura de l'espai i la posterior lectura de l'espai. El sociòleg afirmava que l'aproximació semiòtica a l'espai és insuficient perquè l'acció del poder en la configuració de l'espai el converteix en un espai confós i de difícil lectura per les estructures socials que el travessen. No obstant això, en el cas del Carraixet ens trobem amb un dels espais menys social i més literari de tota la poètica estellesiana, per la qual cosa podríem afirmar, ara sí, que el lloc de memòria és un text. Aquesta consideració es deu que en la composició se superposen les següents espaciotemporalitats: d'una banda, el territori literari del barranc dels Algadins llorentí i el barranc real del Carraixet, i d'altra banda, el temps històric de la postguerra. El text de Llorente actua com a substrat de l'artefacte estellesià per a conjugar una inicial geografia real, els Algadins d'Algemesí, amb una geografia de l'imaginari com el Carraixet dels afusellaments resultant. Aquesta aproximació geocrítica al text i el territori permet parlar del que Lefebvre va anunciar i Westphal reprén: l'arquitectura. Aquesta apreciació s'evidencia en el text estellesià, on

el poeta esdevé autor d'una configuració molt concreta de l'espai literari: convertir-lo en un lloc de memòria. Així doncs, el Carraixet estellesià, fruit de la superposició del temps de la postguerra i d'un indret representatiu de l'Horta sobre el text paisatgista de Llorente, és un clar exponent de la intertextura westphaliana. El crític literari parteix de la idea que l'espai humà i la literatura són indissociables i, com vasos comunicants, es troben en constant interconnexió. És per això que en el marc de la geocrítica es donen fenòmens com el de l'arquitectura i la intertextura, totes dues producte de la vinculació espai-text:

Calvino fait Paris qui fait Calvino, Butor fait Tokyo qui fait Butor, Borges fait Buenos Aires qui fait Borges, *et caetera* à l'infini. Le couple architecture/architecture cède alors la place à un tiers : l'intertexture. L'espace humain adopte une dimension intertextuelle. La ligne du récit se superpose au tracé de la rue ou de la route (Westphal, 2007: 263-264).

En una anàlisi més atenta veurem sota quins mecanismes té lloc la intertextura en la geografia del barranc del Carraixet estellesià. A diferència d'altres poemes del de Burjassot que reten homenatge a Llorente o que tenen com a pretext la temàtica dels seus textos (Carbó 2011), l'única connexió que té «Gran oratori pels morts valencians...» amb «Vora el barranc dels Algadins» és l'aprofitament d'un element del territori com un node d'identitat i memòria en la literatura. En tots dos casos, l'atenció a la materialitat de l'espai és la força motriu que ancora el text al territori i la seua representació, malgrat ser composicions distants en temàtica i posicionament. El contrast s'observa nítidament en la primera estrofa, mentre en Llorente es recrea el *locus amoenus* del jardí de la infantesa com a tòpic de la felicitat, Estellés fa tot el contrari.

A més, el canvi temàtic va acompanyat d'un desballestament del ritme melòdic de la composició original:

Vora•l barranch dels Algadins
hi a uns tarongers de tan dols flayre
que per a omplir de aroma l'ayre,
no té lo món millors jardins.
Allí hi a un mas, y el mas té dins
volguts recorts de ma infantesa;
per ells jo tinch l'ànima presa
vora•l barranch dels Algadins.
[...] (Llorente, 2013: 497)

Vora el barranc del Carraixet
hi ha un taronger d'amargues branques:
penja una collita de màrtirs
d'una mort amarada i pobra.
vora el barranc del Carraixet,
enterraments de caritat,
la funesta llum foradada
i les rebentades pupil•les.
[...] (Estellés, LI XIII, 1996: 250)

En una aproximació a la sinestèsia, la dolçor llorentinista es converteix en la reiterada amargor estellesiana associada sempre al dolor. Com Ferran Carbó (2011) i Núria León (2013) han observat, el text estellesià canvia la tonalitat del text base i hi incorpora el component politicosocial, absent en l'expressió renaixencista, amb l'objectiu de convertir-lo en un himne patriòtic. El poema, però, va més enllà i representa una evolució en el discurs poètic, ja que fa dialogar espai, temps i tradició literària —intertextura— per a refrescar una estètica cabdal en la literatura valenciana i demostrar que l'ancoratge al territori admet altres lectures ideològiques, com deia Nogué (2007). Com ja hem advertit a propòsit del cementeri de Paterna, l'ordre simbòlic d'aquest lloc de memòria també pertany al dels dominats. En tant que mai es produïren afusellaments en l'esmentat paratge, Estellés l'utilitza com a escenari per a homenatjar la totalitat de les morts polítiques de després de 1939, moltes de les quals tampoc tenen un lloc fix de repòs. Així doncs, el poeta habilita un lloc de memòria en la seua literatura perquè descansen les morts anònimes i resignifica l'accident geogràfic com un punt de trobada col·lectiu:

Vora el barranc del Carraixet
vinclarem nostres banderes
en un silenci reverent
davant les tongades de morts;
davant les tongades successives
d'assassinats, de morts inermes
afirmarem plor i paraula
[...] (LI XIII, 1996: 251)

La nòmina de poblacions i llocs de memòria recollida pel poeta emfasitza alguns espais com a centres irradiadors del significat del poemari, així ho ha fet amb els referits a la memòria bèl·lica i dictatorial o els indrets de la fundació del regne medieval. La majoria d'aquests espais significants tracen un mapa literari dels orígens rurals del territori a través del discurs poètic i creen el que Pau Pedragosa denomina narracions cartogràfiques, com ja hem vist en el punt 2.3. Mitjançant l'acció del mapatge literari, el poeta crea una cartografia, més o menys estàtica, d'imatges que estructuren territorialment el País Valencià. En el principi d'aquesta operació, i també en el principi de l'arquitectura de l'obra, la ciutat de València és el punt de partida de la veu poètica per a desplaçar-se a la resta del territori. En «Cantata inicial del País Valencià», del «Llibre I», s'invoca la finalitat del poemari i la centralitat de València en l'empresa politicoliterària:

Vull reiterar la comanda ancestral.
Vull reiterar el feraç manament
d'unitat del País Valencià.

[...]
Cànter o gerra, València al bell mig.
(LI I, 1996: 41)

L'estructura del «Llibre I» és significativa en aquest sentit perquè la composició es divideix en tres parts: «Declaració de principis», «Cantata inicial del País Valencià» i la més extensa de totes, «Cants a València». Aquesta darrera secció situa el cap i casal en la tríada que marca les bases del poemari i del relat sobre el país literari que es construeix en l'acte d'enunciació. Una acció similar a la desenvolupada per Joan Fuster en *El País Valencià* (1962), i que, podríem considerar complementària a l'assaig del de Sueca en el camp de la poesia. Encara que són obres amb una diferència temporal molt dilatada, més de trenta anys entre la publicació d'un i d'altre, i amb propòsits aparentment distints, hi ha certes concomitàncies entre ambdós textos pel que fa a la representació del paisatge. A nivell macrodiscursiu, alhora que Fuster concep el seu text com una guia d'anàlisi del País Valencià i les seues gents sociològicament i històrica a través del territori, com diu P. Grau (2017: 117); Estellés mitifica la geografia per fer crònica del passat, retratar el present i apel·lar a un futur d'optimisme, segons Pérez Montaner (1996: 15). No obstant això, a petita escala, s'observa que el criteri seguit per Fuster, com apunta Daniel P. Grau (2017: 118), ordena el territori a partir dels punts cardinals que naixen de la centralitat de València coincideix amb la consideració de València com a punt de partida del poemari estellesià. En ambdós casos, els itineraris literaris s'inauguren en la ciutat de referència per als autors i, recordem, un dels escenaris poètics més potents en Estellés. La ciutat funciona com un node irradiador de camins, com l'antiga Roma imperial, que s'estenen cap a totes les contrades del territori.

A diferència del text fusterià fixat en la contemporaneïtat, la plasticitat del gènere poètic permet que la ciutat estellesiana gaudisca d'una doble dimensió en aquest primer llibre. D'una banda, és el punt de referència de la subjectivitat de l'autor en relació amb Isabel Andrés, amb qui va descobrir i viure València (LI I, 1999: 24). I d'una altra banda, és el naixement del poble en els temps fundadors del regne. Els «Cants a València» lloen el cap i casal des de la polifonia de cinc veus mítiques que retornen al passat: el poeta Prudenci¹⁰, el poeta àrab de València, el rei Jaume I, sant Pere Pasqual¹¹, un soldat de les hosts de Jaume I, i la veu del mateix jo poètic. Cadascuna d'aquestes veus rememora el temps històric de la ciutat com a referència del mediterrani, la veu de Prudenci la lloa així:

[...]
Els pilots hauran de tenir el
teu clar nom a les seues rutes,
hauran d'ancorar els seus vaixells
a les teues aigües.
[...] (LI I, 1996: 51)

¹⁰ És possible que es referisca al poeta de Benimaclet Prudenci Alcon i Mateu (1904-1976), guanyador de la Flor Natural en els Jocs Florals de 1942 i autor dels miracles El capell de sant Vicent i La porta de l'Àngel.

¹¹ Segons les investigacions de Jaume Riera i Sans (1986), sant Pere Pasqual és una invenció literària estesa a la ciutat de València des del segle XVII.

Totes les intervencions responen a la constant de representar la ciutat com un indret de llum i fertilitat, íntimament a l'aigua en les al·lusions al riu, les séquies i l'horta. En especial, la intervenció posada en boca del rei Jaume I reprén aquests tòpics naturals per a feminitzar la ciutat en una trobada amorosa, com veiem tot seguit:

Molt recorde aquell jorn que vaig entrar a tu
riu amunt, amb els meus estendards i les meues
hosts que et depararien dies de glòria
i omplenarien de festa els cors i els balcons.
[...] (LII, 1996: 69)

Versos com aquests, on el territori de la vila és penetrat pel conquistador en un acte de gestació d'un nou poble, posen de manifest la visió de la ciutat, i de la terra, com un cos femení; ja ho hem vist en «Llibre d'exilis» i les composicions dedicades a l'aigua i les pedres. Aquesta simbolització del territori natural, o naturalitzat com és el cas de la ciutat, amb el cos femení permet una lectura des de les teories ecofeministes que entenen aquesta vinculació com un reflex de la cosmovisió patriarcal on dones i territori són elements a ser controlats pel poder masculí. En la línia d'aquestes apreciacions, Montserrat Palau puntualitza que el disseny de les nacions són projectes encapçalats sempre des de la masculinitat, amb la qual cosa la feminitat no ha jugat un paper actiu en el disseny de la nació però sí que s'ha utilitzat com a «suport simbòlic i moral» (2006: 131), fets que s'observen en la poètica nacional de Vicent Andrés Estellés. A més, la crítica fa una afirmació del tot pertinent a l'anàlisi topològica en relació amb la passivitat de la terra que acull, com la dona que cuida: «El cos femení és l'espai, el conjunt de la col·lectivitat, i la idea és la de mare, amatent i casolana, uns rols que no deixen de reforçar l'imaginari cultural i els estereotips de gènere (Mayer 2000)» (Palau, 2006: 131). Complementàriament, la figuració de la dona com a «àngel de la pàtria» hi ha la imatge erotitzada del cos femení, la terra conquerida i anhelada, com ens mostra la topografia eròtica d'*Ora marítima*, un poemari inscrit en l'òrbita temàtica de *MPV* (Oviedo, 2018c: 58):

La dona jeu, tota nua, pel llit,
i mire, absort, la seua orografia.

Molt lloaran la feina topogràfica,
el meu treball tenaçment geogràfic;
mai no sabran que, en descriure certs llocs,
he pensat molt, amb un enyor grandíssim,
molt dolços caus, molt eròtiques cales
d'un cos només, l'extens cos d'una dona.
(OM, 2018: 436)

A més, s'hi suma a l'erotització del territori la representació de la ciutat preindustrial amera-
da d'aigua i horta com a posibilitadora de l'acció masculina per a fundar un nou ordre:

[...]
He besat la teua terra,
i sentia tota la teua terra,
les terres aspres i dolces de Castelló,
les terres fines d'Alacant.

En un grapat t'he sentit tota,
i t'has anat escolant de la meua mà
i has retornat a ser terra, al
teu lloc, la humilitat del teu destí.
[...] (Ll I, 1996: 70)

El territori de la ciutat, com a metonímia de l'esfera natural, i l'acció del rei, com a metonímia de l'esfera cultural, són les bases per a engendrar el poble que naix en el segle XIII amb l'entrada del monarca a l'urbs, l'herència del qual pren forma en la llengua i la cultura nouvingudes:

No oblides mai el teu destí, València.
en català t'he donat, molt humilment,
el testament de la meua mà, cansada de lluitar:
conserva i divulga el teu català als dies futurs.
[...]
Les meues mans et recorden nit i dia,
la meua senyera vigila per tu amb les seues barres.
I jo recorde aquell grapat de terra que vaig
prendre i vaig aixecar, nupcial, als meus llavis.
(Ll I, 1996: 71)

La darrera estrofa és una reformulació del passatge del *Llibre dels feits* de Jaume I, on el rei explica de viva veu l'escena: «E nós fom entre la rambla e el reial de la torre. E, quan vim nostra senyera sus en la torre descavalgam del cavall, e endreçam-nos vers orient, e ploram de nostres ulls, e besam la terra per la gran mercè que Déus nos havia feita (cap. 282)» (*apud* Borja, 2010: 43).

La unió entre monarca i ciutat, exponent màxim del territori de conquesta, és l'origen del país contemporani que a posteriori el poeta cantarà i representarà en el poemari. Per aquest motiu, la funció de València va més enllà de la capitalitat del regne, es tracta del punt exacte des d'on irradia la creació del poble. Una imatge similar a aquesta és la donada per la veu de sant Pere Pasqual i pel soldat de les hosts del rei, el qual reforça la fertilitat de la vila com a base per al nou projecte:

[...]
El teu present la teua fecunditat
la feracitat de l'aigua
a l'arrel mateix de les teues sacres murades. (Ll I, 1996: 79)

En complement a la visió col·lectiva de la ciutat de València com a matriu del poble, posada en boca de poetes i personatges històrics, la veu del jo poètic dona una imatge subjectiva de l'entorn urbà. La secció enunciada per la veu poètica assenta sobre els records dos poemes dirigits a la ciutat, a la qual demana que retrobe el seu destí en companyia dels pobles. Si els poemes anteriors es referien al passat de la vila en una expressió metonímica del passat col·lectiu, ara la ciutat és l'embolcall de la veu poètica contemporània, com veiem tot seguit:

[...]
Puc ben bé dir
que en tu he retrobat la joia que creia perduda
i he sentit com mai el desig
d'ancorar i edificar la meua casa.
[...] (LI I, 1996: 84)

El to d'aquesta composició entronca amb la composició huitena de «Declaració de principis», en què el poeta vincula la pràctica urbana de València als passejos amorosos amb la seua esposa. El poema és una narració cartogràfica de la ciutat gràcies als recorreguts dels amants entre carrers i places amb una clara intenció de vincular afectivament l'entorn urbà i la història de vida, n'és un exemple aquesta estrofa:

[...]
el fet més lluminós de la meu existència
és haver conegut aquesta dona que encara m'acompanya
amb el seu silenci i la seua conformitat,
i haver creuat, amb ella, els carrers de valència,
aquells dies de festeig i projectes que mai no s'han acomplit.
[...] (LI I, 1996: 24)

En resum, en versos com aquests la ciutat abandona la complexitat de l'entramat urbà i es converteix en un lloc concret i viscut que s'incorpora a l'imaginari espacial per on es desplaça el jo poètic. L'experiència urbana situada en un context determinat facilita l'assumpció del sentit de lloc i la projecció afectiva de l'espai, com ja havia ocorregut amb el paisatge rural. En aquest sentit, la representació territorial dissenyada pel poeta és un projecte concebut, en termes generals, per a vertebrar el poble valencià en sentit geogràfic com en sentit històric i simbòlic.

Conclusions parcials

La fallida del concepte de pàtria que Simona Škrabec (2017) advertia es presenta en la literatura catalana com un problema de primera magnitud, ja que es desballesta el sistema de referències culturals i polítiques que s'havia bastit des del modernisme. Davant d'una situació com aquesta, la paraula és l'únic artefacte de resistència per a contenir el desballestament. Així doncs, autors com Vicent Andrés Estellés veuen en l'acte d'escriptura el mitjà per a reconstruir el símbol de la pàtria a través del testimoni del món que habiten. En el cas del poeta de Burjassot, la conversió de la seua obra en una espècie de *testimonio*, pròxim a l'estil llatinoamericà, és el canal idoni per a superar una relació problemàtica amb el territori i la història d'un país negat des del final de la guerra.

L'adscripció de la poètica estellesiana a l'òrbita testimonial és possible perquè detectem que l'autor desplega en quatre grans branques els principis que guien el gènere al continent sudamericà. Com hem vist, aquest tipus de literatura tenia per objectiu difondre la veu del poble que ha format part dels fets històrics però que ha quedat exclosa del relat que posteriorment se n'ha fet. En aquest sentit, es pretenia recuperar el paper protagonista de la memòria col·lectiva en la conformació de l'imaginari històric i en l'establiment d'una veu fundacional del grup social que emergeix al marge de les postures hegemòniques.

En última instància, la finalitat de l'autor és posar de manifest la imposició de silenci i de negació a què es veuen abocats els vençuts del conflicte bèl·lic; per això mateix, l'autor amplia els marges de la representació i eleva a categoria poètica el territori i la memòria com dos mecanismes per a repensar la qualitat subalterna del grup social a què pertany. Així doncs, el poeta activa la dimensió espacial de la preservació de la memòria del grup social per apartar-lo de la marginalitat i oposar-se al discurs històric oficial.

Com ens han indicat les anàlisi anteriors, la intenció territorialitzadora d'Estellés naix de la recerca constant del concepte de pàtria de què ha quedat desposseït i de l'anhel per constituir-la en un mapa. Els plantejaments que guien l'acció poètica d'Estellés se centren en la reflexió al voltant de la dimensió espacial de la idea de pàtria, especialment en el desenvolupament d'una operació cartogràfica allunyada de postures essencialistes romàntiques. En «Llibre d'exilis» (1956-1957), l'autor desplega amplament la consciència que la nació és un artifici. Versos com aquests en són el màxim exponent: «Jo sé que un pot fer-se una pàtria tallant i retallant, / amb unes grans tisores, un paper qualsevol» (CQOTP, 2014: 338). El constructivisme que sura al capdavant d'aquesta concepció facilita a l'autor la capacitat de dissenyar la pàtria i crear-la, amb una doble intenció, dins i fora del text literari. Vol dir açò que Estellés, alhora que perfila discursivament els límits del territori, també conforma una

literatura fundacional dirigida a recuperar la veu i la memòria del poble. Aquesta conversió de la poètica en enunciació política (Picornell 2002) manifesta la intenció d'Estellés d'actuar en l'àmbit intraliterari, amb la incorporació de temes i formes fins al moment absents en la literatura catalana i també en l'àmbit extraliterari, en contribuir als discursos que determinen l'imaginari patri.

No obstant això, el concepte de pàtria evoluciona al llarg de les obres d'Estellés i guanya força des l'estètica dels anys cinquanta fins a la de la segona meitat dels setanta. Els inicis marcats per «Llibre d'exilis» responen a una representació més aviat abstracta del territori, marcada per la indefinició i el desig de recerca d'un entorn que protegisca el jo poètic de la intempèrie existencial en què es troba (Balaguer 2010: 127). Posteriorment, la confecció del mapa s'encarna en el procés de reterritorialització palés en *L'Inventari clement de Gandia* (1957-1961), que respon, en certa manera, a la desterritorialització donada en els exilis anteriors. El poemari trobat a la capital de la Safor comença la recomposició i situa la paraula com a matèria primera de la reconstrucció del discurs i del paisatge, que emergeix en les imatges de l'horta de la infantesa de l'autor. Concretament, Vicent Andrés Estellés engega tres vies de metaforització per la consecució de la pàtria: l'univers terrisser, les imatges de forneria i la identificació amb el cos femení. Les dues primeres mostres il·lustren la intenció demiúrgica del text poètic, el qual —com una tessella o com la massa de la farina— és modelat per a fundar la pàtria intra i extraliterària. Mentre que l'anhel de superar el solipsisme de l'exili s'encarna en el desig de trobar l'amor en un cos femení protector, aquella idea ja evocada per Roig (2010: 69) sobre «tocar mare» en el destarrament. En aquest sentit, la intempèrie territorial de les obres dels anys cinquanta comporta la recerca de l'estimada com una solució existencial. La recerca de l'espai patri és equivalent a la recerca del cos femení, ja que aquest és constituït com un símbol de la col·lectivitat. En termes metafòrics, «el cos femení és l'espai», segons Palau (2006: 131). Aquests tres eixos es posen al servei de la definició del paisatge natural ja que, per a Estellés, és l'espai on descansa la clau de volta de la identitat nacional, com també la de la identitat individual per ser la seu de la infantesa. Complementàriament, la imatge de la ciutat també es veu afectada per la projecció de la feminitat. València esdevé en el primer llibre del poemari el centre on es funda el país per l'entrada de les tropes de Jaume I i la conquesta de la terra. La fertilitat adés apuntada en referència als rius i l'horta també impregna el cap i casal com a matriu del poble des d'on irradiarà la col·lectivitat.

Des dels inicis poètics que evoquen el sentiment d'estrangeria de l'exili, passant per les metàfores demiúrgiques que inventarien les diferents cares del paisatge, el projecte poètic d'Estellés desemboca en la territorialització que fixa la pàtria en *Mural del País Valencià*. Aquest magne poemari, concebut a imatge *Canto general* (1950) de Pablo Neruda, és el cant èpic on

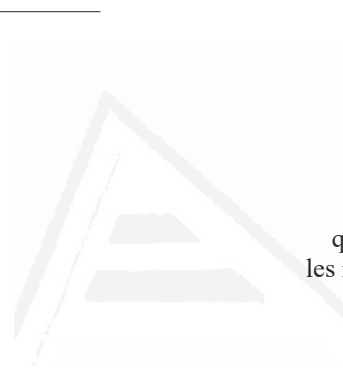
es materialitzen totes les reflexions i consideracions efectuades en èpoques anteriors al voltant de la idea de pàtria. En aquest text, però, el poeta es reitera en l'objectiu de conjuguar el territori i la memòria com a bases per a unificar les, ara ja consolidades literàriament, terres valencianes. En canvi, *Mural del País Valencià* es desprèn del to confessional i metapoètic i fa valdre un to heroic per a cantar les gestes d'un territori que ja és presentat pel seu nom.

El temps i l'espai són els dos elements que fan avançar la concepció de la pàtria al llarg de tota l'obra de l'autor, especialment en el darrer poemari que pivota en el record de la república per a lloar el passat i l'esperança en la democràcia per a encarar el futur. En tots dos casos, *Mural...* segueix ancorat a l'entorn natural, un fet que defineix la seua poètica com una literatura geogràfica que parteix de la narració de l'aigua i de la terra com dos dels elements primigenis que funden el territori. Per a l'autor, la naturalesa dels paisatges valencians es manté com una constant que posa les bases del paisatge patri i els records. Mentre els rius evoquen la fertilitat de l'aigua i el moviment que empeny el canvi dels nous temps, les pedres fan ressonar la fragmentació amb què recompondre el discurs i la calma del passat. Aquests dos elements posen la base de les geografies literàries que fixen el territori gràcies al mapatge cognitiu que recorre les comarques valencianes, en un exercici complementari a l'engegat per Joan Fuster en *El País Valencià*. Malgrat les concomitàncies presents entre dues obres, *Mural...* beu de l'estratigrafia acumulada en l'espai i se centra en espacialitzar el record dels fets que havien provocat el sentiment d'estrangeria de «Llibre d'exilis».

Per tant, el procés de reterritorialització és inseparable de la preservació de la memòria perquè, com hem vist, el moment històric condiona la percepció afectiva de la pàtria des del moment que el primer franquisme desarrela el jo poètic del seu marc espacial fins a la mort del dictador que el retorna. L'ancorament al territori que s'efectua en *Mural...* es dona en els llocs de memòria que contenen les geografies literàries. Els dos casos que hem assenyalat a propòsit del cementeri de Paterna i el barranc del Carraixet són representatius de la territorialització del record. Tant en un cas com en l'altre, la fixació dels fets històrics des de la perspectiva de la memòria col·lectiva (Halbwachs 1995) permet que el poble recupere el lloc en la història que l'ha exclòs i que aquesta quede unida al territori, de manera que es genere una idea de pàtria basada en la preservació de la memòria testimonial.

En síntesi, la construcció de la idea de territori en la poètica estellesiana pivota sobre dos idees bàsiques: la preservació de la memòria com una pràctica testimonial i la consideració del paisatge com el màxim exponent de la identitat nacional.

6. Els usos literaris de la ciutat



Ciutat que ignores la teua bellesa
sota l'or trist dels oripells, valència,
d'ombres i d'escuma, valència
que calles i oblides, que impúdica mostres
les ruïnes de la ciutat que podries haver estat

Anna Montero

En l'estructura concèntrica que hem proposat per a l'estudi dels espais estellesians, en base a les idees dels nínxols territorials de Giménez (1999) i l'esquema organitzatiu de Lefebvre (2013), la ciutat i el seu entorn són la zona consecutiva a la representació literària del territori. Per tant, en termes d'aplicació pràctica dels principis sintetitzats en els capítols anteriors plantejem que bona part de les referències de l'espacialitat són aplicables al fenomen urbà en tota la seua complexitat.

Com Marta Llorente (2015) afirma, la centralitat l'entorn urbà en el transcurs dels segles XIX i XX, especialment des de l'arribada de la industrialització, és una constant en les representacions artístiques i en la conformació del subjecte contemporani. És per això que entenem que l'omnipresència d'allò urbà en la contemporaneïtat el situa com un dels creadors principals de l'imaginari espacial on s'assenten bona part dels conceptes adés exposats. En la traducció al castellà de *Le droit à la ville* (1968) d'Henri Lefebvre, publicada com *El derecho a la ciudad* (2017), Manuel Delgado exposa una diferència clara en urbanisme: «la ciudad no es lo urbano» (2017: 16), és a dir, la realitat del món urbà va més enllà de la vila. Si bé és innegable que la materialitat de la ciutat està a les bases del que s'entén per món urbà, aquest és més

ample que el conjunt de carrers, interaccions i moviments que inicialment poden definir una urbs. A partir d'aquesta afirmació, la ciutat és la forma material on resideix la vida urbana:

Quizá convendría que introdujéramos aquí una distinción entre, por un lado, *la ciudad*, en cuanto que realidad presente, inmediata, dato práctico-sensible, arquitectónico, y, por otro lado, *lo urbano*, en cuanto que realidad social compuesta por relaciones que concebir, que construir o reconstruir por el pensamiento. (Lefebvre, 2017: 71)

Per tant, lluny d'entrar en debats propis de la geografia urbana, assumirem que l'espai urbà és una idea més ampla que la idea de ciutat, i que està compost per un seguit de llocs concrets, com són els blocs comunitaris d'habitatges, els parcs i avingudes, els cinemes, els carrers, les zones periurbanes, etc. Sota l'etiqueta d'urbà, doncs, s'aglutina una sèrie de llocs que constitueixen el que Alicia Lindón proposa amb el nom de *xarxa topològica* (vegeu punt 2.3.), i que acull totes les arestes que Henri Lefebvre atribueix a la ciutat:

La ciudad tiene una dimensión *simbólica*, es decir, tiene monumentos, pero también vacíos, plazas y avenidas, que simbolizan el cosmos, el mundo, la sociedad, los intereses y el Estado. Tiene una dimensión *paradigmática* que implica y muestra oposiciones: el dentro y el fuera, el centro y la periferia, lo integrado en la sociedad urbana y lo no integrado. Posee, finalmente, una dimensión *sintagmática*: unión de elementos, articulación de isotopías y heterotopías. (Lefebvre, 2017: 87)

Totes aquestes cares de la ciutat —la simbòlica, la paradigmàtica i la sintagmàtica— seran explorades en la ciutat literària Vicent Andrés Estellés per entendre com s'ha produït. Ens proposem, doncs, estudiar la complexitat i profunditat del fenomen urbà literari mitjançant l'aproximació als seus llocs —la casa, els cinemes, els hotels, etc.—, en relació a la constitució de símbols pel que fa al significat social, històric o cultural dels indrets i en els camins que articulen una determinada pràctica de l'espai urbanoliterari.

6.1 La ciutat xiuxiuejada

Així s'han fet les ciutats:
construïdes lentament
amb pedres que ahir van ser
vides humanes: amors,
sofriments que ningú recorda.

Narcís Comadira

Tradicionalment, el camp i la ciutat s'han exclòs mútuament, si més no, des del punt de vista teòric i simbòlic, que els entén oposadament: mentre el camp representa l'afinitat amb la naturalesa i l'estabilitat, la ciutat es defineix pel dinamisme, la creació constant i el moviment. Aquesta tensió també s'ha traslladat a l'àmbit literari que, d'una banda, recrea l'Arcàdia de la poesia pastoral i d'una altra, escenifica el vagareig pel París de *Les fleurs du mal*.

Pel que fa a l'univers d'Estellés, la relació entre les dues esferes s'altera i se superen les barreres divisòries entre espai rural i espai urbà. Com hem vist en l'apartat anterior, el paisatge rural és un espai de síntesi on preservar la memòria col·lectiva i conformar la consciència nacional; ara, complementàriament, la ciutat representa un espai on escenificar el record i descobrir altres coordenades poètiques. Malgrat les possibles diferències d'ambientació entre ambdós mons, hi ha dues constants en la manera d'Estellés de representar els espais: la importància de l'entorn com a fixador de la memòria i de la quotidianitat i l'expressió afectiva dels llocs. Aquestes continuïtats reforcen l'observació de Simona Škrabek sobre la inexistència de la tensió rural-urbà en la poètica estellesiana; per a la crítica, el compromís cívic de l'autor i «la seva atenta elaboració d'un ideari complex de *locus amoenus*» han conformat una imatge pròxima de la vida que no recau en el tòpic del camp regressiu i la urbanitat cosmopolita (2017: 211), sinó en una visió global i integradora del territori en el sentit més ample.

La transició del món rural al món urbà en la poètica de l'autor es presenta com un camí d'anada i tornada, ja que són nombroses les mostres en què la ruralitat és evocada des del cor de la ciutat i la ciutat és enyorada des dels camps dels voltants, el poema «Coral romput» n'és un clar exemple. Aquest diàleg constant entre el camp i la ciutat posa de manifest que no es tracta de dues categories en règim d'oposició, sinó més aviat de dos espais permeables. Marta Segarra (2014) entén el món urbà en termes de «ciutat oberta», açò és, com un espai amb cert grau d'obertura respecte dels espais adjacents com puga ser el domèstic o, posem per cas, el rural. Des d'aquest punt de vista, els espais no es classifiquen en compartiments

estanc sinó que es troben en constant relació i intercanvi d'informació, existeixen zones de trànsit entre aquests i les diferències es despleguen en un contínuum que s'estén des de la ruralitat pura fins al cor de les urbs, i a la inversa.

A l'hora d'explorar les relacions entre les representacions de la ruralitat i la urbanitat en la poesia de Vicent Andrés Estellés, ens hem de qüestionar com es vinculen literàriament aquests paisatges i amb quina intenció. Si bé en un primer moment es pot pensar que la biografia del poeta determina els usos i evocacions dels espais recreats, partirem de la idea que aquesta qüestió no és necessària més que tangencialment. Malgrat el distanciament entre biografia i creació, no es pot obviar la recurrència d'Estellés a l'evocació i el record com a mecanismes que permeten la recreació d'escenes pretèrites enyorades. El poeta dota de força literària el record i converteix la memòria en el vector que transporta el jo poètic d'uns paisatges a altres, bé en el retorn a llocs viscuts, bé en fabulacions poètiques de l'espai. Tant en un cas com en l'altre, el vincle topofilic amb els espais i els llocs és la base per a construir-los literàriament com s'exposa en *Ora marítima*:

Aquestes nits, ran de la mar, a casa,
m'agrada molt evocar certs indrets,
llocs on vaig ser estranyament feliç,
caus i forat, i riberes extenses,
badies, ports, arribades de rius,
el naixement i acabament dels dies,
sempre distints i sempre fascinants.
Deixe passar les hores com navilis,
endevinant, perdudes dins la fosca,
terres que vaig remotament conèixer,
[...] (OM, 2018: 437)

Des d'aquest mecanisme poètic, la ciutat és representada de diverses maneres, tant com un espai viscut, un espai recordat o un espai fabulat des de la distància. El punt de vista de l'enunciació revela la posició del jo poètic respecte de l'espai literaturitzat i el grau de distanciament o proximitat amb aquest. En una lògica concèntrica, la ciutat més pròxima al jo poètic és la practicada a través dels seu entramat urbà; en segon terme, la ciutat recordada que transporta a imatges passades i en darrer lloc, la ciutat fabulada, l'evocació de la qual és producte d'una construcció imaginària. Aquestes tres maneres d'aproximar-se al fenomen urbà des de la literatura responen al que Henri Lefebvre va batejar com els espais de representació (vegeu punt 2.1.): aquells que són producte de l'aplicació de tot un imaginari i un sistema de símbols a l'espai viscut. És per aquest motiu que, en darrer terme, malgrat les subtils diferències adés exposades —ciutat practicada, recordada o fabulada— totes les representacions d'aquest tipus puen de l'experiència, més o menys directa, amb la ciutat.

És significatiu que el primer llibre de Vicent Andrés Estellés publicat en català vaja encapçalat pel títol *Ciutat a cau d'orella* (1953). Es tracta d'un títol temàtic que posa de manifest l'expressió íntima de la urbs en l'univers del poeta que tot just inicia el camí per a deixar enrere l'estètica garcilacista dels anys quaranta. El poemari s'estructura en tres parts, les quals, com diu Ferran Carbó, «presenten una progressiva aproximació a la ciutat: “Ciutat que s'endevina”, “Ciutat que es veu” i “Ciutat que se sap”» (2014: 29). Certament, la tripartició dels subtítols no és gratuïta, sinó que l'organització del poemari correspon a les inclinacions estètiques de cadascuna de les parts i a l'aproximació literària a la ciutat que aquestes porten implícites. Carbó apunta que en el poemari encara ressona l'aire garcilacista (2014: 30), especialment en les dues primeres seccions que fixen, en primer terme, una imatge abstracta i incerta de la ciutat com un ens que propicia la tensió bíblica entre paradís i desig, i en segon terme, en presentar la majestuositat de la història en els indrets de Tarragona en versos com «aquest vespre és una altra catedral imponent» (CCO, 2014: 88). En canvi, el crític també afirma que la tercera secció trenca amb la tendència anterior i experimenta amb formes mètriques més lliures i temàtiques que s'acosten a l'estètica de la quotidianitat (Carbó, 2014: 30).

Complementàriament, l'estructura tripartida del poemari també es pot considerar des dels estudis de l'espacialitat com una gradació en el procés de percepció i difusió de la idea de la ciutat en els inicis de la poesia estellesiana. No debades, els títols que encapçalen cadascuna de les seccions es refereixen a les diferents vies d'accés al coneixement de la ciutat: la intuïció, la visió i el saber, respectivament, en «Ciutat que s'endevina», «Ciutat que es veu» i «Ciutat que se sap». La gradació present en aquests verbs fa notar diversitat de punts de vista amb què el poeta interacciona amb la ciutat i, conseqüentment, la informació resultant. Edward Hall defensa l'art com a font d'informació dels modes de percepció operants, i amb això afirma que una peça artística és clau en aquest sentit «por lo que puede decirnos acerca del modo en que utilizan sus sentidos los artistas y en que comunican sus percepciones al público» (Hall, 2013: 100-101). En aquest poemari en concret, l'ús de la percepció o de l'intel·lecte en la creació de la imatge poètica determinarà la postura estètica de l'autor.

La primera part, «Ciutat que s'endevina», recrea l'oposició entre el desig i la puresa, entre l'amor i la luxúria en un escenari urbà certament abstracte que al·ludeix a la vulneració del paradís, «Oh tu, ciutat o el Paradís perdut!», i que en ocasions s'integra en un cos femení «¡Oh la ciutat d'aquelles hores / o la donzella que jo sé!» (CCO, 2014: 76)— com ja s'ha vist respecte de l'evocació del territori en el capítol 5. La dialèctica entre pecat i bondat facilita la consideració de la ciutat com un espai bicèfal que es mou en la tensió de ser el paradís perdut i, per tant, assimilar-se a la figura femenina com a font del pecat, i ser el lloc de la bondat on

«sospira Abel —o l'innocent» (CCO, 2014: 76). S'hi suma, a tot això, la presència dicotòmica d'Adam i Eva com a representants de l'acostament carnal i espiritual, respectivament:

Els cinc sentits com cinc Adams alerta
i un Paradís per cadascun sentit.
En el full s'estova l'esperit.
¡Oh canilla tan àgil i desperta!
Per cadascun sentit una Èva certa
i un afany cinc vegades repetit
una allau es desprén per cada dit...
¡Oh palma de la mà, de sobte oberta!

¡Oh cinc sentits per l'aire com cinc cables!
Cinc llamps tràgics que tiren de l'arrel,
i tiren de l'arrel rònegament,

Successives donzelles impalpables.
¡I aquests sentit, tan arrelats al cel,
i aquest cel abatut i sense accent...! (CCO, 2014: 74)

Aquesta visió simbolista de l'experiència de la ciutat entre els pols del pecat i la innocència, la materialitat i el cel, la sensorialitat i el pensament, dona peu a una tímida desorientació del jo poètic en un «pròleg de no sé què, ciutat, ciutat!» en els següents versos:

¡Oh tu, ciutat del quasi, mai del ja!
(¡Quin Francolí —del quasi al ja— en les venes!)
Desfici del potser i de l'a penes,
Quan l'aire em vist el cor de novença.

¡Quina nit, de l'ahir a l'endemà!
(Al llençol, un escàndol d'assutzenes.)
L'afany, des de la roca a les arenes,
Batent-se entre el ¿serà? I el ¿no serà?

(Comença la ciutat just on acaba,
Fugitiva per l'aire i la cortina?
¡Oh la ciutat del quasi i el només!...)

¿En la pompa del fruit, conclou la saba?
El cor es paga d'allò que endevina.
¡Oh itinerari del desig al bes! (CCO, 2014: 73)

El poema suara citat és una clara mostra de l'estat embrionari de la imatge poètica urbana, de la qual es té un coneixement encara molt superflu que no és més que una intuïció, per la qual cosa s'endevina.

El segon estadi de la fixació de la ciutat en el text literari correspon a la concreció expressada en bona part dels cinc poemes de la segona part, «Ciutat que es veu». Les referències a Tarragona coincideixen, segons la crítica amb el viatge que el poeta féu a la capital del Camp a propòsit del trasllat de les despulles de Jaume I (Carbó, 2014: 30). En aquesta secció, la

vista és la responsable de les imatges de la ciutat, ja que s'abandona la tendència enigmàtica de la primera tanda de poemes per a construir una poètica més referencial de l'escenari com constaten les al·lusions a Santa Maria del Miracle, les sardanes, la seu tarragonina o el monestir de Poblet (Salvador 2014).

En consonància amb el que expliquen Duch i Mèlich (2003), la vista determina el subjecte observador com un agent actiu en l'acte perceptiu, l'acció naix de l'interior de l'observador cap a l'exterioritat de l'objecte observat: en aquest cas, la ciutat que és vista. Així doncs, s'inicia el disseny incipient del paisatge sonor que materialitza la ciutat gràcies a l'acció dels sistema perceptiu (Lindón 2012). Complementàriament, per a reforçar la postura activa del subjecte observador, en aquesta segona part emergeix amb força el jo poètic que es constitueix com a part viva de la poesia i de l'escenari:

Davant la seu

Espere com la pedra. Com la pedra espera.
La pedra rep els dies com la terra la pluja.
¡I espere com la pedra! Un dia, un altre dia
qualsevol, ella, jo...
[...] (CCO, 2014: 88)

A partir de la segona part, el poemari vira cap postures referencials respecte de la realitat que és vista i constatada en la seua monumentalitat, ja que la totalitat dels indrets poetitzats corresponen a temples o edificis majestuosos com és el cas de Poblet:

Poblet

El xiprer al mig del claustre.
Sardana de les columnes
Amb la música de l'aire.
¡I aquesta tendror del vespre
Que em va glaçant i esmolant-me!...
[...] (CCO, 2014: 89)

A pesar de la imminent poètica de la quotidianitat que més endavant marcarà l'autor, el cos central d'aquest text literaturitza espais singulars fruit d'una de les grans estructures de poder: l'església. Podríem, per tant, afirmar que la condició monumental dels llocs protagonistes dels poemes és un símptoma encara de l'adscripció als principis de la revista *Garcilaso*, perquè s'enquadra en un marc referencial molt determinat. Amb això la tendència a l'harmonia, l'ordre i la recerca de la bellesa canònica es materialitza mitjançant l'exploració de l'amor, de Déu o de la pàtria propis de l'ideari garcilacista en els temples—Santa Maria del Miracle i el Monestir de Poblet—, els capvespres —«Canten els cors en el capvespre. / En el capvespre sona el cor» (CCO, 2014: 87)— o la naturalesa ideal —«¡I una sardana

de donzelles obre de sobre el gira-sol!» (CCO, 2014: 87)—. Aquesta estètica, que podríem titllar de conservadora, seguia els preceptes de la revista literària, els quals se sintetitzen en els següents punts:

bajo postulados clasicistas que se tradujeron en el imperio del soneto y de los temas heroicos y amorosos, lejos de todo desgarramiento expresivo y de toda innovación formal. El tono literario era acorde, por una parte, con una visión épica de la realidad, y, por otra, con una gratuidad artística y un optimismo jubilar en disonancia con la situación del país. (Prieto de Paula)

En aquest sentit, són fàcilment identificables les concordances entre els punts programàtics de la revista «menos hipotecada por obediencias ideológicas» (Prieto de Paula) i l'opció creadora de la primera època de Vicent Andrés Estellés que defugia les condicions materials de la vida de postguerra. No és casual, doncs, que l'estètica d'aquest fragment del poemari diste radicalment de poemes com «L'estampeta» o «Arbres de pols» de *Llibre de meravelles*, els quals s'inscriuen en les lògiques de portar la postguerra i la repressió a les planes dels textos literaris.

Pel que fa a la relació amb l'espacialitat, els mecanismes de representació emprats pel poeta en aquesta «Ciutat que es veu» descansen sobre la poetització d'elements arquitectònics poc discordants amb els preceptes garcialistes suara esmentats. A pesar que els espais d'Estellés són enclavaments allunyats del marc territorial i cultural castellanitzant de *Garcilaso* —el poeta valencià fixa enclavaments fundacionals de la catalanitat: hem de tindre en compte que no és València la ciutat que enceta la representació espacial en el poeta i que el monestir de Poblet és el lloc on reposen les restes de Jaume I. Observem en aquests textos les diferents coordenades territorials en què es mouen les ciutats de poetes com Luis Felipe Vivanco i Vicent Andrés Estellés:

Tú estás en ese taxi parado, sí, eres Tú
 -un bulto en el crepúsculo- junto al bordillo
 blanco
 donde se acaba el campo de enfrente o descam-
 pado.
 Lo sé, aunque no te he visto (y aunque dentro
 del taxi
 no hay nadie). Está lloviendo con fuerza. Está
 empezando
 a oler en la ciudad a campo de muy lejos...
 Y tú estás en el taxi como en una capilla
 que fuera entre las hazas ermita solitaria.
 (Lo sé, porque esos trigos que se iluminan,
 lejos...,
 y ese río parado, con sus aguas crecidas
 de pronto...) Lluve fuerte y estás dentro del
 taxi
 (tal vez junto a ese chofer fatigado al volante).
 [...]
 Y los trigos en éxtasis de Castilla la Vieja,
 los ríos llameantes con sus aguas crecidas,
 seguían a lo lejos relevándote (mientras
 detrás de mis cristales aparece el retraso
 de ese barro,
 [...])(Vivanco, 1976: 80)

Santa Maria del Miracle
 Abandonada vora el mar,
 Al mig del cercle de les ales
 De les gavines o el passat.

Santa Maria del Miracle,
 Ones i segles vénen, van,
 Des de Mallorca a Tarra-
 gona
 I vers la veu des de la sang.
 [...] (CCO, 2014: 84)

Com apunta Ferran Carbó (2014: 30), el canvi estètic no es produeix fins a la meitat de la tercera part del poemari, cosa que ens indica que el ressò garcilacista s'estén en un percentatge molt alt de les composicions. No obstant això, l'última secció avança en el procés de donar entitat a la ciutat i en el coneixement d'aquesta; així ho il·lustra el subtítol: «Ciutat que se sap». Si el poemari començava amb uns versos que situaven la ciutat a les vores de l'inexistència epistemològica:

¡Oh tu, ciutat del quasi, mai del ja!
 (¡Quin Francolí —del quasi al ja— en les venes!)
 Defici del potser i de l'a penes,
 quan l'aire em vist el cor de novençà.
 [...]
 (¿Comença la ciutat just on acaba,
 fugitiva per l'aire i la cortina?)
 ¡Oh la ciutat del quasi i el només!)
 [...] (CCO, 2014: 73)

Ara es presenta una ciutat que abandona la imminència del quasi i pren dimensió ontològica, ja que abandona la incompletesa per a ésser en tota la seua extensió en el sonet:

¡Oh ciutat aleshores del només!
 La llosa del només conclou l'a penes.
 ¡I els ramats de coloms i d'assutzenes
 sota la pedra mínima del bes!

El que se sent, a soles, és el que és.
¡Oh música ordenada de les venes.
¿Comença el mar, o acaba, en les arenes?
¿Conclou l'èsser, o naix , en no-res?
[...] (CCO, 2014: 94)

El poeta aprofundeix en el grau de concreció i d'aproximació a la idea de ciutat en aquests versos des de la constatació de la no existència —«mai del ja!»— fins a la incompletesa que supera «l'a penes» per a esdevenir en una realitat «del només». El camí d'acostament a la ciutat es vincula en paral·lel a la constitució d'aquesta com una realitat existent, que és. Posteriorment, a partir del poema «Elegia» a la renovació formal, amb versos més llargs i lliures de l'estructura del sonet, se suma la incorporació de nous temes i altres referències col·loquials i descriptives de l'entorn (Carbó, 2014: 30).

És destacable, en aquest sentit, el poema «Criatura en dissabte», que reprén la confusió entre la dama i la ciutat que en la primera secció ja s'havia besllumat. Encara que en aquest poema ja no es tracta d'una urbs producte de la pèrdua del paradís, sinó d'una criatura en formació com una massa que es va modelant:

Criatura puríssima,
àmfora viva, massa tendra,
d'argila encara lleument movedissa
—laberint de besllums, donzella tota a galtes—
[...]
¡Ets el potser!
Criatura dolcíssima,
trèmulament oferta
a la follia immensa de la vespra...
[...]

El poema reprén la reflexió sobre el procés de constitució de la ciutat-estimada per a constatar que ara l'existència d'aquesta és una possibilitat, és «el potser». D'aquesta manera veiem que el jo poètic es troba davant d'una idea que amalgama la dimensió topogràfica de la ciutat i de l'amada, recordem que més endavant el poeta dirà que observa la ciutat llunyana «com una galta de novençana» (ICG, 2015: 176):

¡I encara no ets! Encara
ets sols la incipiència.
I peixos diminuts o dagues invisibles
se t'esmunyen vers l'aire,
sense un destí massa concret.
*(¿D'on ets furtivament sortida
al delitós absurd
d'aparadors i voravies
i al frenesí massiu d'un vespre
de dissabte?)*
(CCO, 2014: 104)

L'univers urbà que s'hi anuncia incipientment posa en circulació imatges dinàmiques de la ciutat, en tant que és un espai d'activitat i creació com ens mostra bona part de la poesia de la modernitat. Amb tot, a les escenes urbanes s'hi aparella cert posicionament crític del jo poètic en descriure la misèria de la quotidianitat. Aquests versos es podrien considerar la primera mostra del reflex de l'entorn referencial al poemari:

[...]
La voravia té un caire social,
però, amb tu, de l'asfalt
s'aixequen negres peresosament
—com les trompetes lentes de l'slow
des de la molsa de l'instint—,
i els pàries et miren i xiulen. Tu confirmes
que encara és el possible,
i et segueixen xafant llaures buides i tests
pels cadàvers dels dies sense epitafi, al sol,
on hi ha gossos i nins que s'empenten cercant
als fems tresors de falla.
[...] (CCO, 2014: 103-104)

A pesar de les tímides aparicions d'aquest posicionament literari, no serà fins ben entrada la dècada dels cinquanta que podrem parlar de la poesia estellesiana com una tàctica de resistència als discursos oficials sobre el temps de postguerra. Fins al moment, però, *Ciutat a cau d'orella* és un poemari frontissa entre el regust enyoradís de *Garcilaso* i la literatura figurativa, si és que així la podem considerar, que posteriorment aterrarà en la literatura catalana amb noms com Miquel Martí i Pol o Marc Granell, entre d'altres.

En consonància amb la segona estètica suara esmentada, «Goig del carrer» és el poema més experiencial de tot el recull. La lloança a la joia de viure s'hi reconstrueix en un passeig urbà que remet a la netedat de l'aigua i la jovialitat d'una parella entre esments vegetals i paral·lelismes animals «la vida ens era una sorpresa, / una granota viva a la butxaca» (CCO, 2014: 105). El descriptivisme del poema respon a una de les màximes de la poesia de l'experiència, la construcció d'un discurs pròxim a la narració amb elements recognoscibles per un públic lector que, gràcies a la identificació, se sent apel·lat emocionalment.

Formalment, «Mort d'Hipòlit i les nits de Fedra», com «Criatura en dissabte», incorpora alteracions tipogràfiques amb l'ús de la cursiva i dels parèntesis a mode d'acotacions teatrals que configuren un text bicolor. La secció en redona aclama Hipòlit i Fedra des del vers lliure i afirma, en un desvetllament metapoètic i metafòric, que el traspàs d'Hipòlit, de cos galvanitzat i suavíssim, ha provocat el doblegar de l'espiga virgiliana i, en conseqüència, l'abandonament de la castedat poètica:

[...]
Una línia esvelta,
un decasíl·lab delirant es trenca
insospitadament al coll,
i llavors a la Gràcia la consonant li manca.
[...] (CCO, 2014: 107)

Per a donar peu a l'incipient canvi literari que es troba en gestació:

[...]
¡i ens ve un desig d'escriure tots els mots en majúscula,
de ratllar les façanes amb un tros de carbó
i d'anar pel rastell de la vida xiulant!
Duguem l'ombra entre els peus com un ca juganer.
[...] (CCO, 2014: 108)

Mentrestant, en seccions intercalades del poema hi ha incrustades dues composicions quasi autònomes que encarnen el trencament estètic advertit amb l'ús de l'art menor i la publicació de la intrahistòria de Fedra i Hipòlit. En recuperem un exemple on el personatge està immers en un context purament urbà com a mostra de la integració de nous marcs referencials més pròxims a la realitat:

[...]
(Creuen tramvies pel carrer.
la nina dubta si passar.
Hipòlit parla amb els amics
i Fedra el veu des del balcó
—la roba estesa als fils d'aram.
Hipòlit ha deixat la moto zelosament vora el rastell
i l'acaricia, parlant.
Passen tramvies i donzelles.
Surt una olor d'oli fregit.
La tarda és un llençol banyat,
suara estés no se sap on.)
[...] (CCO, 2014: 108)

Aquesta incorporació gradual de l'univers referencial al si de la poesia avança alhora que els subtítols del poemari anuncien una visió més aprofundida de la ciutat, com ja hem dit. Si fins al moment, l'urbs era intuïda i anhelada com un cos femení —«Ciutat que s'endevina»— i vista per un jo poètic observador que se la mira des de la distància —«Ciutat que es veu»—, ara, el poeta pretén donar-ne una perspectiva completa des del coneixement —«Ciutat que se sap»—. Apreciacions com aquestes ja van ser formulades l'any 1954, quan Joan Fuster publicava a la revista *Pont Blau* una recensió sobre *Ciutat a cau d'orella*. En reproduïm un fragment en què l'assagista perfila les tres naturaleses de la ciutat i fixa l'atenció en la ciutat sabuda que s'intuïa en les darreres planes del recull:

[...] La ciutat de Vicent Andrés, sorpresa en un instant imprevist, sembla desconnectada d'aqueixos precedents literaris, fins i tot -diríem- no s'assembla a la ciutat real, a la mateixa Tarragona. [...] El poeta, davant un paisatge pot copiar-lo o pot interpretar-lo. Pot, encara, fer-hi una cosa més subtil: pot transferir-li la seua il·lusió interior. Aleshores, el paisatge, sense deixar de ser paisatge, pren una substància nova, una consistència ja irreal, o real d'una altra qualitat. Al capdavant, un home és poeta en la mesura que sap apropiarse del món i traduir-lo en paraules duradores. Vicent Andrés Estellés se'n duagué, de Tarragona a València, l'experiència d'una possessió poètica d'aquesta mena. *Ciutat a cau d'orella* n'ha estat el fruit. La primera part del llibre es titula *Ciutat que s'endevina*. El poeta ens hi narra l'acompliment d'alguna cosa pressentida, el procés d'un guany victoriós; això és, en el fons, una història d'amor. I en efecte: la ciutat i l'estimada en el punt de la coneixença. En el moment d'evocar-ho, l'escenari -que tant pot ser Tarragona com el Somni o la Memòria-és una dimensió secreta de la passió. [...] Després, en la segona part del llibre, *Ciutat que es veu*, l'ull del poeta es lliura ja a la contemplació tranquil·la i clara. Es tracta d'unes quantes visites -intercanvis de missatges o compliments- d'Andrés Estellés a alguns monuments tarragonins. [...] Però és la tercera part, la que preferesc. El perfil de Tarragona s'ha esvaït definitivament. La ciutat del poeta és, ara, una ciutat a soles, una ciutat qualsevol. [...] Aquests poemes tenen un to exultant, quasi clamorós, conseqüència de la professió de fe en la vida, en la Vida amb majúscula que fa el poeta. [...] (Fuster, 1954: 89)

Clínicament, Fuster intueix un canvi de perspectiva d'aproximació entre la segona i la tercera part, la qual evoluciona des d'una mirada delerosa a la ciutat fins a un acostament molt més íntim des de les interioritats de qui se sent desposseït del desig. El darrer poema, «Memòria tristíssima», sintetiza tots els elements esmentats al llarg del poemari i que constitueixen un univers poètic diversificat entre dues estètiques. Es reprenen les al·lusions a l'entorn de la Bíblia amb la superació de la tensió desig-puresa present en tot el poemari, ja que el jo poètic es veu abandonat per aquesta força corpòria tot quedant en soledat:

I m'han arrancat de sobte l'huracà del Desig
—el Desig és el cérvol que creua el riu d'un salt—
I em veig i sent la meua tristíssima buidor,
El pobre cos, en l'aspra terra d'estiu caigut.
No hi ha cap soledat com aquesta del jo,
[...] (CCO, 2014: 111)

L'aïllament propicia la introspecció d'un jo poètic que se sent buit però que somatitza l'absència del desig en la corporeïtzació de la ciutat en el propi cos, com a primera topia habitada (vegeu el punt 2.2.1):

[...]
Sent la meua ciutat interior, i em puja
un baf arqueològic, una humitat de cova,
el bufet d'un alé de segles i sarcòfags,
l'ala d'un rat-penat batent al meu crepuscle.
On fou l'ésser, memòria. ¿O què pot llavors l'ésser,
què pot llavors el jo, què puc fora de mi?
[...] (CCO, 2014: 111)

A partir d'aquest poema, el jo poètic entén el seu interior com una cavitat, un contenidor al qual:

[...]
L'huracà del Desig li va arrancar les selves
clares del seu endins. Llavors, el Paradís
fou entorn, paisatge escampadament solt...
[...] (CCO, 2014: 112)

La ciutat que se sap és el producte en calma resultant de la devastació a la qual la veu poètica es dirigeix en els versos finals, entre parèntesi, com una confident amb qui estableix un vincle «a cau d'orella»:

[...]
(¿Et va arrancar de sobte l'huracà del Desig,
Ciutat que ara contemple, i ets sola eternament,
memòria tristíssima, una eixut oceà
on l'esponja roman al servei de l'abella
i les escates soletes espillegen al sol?
Ens partirem el dol tots dos a cau d'orella.
Ens partirem el dol a la vora del temps.)
(CCO, 2014: 112)

Així doncs, *Ciutat a cau d'orella* és una peça que testimonia l'evolució de la idea de ciutat a petita escala en la poesia de Vicent Andrés Estellés. Encara que es tracte del primer poemari publicat en català, cosa que comporta el diàleg de referents estètics ja apuntat, és un text fonamental per a entendre la concepció de l'espacialitat en relació amb les formes poètiques emprades. Al llarg del recull s'observa com l'abandonament de les formes classicitzants va de la mà de l'emergència de la representació espacial en la tradicionalment anomenada poètica de la quotidianitat, que més endavant definirem amb deteniment. No obstant això, resulta suggerent que l'entorn urbà siga l'element espacial que entoma l'arribada de la nova estètica i la incorporació de marcs referencials propis de la modernitat del segle XX que s'identifica amb els tramvies, les vesprades atrafegades de dissabte o el trànsit del carrer. Ens trobem, en síntesi, davant d'un poemari que posa les bases de la complexa representació urbana i del que això suposarà en la poètica de l'autor des del punt de vista literari.

6.2. Les geografies de la quotidianitat

Un feix de coses petites i sense importància que esdevenien dia a dia, empentant-se les unes a les altres amb la urgència de ser abans que s'acabara el món.

Carmelina Sánchez-Cutillas

La conquesta de noves formes literàries i la decisió d'incorporar la realitat material i històrica de l'entorn del poeta a la seua creació ha portat a considerar Vicent Andrés Estellés un «poeta de realitats». Aquest sintagma no s'allunya gaire de la qualificació de «testimoni del país» que ja hem explorat en l'apartat anterior ja que en els dos casos observem una clara al·lusió a l'interés pels elements coetanis i propers inserits com a matèria literària. Però si anem un pas més enllà, veurem que la qualitat testimonial del jo poètic estellesià conté un clar component ideològic, com ja hem assenyalat, perquè produeix la historicització dels esdeveniments considerats tradicionalment menors explicats per col·lectivitats considerades menors, açò és, subalternes. Des del punt de vista de la microhistòria, fets nimis com la penúria econòmica o la repressió política i cultural patides per allò que s'entén com a «poble», són considerats peces constitutives i revulsives de la gran Història perquè alhora que en formen part també la contradueixen en ser narrades per agents no hegemònics. Doncs bé, la història explicada *des de baix* a què ens referim té una filiació directa amb la història explicada *des de dins*. Aquesta doble orientació valida les petites històries com a fonts d'informació per al relat historiogràfic, açò vol dir que *els fets de cada dia* s'eleva a la categoria de material històric del transcurs del país però també del de la ciutat. Durant tot aquest procés, assistim al que Claude Le Bigot (2012: 59) anomena —tot citant Luis García Montero— la historicització de la subjectivitat, conseqüència de la qual és la focalització de les arts i les humanitats en l'entorn i les històries de vida dels subjectes.

Seguint amb les consideracions que havíem fet de la poètica estellesiana respecte del territori i la recuperació i difusió de la memòria col·lectiva s'observa que és un exercici literari que no ha finalitzat. Si bé bona part de les obres en què es detecta aquesta postura formen part de la producció dels anys cinquanta, en revisitar altres peces coetànies el discurs de reconstrucció i representació del món mitjançant la poesia *des de baix* i *des de dins* continua present.

El pretext que ens porta a interrogar-nos sobre la viabilitat de l'etiqueta referida a la quotidianitat té origen en les tesis de Margalida Pons (2015), que aviven la controvèrsia de la categoria «poesia de l'experiència». La crítica matisa la tipificació experiencial de la poesia per excessiva amplitud i indefinició i proposa el terme «quotidianitat crítica» com una categoria més estable i perfilada de la literatura que utilitza la representació de la quotidianitat

amb l'objectiu de soscar la vigilància del poder (2015: 437). Tot partint de l'estudi de la poesia d'Antoni Nadal, Pons estableix que la representació de la quotidianitat és una pràctica on conflueix la subjectivitat amb la col·lectivitat, raó per la qual proposa la diferenciació entre les etiquetes de «quotidianitat introspectiva» i «quotidianitat crítica» (2015: 449) en referència a la intenció personal o col·lectiva que hi prime en els textos. Mentre la primera descansa en l'exploració del jo, la segona en canvi

se substantia en la constitució d'un subjecte polític i ètic que reaprofitja irònicament els codis realistes i explora els procediments de l'experimentació textual per redefinir la poesia com un afer comunitari i antielitista que es posa al servei d'un discurs de resistència social. (Pons, 2015: 449)

Amb això, la constitució del subjecte poètic es produeix en termes polítics, ja que és entès com un transmissor de consciència col·lectiva i ho és en tant que expressa un pensament polític (Pons, 2015: 443).

A la llum d'aquestes idees, entenem que la poesia de Vicent Andrés Estellés analitzada des de l'òptica de la construcció territorial s'adiu a l'etiqueta proposada per Pons, perquè es tracta d'un relat que parteix de l'experiència personal però amb l'objectiu de representar la col·lectivitat que porta implícita la idea de territori, i també la de ciutat. No obstant això, i més enllà de les peces que poetitzen la terra, la literatura del de Burjassot ha estat considerada en diverses ocasions (Parcerisas 2004, Bou 2011) una poesia arrelada a l'experiència d'allò quotidià. Per aquest motiu, proposem explorar els textos des de l'òptica encetada per Pons, i parar especial atenció a la intenció crítica subjacent en la representació de les pràctiques quotidianes.

El monòleg (1956) —com en certa mesura ho era *Inventari clement de Gandia* (1957-1961) en algunes composicions com «Ars poetica»— és una prescripció literària on la poesia és entesa com un tot arquitectònic en evolució formal i estilística i en clara maduració política. El poemari, com d'altres de l'època, assenta les bases del canvi insinuat en *Ciutat a cau d'orella* (1953) i defineix l'acte de fer literatura així: «Aquesta activitat, sincera i autèntica, consisteix a agafar dades de la seua realitat i convertir-les en elements de construcció en un “ordre diferent, decisiu”, com si fossen “l·listons i uns claus” (poema VIII)» (Carbó, 2014: 48). En el text ressonen les idees del testimoniatge i dels mecanismes repressius que condicionen la composició del que més tard la crítica li atribuirà com «poètica de la quotidianitat»:

El text d'un testimoni possiblement advers,
i tot segons que es mire —triant, breument, les dades,
fins que arriba un moment que no es pot fer la tria,
perquè hi ha moltes dades i hi ha una vigilància,
sobretot, que fa que no sigues parcial,
com et demana el cor, i escrius maquinalment
— i no saps el que escriure, car escrius al dictat

i et dicten sense punts — i saps, laboralment,
exactament, que no has de fer certes preguntes
—escollires l'ofici, i sols has d'obeir,
i escriure el testimoni del mort en soledat,
l'assassinat, les lèsbiques sorpreses, el fracàs.
(M, 2014: 253)

Encara que el poema pot ser fàcilment atribuïble a una resposta a les condicions de l'ofici periodístic durant el Franquisme, la reflexió que se'n desprén sobre l'obligatorietat de contenció de l'escriptura és extrapolable a la literatura. Recordem que els mecanismes de censura del règim actuaven de manera explícita en tots els productes culturals i comunicatius i de manera invisible en l'àmbit ètic i moral.

Una de les grans empreses de la dictadura va ser l'aparell propagandístic que, una vegada guanyada la guerra i instaurat el nou govern feixista, es dedicà a modular la percepció de la realitat i la producció dels discursos de la ciutadania respecte la situació social. Entre els objectius estava la negació de la pobresa i la violència i la creació d'una imatge idíl·lica del «nuevo Estado» de fèrria moral catòlica i disciplina —per garantir-ne l'èxit hi havia, entre d'altres, la Ley de Vagos y Maleantes, ampliada el 1954, i la posterior Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social de 1970. Aquestes lleis reforçaven la política repressiva, tot obligant al silenci i a la invisibilització de les penúries i al càstig dels marges de la societat. El huité poema del recull ens en mostra un reflex tocat d'ironia:

Partint de certs assumptes que no hi ha per què dir
— de vicis, de desgràcies, de pecats, tantes coses,
passant per certes pèrdues i per certs estupors,
en arribar a certes conclusions darreres
i admetre, al capdavall, l'establiment a l'estructura
mateixa del silenci, se sap allò que tenen
de fusta les paraules, no d'os —l·listons i uns claus.
(M, 2014: 257)

De la mateixa manera que en *Ciutat a cau d'orella* els versos entre parèntesi incloïen flaixos d'escenes urbanes que trencaven la tònica dels poemes, en aquest poemari els guions marquen incisos que expliciten justament allò que no ha de dir, com passa en el text següent:

Cal, abans de seguir, establir certes clàusules,
fer el ritu dels pactes, jurar sobre l'espasa,
romandre vora el pou tota la nit, dessota
tota la lluna: cal saber que hi ha tenebres
i que són intocables. I que s'hi pot entrar,
així com qui entra a un temple, un antic monestir,
noblement, lentament, adonant-se, en silenci
—mentre, dins el paller, hi ha els coits de la cuinera
i el captaire i, després, els eructes, també,
l'enrenou d'unes màrfegues, i mamelles, i fal·lus,

i els diners de l'avar, i el mal vi de la vídua—,
adonant-se només d'això, de les tenebres,
noblement, lentament, fins eixir, alt, a l'alba.
(M, 2014: 258)

El poema, i podríem ampliar al poemari, s'estructura en dues capes estratigràfiques, la superior prescriptiva i normativa i el substrat que, com una realitat paral·lela, batega per fer notar sexualitats no normatives, vicis i estrats socials baixos. Al capdavant, la intenció de l'autor en textos com els exposats és superar el silenci mitjançant la integració d'elements propis d'una quotidianitat no idealitzada sinó influïda per una decisió d'incomodar en posar en la palestra imatges grotesques com les adés esmentades. El poeta es rebel·la contra la pau imposada des de l'exercici literari i denuncia l'aparença del nou ordre:

Quan s'és passat el temps gris de les condolences
i ja, socialment, se'ns imposa un brusc règim
quotidià d'obscenes realitats amables,
amb la reconeixença lògica del fet que cal
seguir, que res no es detura perquè
se us haja mort, qui sap, la dona, el pare, el fill,
[...] (M, 2014: 259)

Aquesta postura va més enllà d'un posicionament estètic i s'avança al que Le Bigot apunta dels usos de la quotidianitat en la literatura, és a dir, que no és un tema sinó una pràctica (2012). L'afirmació posa de manifest que l'acció de la quotidianitat en els textos literaris no és tan sols una eina per a referencialitzar-los sinó que es tracta d'un «principio estructurante de su discurso [del dels poetes]» (Le Bigot, 2012: 58).

En aquest sentit, els estudis literaris són un camp més on la presència d'allò quotidià ha aterrat amb força. Com ja hem esmentat, els plantejaments de la història *des de baix* ja se n'han fet càrrec, com també ho ha fet la sociologia, l'antropologia i la geografia (vegeu Lindón 2014). Margalida Pons afirma, a propòsit de l'estudi de la vida quotidiana des de la història, un aspecte que, al nostre parer, és aplicable a d'altres branques d'estudi, com és el cas dels estudis de l'espacialitat. Segons la crítica, l'anàlisi d'allò quotidià en els historiadors ha donat peu a dues interpretacions: «com a espai de resistència i com a espai de complicitat» (Pons, 2015: 433) i continua:

per un costat, s'han interessat pel poder antinormalitzador de la vida quotidiana per la seva desvinculació dels mecanismes de dominació, però també han observat la característica inversa: la facilitat que té el quotidià per d'impregnar-se de la perversitat de les pràctiques oficials del poder (Jay, 2003: 51-54). (Pons, 2015: 433)

L'ambivalència del mecanisme de la quotidianitat assenyalat per Pons en aquesta disciplina és enlluernador en els estudis literaris ja que en la poètica estellesiana se suma un altre mecanisme amb doble vessant, l'espacialitat.

Per a entendre el vincle entre quotidianitat i espacialitat cal parar atenció al que explica Claude Le Bigot. Els seus plantejaments entronquen amb els de Pons i van un pas més enllà quan diu que la quotidianitat és un vector que canalitza les tensions entre individu i col·lectivitat, com un punt de trobada entre les dues grans esferes al voltant de les quals s'organitza la vida. Allò quotidià és, per al crític, el factor que permet la historització de la subjectivitat que adés esmentàvem a propòsit de la intrahistòria. Le Bigot defensa que el punt on s'encreuen el jo i la societat és el que permet elevar la subjectivitat a font històrica, és a dir, la quotidianitat és el lloc propici per a aquesta trobada, ja que es tracta del conjunt d'actes i hàbits que porta a terme cada subjecte individualment però també cada grup col·lectivament. Açò porta a entendre la quotidianitat com una concentració metonímica del grup social en un sol individu, el qual s'entén com un «representant» del conjunt col·lectiu amb qui comparteix vida, temps i espai.

De manera molt semblant, l'espacialitat és un territori propici on analitzar les interaccions entre individu i col·lectivitat, ja que la pràctica espacial, igual que la quotidiana, és on s'experimenten les tensions entre l'esdevenir individual i el de la comunitat de què aquest forma part. Per aquest motiu, podem dir que les pràctiques quotidianes són producte de l'organització social i simbòlica del món, com les pràctiques espacials, i per això, totes dues són susceptibles de reproduir les normes imperants o contradir-les. En els poemes anteriors hem vist com la representació de les pràctiques quotidianes és un mecanisme per a soscavar un conjunt de normes, moltes de les quals comportamentals.

En els textos literaris, la postura realista o figurativa que adopten poetes com Vicent Andrés Estellés, permet llegir la doble dimensió d'allò quotidià i d'allò espacial, perquè el discurs poètic se serveix de les pràctiques per a posicionar-se bé amb actituds normatives o amb actituds de rebuig cap a allò convencional.

Certament, en el marc dels espais de representació (vegeu Lefebvre 2013), la representació urbana troba en allò quotidià un terreny fèrtil on desenvolupar-se plenament. Per a Le Bigot, els poetes de la ciutat són els màxims exponents de les tensions subjecte-comunitat perquè entenen l'urbs com un catalitzador de l'antagonisme, o més aviat la diferència, entre l'individu i el que ell anomena «un mundo heterogéneo» (Le Bigot, 2012: 62). La quotidianitat urbana és, doncs, una simbiosi on el subjecte interacciona amb l'exterioritat i la col·lectivitat perquè la ciutat és l'espai per excel·lència de la trobada amb l'alteritat, de l'intercanvi, del

diàleg i del conflicte social. Així ho veiem en la poesia urbana de Luis García Montero o Jaime Gil de Biedma, el qual entén la ciutat com un espai social per naturalesa on el subjecte va a la trobada amb l'entramat social en el poema «Barcelona ja no és bona». Ací l'escenari de l'exposició universal i l'entrada a Montjuïc és revisitat per la veu poètica com el node central de la lluita de classes de la capital catalana, tot a propòsit d'un passeig en solitari un dia de primavera. La veu poètica de Gil de Biedma, evoca en dos eixos temporals el passeig dels seus pares per Montjuïc l'any 1929 i el seu en el moment d'enunciació, el qual serveix per a visitar l'indret des d'un altre posicionament polític:

[...]
Así yo estuve aquí
dentro del vientre de mi madre
y es verdad que algo oscuro, que algo anterior me trae
por estos sitios destartados.
[...]
Y a la nostalgia de una edad feliz
y de dinero fácil, tal como la contaban,
se mezcla un sentimiento bien distinto
que aprendí de mayor,
este resentimiento
contra la clase en que nací,
y que se complace también al ver mordida,
ensuciada la feria de sus vanidades
por el tiempo y las manos del resto de los hombres.
[...]

L'aparador de la burgesia catalana i europea dels anys trenta ara és vist pel poeta des d'una òptica allunyada de la idealització de les classes altes i pròxima als habitants de l'espai urbà:

[...]
Sólo montaña arriba, cerca ya del castillo,
de sus fosos quemados por los fusilamientos,
dan señales de vida los murcianos.
Y yo subo despacio por las escalinatas
sintiéndome observado, tropezando en las piedras
en donde las higueras agarran sus raíces,
mientras oigo a estos chavos nacidos en el Sur
hablarse en catalán, y pienso, a un mismo tiempo,
en mi pasado y en su porvenir.

Sean ellos sin más preparación
que su instinto de vida
más fuertes al final que el patrón que les paga
y que el salta-taulells que les desprecia:
que la ciudad les pertenezca un día.
Como les pertenece esta montaña,
este despedazado anfiteatro
de las nostalgias de una burguesía.
(Gil de Biedma, 1992: 77)

En el poema s'observa l'estratigrafia del temps en un espai icònic de la Barcelona; Gil de Biedma utilitza el paisatge com un catalitzador de relacions entre la veu poètica, filla de la burgesia catalana que ocupà les escales de Montjuïc el 1929, i el barraquisme de la classe obrera que era mà d'obra de la Barcelona del moment. El conjunt referencial del poema és un clar exemple d'intersecció entre quotidianitat i espacialitat com a mecanismes per a connectar individu i societat perquè, com diu el poema: «Y yo subo despacio por las escalinatas / sintiéndome observado [...] y pienso, a un mismo tiempo, / en mi pasado y en su porvenir».

Aquest exemple concret de la poesia de Gil de Biedma respon al que Le Bigot afirma en dir que la ciutat ostenta signes de segregació i que mitjançant l'anàlisi d'allò quotidià es pot llegir el món com un tot fraccionat per les relacions de poder:

La puesta en perspectiva de la cotidianidad organizada del espacio urbano se vuelve en los poetas de la ciudad un campo de investigación de los diversos mecanismos de alienación, de dominación, de rechazo, pero también de aceptación y de complicidad, que tienden a desplazar las fronteras de los espacios normalizados. (Le Bigot, 2012: 62)

Per tant, l'anàlisi de l'espacialitat i la quotidianitat de la poesia urbana, o si més no de la poesia amb un fort component urbà, és una eina d'exploració útil per a desentortolligar el sentit últim del discurs poètic que beu de fonts experiencials.

Cap a l'any 1957, Estellés posava en dubte la impossibilitat que la paraula poètica fóra només això, i en un intent per utilitzar el llenguatge com una forma de representació del seu compromís ètic amb el temps i l'entorn que l'envoltaven escrivia aquests versos de *L'entreacte*:

Hi havia temes
que no ens eren permesos:
certes consignes
anaven per l'estança
apagant les minetes.

Versos i versos.
Paraules i paraules.
Em trencaria
el cap contra una pedra
si açò fos això a soles.
(E, 2014: 292-294)

Durant la primera etapa de creació del poeta, que s'encabeix entre 1953 i 1957, són reiterades les mostres, com les suara esmentades, on la veu poètica tracta de definir la funció de l'acte d'escriure. Si fins al moment, alguns poemaris com *El monòleg* o *L'entreacte* manifesten la imposició del silenci i la censura temàtica com els principals conflictes de l'escriptura, cal que fem atenció a un poema fonamental pel que fa a l'ancorament urbà de la quotidianitat

crítica que anteriorment hem definit, el poema «A Sant Vicent Ferrer (Epístola amb segell d'urgència)» del poemari *La nit* (1953-1956).

El poema, escrit el juny de 1955 (Carbó, 2014: 36), un temps abans que els dos poemaris abans citats, assenta les bases del posicionament crític que aquests poemaris ja han mostrat. No obstant això, el text dedicat al sant valencià és rellevant perquè detona la consideració d'Estellés com «el primer poeta que va “baixar al carrer”» (Alpera, 2011: 195). El contingut del text ha propiciat que la crítica el definisca com un assaig de poètica que fixa el viratge cap el compromís polític, o més aviat, cap a una quotidianitat crítica que es desplegarà plenament amb posterioritat (Carbó, 2009: 54; Carbó, 2014: 38; Pérez Montaner, 2009: 162; Mira-Navarro, 2019: 75), en són il·lustratius aquests versos:

[...]
El meu camí, les meues coses, calentes, meues.
Dóna'm lluita, car jo ja posaré el demás.

Que em facen les paraules, servei concret de pedres
per tirar-les a un riu o tirar-les a un cap.
Deixa'm així, dempeus: açò, només, et pregue.
[...] (LN, 2014: 206)

És simptomàtic que les paraules esdevinguen projectils, ja que açò evidencia l'existència d'un conflicte latent que comença a brollar en forma poètica en els versos que decideixen connectar la realitat extratextual:

[...]
Dóna'm lluita, car no vull posar-me a adorar
els ídols imbècils de les paraules, ara
que és temps d'agafar-les com ganivets o malls.
És el temps d'agar-les i fer-les foc i flama,
de dir açò i allò clarament i tenaç.
Dóna'm lluita i motius de plany o d'esperança.
[...] (LN, 2014: 207)

El component polític, però, s'expressa mitjançant diversos mecanismes. En primer terme, en la invocació formal d'estructures, llenguatge i figures acostades a l'univers popular gràcies a l'ús del tercet encadenat i la construcció d'imatges autòctones amb lèxic propi com «el pa en l'alcavor», «els ídols imbècils», «la saó» o «una lluna amarga com la fel». En segon lloc, en l'evocació d'entorns del real que renoven el paisatgisme del mite conreat en èpoques anteriors. Alpera afirma que es tracta d'un exercici per abandonar el paisatgisme sentimental i actualitzar el llenguatge poètic (2011), ho observem tot seguit en el reconeixement de la domesticitat i la incorporació d'altres espacialitats urbanes. En versos com els següents es constata que la imatge del paisatge evoluciona en base a nous codis ideològics i estètics, com

han apuntat Floch-Serra (2007) i Nogué (2007) que ocorre en la producció de l'imaginari col·lectiu general:

[...]
M'he assegut un moment mentre es calfa el sopar.
S'ou, baix, la melodia tendra del *Limelight*.
Un infant plora i plora en el pis del costat.

La meua dona jau, fa deu dies, al llit.
No tenim ganes ja de parlar, de dir res.
Per la finestra, oberta, ve l'escàndol dels grills.
[...] (LN, 2014: 205)

I de l'entramat urbà, representat pel transport, el contacte amb la massa social i el moviment:

[...]
Jo sóc un entre tants: em sent un entre tants
que agafen el tramvia i ploren, cada jorn.
Silenciosament, quasi sense plorar.

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.
[...] (LN, 2014: 207)

A la llum d'aquestes imatges urbanes se situa la veu poètica com una observadora-participant de la vida contemporània per a donar-li una visió poc complaent des de la subjectivitat que la situa com a part del grup social; com bé augura un dels mantres estellesians «un entre tants», aparegut en aquest poema per primera vegada.

Estretament lligada a l'evocació ambiental hi ha, com déiem, la postura ètica des de la qual Estellés construeix la realitat literària. Tant en *La nit* com en *El monòleg* i *L'entreacte*, l'objectiu és subvertir els cànons poètics tradicionals i cercar una expressió pròpia del món, una subjectivitat historitzada que en diria Le Bigot, que supere el solipsisme i el silenci i es construisca en consonància entre el jo i el nosaltres gràcies a la solidaritat. L'ideari primigeni, per tant, es gesta en versos que es refermen en il·luminar el conflicte «Dóna'm lluita i motius de plany o d'esperança» (LN, 2014: 207) per rebutjar la pau imposada pel règim i en accedir humilment a l'enunciació lluny de postures arcàdiques:

[...]
Si no tingués què dir, tapa'm la boca amb fang.
No em deixes a la vora de l'ègloga i les dàlies.
No vull traïr qui lluita, qui passa son o fam.

No em deixes a la vora del riu de les paraules.
Ni vull saber nadar i guardar bé la roba.
Vull llançar-me, de cap, i jugar a les clares.

No em dones, doncs, la pau. Et demane altra cosa.
Solament que em sostingues ben calent, ben humà.
El camí de la punxa conclou sempre en la rosa.
[...] (LN, 2014: 207)

L'aire prescriptiu que transpua el poema, metaforitzat en el procés d'elaboració del pa, emfatitza en la necessitat de verbalització, d'expressar-se, malgrat la presència de la por a l'acte de dir d'*El monòleg* i *L'entreacte*. Veiem-ne els versos exactes:

[...]
Com un pa entre les mans 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
[...] (LN, 2014: 207)

En contrast entre els tres poemaris, s'observa que la poètica d'Estellés actua amb un moviment pendular entre els pols de la necessitat de dir i la imposició del silenci a causa de la por. Els versos suara citats reflecteixen la inflexió d'un discurs poètic que incideix en l'exploració del conflicte a través de la pràctica de la quotidianitat crítica. Malgrat tot, la tensió entre els dos pols d'enunciació representa l'existència del xoc i reforça l'ètica del poema, que paradoxalment es tanca així:

[...]
És l'hora de parlar clar i ras, sant Vicent.
(¿O de seure's en un còdol i callar ja del tot?)
(LN, 2014: 208)

Amb tot, el poeta defineix la nova poesia amb l'acte de baixar al carrer, en tant que es considera un subjecte amb solidaritat—de classe, podríem dir— amb la postguerra europea i amb qui passa son o fam a casa seua. Per aquesta raó, el contingut temàtic evoluciona cap a ambients urbans on l'estètica del lleig, allò que no s'encabeix en els límits morals del moment històric, evidencia el malestar social amb imatges pròpies del que es consideren els marges de la societat. El contingut formal de la poesia també es veu alterat i abandona el sonet clàssic utilitzat en *Ciutat a cau d'orella* i *Ombra d'ales a l'aigua*, i abraça formes breus com els tankes de *L'entreacte*, el vers lliure d'*El monòleg* i el tercet en «A Sant Vicent Ferrer (Epístola amb segell d'urgència)». El poema, per tant, resulta representatiu d'un trencament amb l'entorn poètic valencià del moment (Alpera, 2011: 199) i revolucionari perquè advoca per l'expressió genuïna i «realista» de la poesia compromesa en un text dedicat a una corona poètica de l'església en plena dictadura nacionalcatòlica. Parlem doncs, d'un acte polític d'enunciació —en paraules de Mercè Picornell (2002)— perfilat per Alpera:

Senzillament, Estellés, com a representant genuí de l'home del carrer, volgués expressar d'una per totes tot el cabàs de sentiments comuns que comportaven fortes frustracions: solitud, por, desig de viure o de sobreviure dins els foscos temps del franquisme, la recerca del plaer, etc. [...] car Estellés fa literatura popular amb temes del pobles, i amb temes seus sentint-se poble. (Alpera, 2011: 199)

6.3 El mapa afectiu de la ciutat

ELL: Jo també et vull donar una cosa. (*Agafa una cosa del calaix de la tauleta i la dona a ELLA.*) És una guia de Barcelona, una mica antiga per això. Una de les primeres feines que vaig tenir va ser ajudar a fer aquesta guia, uns quants com jo anàvem per tot Barcelona assenyalant els carrers que hi havia aleshores a Barcelona. No era fàcil perquè hi havia moltes barraques i alguns carrers no se sabia si ho eren de debò o no, i la gent de vegades també ens tirava pedres.

ELLA: Per què està tota guixada?

ELL: La vaig guixar després. Un estiu que feia molta calor i treballava cobrant rebuts de la llum, vaig marcar aquí totes les voreres on donava l'ombra. Els números de dalt són les diferents hores del dia, perquè les ombres es van movent amb el sol, no estan mai quietes.

ELLA: I per què ho vas fer?

ELL: Vaig pensar que l'estiu següent amb la guia aniria més de pressa i no passaria tanta calor, però no em va servir de gaire perquè de seguida vaig entrar a treballar al Liceu.

Pausa.

ELLA: És com un gran mapa d'ombres.

Lluïsa Cunillé

Universitat d'Alacant

Ja hem assenyalat que l'interés per reflectir la quotidianitat té valor diacrònic, per la qual cosa, la visió del temps històric que hi acull no és tan sols la de les grans fites de la Història sinó també la de les petites històries de la quotidianitat pretèrita. Des del punt de vista de la microhistòria, la recuperació de l'oblit dels fets de cada dia és una manera legítima de construir el discurs historiogràfic; com ho és la quotidianitat crítica en el discurs literari. Vicent Andrés Estellés excel·leix en la tasca de rescatar de la desmemòria un món, el de la infantesa i la joventut, que se li escapava entre els dits a ell i al seu poble. Tota la seua obra literària traspua aquest anhel de preservar els fets i els llocs en un exercici que, des de la subjectivitat poètica, abasta una col·lectivitat a qui interpel·la i a qui li guarda el passat entre els versos. La crònica de la ciutat de València és una de les mostres més clares d'aquesta intenció poètica que l'ubica com a testimoni d'uns fets amb repercussió social en *Llibre de meravelles* (1956-1958) i en altres obres com *La clau que obri tots els panys* (1954-1957), *A mi acorda un dictat* (1960), *L'ofici de demà* (1954-1963), *Colguen les gents amb alegria festes* (1965) o *El gran foc dels garbons* (1958-1967).

En concret, la cronologia de la postguerra urbana marca els eixos de coordenades del poemari més conegut de l'autor, *Llibre de meravelles*, el qual el va entronitzar com la veu testimonial de la poesia valenciana. A partir d'aquest poemari explorarem l'ambivalència tenebres-meravelles que allotgen les representacions de la ciutat literària i farem un recorregut per les pràctiques espacials i els nodes significatius que construeixen la imatge del cap i casal en l'obra del poeta.

El bagatge de foscúries que porta implícita la poètica estellesiana des de 1956 es palesa en bona part dels poemaris citats anteriorment, alguns dels quals arrossegueu el dol per la filla morta. No obstant això, les tenebres continuen presents en obres que s'allunyen temporalment del cicle luctuós establert per Carbó (2014), del 1956 a la primavera de 1957, i s'estenen a obres posteriors amb un caràcter marcadament polític com tot seguit veurem. Pel que fa a *Llibre de meravelles*, la proximitat temporal al decés i l'univers de postguerra seran dos condicionants perquè una part del poemari encara reverbera les tenebres.

En aquest poemari assistim a l'espacialització de la postguerra i de la seua quotidianitat a través de les imatges de la ciutat. L'arquitecta Marta Llorente, en les aproximacions a la ciutat literària, afirma que és arran de la postguerra que la literatura espanyola representa una ciutat suburbial, en certa manera industrialitzada i marcada per la degradació i els personatges arquetípicament urbans, com a reflex de «la mediocridad cultural y moral de un país ensimismado en la más olvidada de las posguerras europeas» (Llorente, 2015: 378). Per a l'autora, la sordidesa i la grisor de les imatges urbanes de la literatura dels anys quaranta i cinquanta beu directament de la desolació de la realitat; aquesta afirmació és extrapolable a la cultura catalana en poemaris com *El poble* (1956-1958) o *La fàbrica* (1958-1959) de Miquel Martí i Pol i el coetani *Llibre de meravelles* (1956-1956) de Vicent Andrés Estellés. La representació literària de l'espai, doncs, materialitza l'ambient advertit per Llorente i construeix una imatge determinada de la ciutat en funció dels codis estètics utilitzats. Ribera Llopis (2007) coincideix amb aquesta idea i explica que la València estellesiana i el Madrid d'Alonso Zamora Vicente són dos clars exemples de les literaturitzacions de la postguerra i de l'atenció subjectiva a l'espacialitat.

En el poemari de les meravelles, l'espai percebut és una ficcionalització personal de la ciutat de València en forma de mapa, en un sentit molt semblant a la naturalesa cartogràfica de *Mural del País Valencià*. Vicent Andrés Estellés crea una xarxa de llocs significatius de la postguerra a València en forma de mapa cognitiu (Jameson 1992), on recull els punts irradiadors de simbolisme i els recorreguts efectuats per la seua veu poètica. Com explicàvem en el punt 2.3., dedicat al disseny de cartografies, el mapatge cognitiu és un exercici d'acostament a la realitat espacial que dona com a resultat una xarxa completa de llocs i itineraris allotjada

en la memòria personal dels subjectes. El poemari tracta, per tant, de mapejar els indrets literaris per a aprehendre la realitat en la seua dimensió més física i simbòlica com afirmava Tally (2013), vegeu l'apartat 1.1. Concretament, l'aplicació d'aquest concepte permet radiografiar el trànsit entre els llocs significatius i entendre l'acte d'escriptura com a fundador de l'espai poètic, la imatge del qual es basa en la percepció de l'espai real, o viscut.

En la darrera publicació monogràfica dedicada a *Llibre de meravelles*, Ferran Carbó (2018) planteja explorar el poemari des dels eixos temporals invocats: el passat i el present, la memòria i la vivència quotidiana. Ara, a més, a la llum dels plantejaments teòrics del gir espacial, el text pot ser analitzat des de les perspectives d'enunciació de l'espai que Fredric Jameson (1991) i Michel de Certeau (2000) va proposar. Hem représ, doncs, la idea dels mapes cognitius com a complement del que De Certeau anomenava *tour* i *map*, els dos mecanismes amb els quals enunciar l'espai des de la posició d'observador o de practicant respectivament (De Certeau 2000), vegeu apartat 2.3. En aquest sentit, la València de les meravelles és l'expressió literària de la imatge personal de la València *in se* del poeta. Segons els estudis abans citats de Jameson (1991) i Tally (2013), la imatge del món que construïm és un producte del *cognitive mapping* i, en conseqüència, la representació literària que en fem, també. Per aquest motiu, plantegem «llegir» la ciutat percebuda per Estellés en termes de mapatge i destriar els diferents modes d'enunciació de l'espai.

Pel que fa a l'estructura del poemari, aquesta recorda la forma tríptica dels retaules, com explica Carbó (2018), amb dos parts laterals i una de central. Aquestes tres fases són susceptibles de ser agrupades en dues seccions per motius formals i temàtics: d'una banda, la primera i la tercera part del tríptic, ambdues d'art menor i amb poques composicions. La primera secció, intitulada «Teoria i pràctica de la flora natural», se centra en l'assumpció de la veu col·lectiva i l'anonimat de ser «un entre tants» expressats en vers d'art menor. La part conclusiva, intitulada «Propietats de la pena», té un to marcadament esperançador i propositiu dirigit al futur del poble. D'altra banda, el cos central, és més extens i representatiu de l'estètica general amb quaranta-set poemes d'art major que suporten tot el pes de l'edifici poètic i que seran matèria d'anàlisi.

En els quaranta-set textos és on es concentra el gruix de material poètic fruit de l'atenció a la quotidianitat de la ciutat de València, la qual és practicada literàriament de dues maneres. Michel de Certeau afirmava que tot relat és una pràctica de l'espai (2000: 127) i és exactament això el que ocorre en la poesia estellesiana quan el poeta recorre, descriu i narra l'acte de caminar per la ciutat amb la intenció de fundar-la més enllà de la realitat material que ja té. Des d'aquest punt de vista, la literatura és una operació espacialitzant dels indrets provinents de l'imaginari urbà del poeta, amb els textos l'autor converteix els fragments del seu

mapa cognitiu de la ciutat en un mapa literari que organitza el discurs i projecta una imatge subjectivada del paisatge urbà.

6.3.1 Els itineraris urbans com a mitjà de coneixement

Qui erra recorda els paisatges, qui arrela recorda els anys.

Marta Marín-Dòmine

La poesia beu del substrat referencial de l'imaginari urbà del poeta i dels mapes cognitius de la seua experiència per a alimentar la València literària. Per això, podem considerar el mapa literari com un producte derivat de la simbolització del territori, en paraules de Lefebvre, és un espai de representació fruit de l'espai viscut. Com dèiem inicialment, per a configurar aquesta representació urbana, De Certeau (2000: 130) diferencia dos modes d'enunciar l'espai viscut; d'una banda, l'atenció a l'enunciació dinàmica de l'entorn urbà a través dels itineraris d'un jo poètic que erra per carrers i avingudes, —*tour*—. I d'altra banda, l'anàlisi de l'enunciació estàtica dels llocs concrets de la postguerra en la capital valenciana, —*map*—. En un sentit aplicat, la gran cartografia literària de València es configura gràcies a la descripció del moviment recorregut per la veu poètica —*marcheur*—, que propicia el contacte directe amb la vida urbana, i la descripció estàtica del lloc, que permet aprofundir en el «sentit de lloc» —pròpia de l'observador. El relat sobre la ciutat, doncs, és una part fonamental de l'exercici de construcció simbòlica del territori, i és una de les grans fites on arriba el poeta, com el passejant que retorna a la vila provinent del camp:

Des de Benimaclet —pren nota: els rierols,
les canyes, les moreres, els campaners, els camps,
els xiprers, els ramats i les vies del tren—,
des de Benimaclet, on està soterrat
Carles Salvador, hom retorna a la ciutat.
Ho fa negligentment, tirant mesquines pedres
a una séquia, o bé arrancant d'algun marge
un jonc, un jonc verdíssim, d'arestes increïbles;
[...] (IC, 2015: 130)

Així doncs, una vegada ja hem explorat els mecanismes de representació del territori i el paisatge natural, cal parar l'atenció als dos modes d'enunciació, suara esmentats, que configuren el mapa literari de la ciutat. Aquestes dues perspectives descriptives es localitzen en la poètica estellesiana pel que fa al tractament de València com un espai —l'*urbà* de Lefebvre (2017)— i alhora com un lloc en la concreció de la ciutat pròpiament dita. Amb això,

observem que el món urbà es conceptualitza sota l'amplitud de la idea d'*espai*, pròxima a l'obertura i al desplaçament (Tuan 2005). Mentre que, en contraposició, la ciutat, en els seus indrets concrets, es consideren com un *lloc* per l'absència de dinamisme que Tuan atribueix a aquesta idea en dir que «*place is a pause in movement*» (Tuan, 2005: 138). Gràficament, aquesta distribució es podria representar en aquest esquema literari de València, amb alguns indrets —llocs— i recorreguts —en l'espai— que configuren la imatge poètica de la ciutat:

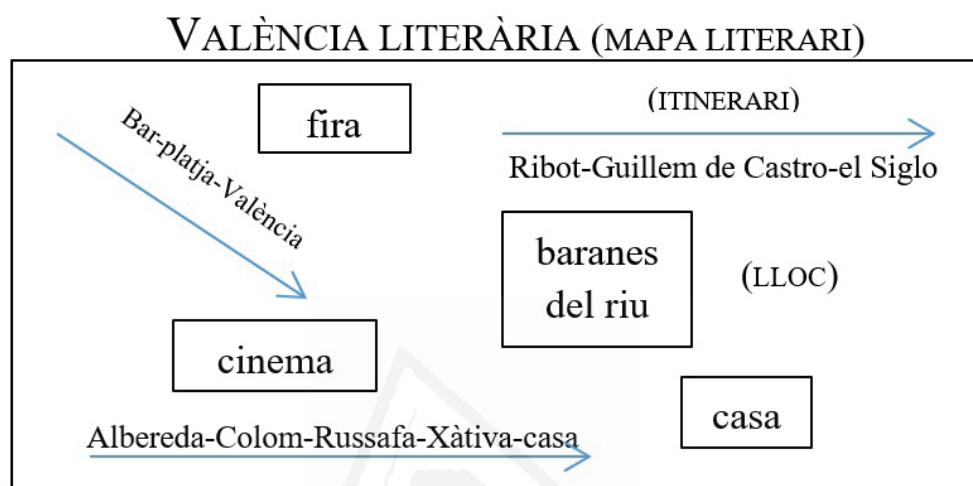


FIGURA 12: Representació parcial dels llocs i recorreguts de la València literària d'Estellés [elaboració pròpia a partir dels poemes «Postal», «Crim» i «Les coses»]

Així mateix, la primera manera de narrar les geografies literàries del cap i casal correspon al relat d'itineraris, com si de literatura de viatges a petita escala es tractara. En els poemes s'organitzen els moviments d'una veu poètica que recorre la ciutat i enuncia els punts per on circula en l'acció del passeig, en paraules d'Enric Bou «els habitants de la ciutat o els usuaris creen una experiència doble, ja que arriben a conèixer i dir l'experiència mentre caminen per la ciutat» (2013:32). N'és un exemple el text que obri el cos central, «No escric èglogues»:

[...]
 On ets? On són les teues cames tan adorables?
 Recórrec l'Albereda, aquells llocs familiars.
 Creue les nits. Evoque les baranes del riu.
 Un cadàver verdós. Un cadàver fosfòric.
 L'espectre de Francisco de la Torre, potser.
 No hi havia a València dos cames com les teues.
 [...] (LM, 2015: 238)

Ací la veu poètica és un subjecte que es desplaça d'un indret a un altre a la recerca de l'estimada i descriu les accions que s'esdevenen al seu pas pels carrers enunciats:

[...]
Inútilment recórrec els crepuscles, les nits.
Hi ha els hòmens que carreguen lentament camions.
Hi ha els bars, l'oli fregit, les parelles d'amants.
Jo recorde unes cames plenes de dignitat.
No hi havia a València dos cames com les teues.
[...]
Jo no sé res de tu. Han passat segles, dies.
Inútilment recórrec València. No escric Èglogues. (LM, 2015: 239)

Pròxima a la idea del *flâneur*, que més endavant atndrem, la veu poètica és un passejant que construeix la ciutat amb el moviment que impliquen verbs com «recórrer», «anar» o «caminar», complementaris a l'acte de fundar la ciutat literària:

[...]
L'horabaixa petita, i trista, i entranyable,
d'aquests carrers antics que m'agrada recórrer,
on jo voldria viure i escriure versos grisos,
absolutament grisos, mentre es crema l'espígol
[...] (CQOTP, 2015: 393)

Aquestes accions expliciten el moviment i constitueixen circuits de trànsit entre diversos llocs de la geografia literària com ocorre en «Postal», il·lustrat en l'esquema albereda-carrer de Colom-carrer de Russafa-carrer de Xàtiva-casa:

Arbres de l'Albereda, aquella font amable
que sona entre les fulles, el carrer de Colom,
el carrer de Russafa, i enllà el carrer de Xàtiva.
Caminàvem els dos aquell dia d'agost.
[...]
Tu duies un gesmil en una mà; recorde
com el vares tallar mentre et parlava jo.
En arribar a casa, el duies a la boca. (LM, 2015: 265)

En els itineraris s'expressa el dinamisme i la mobilitat urbana provinent de l'imaginari geogràfic gravat en la memòria personal del poeta, el qual ara es fixa literàriament com un escenari de la poesia. Així doncs, la poesia incorpora el món referencial passat pel filtre de l'experiència corporal en un intent de subjectivació similar a l'efectuada en els llenguatges cinematogràfics on el moviment és un component fonamental. En textos com els suara citats, «No escric èglogues» i «Postal», la veu poètica condueix el discurs pels carrers per on ha transitat fent-ne una succinta descripció del paisatge. El punt de vista des del qual s'enuncia la ciutat permet que el lector siga un espectador dels passejos narrats com ocorre en «Ací», on la veu, des dels llocs estant, explica les topografies de la vida d'Ausiàs March. L'inici del trajecte es troba a la llar del poeta i recrea el camí del fèretre quan aquest mor:

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'Almoina. Penses els darrers anys
[...]

Uns versos més endavant, March deixa de ser el subjecte dels espais i la veu poètica passa a relatar els camins recorreguts en primera persona. La catedral on acabaren les restes de March, en els primers versos, és ara el punt de partida de la descripció del jo poètic:

[...]
Jo sóc aquest que em dic... Agafats de les mans,
vàrem llegir la làpida. I seguirem, després,
pel carrer de la Mar. Ens atreia la casa.
I altre dia tornàrem. I hem tornat molts de dies.
Carrer de Cabillers, la Plaça de l'Almoina.
Hem entrar a la Seu; hem vist la sepultura
[...]

El jo poètic recupera els itineraris de la vida de March en un exercici de superposar-se a la seua figura i recorre els mateixos indrets que el poeta de la Safor. Així doncs, en aquest poema es desplega amplament la capacitat evocadora de l'espai i la profunditat històrica d'aquest, ara reviscolada en conjugar-se amb els moviments del jo poètic:

[...]
Un migdia de llum exasperada, anàrem
a Beniarjó; collires unes flors en un marge:
les volies deixar en aquelles ruïnes.
Creuàrem en silenci les ruïnes, pensàrem
Ausiàs March allí, l'esclava de cinc mesos,
amb el fill bord creixent-li; retornàrem després
a Gandia; tu duïes les flors a la mà.
En eixir de Gandia les llançares a l'aire,
a l'aire de Gandia i de Tirant lo Blanc.
Jo sóc aquest que em dic... Carrer de Cabillers,
la Plaça de l'Almoina. La teua mà en la meua
com un gratat de terra, arrelats l'un en l'altre. (LM, 2015: 286)

Els petits viatges representats en la poesia articulen un circuit de passejos en què el jo poètic practica la ciutat des de dins i la defineix a través de l'acte de caminar-la, i d'escriure-la. Perquè és amb l'acció de transitar uns llocs i no uns altres que el poeta té la capacitat de crear una ciutat determinada. Com hem vist amb els exemples reproduïts, la descripció del desplaçament s'enuncia en passat, des del record (Carbó 2018), i va fortament unida al tema amorós ja que, com anys més tard el poeta anuncià en *Mural del País Valencià*:

[...]
l'amor em va significar el coneixement humil de la ciutat,
cap del vell regne perdut

i centre del país.
[...] (LI I, 1996: 25)

Així doncs, el jo poètic *marcheur* constitueix l'acte de caminar com un acte enunciatiu de coneixement de la realitat de la ciutat i dels habitants perquè, com deia Walter Benjamin, els carrers són l'habitatge del col·lectiu (2005: 428). El desplaçament entre punts és l'eina que permet l'acostament a la vila i l'autoreconeixement en l'ecosistema urbà, en paraules de David Le Breton:

La vulnerabilidad del caminante es una buena incitación a la prudencia y a la apertura al otro, más que a su conquista o a su desprecio. [...] La experiencia de caminar descentra el yo y restituye el mundo, inscribiendo así de pleno al ser humano en unos límites que le recuerdan su fragilidad a la vez que su fuerza. Es por tanto una actividad antropológica por excelencia, ya que moviliza permanentemente al hombre por comprender, por encontrar su lugar en el seno del mundo, por interrogarse acerca de aquello que fundamenta su vínculo con los demás. (Le Breton, 2015: 87)

Mitjançant el passeig, en tant que acte d'enunciació i de coneixement de l'entorn, el jo poètic es troba amb l'alteritat de la ciutat personificada en les parelles, el comerç o els mitjans de transport, Leonor Arfuch així expressa la seua visió de la ciutat:

lugar de encuentro con el Otro en su más rotunda otredad –étnica, lingüística, cultural, sexual–, habitada por los nombres –calles, plazas, barrios, monumentos, edificios, comercios– en una cartografía caprichosa que une acontecimientos trascendentales de la historia con remotas geografías. (Arfuch, 2013: 5)

En aquest sentit, «Coral romput» és un reflex inequívoc de la naturalesa urbana de la poesia, la qual com explica Ballart (1996: 59) té poc a veure amb l'era preindustrial i es troba immersa en el tràfec metropolità del treball, la sordidesa de la urbs i el transport, especialment en la tercera part del text. No obstant això, la secció inicial és més lluminosa i el paisatge de la ciutat es revesteix del filtre afectiu també present en les meravelles:

[...]
Era alegre estimar-se. Afirmativament
anàvem pels carrers, entre éssers i coses.
La vida era un carrer amb camions i nuvis
i xiquets i llençols estesos als balcons,
i per damunt de tot un enrenou de ferros
i de xiulits de trens que anaven i venien.
Hi havia el home aquell que venia diaris,
i la xica, de blanc, assetjada per tots.
Hi havia el Monestir de Santa Clara en l'aire
del crepuscle tranquil, com el llum de les cases
i un cansament dolcíssim i una secreta pena.
[...] (CQOTP, 2015: 387)

Com si es tractara d'un mosaic, els versos del de Burjassot relaten el conjunt de la vida quotidiana arrelada a la ciutat de València. Per aquest motiu, rastrejar les escenes i les narracions

diàries equival a parlar de la ciutat practicada des dins, ara amb noms, així ocorre en aquest poema de *L'ofici de demà*:

Jo recorde el carrer de Gil i Morte.
Creia ardentment en certes coses.
Anava pel carrer de Gil i Morte.
Prop passaven els trens, hi havia camions,
taques de gasolina per l'asfalt,
les dones entraven a les botiguetes i compraven la sal que
els feia falta per a fer el sopar, o un poc d'oli,
o un parell de carxofes, (OD, 1986: 107)

Com ja hem advertit anteriorment, la representació espacial és un mecanisme literari emprat pel poeta amb un doble objectiu: d'una banda, obrir un marc afectiu i cultural ample on el receptor es pugui identificar i d'altra banda, vehicular una sèrie de significats socials que els llocs concrets porten integrats. Així doncs, perquè la identificació es produísca, els espais poetitzats han de ser pròxims al receptor, és a dir, una mena de «geografies de la quotidianitat» (Lindón 2006), per on es mou la vida dels subjectes i on es conforma la seua identitat i de la del col·lectiu del qual formen part. Aquest concepte, pres de la geografia cultural, ens ajuda a definir l'espacialització de l'univers poètic estellesià en una xarxa de punts i trajectòries com els estudiats fins al moment. A l'interior de les geografies de la quotidianitat es donen cita «circunstancies —en apariencia— banales pero ricas en contenido por condensar claves socio-culturales empleadas en la construcción del sentido del lugar» (Lindón, 2006: 434); les quals són poetitzades a posteriori per l'autor en textos com aquest, que recupera el trajecte dins un tramvia:

S'AGAFAVA el tramvia 23. El tramvia,
solemnement, pujava el vell pont dels Serrans.
Vares amar València, amares la ciutat,
així, pujant pel pont, veient créixer les torres.
Arribaves al poble en aquell 23.
Miraves per les baranes sense massa interès.
Entraves pel carrer dels Serrans; més avant,
aquell carrer solemne dels Cavallers, que diuen (PE 1999: 159)

En conseqüència, no es tracta d'un vagareig sense sentit sinó de convertir el passeig en un mode de coneixement de la realitat urbana des de la proximitat al que allà ocorre. Encara que aquesta posició en la veu poètica estellesiana no s'explicita plenament, sí que es dedueix del desenvolupament del discurs al voltant de la ciutat. A diferència de la postura del *flâneur*, que, segons Benjamin (2005), respon a l'actitud d'un subjecte dubtós i embadocat que recorre els carrers fins a l'esgotament; el jo poètic *marcheur* recorre la ciutat amb una actitud activa de recerca, aquest versos de «Coral romput» ho reflecteixen:

[...]
Ara que només tinc ganes d'estar alegre,
ara que aquest desig és l'únic que em sosté
mentre vaig, vinc i torne i calle i no dic res.
Recórrec uns carrers, entre dues clarors,
i sent el veïnat ocult de l'alegria
i en girar un cantó crec que em vaig a morir.
Senyals, només, de tu. Les parelles lentíssimes,
esperances encara. Jo sé que t'he de veure.
[...] (CQOTP, 2015: 387)

La projecció afectiva sobre el paisatge urbà present en aquests versos s'amplifica en els poemes adés citats i més especialment en «Vida, sinó»:

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,
els llibres que tragueren de Sant Miquel dels Reis,
l'amable biblioteca llatina de Magnànim,
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!
[...] (LM, 2015: 246)

En aquesta composició assistim a una incursió de l'esfera íntima en l'espai públic que dona com a resultat el disseny d'un mapa personal de la ciutat, o una cartografia afectiva (Nold 2009). La complexitat d'aquestes construccions, on l'aspecte emocional es connecta amb l'espacial, fa que el viant entenga la ciutat com «un espai pluridimensional i de múltiples significats. El passat se superposa al present, els itineraris físics dibuixen un mapa de sentiments i experiències, la vida privada xoca amb la pública» (Bou, 2013: 53). Gràcies a l'acció del record s'amplia la concepció de l'espai i la ciutat passa a ser la residència de la memòria emocional, amb la qual cosa es converteix en un espai de protecció i no en un símbol públic, com s'explica en Tuan (1979) i en l'apartat 2.2. Vicent Andrés Estellés interioritza la ciutat i en descarta la dimensió monumental per dotar-la d'un nou sentit poètic complementari a l'enciclopèdia cultural compartida. En la guia dissenyada pel poeta els monuments de València no seran els símbols públics de la història sinó els escenaris de l'amor, els quals propiciaran «aqueixa sensació de vivència íntima, d'emoció individualitzada i concretíssima», la qual «és al capdavant un factor productor de sentit poètic comunicable al receptor, malgrat que aquest pugui romandre ignorant de molts detalls que queden en l'ombra» (Salvador, 1986: 593). En «Vida, sinó» es fa esment dels llocs de la guia amorosa del jo poètic, cosa que enriqueix la potència afectiva que destil·la la ciutat de València en poemes com aquest la constitueix en una cartografia emocional capaç d'activar-ne una imatge mitificada

on s'identifique el públic lector. El mateix fenomen es dona en el poema «Fragment 2» de *Poemes esparsos* (SD), recull que a pesar de formar part de l'últim volum de l'obra completa, recorda a l'estètica de la dècada dels cinquanta. En aquest text, la veu poètica explícita el que es besllumava en *Llibre de meravelles*:

[...]
No dic una València culta monumental
revisc una València dramàtica o banal
és com si begués l'aigua breument en un didal
un de vegades és cast i sentimental
[...] (PE, 1999: 158)

La focalització en el costat vulgar de la vila, el de la quotidianitat afectiva, apel·la a la idea del lloc antropològic entés com un espai de protecció, «fields of care», que Tuan (1979) advertia en relació als indrets que es coneixen des de la interioritat i la proximitat amb el subjecte. Així doncs, la ciutat es despulla de la monumentalitat, dirigida a projectar una imatge exterior, i reforça l'atenció a la vida endògena des de la quotidianitat crítica.

6.3.2 Els llocs de la postguerra

Ara és l'hora de dir,
ara és l'hora de recordar que el poble persisteix
en els carrers amb empedrat antic,
en el pont i en l'església
que han conegut tota la gent del poble,
en tot allò que remembra el passat
amb un esforç vigorosament actual.

Miquel Martí i Pol

La «lectura» dinàmica de València propiciada pel passeig en «No escric èglogues», «Postal» o «Ací» comporta també l'atenció geocentrada d'alguns indrets significatius de l'univers de la ciutat literària. En terminologia certeuniana, els *tour* ens porten a fixar-nos en punts concrets del *map*, ara descrits des de l'estatisme de verbs com «haver-hi» i no en el dinamisme d'«anar». Així doncs, l'altre component fonamental de l'espai literari de la ciutat són els llocs, els punts de pausa que completen el mapa esbossat pels itineraris. Gràcies a l'evocació i descripció d'aquests indrets s'accedeix a una visió més aprofundida de la ciutat literària, allò que se'n diu la representació del *genius loci* o sentit de lloc. La veu poètica, per tant, complementa l'acció de passejant amb la d'observador atent.

Si reprenem Le Breton (2015), aquest afirma que les ciutats tenen pols magnètics que atrauen els vianants per una vinculació personal amb aquests llocs —un bulevard, un cinema, una casa, un riu—. Per a l'antropòleg «la atracció està vinculada a una història personal, a una infància, al recuerdo de un monumento de paz en la terraza de un café y cuya presencia milagrosa intentaremos renovar cuando volvamos allí, el ambiente de una calle, de un barrio, un nombre que nos emociona, un rostro entrevisto en el pasado, un museo...» (Le Breton, 2015: 177). Aquesta antropologia de la ciutat ens permet identificar els pols magnètics de l'univers urbà creat per Vicent Andrés Estellés en llocs com: els cinemes, les baranes del riu, els trens, els hotels, la casa o el cementiri. Tots aquests punts del mapa, junt als itineraris ja analitzats, configuren la xarxa topològica de geografies de la quotidianitat en l'univers estellesià com tot seguit veurem.

De la diversitat de formes de materialitzar l'espacialitat en el text literari, el geògraf Carles Carreras (2003) en planteja tres. Per a l'autor, la ciutat pot ser el paisatge on transcorre l'acció, l'ambient que significa i determina els fets o un tot protagonista on es desplega l'acció i que determina els actes i la psicologia dels personatges. Encara que aquestes apreciacions estan basades en l'anàlisi de textos narratius, en bona mesura són aplicables a la composició poètica. La ciutat estellesiana, a la vista de les anàlisis realitzades, avança gradualment cap al tercer mode de tractament; havent estat un simple escenari en *Ciutat a cau d'orella* ara es mou cap a ser l'ambient que determina el contingut i es converteix en un engranatge complex que condiciona l'expressió poètica i la funció social del text. A la vista d'aquestes consideracions, la ciutat de *Llibre de meravelles* s'encabeix en el darrer tractament apuntat per Carreras, el qual la concep com un fenomen intra i extraliterari capaç de modificar la percepció de l'entorn urbà en els habitants. En aquest sentit, Vicent Andrés Estellés literaturitza València amb l'objectiu de convertir-la en un vector del seu discurs poètic —com ja hem vist amb el tractament de la quotidianitat, considerada mecanisme de transmissió i no en simple tema literari. Així doncs, el poeta parla del concepte de ciutat a través dels llocs de la ciutat, bé utilitzant-ne els noms —topònims com carrer de Russafa o Benimaclet, ja esmentats— o bé amb substantius no referencialitzats en indrets exactes —carrer, estanc, bar, etc.

En relació als segons, Vicent Salvador (1986) explica que l'absència de significació referencial d'alguns díctics no dificulta que els receptors copsen l'evocació íntima que porten implícita alguns locatius. És representatiu en aquest sentit, l'ús reiterat del demostratiu «ací» en els versets de la primera part del poemari i en el títol del poema que reprén March, «Ací». Aquest demostratiu ubica el jo poètic en l'eix de coordenades de l'entorn cantat, amb la qual cosa es fa una poesia situada, i significativa, en un ara i ací pròxims al món referencial però no concret:

Ací em pariren i ací estic,
i com que em passen certes coses
ací les cante, ací les dic.
[...]

Dic les coses que vénen, van,
tornen un dia, altre se'n van,
[...] (LM, 2015: 230)

En aquests termes, «les coses» com a objecte poètic són els elements de la vida del carrer, externa al jo poètic i alhora compartida per aquest. L'anonimat dels llocs de la ciutat on transcorren les accions quotidianes no és un obstacle, sinó més aviat una facilitat que permet la projecció individualitzada de l'experiència de cadascun dels lectors, com podria ocórrer en aquests versos de *L'inventari clement*:

Un entre tants com el diumenge, mira,
compren la premsa, van a missa, tornen
espai a casa amb els infants i dinen,
ouen els «discos dedicados», prenen

a glops discrets el seu cafè domèstic.
Un entre tants com pensen aquest mes
repartir els diners del sou en sobres
a veure si els arriba al 22.
[...] (IC, 2015: 136)

A pesar, però, de l'ús reiterat de l'anonimat del personatge i dels llocs com a amplificador de la capacitat d'identificació amb el text poètic, Vicent Andrés Estellés també concretitza el discurs en topònims i indrets referencials descoberts durant les caminades. En conseqüència, la trobada amb la ciutat és un mecanisme per a aprehendre-la des l'afectivitat, però també per a conèixer-se a si mateix i reconèixer-se en la societat com «un entre tants, en un lloc de la Terra» (LM, 2015: 229). A propòsit del poemari *Colguen les gents amb alegria festes*, Vicent Salvador posa de manifest aquesta peculiar naturalesa del vincle entre el jo poètic i el món, una reflexió que seria extrapolable a altres obres estellesianes. Segons l'autor, el poemari «presenta el món interior de l'escriptor, construint el record i al capdavant la seua pròpia identitat, i els confronta amb la realitat externa, la vida del carrer» (2016: 17). A tall d'exemple, els següents versos esmenten el reflex poètic del valor de la connexió amb determinats llocs, com els carrers:

[...]
i feia inexpugnable, l'ésser que fores i ets:
els dies, els fracassos, com certes referències
—determinats carrers que mai no oblidaràs,
on et sentires trist com ningú t'ha sentit,
on et veieres, sol, destinat a la pena—
vertebren, com uns ossos, el dolor, el teu cos;
[...] (CGAF, 2016: 77)

Complementàriament, molts dels llocs recreats en els versos responen a la intenció d'evidenciar el sentiment d'unió del jo poètic a les classes subalternes —com passa en la representació del territori—, apel·lant a la realitat senzilla i quotidiana de la vida del poble. Ho veiem en les escenes del ball del diumenge, en la fira del Pla del Remei i en els records d'aprenent d'orfebe en el carrer de Samaniego. Com si d'un ham es tractara, l'enunciació afectiva i humil de la ciutat, de l'horta o dels topònims permet que el públic s'hi identifique i projecte en la literatura una part de l'experiència. Francesc Parcerisas precisa aquesta idea:

I paga la pena de remarcar que el lligam entre l'imaginari col·lectiu i el de l'escriptor és essencial si no volem crear un abisme i un distanciament que per força hauran d'engavanyar-ne la literatura tot convertint-la només en un producte de consum i no, com suggeria Auden, en una eina de llibertat, aprenentatge i coneixement. (2004: 53)

El retrat dels espais de la quotidianitat obeeix al desig d'identificació amb les escenes i el que hi ocorre per a activar el marc enciclopèdic compartit. Lluís Meseguer reproduceix les següents paraules de Vicent Andrés Estellés en un article a propòsit de la relació entre poesia, territori i política: «“Creo que mis libros, en el fondo y aun en la superficie, no son otra cosa que una meditación [...] sobre lo que ha sido, es y deberá ser con todas las rectificaciones posibles la vida del País Valenciano”» (Estellés *apud* Meseguer, 2013: 615). No es tracta, doncs, d'afirmar que la poesia d'Estellés és un documental social de la vida de postguerra, sinó un exercici poètic capaç d'imbricar la història, la societat i la política d'un país a través de la literaturització d'un element unificador: el paisatge.

Amb això, l'observació atenta de la realitat aboca el jo poètic al coneixement profund d'un moment exacte: la postguerra i el seu reflex en la materialitat dels carrers i d'ell mateix. El poema «Arbres de pols» és una fabulació d'un breu passeig mental pel centre de la capital valenciana, on el jo poètic resta com un espectador davant d'una sèrie d'imatges que recorren el relat audiovisual:

Davant el temple de Sant Agustí, paraven
autobusos, tramvies grocs. Evoque una plaça
polsosa, d'arbres trists. Ara tot ha canviat.
Jo recorde un vell pati, i a dins una tartana.
Recorde el passadís, tot pixat, de Sant Pau.
El passadís podia, de lluny, a l'àcid úric.
La plaça era una plaça polsosa i pobletana.
Més enllà, l'Institut, oh la cultura, mare!
Aquells tramvies grocs, els autobusos blaus,
bruts de la pols llunyana de Silla i Catarroja.
I baixava una dona, i duia una cistella
i vora riu anava a la Presó Model. (LM, 2015: 267)

En la composició suara citada, la irrupció de la figura femenina fa emergir un nou marc conceptual en el text, ja no es tracta simplement d'una imatge grisa d'una plaça amb tram-

vies sinó de l'observació d'una imatge metonímica de la repressió política condensada en la presó. L'esment del centre presidiari resignifica tot el text i sant Agustí es converteix en el lloc de partida del camí a la presó per l'únic personatge del text. Així doncs, aquesta estructura poemàtica condensa en el vers final la raó per la qual la plaça, els passadissos i el pati estan representats com indrets insalubres i desagradables. En un sentit similar s'organitza «Creuant la nit», una composició que recrea el viatge nocturn d'un tren que creua la Manxa carregat de persones demanen aigua en un vagó brut i que acaba amb un vers que respon al per què d'aquell viatge:

[...]
Creuen tota nit els miserables trens,
els vagons de tercera, per una nit d'espart.
Orinaves, dempeus, des de la plataforma.
En el comú s'oïen els gemecs de l'amor.
El salconduit costava —em sembla— sis quinzets. (2015: 298)

En els dos casos, els versos d'acabament reformulen el poema i també els espais que hi són representats, ja que tant la ciutat, com els vagons del tren esdevenen espais de repressió política. Amb açò podem dir que els indrets retratats tenen dos nivells de profunditat, l'aparent, i més superficial —la plaça, els tramvies i els trens en la nit—, i un de més complex, i profund, que entronca amb la realitat històrica del moment. En casos com aquests es revela la naturalesa social de l'espai que Lefebvre (2013) denunciava, ja que, l'aparença superficial és tan sols la cara que dissimula la càrrega ideològica que conté la distribució espacial en el fons. Exemples com aquests posen de manifest que les ciutats no tenen un present únic, sinó que acumulen estratigràficament diverses realitats, com també diversos passats que es van descobrint mitjançant els recorreguts urbans en entitats simbòliques com monuments, edificis, etc. No obstant això, el text que millor representa la complexitat de l'espai com a dipositori de l'herència cultural és «Cos mortal», un poema inventari de carrers de València que respon a la mateixa estructura climàtica que els dos textos anteriors. José Miguel G. Cortés diu que en l'estructura de les ciutats es reflecteix el passat i cristal·litzen les aspiracions de la societat (2009: 17) i «Cos mortal» és la representació lingüística de «l'esquelet toponímic de la ciutat» (Carbó, 2018: 168) durant el franquisme, com el darrer vers indica:

Trinquet dels Cavallers, La Nau, Bailén, Comèdies,
Barques, Transits, En Llop, Mar, Pasqual i Genís,
Sant Vicent, Quart de fora, Moro Zeit, el Mercat,
Mercé, Lope de Vega, Colom, Hernan Cortés,
Trenc, Ciril Amorós, Pelayo, Campaners,
Palau, Almirall, Xàtiva, Cabillers, Avellanes,
Pouet de Sant Vicent, Cavallers, Sant Miquel,
Roters, Sant Nicolau, Samaniego, Serrans,
Relotge Vell, Sant Jaume, Juristes, Llibertat,
Soledat, Ballesters, Bonaire, Quart de dins,
Blanqueries, Llanterna, l'Albereda, Correus,

Nules, Montolivet, Gil i Morte, Espartero,
Miracle, Cordellats, Misser Mascó, Minyana,
el Portal de Valldigna, Porxets, Soguers, Navellos,
Querol, Reina Cristina, Mayans i Ciscar, Temple,
Ponts de la Trinitat, del Real, de la Mar,
d'Aragó, dels Serrans, de Sant Josep, de l'Àngel.

I l'Avenida del Doncel Luis Felipe Garcia Sanchiz. (LM, 2015: 268)

Aquest poema, aparentment absent de sentit per col·leccionar carrers, és un exemple de la fal·làcia de la transparència espacial denunciada per Lefebvre (2013) en les seues tesis sobre la producció de l'espai social. La toponímia urbana és un dels màxims exponents dels efectes dels planificadors sobre l'organització espacial, ja que en l'era contemporània ja no són els habitants de la ciutat qui bateja els carrers i les places, sinó que ho fa qui els dissenya. Recordem sinó la polèmica produïda al voltant dels processos de substitució de la toponímia en català al País Valencià i les Illes Balears o la batalla de noms que va suposar a la ciutat d'Alacant l'eliminació de la toponímia franquista de carrers, barris i places. Doncs bé, «Cos Mortal» és el retrat de l'acció de les estructures de poder franquista sobre el nomenclàtor del cap i casal, les quals van sentenciar a mort els noms tradicionals com Avinguda del Port per nous referents de la dictadura com l'Avenida del Doncel Luis Felipe Garcia Sanchiz (Carbó, 2018: 168). El canvi produït en aquesta avinguda evidencia la substitució lingüística i cultural i posa de manifest una recodificació de l'espai en base a una determinada perspectiva d'observació i producció —ideològica— de la ciutat. En paraules de Vicent Salvador, en el poema es percep «un contrast que justifica la composició i fa sobresortir el valor d'autenticitat que connoten els topònims tradicionals, no infectats per la coentor i l'oportunisme oficialista» (1986: 595), un punt de vista que enllaça amb els preceptes explicitats a *El gran foc dels garbons*:

Sempre que passe pel carrer dels pobres,
que li han posat el nom d'un militar,
em sé poble, em sé pols, ossos de música. (GFG, 2016: 430)

Per tant, formalment, la posició de final de «I l'Avenida del Doncel Luis Felipe Garcia Sanchiz» és una denuncia del canvi sociopolític sobrevingut a València durant la dictadura que afecta els mecanismes d'interpretació dels llocs, raó per la qual el vers queda distanciat del cos central del text.

En tots els casos, l'evocació de la presó, el tren i l'Avenida del Doncel encarnen la funció disciplinària que els llocs tenen atribuïda a causa del moment històric. Veiem, doncs, com, des de la subtileza expressiva, la poesia Estellés visibilitza la càrrega política dels indrets. Ferran Carbó considera que l'observació minuciosa de la realitat, concentrada en els llocs,

«possibilita la presa de consciència i alhora permet de dirigir la mirada retrospectiva al passat» per a, entre d'altres coses, «revalorar el paper de la memòria com a essencial per tal de configurar la percepció del present i estructurar-lo psíquicament i anímica» (2018: 131). Així doncs, les fonts referencials d'Estellés no són només l'entorn pròxim i el temps present, sinó també indrets llunyans amb les seues càrregues històriques, versos tardans com aquests de *Prat de la Mola* en deixen constància de la profunditat dels llocs:

Reviscolaven
intactes els topònims.
geografia
endins, arribaries
a sentir, breu, un pànic. (PM, 1980: 293)

Complementàriament, el poema «Crònica especial» entrecreu diversos referents geogràfics i temporals per a aconseguir en el text un moviment pendular entre la quotidianitat més pròxima i les grans fites del segle XX:

La mort de Manolete en els fulls del diari,
mentre a Benimaclet jo t'estava esperant.
O les execucions en un pati de Nuremberg,
mentre et veia passar pel carrer de les Barques.
Un amor en un temps, quin temps, oh quin amor!
Un amor inserit per a sempre en la història.
El "Monestir de Santa Clara" creixia en l'aire.
El Tyrís ple de gent, la pudor de la gent.
Les parelles eixien, duïen les galtes roges.
Les mares no sabien què fer per a sopar.
Els pares escoltaven ràdios estrangeres.
[...]
Cosa de quatre dies o de quatre setmanes.
I passaven els dies, les setmanes, els anys.
I la marxa de Mao pel continent de Xina.
Després vingué Corea. Després vingué el Vietnam.
El pare es va morir, es va morir la mare.
La filla es va casar amb un altre, anys després.
[...] (LM, 2015: 253)

En el text veiem com els flaixos de la mediocritat quotidiana s'imbriquen amb les grans gestes de la Història universal, tot confluint en una condició diversificada i múltiple del fet històric. Es perceben clarament dues línies de representació del món, una referida a la cara endòtica d'una història d'amor: Benimaclet, el carrer de les Barques, el monestir de Santa Clara, el cinema Tyrís, l'anonimat de mares que cuïnen, pares que senten la ràdio, les parelles als racons, l'envelliment i la mort dels sense nom. I una altra referida a l'exòtica del panorama polític internacional: els judicis de Nuremberg, el govern de Mao-Tse Tung a la Xina, la guerra i divisió de Corea i la revolució de Ho Chi Minh a Vietnam. Tot, no obstant, amb el rerefons de la postguerra retratada en el vers reiterat «Cosa de quatre dies o quatre

setmanes». Aquest poema és un clar exemple de la ubicació d'uns fets amorosos en un context historicosocial concret llunyà i pròxim alhora per a sintetitzar-se en un vers que il·lustra el pensament de l'autor: «Oh l'amor inserit, quina cosa, en la història!», i també en la ciutat. L'ambient bèl·lic recreat en el poema no desentona en absolut amb l'aire de la ciutat literària, el qual beu del context històric no per a reflectir-ne les gestes sinó per a il·lustrar-ne les conseqüències. El poema «Crit i nit», és un exemple clar de l'acció de la poesia com a testimoni de les cares ocultes de la història encarnat en la figura d'una mare anònima:

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 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... (LM, 2015: 296)

A la vista d'aquests poemes, s'entén que l'ús dels llocs és un mecanisme literari per a il·lustrar les conseqüències del moment històric, les quals viuen en els anomenats «llocs de memòria» —vegeu el capítol 5 sobre la representació literària del territori. Encara que Vicent Andrés Estellés parla de la postguerra de manera descarnada i clara en poemes com el suara citat, «Vítol» o «Per exemple», també la insinua en pinzellades que espacialitzen el text en indrets concrets.

En relació als llocs de memòria estudiats en el capítol anterior, *Llibre de meravelles* també conté referències als escenaris de la repressió franquista enunciats per personatges en escenes quotidianes de la ciutat. Com ja hem advertit, l'anonimat dels personatges permet crear figures universalitzables que representen el conjunt de les víctimes de la postguerra. Una prototip comú en l'obra de Vicent Andrés Estellés és el de les dones vídues per la guerra i la posterior repressió —es localitza aquest personatge en *Llibre de meravelles* i altres textos del moment—, en el poemari de què ens ocupem les dones resulten ser el testimoni de l'ocorregut i a més, les dipositàries dels llocs de memòria on ocorregueren els fets. El poema «L'estampeta» recrea la biografia d'una dona de dol supervivent de la guerra, de qui descriu les trobades sexuals amb l'estimat als cinemes i la incipient joventut de soledat i que acaba així:

[...]
«No s'havia apuntat mai a ningun partit.
Ell, de casa a la feina, i de la feina a casa.
Una nit, en la guerra, el tragueren de casa
i el mataren a Bétera, prop dels forns de la calç.
Els morts tots plens de mosques vora les carreteres...»
«No féu res, no féu res, i ell en va salvar molts».
De dol sempre, de dol per a tota la vida.
(LM, 2015: 255)

L'al·lusió a Bétera, lloc de l'assassinat, és significativa per dos motius. D'una banda, es constitueix com un punt de la xarxa topològica de la memòria que el poeta recull entre els versos. I d'altra banda, es conjuga amb l'esment dels versos anteriors a la realitat urbana fixada en els cinemes de la capital, fet que posa de manifest que l'espai rural i el de la ciutat no són mons en oposició en l'univers estellesià sinó en connexió. Paral·lelament, en «Reportatge» els procediments de construcció del text són idèntics. Aquest text recorda la Fira de Nadal del Pla del Remei i els diumenges de ball fins que el poema és envaït per les referències als empresonaments i afusellaments en els pobles de l'Horta. El to del poema, carregat d'ironia com més endavant veurem pel que fa al tractament de la sexualitat, és interromput per un flaix on una polifonia de personatges femenins testimonia els fets:

[...]
L'han condemnat a mort. Té tres penes de mort.
El meu home morí en Porta Coeli. L'altre
va morir en el Puig. El meu en el Saler.
Els matins de Paterna i les nits de Paterna
[...] (LM, 2015: 259)

En ambdós casos les al·lusions a la repressió política suposen portar a escena llocs aliens al curs descriptiu del poema, referit als cinemes i l'ambientació metropolitana, i incorporar veus femenines que parlen en estil directe independents a la veu poètica. Com ha assenyalat Ferran Carbó (2018: 153), aquests poemes palesen la voluntat documental en l'estampeta —recordatori d'un esdeveniment important de la vida— i el reportatge —composició que informa sobre uns fets. A més, els eixos temporals s'encreuen en els textos que relaten un present urbà i evoquen un passat ancorat a llocs rurals de memòria, com el cas de Paterna —ja tractat en el capítol 5— i el camp de concentració de Portaceli.

A partir de versos com aquests, la imatge literària de València es redimensiona per a acollir una multiplicitat de llocs i temps que en reforcen la condició d'escenari de la memòria. Al mateix temps, però, també es localitzen indrets de la ciutat que manifesten les condicions del present de l'escriptura, llocs on la postguerra s'espacialitza i s'expressa mitjançant el disseny de la ciutat. Des del punt de vista de la producció social de l'espai, podem dir que afloren els efectes de la percepció de l'espai, és a dir, que s'evidencia la funció coercitiva de

l'espai dissenyada pels planificadors (Lefebvre 2013). Amb això, els espais i els llocs abandonen la innocència atribuïda inicialment, i es presenten en la vertadera naturalesa d'eines de vigilància social, com veiem en aquest text, on el carrer deixa de ser una via de passeig i esdevé un dispositiu de control:

[...]
Evocava els carrers de València. Pensava
València. Mastegava València. Fou per maig.
Me n'eixia al carrer. No sabia on anar.
«La documentación» [...] (LM, 2015: 301)

Ací la ciutat pren l'entitat material que es besllumava a les acaballes de *Ciutat a cau d'orella*, com hem vist en el punt anterior, i es presenta com un tot protagonista que condiciona la veu poètica i el discurs, el tercer tractament proposat per Carreras (2003). En conseqüència, els carrers que anteriorment permetien el passeig com a mitjà de coneixement i enunciació ara són un lloc repressiu. La impossibilitat de l'errància del caminant al·ludeix metonímicament al control disciplinari de la ciutat i dels habitants. La literaturització del manteniment de l'«ordre social» converteix els llocs en dispositius de vigilància ja que, segons Foucault (2015), la disposició espacial està determinada per les relacions socials que apliquen un determinat codi conductual. Les tesis foucaultianes sobre espai i poder es constaten plenament en alguns textos com «Fundacions de la ràbia», on s'evidencia l'acció de les estructures de control metonimitzades en «la Moral a cavall»:

[...]
No ens podíem besar si no era ocultament,
i si no ens sorprenga la Moral d'uniforme
i si era la platja la Moral a cavall.
Homes d'ordre vigilan de reüll el que escrius,
els homes que s'han fet grossos en la postguerra.
[...] (LM, 2015: 302)

6.4 Espai, poder i sexualitat: les pornotopies

Yo sé
que el tierno amor escoge sus ciudades
y cada pasión toma un domicilio,
un modo diferente de andar por los pasillos
o de apagar las luces.

Luís García Montero

En el temps coetani a *Llibre de meravelles*, el repertori de temes urbans i populars s'amplia amplament per a continuar la reformulació poètica en recerca d'una expressió personal. Com hem vist en els poemes amb voluntat documental del poemari de meravelles, l'autor vehicula una postura de denúncia a través de la representació de determinats llocs de la ciutat, bé siga la presó, el tren o la platja. En aquest sentit, ressegurem els llocs de la ciutat que diversifiquen la configuració d'aquest discurs en l'espai urbà més enllà dels carrers, es tracta dels cinemes, les baranes del riu, els hotels i el raval de les viles.

Bona part d'aquests llocs són citats per Ferran Carbó (2018: 134) com «motius recurrents» del cos central de *Llibre de meravelles*. Per a l'autor, aquests llocs constitueixen els «eixos isotòpics» que cohesionen l'obra i perfilen una època concreta de València. Malgrat la certesa d'aquesta afirmació, al nostre parer la presència d'aquests ítems va més enllà de la constitució de la isotopia del text i enllaça amb l'objectiu referencial del recull: dotar els espais de significat intra i extraliterari. En aquest sentit, proposem una lectura unitària del tòpic de l'espai literari juntament amb el de l'amor i el de la guerra i la postguerra, com a elements predominants del poemari.

Els espais de la postguerra urbana que hem vist fins al moment es reduïen a ser testimonis de la microhistòria, o bé a ser escenaris afectius per a la veu poètica. Reprenem, en aquest sentit, les anàlisis efectuades a propòsit dels poemes «Espistolari 1945» i «Fundacions de la ràbia», on el carrer esdevé un espai de control social i on s'evidencien les actuacions de la policia franquista. Així doncs, pel que fa als llocs que seran objecte d'anàlisi a partir d'ara, al factor de vigilància social se suma la representació literària del control de la sexualitat promogut per la moral del règim dictatorial.

Per a explorar la relació entre espai, poder i sexualitat, Paul B. Preciado articula el concepte de *pornotopia*, una mena d'heterotopia foucaultiana portada al límit perquè acull pràctiques sexuals. En el punt 2.1. definíem les heterotopies com espais diferents, «des espaces autres» (Foucault 2010), és a dir, com un indret real que conté una sèrie d'espais incompatibles o

contradictoris, per exemple un cinema on l'ara i ací no coincideix amb l'ara i l'ací dels films que són projectats. A més, es consideren contra-espais, ja que són llocs on s'anul·len les normes socials habituals, en són un cas les heterotopies de crisi —on es viu el canvi biològic, com la vellesa i el final de la vida en geriàtrics i hospitals— i les heterotopies de desviació —llocs que se situen als marges de la societat i que són habitats per individus amb un comportament no normatiu, com els centres de persones amb malalties mentals o les presons—.

Siga com siga, les heterotopies són llocs aliens als espais de la societat a causa de les pràctiques que s'hi desenvolupen i dels subjectes que les porten a terme. Aquesta consideració de «diferent», de «marginal», és el que permet a Preciado (2010: 119) dissenyar la idea de *pornotopia* com un espai distint on tenen llocs comportaments sexuals fora de la norma social, una mena d'heterotopia de desviació. Per a Foucault, i també per a Preciado, el bordell és l'heterotopia més extrema, en les paraules d'aquest darrer és «una singular heterotopia sexual propia del tardocapitalismo de las sociedades de superconsumo de la guerra fría» (2010: 120). A partir d'aquesta idea, la pornotopia és un un concepte derivat dels contraespais i es defineix de la manera següent:

Lo que caracteriza a la pornotopía es su capacidad de establecer relaciones singulares entre espacio, sexualidad, placer y tecnología (audiovisual, bioquímica, etc.), alterando las convenciones sexuales o de género y produciendo la subjetividad sexual como un derivado de sus operaciones espaciales. (Preciado, 2010: 121)

A aquesta definició se li ha d'incorporar l'acció de les estructures de poder com a condicionants de les convencions socials i sexuals. Especialment, perquè aquest concepte és concebut arran de l'anàlisi de la construcció espacial del desig en societats disciplinàries, Preciado esmenta la Guerra Freda però també es podria aplicar a l'anàlisi sociològica de la postguerra en l'estat espanyol. I en conseqüència, a la representació literària que Vicent Andrés Estellés en fa. Encara que per a Preciado les pornotopies deriven d'una era de superconsum, com eren els anys seixanta als Estats Units, fortament influïda per la incorporació de la tecnologia en la llar domèstica¹². En el nostre cas, seran utilitzades per la seua capacitat de relacionar poder, espai i sexualitat amb l'objectiu d'expressar subjectivitats i sexualitats al marge de la norma social en la ciutat. Vol dir açò, que les pornotopies són llocs de resistència on es despleguen codis que subverteixen la norma social i sexual.

En l'aplicació literària del concepte als textos d'Estellés, l'omnipresència de l'amor situat permet identificar una xarxa de topologies de la sexualitat conformada per pornotopies. El poema «Fundacions de la ràbia» constata aquesta idea en palesar la ràbia d'uns pobles «creuats de banda a banda pel senyal de la guerra, / una vida precària, un amor clandestí» (LM, 2015: 302). La condició clandestina de l'esfera sexoafectiva en l'univers estellesià és el que propicia versos clarificadors com aquests:

[...]
No ens podíem besar si no era ocultament,
i si no ens sorprenia la Moral d'uniforme
i si era a la platja la Moral a cavall.
Hòmens d'ordre vigilen de reüll els que escrius,
els hòmens que s'han fet grossos en la postguerra.
Hem pecat per això, perquè no se'ns deixava
existir plenament, amar-nos plenament
amb aquell impudor que la vida demana,
aquell amor capaç de fondre tots els ploms,
rebenar les perilles, deixar el món a fosques. (LM, 2015: 302)

La censura de l'amor es converteix en un tema recurrent en la poètica estellesiana des dels anys cinquanta als finals de la publicació de l'*Obra Completa*, el poemari *El corb* (SD) presenta els versos següents on la denúncia és més explícita que en el fragment anterior:

[...]
clandestines paraules ah clandestinitat
pels carrers pels cantons mentre s'acaba tot
clandestines besades ah clandestinitat
per un amor per un amor sal i dentetes
[...] (EC, 1986: 284)

Paga la pena parar atenció als textos i al conjunt de significats que posen en circulació: en primer lloc, l'obligatorietat de mantenir les pràctiques afectives en la clandestinitat; en segon lloc, la referència a la censura en l'escriptura i en les accions amoroses, convertint les dues en actes comunicatius censurables, i censurats; en tercer lloc, l'assumpció del pecat com a via d'escapament a la repressió i en darrer lloc, la consideració obscena de la vida. Aquest conjunt de versos sintetitza en poques línies bona part del conflicte que subjau a la representació de la sexualitat en la poesia de Vicent Andrés Estellés i que provarem de destriar en un conjunt ample d'obres.

Per a entendre els mecanismes de la censura, i la conseqüent clandestinitat, de les pràctiques sexuals presents en Estellés, cal llegir-les en els llocs on es desenvolupen i que ja hem advertit en diverses ocasions: els cinemes, les baranes del riu, els hotels i els ravals, entre d'altres. Crida l'atenció que aquests llocs disten radicalment de les ubicacions prototípiques de la sexualitat segons els cànons; un fet no casual ni aïllat en la poètica estellesiana. La naturalesa pública d'aquests llocs ens porta a interpel·lar el concepte de pornotopia pel que té d'espai diferent on es despleguen determinades pràctiques sexuals. Preciado n'estableix

¹² Preciado elabora el concepte de pornotopia en un estudi sobre el disseny de la mansió Playboy i la proliferació d'un nou model de masculinitat que recodifica l'espai domèstic com un espai propi i no com un indret femení.

diverses tipologies en funció de la situació i dels actes que s'hi duen a terme, entre les quals hi ha «pornotopies de proliferació extensa», de «restricció», «subalternes» o les de «resistència»: «todas ellas constituyen brechas en la topografía sexual de la ciudad, alteraciones en los modos normativos de codificar el género y la sexualidad, las prácticas del cuerpo y los rituales de producción de placer» (Preciado, 2010: 121). A nivell general, per tant, podem dir que Estellés capgira la posició de la sexualitat que abandona l'esfera domèstica i ocupa la urbana, recordem el vers que en «Vida, sinó» anuncia la conversió d'«els solars en consolats d'amor» (LM, 2015: 246).

Aquesta deslocalització de les pràctiques sexoafectives és significativa perquè capgira els codis estètics de la literatura del moment i supera els límits morals de la societat de postguerra. Si a propòsit de la creació de la pàtria afirmàvem que l'escriptura testimonial era un acció que convertia la poètica en política, Picornell (2002); ara, la representació dels espais de la sexualitat també es converteix en un acte d'enunciació política. Ho veiem en les referències a les immediacions del riu que creua la capital valenciana, les quals s'erigeixen en la poesia estellesiana com una de les pornotopies per excel·lència de l'espai públic. Les baranes del riu són l'escenari de les trobades amoroses dels amants, fet que recorda a la vinculació de l'entorn aquàtic amb l'amor, com ja hem apuntat en el capítol 5 dedicat als versos de *Mural del País Valencià*. En aquest mateix poemari, l'avinguda que fita amb curs fluvial és descrita així:

[...]
L'albereda de la postguerra era trista,
de condons i ferocitats d'abraçades,
però la redimia d'aquell moment
que projectava, nítides, contra el cel, les torres,
els campanars,
la humilitat dels dies de pa escàs
i cap de llibertat
vistos des de les baranes brutes del riu.
[...] (LI I, 1996: 24)

L'entorn de les baranes, aparentment consagrat al passeig i l'admiració de la panoràmica del Túria, es converteix en un indret de foscor on alliberar el desig coartat per la moral institucional. Això és, en refugi al marge de l'entramat social on desenvolupar pràctiques afectives no normatives o no reconegudes, en certa manera, com ocorre amb els episodis iniciàtics en l'adolescència.

El mapa dels desitjos de la ciutat literària té base en la València real, però Vicent Andrés Estellés la resignifica atorgant entitat simbòlica a determinats indrets que en el món referencial no desenvolupen la funció que els atribueix. Així doncs, llocs com les baranes del riu són producte d'una simbiosi entre la realitat geogràfica i el significat atribuït per l'univers

poètic de l'autor. En aquest sentit, José Miguel G. Cortés avisa que les ciutats són un cúmulo de significats i experiències que no existeixen autònomament, sinó que deriven de l'acció dels habitants (2009: 52). És per això que, en casos com aquests, s'observa amb claredat la construcció de la naturalesa sexual de les baranes. La simbolització del llit del Túria se centra, a més de la consideració d'un lloc de sexualitat, en constituir-lo com un espai periurbà poblat per personatges subalterns. Parelles d'amants joves, homosexuals i prostitutes són les principals categories on s'agrupen els protagonistes que el poeta ubica en aquesta zona desplaçada del centre urbà. En veiem un exemple en el recull *A mi acorda un dictat* (1960), un text connectat temàticament amb *Llibre de meravelles*:

[...]
Els elements eròtics, contra les velles pedres
del riu, unes *parelles* mesclades amb les altres,
una confusió de mans, de culs, de pèls,
i al costat de *la jove que es sentia esgarrada*,
no en el trauc, en la vida, de cap a peus, en perdre
allò que hom diu el virgo, hi havia aquella *dona*
que volia fer homes, quant més homes millor,
car tenia el seu home en la presó i havia
de mantenir els fills, com hi havia la *puta*,
i hi havia la jove que només es deixava
que l'home li ficàs la mà dintre de la brusa
per traure-li, febril, les mamelles novelles,
[...] (MAD, 2016: 65)

En versos com aquests es constata la imbricació entre especialitat i societat, ja que els personatges dels marges són emplaçats a zones externes al centre històric de la vila. No obstant això, la poètica estellesiana no cau en l'estigmatització perquè, a pesar de representar-los en un indret perifèric espacialment, són elements centrals de l'arquitectura poètica. Per tant, Estellés fa emergir un col·lectiu —el subaltern— a la capa superior del seu sistema literari en un exercici de desafiament provocat per la identificació amb aquest. En última instància, capgira la negació de determinats sectors socials marginats i facilita que puguin «ocupar un espai en la esfera pública, una esfera donde no tenían cabida ni de manera simbólica ni espacial ni, tampoco, representacional» (G. Cortés, 2009: 56). La precarietat és un vector determinant en les pràctiques espacials i en les identitats representades, tant col·lectives dels personatges com la del jo poètic, per aquest motiu es reivindica el dret a l'amor:

[...]
Hi havia parelles que buscaven les ombres,
les baranes del riu, el riu vell i solemne.
Era un amor efímer, apremiat, precari.
Era un amor i prou. Els bancs de l'Albereda,
dellà els llums de la fira, i tot pegava voltes,
l'amor tornava invicte i tot ho redimia.
I tornava una casta i dolça confiança,
les mans entre les mans, el gran bes a la boca.
[...] (LM, 2015: 269)

A més, l'amor precari que busca la foscor de la ciutat s'agrupa amb la prostitució i les relacions homosexuals constituint un grup social sense acceptació pública, raó per la qual queden relegats a l'entorn vora riu. Precarietat i estigmatització es converteixen en dos factors determinants dels personatges i els llocs de la sexualitat en l'àmbit públic, com es veu en aquests versos:

[...]
La recatada gràcia dels Jardins de Serrans,
quan el vespre era com un llençol eixugant-se
—de nit, hi havia allí la clandestinitat,
els homosexuals més pobres de València,
les prostitutes sense carnet, les *amateurs*.
Pel dia, infants i vells, les dones que raonen,
l'obrer desembolica un paper de diari
i es menja feroçment, ple de dents, el dinar.
[...] (LM, 2015: 274)

Aquest poema palesa la tensió entre subversió i moralitat expressada en la dimensió espacial de la cultura. En els jardins de Serrans, limítrofs amb les baranes del riu, el decòrum diürn se substitueix per la clandestinitat de la nit provocada pel canvi d'agents socials, un fet que ja és apuntat per Pierre Sansot quan defineix els barris sòrdids de les capitals (1994). Prostitució i homosexualitat representen la cara oculta de la ciutat com dues pràctiques que subverteixen l'ordre moral del règim, ara sí, relegades a la foscor i lligades a un vers de «Reportatge»: «És la debilitat. Era el sexe. És la fam». Els efectes de la postguerra són representats en la cara més íntima de les relacions socials: la sexualitat, que es veu fortament influïda per les condicions econòmiques i ideològiques.

La composició «Reportatge» radiografia els altres esdeveniments que tenien lloc a les proximitats del riu i que també resulten recurrents en la poètica de l'autor: la fira i el ball dels diumenges. Tant un com l'altre esdevenen dos punts més de mapa dels desitjos de la ciutat, ja que es tracta de dos llocs pertanyents a l'espai públic convertits en pornotopies. En concret, el ball és un lloc deslliurat de la prohibició de la Moral que controla els besos als carrers i la platja:

[...]
Els diumenges hi havia la llibertat del ball,
ball suorós i espés, en el gran magatzem,
l'ambient irrespirable d'entreuix i alens,
les brafades de sexe i rots de llimonada,
aquells balls setmanals fomentats per les falles,
les falles que aconsegueixen un deure democràtic.
[...] (LM, 2015: 259)

Irònicament, l'al·lusió a les falles desvetlla una postura crítica cap a la festa com un mecanisme de propaganda franquista utilitzat per a generar un fals consens ciutadà (Cucó, 1996).

El poeta, però, transforma un producte de l'ideari reaccionari en un mitjà d'alliberament per a les classes populars que patien la postguerra en primera persona. Recordem que anteriorment hem assenyalat aquest poema per la presència d'una polifonia femenina que testimoniava els empresonaments dels marits. Així doncs, el poema escenifica el conflicte a través de les relacions de poder de la societat de l'època: les parelles que inicialment ballen i van a la fira després seran les víctimes perquè, com diu un dels versos, «Oh Súnion! Les trompetes no perdonaven res». En paral·lel als versos anteriors, l'autor ironitza amb la manca de poder de decisió i reprén l'espacialitat com el suport on il·lustrar la precarietat i la clandestinitat:

[...]
Podies escollir. Sempre es pot escollir,
àdhuc en les més tristes i amargues circumstàncies:
el barracó de fira o les dures baranes
del riu. Entre les fulles seques dels antics arbres,
al dematí hi havia preservatius gastats.
Celada entre els verds trèmuls, hi havia l'Albereda
certa font, secretíssima, per als amants més cultes. (LM, 2015: 260)

Tots els espais assenyalats fins al moment gaudeixen de doble naturalesa, d'una banda, la real provinent del món referencial, i d'altra banda, la que és producte de la configuració semiòtica de la literatura. En aquest darrer aspecte, l'elaboració de les baranes, la fira o els jardins dels voltants del Túria en pornotopies literàries permet convertir els espais en mitjans per a l'enunciació poètica d'una postura crítica amb l'estètica i la societat coetànies. Segons José G. Cortés (2009), la constitució dels llocs és fruit d'una interacció profunda entre les estructures de poder i la base espacial. Aquesta afirmació és traslladable a l'àmbit literari, on es pot afirmar que la constitució dels llocs literaris és el màxim exponent de la capacitat de la literatura per copsar l'acció de les estructures de poder sobre l'espacialitat referencial. La literatura resignifica la realitat i, en el cas de Vicent Andrés Estellés, ho fa a través de la simbolització dels espais en pornotopies, amb la qual cosa

[...] se trataría de sugerir una actitud antiasimilacionista, políticamente activa y constantemente cuestionadora que se sumerja en el conocimiento del cuerpo sexuado y el disfrute de la diferencia, que desea perturbar las profundas ansiedades de una sociedad basada en la estabilidad, la coherencia o la normalidad, y que afirma la presencia del deseo, sea cual sea su naturaleza, en unas intervenciones que transgredan los confines sociales y permitan el desarrollo de unos cuerpos y unos espacios perversos. (G. Cortés, 2009: 49)

Els dispositius espacials emprats per a aquesta finalitat són diversos en la lírica estellesiana; no obstant això, hi ha un conjunt de llocs interiors que ho despleguen amb escreix: els cinemes i els hotels. Tant els uns com els altres són, a ulls de la teoria foucaultiana, heterotopies on es juxtaposen diversos temps i espais i on es produeix un trencament amb el curs de la vida. Potser en les sales de cinema és on més clarament s'observa la condició heterotòpica, ja que s'hi creen altres mons possibles en el marc d'un present estable. Vicent Salvador (2018)

proposa que als plantejaments de Foucault cal sumar el concepte bakhtinià de cronotop per a explorar el cinema com un emblema de la contemporaneïtat. El cronotop converteix les sales cinematogràfiques en llocs literaris derivats de les condicions històriques del món real, és a dir, en una representació literària fortament vinculada al referent. En el context de postguerra, la constitució del cronotop cinematogràfic en els textos literaris reflecteix l'impacte social de les sales de projecció i de l'afecció personal del poeta pel seté art (Oviedo, 2018b). Arran d'açò, els noms de les sales ressonen constantment en *El primer llibre de les èglogues* (1953-1958), *Llibre de meravelles* (1956-1958) o *Les acaballes de Catul* (1974-1975) per acollir relacions furtives, prostitució o episodis iniciàtics. Salvador considera aquestes escenes fruit del moment:

L'autor recrea, per mitjà de descripcions i referències indicials (on no manquen els cartells lluint boques temptadores: «Hollywood detentava les millors dentadures»), tot un ambient d'època que, al voltant del cinema, construeix un cosmos de clandestinitat, pors i misèria, de l'amarga postguerra i, en algunes ocasions, de la guerra, [...] (Salvador, 2018: 167)

Amb això, es multipliquen els punts de vista teòrics que permeten «llegir» l'especificitat del cinema en termes d'un cronotop, una heterotopia o, en efecte, com una pornotopia. Si fem un recorregut per les escenes creades en les sales de projecció, hi abunden les imatges de trobades sexuals, com ja havia passat amb les immediacions del riu. Encara que, en ambdós casos, ens trobem amb llocs públics convertits en refugis per als amants sense llar, el cinema gaudeix d'una qualitat alliberadora contraposada a la fugacitat de les baranes. El visionat de pel·lícules, i la possibilitat de gaudir de la foscor, actuen com dues portes d'accés a un temps i un espai diferents que creen un parèntesi amb el curs de la història, com ocorre en aquests versos de meravelles:

[...]
L'home palpava un cos adolescent, mentre ella
es menjava un pastís sense participar
en allò que al seu cos feroçment succeïa.
També, veure pel·lícules, o millor somiar:
el Coli, el Metropol, el Tyrís... «En fan dos».
El Goya... Quina gana de contemplar pel·lícules!
En seguien el curs amb tota atenció
mentre les mans anaven palpant els llocs secrets.
Oh Súnion! La pantalla ofería una Súnion
d'una sal exaltada, de vida i llibertat,
de possibilitats lluminoses de viure.
[...] (LM, 2015: 255)

El temps de la sexualitat i el dels films transcorre paral·lel al present històric, ignorant-lo, com els personatges femenins es mantenen aliens a les accions dels homes sobre la seua intimitat. Igualment ocorre en «Flèrida (1)», on la foscor nocturna convoca l'orb:

Certes nits, en la fosca, aquell orb trist arriba
al capçal del teu llit i toca, amb les mans trèmules,
les mans balbes, de cec, vacil·lants el teu cos,
com volent reconèixer una antiga delícia.
I tu, mentrestant, calles en el llit conjugal,
amb els ulls plens de llàgrimes oberts en la foscor.
[...] (LM, 2015: 261)

La passivitat de Flèrida evidencia una relació desigual entre els actants, on les veus femenines resten en silenci i les escenes són narrades per la veu poètica que es dirigeix a elles en segona persona. La veu poètica explica a la protagonista episodis de la seua vida tot negant-li la veu, veiem-ne un altre exemple:

Hi ha un orb, les mans del qual et saben de memòria,
coneixen de memòria les sinuositats
amables del teu cos, els febrils llocs secrets,
coneixen el volum dur de la teu sina
i en saben com extraure-li tota la seua música,
[...]
Tu li telefonaves i quedàveu d'acord;
a les quatre en el Goya, o si no l'Ideal,
o si no l'Espanyol en casos d'emergència,
per més que l'Avenida era molt més propici
certes naturals expansions que diuen.
Eixies vacil·lant del cine; t'agafaves
a la paret. Després, venia l'avinguda,
aquell vent de la mar, la humitat de la nit.
[...] (LM, 2015: 293)

Malgrat que en aquest text Flèrida no és un agent completament passiu, com en el poema anterior, el jo poètic continua enunciant el poema en detriment de la veu femenina. Situacions com aquestes posen de manifest un rang de relacions diferent al passeig matrimonial dels versos analitzats unes pàgines més amunt. L'adoració cantada pel cos femení en moviment diürn es contraposa a la quietud en la penombra del cinema, cosa que activa la tensió entre castedat i pecat expressada a propòsit de les trobades al cinema:

[...]
Oh sí, també hi havia, com la ceba que grilla,
un amor impensat per a tota la vida:
s'amagava en els cines, en les darreres files;
presumien, els jóvens, agafant-se del braç:
prudentment es soltaven en arribar a casa.
Els besos, els abraços? Oh sí, també n'hi havia,
com hi havia també un sentiment confús
de culpabilitat. I la barbaritat
de sobte es perpetrava, torpe, en un replanell.
[...] (LM, 2015: 299)

A pesar que la lírica estellesiana és un exercici de renovació de temàtiques, i en molts casos funciona com un revulsiu de la moral de l'època, no es pot obviar que és un producte del seu temps, raó per la qual es veu travessada per algunes contradiccions. El tractament de gènere, que acabem de veure, n'és un exemple que es complementa amb la presència del tabú del pecat com a força repressora. Els versos suara recuperats reproduïxen el moviment pendular entre passió i repressió, com a força motriu que fa avançar la vida en el context dictatorial. En aquest sentit, l'esfera de la sexualitat s'utilitza com un mitjà subversiu contra l'autoritat moral, com sosté Manel Garcia Grau (2004: 68).

Pel que fa a les qüestions espacials, el cinema és un lloc antropològic, en termes d'Augé (1995) i com hem vist en el punt 2.2, és a dir, la idea on s'amalgamen les identitats d'un temps històric. En aquest cas, les que es mouen entre l'anhel de llibertat i la por: «Hem pecat per això, perquè no se'ns deixava / existir plenament, amar-nos plenament» (LM, 2015: 302).

Recordem que aquesta dicotomia aboca la sexualitat a la clandestinitat de les nits humides del riu, on les parelles preconjugals comparteixen espai amb la subalternitat i la foscor del cinema on es perpetuen relacions sexuals diverses. El personatge de Corinna en l'«Ègloga VIII» porta a escena una veu femenina, com la major part d'*El primer llibre de les èglogues* (1953-1958) i a diferència de Flèrida, que viu en l'interstici del pecat i el penediment:

Vaig valorar la dolça virginitat perduda
molt abans des conèixer-te a tu, amb un sentiment
molt més pur que el de tots els Virgilis i Ovidis.
I vaig sentir per tu coses que semblarien
molt diverses i foren absolutament úniques:
un amor, un dolor. Nemorós, Nemorós!...
[...]
Mai no t'oblidaré. Aquell cinema, pobre,
de corfes de cacau, on tu m'iniaves
en tot allò que jo tenia ben sabut
i retrobava intacte com si els dos ho inventàssem.
Vares ésser feliç, immensament feliç,
mentrestant jo plorava en la foscor del cine,
car hauria volgut ésser pura, innocent,
com tu m'imaginaves o bé com tu em volies,
però ja no era així —i jo tampoc podia
dir-te per què no era com tu ho imaginaves,
i em besaves la boca amb aquells besos grans,
i no em veies els ulls que em creuava la pena.
[...] (PLE, 2014: 111-112)

Corinna acusa la diferència entre puresa i pecat i es culpabilitza per haver perdut la virginitat en la prostitució, cosa que impossibilita la consecució de l'amor amb Nemorós enamorat. A través d'un ventall divers de personatges —amants, prostitutes, clients, voyeurs, etc.— l'au-

tor canalitza postures contràries que donen forma a la tensió entre culpa, desig, necessitat, por, etc. en les pornotopies. Com ja hem advertit, els espais de la sexualitat reflecteixen la complexitat de la subversió en constituir-se en emplaçaments diferents, amerats de foscor i exposats a l'àmbit públic. Les sales de projecció, per tant, es concentren com a representants de l'activitat sexual més marginal i precària, com ocorre amb la dona viuda de qui s'insinua és prostituta per anar al Coliseum (CQOTP, 2014: 394). La pàtina moral que recobria la societat dels anys cinquanta és present en les contradiccions expressades en els versos. Així es veu en la secció intitolada «Quadern de moralitats» de *L'ofici de demà* (1954-1961) d'on provenen aquests versos que focalitzen el pecat comés al riu, el mateix que el del cinema:

El vent llarguíssim de la llibertat
encendria els geranis del balcó.
La llibertat i la finestra oberta.
La llibertat, l'amor de cada dia.

T'horroritzaves del pecat. Vivies
l'espant que no vivien els amants
vora el riu. El pecat. Creix el silenci.
Pensa el senyor en el pecat. Silenci.

Paties pels pecats que perpetraven
els amants tristament, nocturnament,
al pont de ferro, contra les baranes
del riu. Ens demanaves uns diners:
una parella es vol casar, estan
a punt de caure en el pecat, ja saps... (OD, 2016: 233)

Els dos espais són enunciat de manera pejorativa, bé des de la veu del jo poètic, bé des de la incorporació d'una tercera veu, en tant que indrets marcats socialment i, en conseqüència, simbòlicament. Aquest discurs contrasta amb els poemes analitzats anteriorment, on véiem que el cinema i les baranes funcionaven com a mecanismes per a vehicular una postura crítica amb la manca de llibertats. Ara, el jo poètic manifesta preocupació per la realització de pràctiques sexuals compulsives sense el vistiplau de la institució matrimonial. Malgrat això, les baranes del riu reforcen la naturalesa pornotòpica perquè, com ja hem assenyalat, són una espècie d'heterotopies sexuals on es desplega una realitat incòmoda per a les normes socials. Arran d'aquesta qualitat de contra-espais, les pornotopies són «zonas de paso o de reposo, lugares donde se suspenden las normas morales que rigen todo otro lugar, una suerte de "utopías localizadas" que han encontrado un lugar provisional o un puerto de excepción» (Preciado, 2010: 118).

De tots els espais estellesians relacionats amb la sexualitat, la casa d'hostes, en forma de pensió o d'hotel, és l'emplaçament heterotòpic per excel·lència. Dins l'univers de l'autor de Burjassot, la figuració d'aquests indrets de pas és freqüent des de les creacions dels anys cinquanta fins a altres escrites a tocar dels anys setanta, cosa que ens indica la fixació per

aquesta espècie de no-lloc sempre vinculada a l'expressió de la sexualitat. Paul B. Preciado (2010), tot reprenent Foucault, ens diu que l'exemple més extrem d'heterotopia és el bordell, ja que és el lloc on poder, espai i sexualitat s'interrelacionen de manera més complexa. Aquesta consideració de la casa de cites es correspon amb els usos i les pràctiques que acullen els hotels i les pensions en la poètica estellesiana, molts dels quals són indissociables de personatges lligats a la prostitució o a les trobades sexuals il·lícites. Lluny d'una mirada censora, el poeta articula un seguit de referències poètiques que es reiteren en poemaris com *El primer llibre de les èglogues* (1953-1958), *L'Hotel París* (1954-1956), *Testimoni d'Horaci* (1954-1957), *El gran foc dels garbons* (1958-1967) o els posteriors *Gentil burgesa* (SD) i *Àvida dama* (SD). Bona part dels trets comuns entre els poemaris recauen en la construcció de protagonistes femenines —Corinna, Françoise, la Cordovesa, etc.— que ocupen una xarxa de llocs del desig —pensions, hotels, raval, habitacions, etc.— on es desenvolupen pràctiques sexuals i violentes —prostitució, pèrdua de virginitat, masturbacions, adulteris o violacions.

Tot l'entramat literari que el poeta dissenya en els poemaris esmentats desplega amb escreix el concepte de pornotopia ja aplicat a l'anàlisi de les representacions poètiques dels cinemes i les baranes del riu com a llocs del desig. Ara, però, les cases d'hostes formen part d'una altra dimensió pornotòpica: són llocs interiors i no pertanyents a l'àmbit públic de la ciutat. No obstant això, els hotels tampoc es poden encabir en la dimensió íntima dels llocs interiors com poden ser les llars. La posició intermèdia entre allò públic i allò íntim de les cases d'hostes condiciona la seua naturalesa, que es defineix com un lloc intersticial, de frontera. Des del punt de vista de Robert Davidson, l'especificitat d'aquest lloc de pas és a causa que «the hotel is place of make-believe that can serve as a backdrop to interpretations of space, desire, and the simple act of being in the world [...]» (2018: 13). Per tant, la consideració dels hotels com espais de fantasia o fabulació els defineix com espais diferents, que propicien el trencament dels marcs espacials i temporals dels subjectes. Com si d'una bombolla es tractara, l'espacialitat de la casa d'hostes propicia que els subjectes es distancien de la quotidianitat del món íntim que sustenta la vida (Kracauer 1995) i construeixen un espai aïllat d'aquesta.

Els hotels i els llocs de trànsit representen una fissura en la linealitat del temps perquè, en el seu interior, la temporalitat es desplega de manera paral·lela al curs quotidià. Açò té lloc en períodes de vacances, viatges de negocis o estades breus dedicades al consum sexual, com ocorre en molts poemes de Vicent Andrés Estellés, un reflex clar de l'heterotopia foucaultiana. La transitorietat de les estades fa dels hotels indrets on no sedimenten les identitats i on s'esdevé el canvi amb rapidesa, ja que els hostes encarnen el moviment constant d'anada i tornada. Aquesta qualitat és compartida amb les cases de cites i altres espais de consum

sexual, com és el cas del raval d'*El gran focs dels garbons* o l'habitació i el llit de *L'Hotel París*, per on circulen personatges diversos que són retrats per un jo poètic observador.

No perdem de vista que la creació de personatges i llocs dels marges funciona en Estellés com un mecanisme literari per a fer aflorar el substrat subaltern de la societat i alhora per a alliberar-se de l'omnipresència de la repressió moral, social i estètica dels anys del franquisme. El poeta dissenya tot un univers temàtic que no acata el «règim d'obscenes realitats amables», sinó que posa en circulació tota una xarxa de significats que despleguen la foscor, la brutalitat i l'animalitat reprimides. Aquesta operació, però, no es desenvolupa només en l'àmbit temàtic, també té efectes en qüestions formals. A trets generals, es percep en l'ús de versos d'art major: alexandrins en *L'Hotel París* i *Testimoni d'Horaci*; decasíl·labs, amb més capacitat narrativa; versos blancs en *El gran focs dels garbons*, i la reconfiguració d'estructures clàssiques com el sonet en aquest darrer poemari o les èglogues en *El primer llibre de les èglogues*.

Pel que fa a l'anàlisi de l'espacialitat de l'hotel pròpiament dit, és inevitable situar *L'Hotel París* (1954-1956) com la primera obra de l'autor enquadrada en aquest emplaçament. Aquest ingredient, unit a la literaturització de la mort, el sexe i els records del poble durant la infantesa, fan del poemari un llibre diferent en la poesia catalana de l'època (Carbó, 2014: 43). La filiació del recull amb *El monòleg* (1956) i *Testimoni d'Horaci* (1954-1957) dona com a resultat la composició d'una trilogia (Andrés Estellés 1999) que gira al voltant dels temes següents. En primer lloc, la reflexió metapoètica sobre la funció de la literatura en l'acte de reconstruir un món desballestat en *El monòleg*. En segon lloc, la ficcionalització d'aquest propòsit en la figura de l'Horaci de *Hamlet*, que ha d'alçar acta en forma de conversa dirigida a una Cheryl que observa la realitat des de la seua cambra en *Testimoni d'Horaci*. I en tercer lloc, la construcció d'un petit món controlat per les passions, la mort i l'enyor del passat dins dels límits d'un hotel on el jo poètic conversa amb una de les ocupants, Françoise. El fil conductor de les tres obres es basa en complir el mandat metapoètic proposat a *El monòleg*: testimoniar el món des dels filtres literaris. D'una banda, amb una profunda ficcionalització amb Cheryl i el príncep, d'on resulta un text sobre el temps contemporani amb algunes escenes sheakesperianes de temps passats. I d'altra banda, la fixació d'un món caòtic en la metonímia de l'espai de l'hotel de les trobades amoroses, com una mostra representativa de l'entorn de l'època. I, en última instància, es tracta d'inventariar un món des de l'ús de diversos mecanismes literaris.

La tendència fragmentària, i en alguns casos quasi fotogràfica, de la poesia estellesiana s'observa en claredat en molts poemaris, alguns dels quals tenen una forta presència de la sexualitat i les trobades amoroses. En canvi, el poeta reserva el flux narratiu per a textos més

aviat reflexius i d'expressió de la subjectivitat, posem per cas «Coral romput» (1957) o *A mi acorda un dictat* (1960). La tendència a l'inventari de fotogrames és definida per Vicent Salvador així:

El discurs estellesià captura objectes, personatges, situacions, i els dota d'un poder connotatiu que n'emergeix com un significant coral. Hi són convocades sensacions de tota mena que, amb el seu caràcter fragmentari, configuren en conjunt un halo d'evocació poètica. (1983: 39)

En *L'Hotel París* es construeix un espai poètic molt concret gràcies a la col·lecció d'escenes agrupades en vint-i-dos poemes enunciats per un jo poètic observador. Aquesta enunciació es produeix de dues maneres en el poemari: una d'impersonal i d'altra on la veu poètica està implicada en l'acció que descriu. En un primer moment, la posició del jo poètic equivaldria a una mena de narrador extern que s'empara sota la forma «hi ha» per transmetre la realitat observada, per exemple, en el text que obri el recull i que es reitera en sis composicions més:

Hi ha l'aladre, groguenc, amb una grogor d'os,
i hi ha el crani de l'ase entre les brosses tendres
i hi ha una llunyania de llençols eixugant-se:
hi ha una barca en l'arena, hi ha altres coses, Françoise.
[...] (HP, 2014: 226)

En segona instància, l'enunciació del jo poètic és molt més personal, fins al punt que emergeix la primera persona en l'ús de verbs com «mirar» o «veure», que constaten el *voyeurisme* com ocorre en els poemes v, XIV o XVIII, on el jo poètic relata les observacions:

Veig l'hoste, l'hoste aquell que tots el cap-al-tards
baixa, greu, per l'escala, amb un posat digníssim,
ben vestit, i s'acosta, lentament, al comptoir
i pregunta, en un to falsament negligent
si li han telefonat aquell dia. [...] (HP, 2014: 243)

Les dues maneres de retratar l'entorn de l'hotel responen a l'objectiu comú de compondre un tapís d'escenes desoladores de sexe i de mort, com dos eixos contraris i complementaris alhora. El jo poètic actua com un recol·lector que uneix amb un fil conductor les petites peces recollides per a construir l'edifici poètic de l'hotel des d'un punt de vista intern. El poema XI és una declaració de principis sobre què és el llibre:

Vaig fent el trist catàleg, el meu nocturn catàleg
d'estupres, d'adulteris, de violacions,
entre el cruixir dels llits i el cruixir dels taüts,
l'enrenou de la ploma sobre el paper grossíssim,
i l'enrenou dels plats, les culleres, els vàters,
els cadàvers que hi ha desfent-se en la bodega.
Hi ha l'hoste que s'ha mort i no se sap d'on és,
i hi ha l'hoste que espera que arribe un telegrama,

com hi ha l'hoste, cortés, que no parla amb ningú.
Però jo dec escriure, en el llibre més gran
i amb la lletra més clara, petita i incisiva,
[...] (HP, 2014: 234)

La intenció de catàleg impulsada des d'aquests versos entronca amb la reflexió metapoètica d'*El monòleg* i la voluntat testimonial de *Testimoni d'Horaci*, com també amb l'actitud de preservació del territori que ja hem avistat en el capítol 5. La constància d'aquest objectiu poètic pren diverses formes i es desplega a través de diverses temàtiques en Vicent Andrés Estellés: des de les reflexions al voltant de la terra i el medi natural, fins a l'exploració de les conseqüències íntimes del context de producció de les obres, passant per la mimetització amb personatges de la literatura universal, entre d'altres. Tot seguint Jaume Pérez Montaner (2011), la definició de l'objectiu poètic suava esmentat va de la mà de la definició de la personalitat literària de l'autor, producte d'una crisi que l'estudiós situa al voltant de 1949-1958 marcada pel canvi de llengua i la mort de la primera filla, un conjunt on podríem afegir la incorporació de nous models i l'abandonament del classicisme garcilacista. A aquest període de canvi, Pérez Montaner (2011: 155) adscriu alguns cims poètics com *El primer llibre de les èglogues*, *L'Hotel París* i *La clau que obri tots el panys*, els quals es complementarien per les dues obres restants de la trilogia parisina. La crisi d'elecció que Pérez Montaner ha identificat és el germen a partir del qual l'autor dissenya el conjunt d'aspectes estètics i morals que defineixen la seua poètica. Així doncs, la incorporació de l'hotel com un espai sexualitzat forma part d'aquest trencament doble, en tant que s'enceta una nova estètica en català i es fa mitjançant la literaturització d'un emplaçament diferent propi de la contemporaneïtat. El catàleg d'estupres vehiculat pel vector de l'hotel és la mostra fefaent de la incursió d'un nou registre literari i moral, fins al moment aliè a la literatura catalana.

Un dels símptomes més clars de la transformació de l'ethos estellesià és la publicació de la privacitat de les escenes de les cases d'hostes per l'acció d'un jo poètic *voyeur*. A diferència de l'exploració de la ciutat en què havíem definit la veu literària com un *marcheur*, a la manera de De Certeau, que definia les pràctiques espacials en l'acte enunciatu; ara, el jo poètic s'encarna en un *voyeur* que observa la privacitat de les cambres. L'enunciació del privat es dona en el relat de la mort i la sexualitat, com dos processos propis del fons humà però alhora contradictoris en la seua execució.

L'ús de l'hotel per a aquesta finalitat es podria entendre com una mena de justificació, ja que aquest espai es troba fortament condicionat per valoracions que li confereixen un halo poètic d'estranyesa i perversió. Les raons que abonen aquesta visió arrelen en la idea que els llocs de pas com pensions, albergs o hotels no són llocs antropològics, en el sentit d'Augé (1995), i per tant, no són susceptibles de ser habitats, sinó ocupats (Davidson 2018). La negació de

l'habitabilitat d'aquests espais els despersonalitza i, en conseqüència, n'objectualitza els ocupants. Aquests no són habitants, que estableixen relacions i condicionen la seua identitat al lloc viscut, sinó ocupants de la dimensió física i, a causa d'això, absents d'identitat. Arran d'aquesta configuració de la imatge de l'hotel, aquest es converteix en un espai susceptible de ser vulnerat per un *voyeur*.

En paraules del psiquiatra Carlos Castilla del Pino (1996), l'escenari on es desenvolupen les actuacions de l'ésser humà es classifica en tres tipus: públic, privat i íntim. Les actuacions privades i els seus corresponents escenaris, són «necesariamente observables, porque, aunque se hagan a solas, son actuaciones exteriorizadas» (1996: 19), en contra, l'escenari íntim «posee la propiedad de ser observable sólo para el sujeto» (1996: 19). La contraposició d'escenaris postulada per Castilla del Pino ajuda a entendre la posició d'enunciació del jo poètic en aquest poemari, i en altres que veurem més endavant. Per al psiquiatra, els escenaris privats divergeixen dels íntims perquè aquests darrers es concentren en la ment del subjecte, és on tenen lloc els desitjos i els actes prohibits i coartats que no es poden expressar exteriorment. Mentre que els escenaris privats és on s'exterioritzen les actuacions que transcendeixen la individualitat del subjecte perquè són expressades verbalment. En aquest punt és on se situa la posició del jo poètic en *L'Hotel París*, l'enunciador expressa verbalment les actuacions que acometen els subjectes que ocupen l'espai privat. Així doncs, es tracta d'una transgressió del pacte de privacitat perquè «mira lo-que-no-debe-ser-visto» (Castilla del Pino, 1996: 21) i «exhibe-lo-que-no-debe-ser-visto (u oído) por los demás» (Castilla del Pino, 1996: 21).

L'observació atenta i l'exhibició de la privacitat dels hostes de l'hotel es palesa en els versos ja citats del poema IX i en els següents, corresponents al poema IV:

[...]
He fet mal, cau el vespre darrere els cristalls bruts;
tots han sortit i són ara a les seues cases.
Jo dec seguir, encara, escrivint lentament,
no sé quantes vegades, unes úniques coses.
La tebior d'una aigua, els gargalls de l'esperma.
(HP, 2014: 229)

La verbalització dels escenaris de la privacitat és, al capdavant, un dels pilars de la poètica estellesiana: la revelació de la quotidianitat. En aquest sentit, la poesia pública —fa públiques— escenes de l'àmbit privat de cada dia com a mecanisme de subversió moral i estètica, com ja hem apuntat. La tendència a l'exhibició verbal del poeta posa en la palestra escenes carregades de brutalitat pertanyents a l'esfera privada d'un espai no lligat a la identitat dels

ocupants. Unes escenes que els personatges no han decidit desvelar ni exposar perquè, si ens fixem, l'única veu present al poemari és la del jo poètic que parla de les accions de tercers.

Com adverteix Francesc Parcerisas, hi ha un intent constant d'establir diàleg amb Françoise, un dels objectes de desig del jo poètic, però aquesta no aconsegueix mai la paraula i el poemari és un «llarg monòleg descriptiu» (1975: 55), fet que posa de manifest el sexe com una peça més de l'inventari. I més concretament, trau a la llum allò que no ha de ser vist pel gran públic però que, malgrat tot, ocorre —violacions, adulteris, estupres, masturbacions, morts, etc. Es tracta d'un exercici d'incomoditat estètica que «cerca la vergonya innumerable dels ideals, i la cerca en la vulgaritat transmutada de la matèria» (Parcerisas, 1983: 47).

L'hotel, per tant, es desplega plenament com una pornotopia ocupada per personatges que participen de la vulgaritat allunyada de la transcendència i dels prototips. Encara que la nòmina de personatges és diversa, n'hi ha alguns que presenten continuïtat al llarg de tot el poemari, cosa que li confereix cert aire narratiu. Per un costat, hi ha Françoise, la interlocutora en silenci a qui la veu poètica li explica els records d'infantesa i li parla dels hostes; present en huit composicions d'un total de vint-i-dos. I per un altre, hi ha d'altres personatges ja apareguts en textos com *Llibre de meravelles*: la vídua —VII, IX i XXI—, la verge —I—, l'hoste que ha mort —IX, XIII—, l'hoste que espera un telegrama o una telefonada —IX i XVIII— i la prostituta i la dona que gestiona la casa de cites —XIX. Sense comptar la portera i el matrimoni del metge, amb qui es fila el desenvolupament de la peça que tanca el poemari (Carbó 2014). La tendència narrativa mantinguda gràcies a la presència dels personatges que vinculen les composicions se suma a l'acció d'un gruix de procediments narratius identificats per Pere Ballart (2011: 121). Tant l'articulació narrativa com la propensió a l'inventari fan del poemari una peça complexa estructuralment que Ballart defineix així:

El poema en el seu conjunt es converteix, per tant, en la intersecció de l'estampa i del relat, de la instantània i del moviment, de la suspensió del present i del decurs del temps. Si la lírica és per antonomàsia el domini del *kairós*, del temps epifànic, i la narració ho és del *krónos*, el temps fluent, és evident que en aquest llibre Estellés va descobrir com la seva poesia podia treure el màxim profit del contacte entre tots dos. (Ballart, 2011: 121)

El recorregut que Vicent Andrés Estellés efectua per les interioritats de l'hotel ens presenta la privacitat dels personatges i les seues accions ancorades a llocs concrets, els quals, segons Preciado (2009: 120), reben distints noms en funció de la seua naturalesa. La topografia sexual de la ciutat conté, en primer lloc, una «pornotopia localitzada», referent a l'hotel pròpiament, del qual Ballart diu que és «un d'aquells “one-night cheap hotels” de què parlava el Prufrock eliotià» (2011: 120). Dins d'aquest s'identifica una «pornotopia derivada», que funciona com una reserva d'energia libidinal representada en la cambra i el llit: «hi ha també el llit metàl·lic, hi ha l'habitació / per hores» (HP, 2014: 226). El tàlem ordinari és un dels

punts on es concentra la potència de les imatges i on s'expressa la lluita de contraris entre el pecat i l'exabrupte sexual:

Mire el llit, el meu llit, metàl·lic, a l'hotel.
Té, Françoise, l'estatura exacta del pecat.
Considere els llençols i el cobertor, vermell,
i les parets verdoses i l'espill i el bidet,
i lleve el cobertor amb certa lentitud;
[...] (HP, 2014: 230)

La dicotomia entre la virtut i la màcula es figura en el llit, un objecte representatiu de la materialitat de l'inventari configurat per una nòmina de béns objectuals: bidet, safar, llençols, etc. (Parcerisas, 1983: 56). En el poemari, el jaç representa el vèrtex on es connecten la vida i la mort en la dimensió més corpòria: al llit es fa l'amor i es produeix la fecundació, hi pareixen les dones i és on descansen els cadàvers, com diu el poeta «hi ha els actes que moren ràpidament on naixen» (HP, 2014: 241). Per tant, el llit és un lloc estratigràfic en relació al temps i els fets, com indicava Westphal (2007), ho veiem en el poema xv:

Potser ha mort algú en el llit on em gite,
potser aquests llençols varen embolcallar,
de moment, algun mort, un pobre mort incògnit,
[...]
Algun adolescent ha dedicat a Onan,
de genolls en el llit, el seu càntic febril.
[...]
Potser, alguna nit, ha parit una dona,
ha plorat un infant, ha cridat una verge,
s'ha perpetrat allò que en diuen adulteri.
Potser, en aquest llit, va morir un infant. (HP, 2014: 240)

Parcerisas (1983: 55) apunta que la versió més carnal del sexe present en el poemari podria explicar el concepte de pecat, lligat a la imatge del llit, ja que, segons el crític, l'omnipresència del cos i la brutalitat impedeixen que el sexe siga vist en el poemari com un acte de comunicació fluid i profund per als subjectes. Açò últim quedaria reforçat si fem una panoràmica de la tipologia de «relacions», moltes de les quals són intercanvis monetaris:

[...]
el desig pueril d'ésser infant i bo,
d'amar, completament, alguna puta anònima,
alguna puta efímera que no constarà en acta,
[...] (HP, 2014: 236)

De violacions amb un component explícit que recorda l'afusellament contra les parets dels cementeris:

L'amant feroç, que es venja en una amant atònita,
absurda, amb l'estupor en els ulls i en els llavis,

dreta, contra una tàpia; un amant venjatiu
de mai no se sabrà quina remota cosa,
l'enamorat discret que un dia, ancestralment,
necessita una víctima, una víctima estúpida,
i es venja obscurament, a grapats i trompades,
brutalment insistint, destrossant, miserable,
i amb la sang que així vessa entre unes cuixes té
un fulgor instantani de selva i dalt la lluna. (HP, 2014: 242)

O bé d'estupres que assalten el cos d'una dona anònima:

[...] hi ha la verge amb uns ulls grans pel pànic,
i nua, en un racó, mirant avançar l'home:
hi ha la virtut, Françoise, i la virginitat,
[...] (HP, 2014: 226)

Sobre la materialitat d'aquestes escenes violentes sobrevola la idea fàl·lica de la penetració, també representada en l'al·lusió a Onan o les restes espermàtiques de les baranes del riu i els seients del cinema. Aquesta concepció de la sexualitat, afectada per la violència en els exemples anteriors, implica la contrapartida de considerar els llocs on es desenvolupa com *pornotopies derivades* on es perceben amb claredat les relacions de poder entre els participants. El llit, doncs, és un dispositiu de control on es desplega l'eros amorós, poema XIV en què Françoise és observada estesa sobre el cobertor; que deriva en l'eros violent, com ja hem vist, i que desemboca en la consciència del pecat provinent de la materialitat.

Metonímicament, el llit concentra una constel·lació de significats que és complementada amb l'acció de *tànathos*, que apareix com a contrapartida a l'eros: «entre el cruixir dels llits i el cruixir dels taüts» (HP, 2014: 234). La mort, present en l'hoste anònim o en l'accident de tramvia, és l'expressió màxima de la destrucció i per tant, de la negació de la materialitat que havia fundat el sexe i els objectes complementaris. I en conseqüència, també de la càrrega del pecat anunciada pel jo poètic.

Castilla de Pino (1996) afirma que l'esfera íntima, aquella inobservable per algú alié al subjecte, ha resultat violada per les formes del poder a l'arribada de la modernitat, ja que els subjectes han assumit una actitud autocensora que delimita les seues actuacions en un context que inicialment estava dedicat a la plena llibertat del jo. Doncs bé, si segons el psiquiatra açò s'ha donat en l'escenari de la intimitat, en el camp de la privacitat l'acció del poder haurà estat molt major, ja que, recordem, aquesta és susceptible de ser transgredida per elements externs al subjecte, per definició. Amb açò, es posa de manifest que l'acció intervencionista de les estructures de poder envaeix el discurs sobre els escenaris de la privacitat exhibits per Estellés. És a dir, que l'autocontrol de la societat repressiva, com la dels anys cinquanta, actua sobre el jo poètic, fent aflorar la càrrega pecaminosa del discurs expressat en els textos,

com deixa entreveure Alpera (2003: 15). L'objectiu subversiu de la visió de la realitat i la sexualitat que inicialment guia la construcció del poemari es veu coartat per l'acció d'una moral omnipotent integrada en el jo poètic. Per tant, la força moral del pecat s'oposa a la finalitat transgressora de la brutalitat i la materialitat sexual, i la converteix en un exemple d'abjecció (Kristeva 2006).

Encara que la poesia haja estat definida tradicionalment com el gènere íntim per excel·lència, és evident que és una creació observable, cosa que el situa com un escenari públic on s'exterioritza la intimitat. Per aquesta raó, la literatura és un terreny fèrtil per a ser condicionat per l'acció del poder i autoreprimir-se en funció dels codis morals del context de producció. En certa manera, això és el que ocorre en la composició final *L'Hotel París*, una peça que Ballart (2011) considera un *tour de force* en forma de seqüència cinematogràfica acceleradora del ritme del poemari per a acabar en un final climàtic representat en un incendi. Retornant a l'abjecció, la peça XXII és l'escenificació de la batalla de la moralitat contra la subversió de l'ordre que ha suposat el catàleg d'abusos, violacions i morts, «i un nen entre les rodes i uns bolquers plens de sang» (HP, 2014: 244). Tot un seguit d'exemples que encarnen l'estranyament i perversió de l'abjecte que proposà Julia Kristeva, la qual diu que allò que el defineix no és l'absència d'higiene o salut, «sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares» (2006: 11). La crítica afirma que en els textos literaris impregnats d'abjecció, el discurs transita entre la dicotomia entre allò pur i impur, allò prohibit i el pecat, en resum, entre la moralitat i la immoralitat (2006: 26); unes parelles categòriques presents en el poemari estellesià. La perversió que porta implícita allò abjecte comporta un procés d'estranyament perquè es desvia de la norma, la transgredeix, com ho fa el violador del poema XVII o l'orb que palpa Flèrida en *Llibre de meravelles*. Amb això, Vicent Andrés Estellés construeix imatges de l'abjecte en tant que es tracta d'un jo poètic aliè als «crims» perpetrats, com en el poema XIX que els tramvies «duen un nen entre les rodes» com «duen una xicona de verd» o «duen les gents amunt i avall» i les al·lusions a la prostitució, que il·lustren «una pasión por un cuerpo cuando lo comercia en lugar de abrazarlo» (Kristeva, 2006: 11).

Malgrat la transgressió de les imatges de *L'Hotel París*, Julia Kristeva (2006: 26-27) afirma que en els textos literaris on hi ha presència de l'abjecció, aquesta és jutge i còmplice i es confronta amb ella mateixa en els oposats pur-impur, pecat-virtut o moral-immoral. I és justament en la consideració religiosa del pecat que l'abjecció troba una via dialèctica capaç d'anomenar-la. La verbalització de l'abjecció, dissimulada sota la forma del pecat, és la via per a la purificació, la qual troba un camp fèrtil en la literatura. L'enunciació de l'abjecte en la verbalització del text literari és el camí per a la catarsi, en paraules de l'autora:

Desde esta perspectiva, la experiencia artística, arraigada en lo abyecto que dice y al decir lo purifica,

aparece como el componente esencial de la religiosidad. Quizá por ello está destinada a sobrevivir al derrumbamiento de las formas históricas de las religiones. (Kristeva, 2006: 27)

En Vicent Andrés Estellés, la via de la purificació pren forma en la constitució del foc que crema el poema conclusiu, el qual precipita el ritme, com la propagació d'un incendi sense aturador, a causa de l'absència de signes de puntuació i l'ús anafòric de la conjunció «i»:

Com hi ha el fill sense els pares i els pares sense el fill,
i xiques, al cinema, amb les cames obertes
i una mà entre les cuixes, i el rosari en família,
i hi ha el peó que es mata caent des d'un andami
i l'home que fa el pa i hi ha qui porta un metre
per saber el tamany escaient del taüt
i com hi ha els tramviàries que treballen la nit
de cap d'any i els forats de les piques i hi ha
l'ascensor amb un llum brut groguenc esperant
mentrestant la portera s'emborratxa de vi
i pixa per l'escala i la filla té por
i el marit està fent-ho amb la dona del metge
i els tramvies terribles amb l'enrenou dels ferros
[...] (HP, 2014: 247)

L'acceleració del temps intern de la composició s'enriqueix per la incorporació d'imatges que evoquen moviments verticals —el peó que cau, l'ascensor, la portera que pixa per l'escala—, moviments horitzontals —els tramvies, el pa que entra al forn o el desplaçament d'un taüt— i cíclics —la mà que entra al ventre, les piques que foraden la terra o la penetració. Totes les escenes confereixen el dinamisme narratiu apuntat per Ballart (2011) i recorden a l'aire cinematogràfic que Oviedo (2018b) identificava en *Llibre de meravelles* i «Coral romput». A més, la dimensió sonora s'incorpora al poema com un ingredient més de l'acceleració dramàtica en el soroll dels tramvies, els cops de mamella de la portera, els crits de la suïssa o la nena que plora. L'acció expressada mitjançant aquests mecanismes predisposa la combustió sobtada que es dona en aquests versos:

[...]
i el fill de la de l'arpa que s'ha mort fa tres dies
plora i plora i encén un ciri i posa el ciri
i l'ampolla de vi i contempla la Loren
i llavors la suïssa crida pel passadís
i el cosí la segueix brandant el canelobre
i la xica que es gita més aviat que mai
i un fred com una mà li puja per les cuixes
i hi ha un instant que pensa que té el cul més petit
i els veïns que s'han mort els dos intoxicats
l'altre dia i la mare i la filla no tenen
ganes de menjar res i ploren com les rates
i el cosí i la suïssa que dormen brutalment
i el canelobre encès i el cobertor encès
les cortines enceses i tot el pis encés
[...] (HP, 2014: 247)

El poemari es tanca amb el foc que incendia els ciments de l'edifici poètic, gràcies al qual s'ha dit l'abjecció, ara purificada en l'experiència artística. Mitjançant la metàfora de la deflagració de les imatges abjectes, el poeta supera la dialèctica entre subversió i pecat i uneix en un mateix pla sexualitat i mort, les dues cares d'una mateixa moneda:

[...]
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 del comuns
i el crani rebotant per tots els escalons. (HP, 2014: 248)

A pesar de la combustió, l'ombra del pecat no es restringeix a les planes de l'hotel, sinó que s'amplia a les de *Testimoni d'Horaci*, el llibre que tanca la trilogia parisina. Aquest poemari és una sofisticació literària dels punts programàtics establerts per Estellés, especialment pel que fa al testimoniatge del món. Les concordances, però, entre els dos poemaris van més enllà de les al·lusions al pecat. En primer lloc, *Testimoni d'Horaci* compta amb un personatge femení identificat com Cheryl, silent com Françoise, i que es mou en el present d'una cambra descrita pel jo-locutor. En segon lloc, la creació d'un espai interior on habita la protagonista i on es recreen algunes escenes sensuals. I en tercer lloc, ambdós llibres guarden unitat temàtica i formal en una vintena de poemes amb numeració romana que es mouen en dos plans el present de Cheryl i el passat de Hamlet, d'una banda, i el present de Françoise i l'hotel i el passat de la infantesa rural.

Des de les interioritats de la cambra, Cheryl s'aboca a la finestra per veure el món que el poemari preserva entre les seues pàgines i, alhora, constitueix un halo de sensualitat que el converteix en una pornotopia difusa i ampla, pròxima a la «pornotopia de proliferació extensa» que serien els barris per on circula l'activitat sexual (Preciado, 2010). La finestra connecta la protagonista amb el món però sobretot possibilita que el jo-locutor narre el que ella veu. Aquesta escena d'un personatge femení silent recorda a l'intent de diàleg de *L'Hotel París*, en els dos casos ens trobem amb dones que «són objecte de representació però no subjecte del discurs» (Palau, 2006: 127), com ocorre ací:

Mires els automòbils, brillants, vora el rastell.
Cheryl, des de la teua finestra, mentre fumes.
I veus l'asfalt, humit, la foscor del carrer. (TH, 2014: 267)

La realitat externa recorda a un barri fosc de mariners poblat d'atraccions sexuals, especialment dones, com passava en *L'Hotel París* i en *El primer llibre de les èglogues*. Un exemple n'és el poema v, on reapareix la prostitució:

Ara aniran, lentíssims, tots agafats pels muscles,
cantant cançons llarguíssimes pels carrers d'humitat,
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, mentrestant passen ells
cantant cançons llarguíssimes, embriagats, rient-se,
agafant-se pels muscles, Cheryl, xiulant en veure-les,
[...] (TH, 2014: 268)

El tema dels mariners retorna en dos poemes més recreant el tòpic del personatge masculí que desvetlla les passions en tocar terra a través de l'alcohol, la camaraderia masculina i el contacte amb dones. En ambdós poemes, el xv i el xxii, els homes observats des de la finestra ocupen el carrer mentre canten i admiren les dones que s'aboquen a l'ampit. Concretament en el text xxii, el cos de Cheryl és la peça admirada pels homes de la mar:

Passen els mariners, embriagats, cantant.
Ets, Cheryl, al bell mig de la finestra, nua,
i la llum de la lluna rebotava en el teu cos.
Els mariners et miren, llancen les seues gorres
per l'aire, xiulen, ballen. Vas a obrir la finestra.
[...] (TH, 2014: 285)

Els tres poemes mariners són, en realitat, una seqüència narrativa d'aproximació progressiva a la figura de Cheryl com a observadora del carrer. Com un pla seqüència cinematogràfic que comença en l'exterioritat del poema cinqué, en què els homes són observats des de la finestra aliens a Cheryl; passant per la quinzena composició, on l'atenció dels mariners es fixa en les dones de les finestres, i fins al text vint-i-dos en què s'intercanvia el punt de vista i l'observador són els mariners que miren Cheryl des d'un contrapicat. En canvi, en el darrer poema es produeix un canvi de perspectiva i quan Cheryl va a obrir la finestra per a mostrar-se, sent uns passos que centren l'atenció en la interioritat de la cambra:

[...]
T'has girat: has oït uns passos en la fosca.
Winifred, vella i alta, prima, tota de dol,
somriu i espera, trista, trista ja per sempre.
Mires darrerament els mariners: han fet
amb les mans la cadira de la reina: la noia
s'hi ha assegut, se'n va amb ells. I tornes a tancar
lentament la finestra, i deixes caure els braços
tot al llarg del teu cos. Dos ulls brillen en l'ombra,

dos ulls, dos llums groguencs. Són els ulls d'Svengali.
(TH, 2014: 285)

La presència dels ulls d'Svengali, protagonista del film *Svengali* (1931, EUA i 1954, GB), hipnotitza Cheryl i l'absté d'abocar-se a la finestra, de la mateixa manera que el professor de música Svengali hipnotitza dones en la pel·lícula. El film es desenvolupa, com bona part del poemari, en una espècie d'àtic de la capital francesa on el músic ensenya cant a dones per traure'n benefici econòmic. El personatge del professor és certament monstruós, corpulent amb llargs cabells i barba, amb unes mans prominents i uns ulls magnètics. Dos trets apareguts en el poemari.

Així doncs, entre una figura de perversió com la del músic i una font d'exhuberància com Cheryl, junt a les escenes de carrer entre dones i mariners, en el poemari aflora l'existència del pecat. Els poemes VII i VIII activen la pornotopia del poemari en dotar el cos de la protagonista com una font de pecat. Recordem que és el mateix cos que ha quedat hipnotzat en el text XXII:

Ens entendrim a voltes. Només tenim pecats.
A voltes esdevenen criatures, Cheryl.
Són nostres. Són ben nostres. Són terriblement nostres.
Hi ha nits, hi ha certes nits que els pecats esdevenen
càndides criatures, indefenses i soles,
tigres petits que es planyen a la selva, acostant-se,
i ens demanen, potser, només una carícia.
Només tenim pecats. Hi ha certs dies, Cheryl,
que se'ns omplim els ulls de llàgrimes per ells,
i hi ha una llum secreta complicant-nos les llàgrimes.
Els hem parit, Cheryl. Són nostres. Són ben nostres.
Certes nits els oïm, els sentim com es planyen,
lluny de nosaltres, sols de nosaltres, Cheryl.
Esdevenen petites criatures, Cheryl,
i no podem dormir, Cheryl, no podem viure.
(TH, 2014: 270)

Tens els pits blancs, alegres, divertits i suaus,
i t'agrada posar-te amb els genolls en terra
i veure com es mouen, en llibertat, els pits,
Cheryl, i mous el bust, i t'agrada mirar-te'ls
i moure'ls lentament, blancs, suaus i rodons,
Cheryl, i altres vegades els veus impacients,
com dos tigres menuts que volguessen anar-se'n
corrent damunt l'estora, Cheryl, alliberats,
com dues tendres bèsties, dues petites bèsties.
I de sobte te'ls vols agafar amb les mans,
Cheryl, i se t'esmunyen, se'n fugen de les mans,
te'ls poses dins la brusa, lluitant —alegre— amb ells;
[...]
Mires lluny, se t'escapen, a penes, unes llàgrimes,
sents com et puja als ulls una tristor antiga,
uns orígens de selva, de lluna, i arbre, i terra.
Evoques les nostàlgies germàniques de Tàcit.
(TH, 2014: 271)

La sexualitat de *Testimoni d'Horaci* s'allunya de l'explícit de *L'Hotel París*, encara que el poemari es mou en unes coordenades marcades per la sensualitat del cos femení, ara la protagonista es troba reclosa en un entorn interior. Els límits de l'emplaçament on es troba Cheryl estan marcats per l'existència de la finestra, un trànsit a l'exterioritat a la qual es dirigeix en mostrar el cos als mariners i amb la qual interactua en observar-la en recerca d'auxili. En concret, els pits nus de Cheryl representen la força natural que li envaiex la interioritat del cos en la negació de l'autocontrol femení, i que, més tard, comporta la consciència total del pecat, com indica el tall XII:

Penses en el pecat amb un espant recòndit.
feia anys, feia segles que no ho pensaves. brilla,
instantani, el pecat, amb un fulgor antic.
Una por infantil t'ha arraconat; intentes,
en va, cobrir-te els pits amb els braços, les mans.
És un espant remot, i és un instant només.
Ho saps, i veus el príncep, dalt els merlets, tot sol,
i cridaries, fort, però no pots cridar
però no et pots oir, i agafes la cortina
bruscament amb la mà, ansiosament mires,
veus avançar la tarda, sents arribar la nit,
veus avançar la selva, lentament, implacable. (TH, 2014: 275)

A grans trets, l'espacialització del desig es produeix de diverses maneres en els poemaris analitzats fins al moment. Mentre *L'Hotel París* és el text per excel·lència on constatar el concepte de pornotopia, *Testimoni d'Horaci* és una composició complexa que continua dissenyant el mapa sexual de la ciutat des d'un altre punt de vista. Centrat en la figura femenina de Cheryl, el poemari narra les accions d'aquesta en una cambra orientada als carrers de la ciutat, dos llocs units per un component sexual fixat en les escenes dels mariners i en les imatges de la protagonista nua en l'estança. No obstant això, l'expressió de la sexualitat femenina es veu coartada per la intromissió de l'ombra del pecat, una mostra equivalent a la tensió moralitat-immoralitat identificada en el poemari parisi. Més concretament, la presència del pecat es desvetlla específicament en la topia corporal de la protagonista. El cos de Cheryl esdevé un lloc ambivalent on es confronta la natura i la raó, com veiem en els versos del text IX. El poema descriu Cheryl mentre es despulla al bell mig de l'estança i continua així:

[...]
Entra tota la lluna per la teua finestra.
Ets al mig de la llum de la lluna, Cheryl.
Lentament, mentrestant, has anat descordant-te
la faldilla, i ets, nua, estesa per l'estora,
i centres o situes el seu paisatge amorf,
descriu amb fils finíssims, amb la teua nuesa
que reivindica l'ègloga i tantes coses bones.
Es desfà, contra el teu cos, una brisa culta,
salta una aigua salada, versos de llargues síl·labes:
Virgili i Garcilaso han d'estar molt contents.
[...] (TH, 2014: 272)

Certament, la visió que es dona del nu femení evoca la virtut i la proporció clàssiques representades en la forma selènica amb un correlat literari clar: el metre llarg i les èglogues garcilacistes i virgilianes. Amb tot, aquesta constel·lació d'imatges es veu alterada en el vers vint-i-u, a causa de la incorporació sobtada d'una xarxa de significats diametralment oposada a la raó, la moral i la pulcritud classicitzants:

[...]
Sents un desig horrible de plorar, de matar-te.
No volies anar al col·legi; ploraves;
la teua mare et deia que hi havies d'anar,
no podies passar-te tot el dia jugant
pels carrers, amb els nois, amb les noies, Cheryl,
tirant pedres als gats, tirant pedres als gossos,
fent l'amor en el banc crepuscular del parc,
bevent el vi barat de boiroses tavernes
o fumant el tabac dels mariners remots
i acaronent un gat en el teu entreceix. (TH, 2014: 272)

Aquest canvi radical de temàtica, però també d'estètica i de marc referencial, contraposa dues maneres de fer poesia i d'entendre l'acte literari. La primera, en la línia de l'escola garcilacista de què l'autor va participar en els seus inicis i la segona, la subversió de referents i codis que Estellés va emprendre entre 1949 i 1958, ens referim al període de canvi que ja hem assenyalat a instàncies de l'article de Jaume Pérez Montaner (2011). Recordem que l'autor situa aquesta època com un període de crisi marcat per l'abandonament del garcilacisme, la llengua castellana i el colp vital de la mort de la primera filla. Així doncs, aquest poema de *Testimoni d'Horaci* fa confluïr les dues estètiques i converteix la puresa del nu en una poètica de la sexualitat, en certa manera objecta, que renuncia als clàssics. Aquest canvi continuarà en *El primer llibre de les èglogues*, i afermarà la identitat literària del poeta com un relator de les cares subterrànies de la realitat.

L'al·lusió als mariners, les tavernes i el sexe crepuscular, present en el poema nové de *Testimoni d'Horaci*, connecta directament amb la superació dels models garcilacistes, promulgats oficialment des del règim (Carbó, 2015: 30), que es dona en les èglogues. Aquestes són protagonitzades per personatges de les classes subalternes com la mare de dol que va tindre un fill amb un home casat en l'ègloga sisena o l'amant traumatitzat que ha tornat de la guerra i la prostituta esgotada de la huitena d'*El primer llibre de les èglogues*. Malgrat que l'estructura formal, en diàlegs i monòlegs, i els noms dels personatges remetent al subgènere clàssic, el poeta valencià reemplaça l'idil·li de l'amor pastoral original per la brutalitat i la misèria d'un amor urbà entre personatges que viuen les conseqüències directes del conflicte bèl·lic. Per tant, amb la reconfiguració del subgènere líric assistim a una alteració dels codis poètics propiciada per la incorporació de la ciutat com a escenari condicionant de la identitat dels personatges. En aquest sentit, és clau no perdre de vista el que ja havíem anunciat a propòsit de *Llibre de meravelles*: la postguerra és el teló de fons de la producció de les èglogues, un fet que marca la sordidesa de la representació urbana, com indicava Marta Llorente (2015).

Especialment, *El primer llibre de les èglogues* deixa entreveure un barri marítim, gris i anodí que acull personatges marginals, el qual Fedra relata així:

ELLA
Vaig arribar un dia a l'antiga ciutat.
Una ciutat absurda. Ami no em deia res.
Tampoc no era precís. Simplement era un lloc
on dormir per la nit i dinar a migdia,
comprar en el mercat, abocar-se al balcó,
planxar mentre la brisa estremeix la cortina.
[...] (PLE, 2015: 95)

Encara que es tracta d'una vila anònima, hi ha diversos llocs comuns que relliguen les huit èglogues i dissenyen un ambient de desolació marcat per l'estança en un port mariner amb tavernes i cafés i edificis d'habitatges amb balcons i finestres. En bona part de les composicions, la distribució dels amants en l'espai literari es divideix en un personatge que espera en la interioritat de l'habitatge mentre l'altre és al carrer o al café. Aquesta distribució posa de manifest el contrast dins-fora com un ingredient de la trobada amorosa. L'ègloga tercera situa Nemorós en un petit apartament des d'on clama la fi del món si no hi acudeix Bel·lisa —metàtesi d'Isabel—, la qual el crida des del telèfon d'un café d'on vol fugir perquè se sent amenaçada:

Nemorós, Nemorós! Tinc tanta por...
entre les corfes de les gambes, entre
les clòtxines a terra esventrades,
sent el gemec de la virginitat
plore, perduda, pel que ja no sóc,
plore, perduda, tanta cosa bella
[...] (PLE, 2015: 88)

La culpabilitat implícita en Bel·lisa per haver perdut la virginitat —el mateix sentiment de Corinna al cinema— s'exterioritza en un café ple de rostres «rojós de vi i de luxúria, rient, / obrint boques enormes, Nemorós» (PLE, 2015: 88) i xoca amb el contrapunt de l'evocació de la cita amb l'estimat «en aquell àtic que sabem», des d'on contempla un cel com el de la infantesa «quan jo era allò i no açò i tota la resta» (PLE, 2015: 90). La presència de les tavernes es reitera en el poemari com una peça indispensable de la xarxa de llocs construïda per oposició a l'arcàdia feliç i vegetal de les èglogues de Garcilaso. Els cafés resulten ser indrets on s'alteren les normes de la sexualitat i es despleguen relacions dissidents com la de la quarta ègloga. En aquesta peça s'intueix el desig de Salici de retirar una prostituta i convertir-la en la seua esposa per a fundar una llar aburgesa, on beure conyac a la vora del foc sobre un divan. Per a la consecució del desig, el protagonista busca l'estimada en els baixos fons de la societat:

[...]
i vaig anar buscant-te pels carrers i pels bars,
per les pinacoteques i per les cases de dones,
per totes les revistes il·lustrades del món,
pels *shows* de l'*striptease*, pels llocs més miserables,

i en trobar-te, aquell dia, t'ho vaig perdonar tot:
aquelles *liaisons dangereuses* que tu saps...
[...] (PLE, 2015: 92)

Tots aquests llocs reforcen l'ús subversiu de la ciutat en unes èglogues que s'encavallen temàticament al voltant de la prostitució, l'atracció sexual i l'entorn urbà. Ho veiem amb claredat en l'ègloga cinquena, la qual ja no és protagonitzada per Salici sinó per Ell i Fedra, dos personatges en una relació idèntica on l'home busca Fedra, la porta a casa i inicien un romanç, veiem-ne un extracte:

[...]
ELL
Et vaig veure i et vaig voler tenir per sempre
i et vaig dur a ma casa i et faig fer l'ama d'ella.
Ala i fragant com una llimera en el corral,
alta i fragant com una llimera en primavera.
Però jo et necessite tal com et vaig conèixer:
una mica llunyana, una mica impossible...
Una finestra oberta sobre la pau del port...
[...]
ELL
Era alegre aquell joc. Em divertia almenys.
Em pesava la casa inconcebiblement.
Resolia els assumptes com podia i de sobte
agafava la moto i anava a la ciutat
i en arribar al port mirava la finestra.
Un dia vaig pujar. Fórem els dos feliços.
[...]
ELLA
M'has fet la teua esposa.
M'has fet l'ama de casa. Però també tinc por.
[...]
Tinc por. Tinc molta por. Diria: No em conec.
No sé qui sóc, d'on vinc. Em recorde en el tren.
Tu no saps, tu no ho saps! No sé d'on vinc, qui sóc.
Diria: No em conec! I t'ho dic: No hem conec!
Agafa'm! De vegades note que se m'enduen.
Són les teues paraules. Ets tu. No sé. M'agafen. (PLE, 2015: 97-101)

Per tant, ens trobem amb un personatge femení que arriba a ciutat, s'hostatja en una espècie d'hotel en les immediacions del port i estableix una relació amb un home que l'aparta de l'ambient «pecaminós» del barri mariner, com en l'ègloga quarta, i ella queda desposseïda d'identitat. Un efecte paral·lel a la fugida efectuada per l'estimada de Salici, que l'abandona quan ell li conta les escenes sensuais que ella protagonitzava en la taverna portuària amb els mariners, la qual cosa «et donava vergonya / Senties la vergonya que mai no vas sentir» (PLE, 2015: 93). Tant en la primera composició, com en la segona, ens trobem amb espais associats al gènere dels ocupants; les figures femenines es desplacen per la xarxa d'indrets urbans marcats pel «pecat», com són cafés, tavernes del port i cases d'hostes, mentre les

masculines experimenten una espècie de continència representada en el desig de casa, present en les èglogues IV, V i VI. Per contra, en *Testimoni d'Horaci*, la distribució dels gèneres és a l'inrevés: Cheryl és a dins d'una estança sexualitzada pels seus nus i a fora hi ha la ciutat. A més, però, tant en un poemari, com en l'altre, les dones representades sovint ho estan a la vora d'espais liminars com finestres i balcons, des d'on observen la realitat urbana o es mostren al món. Aquesta proximitat es dona en Cheryl, en Galatea quan cultiva geranis al balcó, en la donzella que mira pel finestró en la setena composició o en la finestra de Fedra a la pensió on aterra inicialment en la cinquena:

[...]
Hi havia una finestra oberta en el capçal
del llit, un llit metàl·lic: la recorde i l'estime.
M'havia deixat caure vestida sobre el llit
i passaren les hores i van encendre els llums,
tots els llums de passeig, tots els llums del festeig,
aquells llums entre els arbres, els llums de la ciutat.
Tocaren a la porta i em vaig llevar d'un bot.
[...] (PLE, 2015: 97)

En els versos anteriors, la presència de la finestra recorda el tòpic medieval de la dona finestrera associada a l'ociositat i la seducció portes enllà de la casa familiar (Roca Mussons 1992), a més, també es tracta d'obertures a través de les quals els estimats busquen les protagonistes, com Ell que «Mirava la finestra de la cambra on vivies, / mirava la finestra alegre de cortines» (PLE, 2015: 97) o els mariners que victoregen Cheryl. La constància del tòpic en les èglogues es reforça al llarg de tot el recull, especialment en la darrera peça, el diàleg entre Nemorós i Corinna, en què la finestra esdevé la porta d'accés d'«una brisa insensata agitant el meu cos» (PLE, 2015: 110), tot remarcant l'acció disruptora de l'obertura arquitectònica. Montserrat Roig (2010) també constata que l'ampit és un espai preponderantment femení, segons la barcelonina, és el forat que permet que les dones s'aboquen al món. Malgrat la llibertat que aquestes obertures possibiliten, la interacció entre l'interior i l'exterior també comporta el risc del pecat, com apunta M. Àngels Francés, «era perillós, aquest espai llindar, frontera, que és la finestra, l'obertura al món de les dones confinades a l'interior de les seues cases. Quasi tan perillós com el balcó, autèntic espai de transició suspès entre el mur de la casa i l'aire del carrer» (2005: 98). Al fil d'aquestes apreciacions i a causa de la constant presència de finestres, balcons i portes en la poesia estellesiana, més endavant seguirem l'anàlisi dels espais de trànsit entre el món domèstic i l'urbà.

La reformulació de l'ús de l'espai urbà i del joc d'esferes entre interioritat i exterioritat en relació al gènere dels protagonistes es desenvolupa en les èglogues com un mecanisme de trencament amb l'estètica anterior i, com hem vist, s'expandeix en altres poemaris centrats en elements de la xarxa topològica de la ciutat, com cinemes, carrers o trens. Així doncs, la

intenció de l'autor es referma i el cant es projecta com conjunt articulat d'escenes urbanes i dinàmiques, com prescriuen les acaballes de *L'engany conech* (1959-1961):

[...]
Tin ben present que el teu cant ha de ser
com un carrer, ple de gent i de coses;
com un carrer, per on passen tramvies:
com un carrer. I per l'aire, balcons.
D'ací endavant, pots escriure el que vulgues.
[...] (EC, 2015: 208)

El tercer espai pornotòpic de la poesia estellesiana en relació al món urbà/públic és el raval. Encara que el poemari degà del raval és un text allunyat temporalment de les obres dels anys cinquanta fins ara estudiades i que, segons Pérez Montaner, forma part de la segona etapa bioliterària del poeta (2011: 155). *El gran foc dels garbons* (1958-1967) és un text «d'una atmosfera densa en què Estellés combina els records reals amb la fantasia creativa i convoca, com en un aquelarre, els seus fantasmes més personals, travessats per un fus que enfila el sexe, el dolor i la mort en un sol eix» (Salvador, 2016: 36).

La concordança d'aquests tres factors temàtics amb l'univers dels cinquanta permet resseguir una mirada molt concreta a la sexualitat, i els espais on es desenvolupa, basada en la constitució d'un personatge femení: la Cordovesa del raval, especialment en *El gran foc dels garbons*. En aquesta criatura literària, en la línia de Françoise (*L'Hotel París*) i de Cheryl (*Testimoni d'Horaci*), ressonen ecos pigmaliónics (Salvador 2016) que ubiquen cadascuna de les creacions en una pornotopia: l'hotel, la cambra i el raval. Malgrat que el referent sobre el qual s'inspira el poeta no és un districte del capicascal sinó del seu poble natal, veiem que la xarxa de topologies urbanes del desig s'amplia a un indret més, el barri. Així doncs, en el pla literari, el raval s'enquadra en el conjunt pornotòpic que expressa la sexualitat a través del personatge de la Cordovesa. L'especificitat d'aquest espai respon al que Preciado anomena «pornotopía de proliferación extensa» (2010: 118), una denominació sota la qual ja havíem encabit els llocs de *Testimoni d'Horaci* i *El primer llibre de les èglogues* a causa de l'evocació a una especialitat mixta entre la urbanitat pròxima al port amb tavernes i carrers i la interioritat d'unes cambres connectades a aquest entorn. No obstant això, en el cas del raval l'adscripció a aquest terme és encara més precisa perquè es tracta d'un àrea definida per ser «un territorio con sus propios códigos, leyes y hábitos, como los barrios chinos, la “milla pecadora” de Hamburgo, los canales de Ámsterdam, los hoteles de prostitución de Nevada o el Strip de Las Vegas [...]» (Preciado, 2010: 120).

El gran foc dels garbons és una obra extensa en significats i continguts. Es tracta d'un poemari gestat durant nou anys en un procés d'escriptura complex (Salvador 2010; Salvador

2016), dedicat a poetitzar un univers molt pròxim a la vida del poeta a Burjassot. Els cent quaranta-nou sonets en versos de deu síl·labes s'estructuren en estampes que descriuen els drames vitals de personatges propis d'un temps com la curandera, el bisbe boig o la mare que desconeix el destí del fill; junt a d'altres habituals en les planes estellesianes, com l'orb i el mort des de dins del taüt. El mosaic de personatges es completa amb la Cordovesa, una de les protagonistes amb més interès per al nostre estudi ja que representa la figura d'una prostituta que viu al barri del raval, on desplega les seues arts amatòries i interacciona amb altres personatges. La recreació de la prostitució s'erigeix com una constant en la poesia de l'autor, des de les dones pobres que van a les baranes del riu a fer homes en *L'Hotel París* i *Llibre de meravelles*, passant per Corinna d'*El primer llibre de les èglogues* fins arribar a la Cordovesa que exerceix al raval. Del total de textos que componen el poemari, la Cordovesa n'és present en vint-i-cinc, bona part dels quals forgen l'atmosfera de la barriada.

Els exemples dels poemaris anteriors, junt a les referències de l'extraradi que compila *El gran foc dels garbons*, ens permeten pensar la noció d'espai a través de la sexualitat i més concretament, a través dels cossos i les pràctiques que s'hi desenvolupen. Abans hem vist com en la trilogia parisina l'habitació era un lloc prototípicament pornotòpic: era susceptible de ser vigilat des de l'exterior i es trobava entre les aigües dels escenaris publicoprivats. Ara, el poemari estructura una sèrie de llocs diversos per on circula un dels eixos temàtics principals del poemari: el sexe. Recordem que la complexitat del recull s'observa en l'entrellaçament de la mort, el dolor i el sexe com tres components que es retroalimenten per a fundar un text poc convencional que apel·la a les foscores humanes.

A més, la memòria del poble d'origen de l'autor sura sobre la superfície del text, un fet que provoca la primera diferència amb les altres especialitzacions del desig fins ara esmentades. L'hotel, les baranes i els cinemes formen part de l'entramat urbà i són representatius de la vida a la ciutat, marcada per l'intercanvi, el moviment i la comunicació. En contrast, la zona de què ara ens ocupem es troba en un espai-temps rural. En la composició L, intitulada «Raval» en la documentació del Fons Estellés, els dos primers quartets descriuen així el camí cap al barri pel «vell carrer dels corralots», impregnat d'olor a estable i herba segada per a concloure el sonet:

[...]
hi havia, encesa, com la rosa obscena,
com una flama alternativa al vent,
la cortineta fàcil de la casa,

dones coentes d'entreuix, safetes,
«Està ocupada», la grogor del llum
com el frontal del carnisser en coma. (GFG, 2016: 353)

La ubicació del bordell en el límit on acaba l'urbà i comença el rural i la qualificació de «fàcil» evidencia la doble porositat de les fronteres que separen els espais, d'una banda el camp i la urbanitat, i d'altra banda, l'escenari públic i el privat. En els termes que Preciado explicava les pornotopies de proliferació extensa, els llocs de la prostitució en la poesia estellesiana es troben a cavall entre totes dues esferes: són llocs públics —carrers, el riu, els cinemes— on es despleguen pràctiques pròpies de la privacitat. Així doncs, el raval és una zona de trànsit entre interioritat i exterioritat, Albert Arias ho sintetitza així: «cuando pensamos en *maricas y putas* en el espacio urbano, la esfera de *lo público* se difumina, se vuelve translúcida, casi opaca. Porque resulta que *lo público* es también lo privado y lo íntimo» (Arias, 2013). En el poemari, els personatges certifiquen el raval com espai de pas i comunicació: primerament, la Cordovesa que arriba al raval i s'hi instal·la; seguidament, l'orb o l'apotecari com a visitants. A pesar però, d'aquesta consideració, i com era previsible, els llocs continuen marcats genèricament, fet que situa les dones en la interioritat de la casa del raval i els homes en trànsit entre el poble i el barri. No obstant això, el pes de l'univers femení recau sobre la Cordovesa, que és presentada com un centre de sensualitat que irradia a tot el raval. Així és l'arribada de la meretriu:

La cordovesa, que exhaurí el marit,
anà al raval i la reberen amb
mostres d'hostilitat ben manifesta,
excepte Encarna, que la despullava

al menjador, davant Na Zeus, que feia
uns moviments de cap aprovatoris,
enlluernada a cada pam de carn;
i en arribar a l'entreuix cridà

a les veïnes, fent-les admirar
aquella cosa tan ben feta, i totes
li agrairen ben bé la deferència
[...] (GFG, 2016: 356)

La figuració de dona insaciable respon a la creació del personatge mític que a ulls de Salvador (2016) canalitza els desitjos i fantasies de la veu poètica. Així doncs, la Cordovesa és un personatge potent que naix al caliu dels garbons però que s'estén fins a obres posteriors com *Pedres de foc* (1975), cosa que posa de manifest el sonet que obri el poemari intitulat «El poeta canta la seua criatura, la Cordovesa, al raval»:

*També, també, mentrestant et cantava,
m'he enamorat perdudament de tu,
amb demorats sonets de falses síl·labes
enumerant la gran perfecció*

del teu cos nu, de la teua esveltesa.
[...] (PF, 1980: 51)

La fixació en la protagonista la defineix com l'esperit del bordell on habita, una figura de llegenda que condiciona la història del lloc, com s'explica en el sonet LIV. En aquesta composició es compara la importància de la presència de la meretriu al raval amb la distinció que els fragments en llatí donaven als textos en vernacle de les cancelleries. La Cordovesa esdevé, doncs, el fonament de la sensualitat del poemari i, possiblement, de l'univers estellesià; un mite que encarna l'animalitat i altera els codis moralitat-immoralitat que Kristeva (2006) ja havia assenyalat. Els versos la qualifiquen així:

tan poderosament influiria,
així enaltint, amb rodonors beningnes,
l'amor i els dies dels contemporanis.
[...] (GFG, 2016: 357)

En conseqüència, la protagonista és una mestra d'arts amatòries que converteix el bordell dels afores del poble en un lloc d'aprenentatge. L'escenari poètic és dissenyat com un espai utòpic on habita el desig i on circulen les pràctiques sexuals que generen una atmosfera densa, com ha apuntat Salvador (2016), al marge dels espais de la quotidianitat. La consideració heterotòpica, en tant que un espai diferent, facilita que l'entorn del raval adopte distintes formes al llarg d'*El gran foc dels garbons*, però també de *Pedres de foc*. Una de les mostres més cridaneres és la conversió de la casa de cites en una escola on els matrimonis aprenien els llenguatges dels cossos, en paraules del poeta: «L'escola de Sem Tomb [...] / reviscolava en el raval [...]» (GFG, 2016: 358). L'al·lusió de l'escola de traductors de Toledo, unida a l'esment de la Cancelleria reial, convergeixen a enlairar la sexualitat com un llenguatge, el qual és après de models com la Cordovesa o Na Zeus. La qualificació de l'esfera amatòria com una eina de comunicació desemboca en la constitució del món, o com a mínim del món poètic de l'autor, com «certa idea d'un universal bordell» (GFG, 2016: 358).

Aquest propòsit, anunciat explícitament en *El gran foc dels garbons*, és un plantejament que sura en un gran nombre de les obres analitzades fins al moment. La ciutat representada en els trajectes i els llocs escenifica l'espacialització del desig: els hotels, els barris marítims, el port, els carrers, el riu o els cinemes formen part de la pornotopia global que Estellés fa aflorar en el seu discurs. Els llocs i els espais, a més, es veuen fortament influïts per les condicions socioeconòmiques dels personatges: no es tracta mai d'amors i sexualitats en ambients aburgats, sinó tot el contrari, parelles preconjugals, mariners que busquen dones en arribar a port o prostitució. Per aquest motiu, l'universal bordell estellesià és un emplaçament tocat per la foscor i la terbolesa de l'ambient de tavernes, sales de projecció i habitacions. Pierre Sansot, en l'anàlisi objectual de la ciutat realitzat en *Poétique de la ville* (1994), explora els trajectes, els llocs i els objectes que componen les ciutats, i afirma que totes les viles tenen

una cara incerta, oculta i pròxima a la il·legalitat, materialitzada en l'estructura dels barris. A partir d'aquest plantejament, Sansot revela els components «louches», tèrbols, dels llocs que passen desapercebuts en les geografies quotidianes d'un urbanita mitjà, un exercici semblant al desenvolupat en la poètica urbana d'Estellés. Ambdós autors exploren les capes ocultes de les ciutats des de marcs disciplinaris diferents i amb objectius que es podrien considerar convergents en l'activitat de conèixer l'espacialització de les activitats humanes.

Complementàriament, els llocs tèrbols de Sansot coincideixen amb les pornotopies de proliferació extensa proposades per Preciado perquè ambdós gaudeixen d'unes lleis específiques que en marquen les dinàmiques. En concret, *le quartier louche* de Sansot «avait inventé d'autres règles plus faciles et plus accommodantes que les lois de la cité» (1994: 270). Districtes com el raval es regeixen pel seu propi codi, expressats en imatges poètiques com l'acció de despassar cortineta que dona accés al prostíbul (GFG, 2016: 353, 355 i 364), la nuesa de la Cordovesa (GFG, 2016: 356, 357, 361, 365 i 367) o el voyeurisme de l'orb i l'apotecari (GFG, 2016: 354, 366 i 367). Un conjunt de normes pròpies d'un sistema de desig masculí i heterosexual que, segons Sansot, s'expressa en espais bulliciosos poc transparents:

On dit que le vice et le plaisir attirent les hommes, qu'ils impliquent des rencontres étranges. Davantage, ils les animent et ils les mettent en mouvement (nous mettrons au compte du mouvement des équivalents comme le bruit, la chaleur des couleurs, la vivacité des enseignes, la convoitise). (Sansot, 1994: 267)

L'apreciació pren forma en el sonet LII, quan s'inicia la trobada de l'orb amb les meretrius:

[...]
n'entraven cinc o sis amb l'orb,
i a l'habitació hi havia festa.

Cruixien llits, cruixien les rialles
de totes elles, mentre celebraven,
tan insensates, corregudes òptimes. (GFG, 2016: 355)

Açò ens indica que el raval estellesià és un espai carregat de terbolesa, com també ho són els altres indrets anteriorment assenyalats, perquè s'hi expressen relacions de poder desiguals entre els agents per raó de gènere i d'ascendència social i es recrea una ambientació on la mort i la sexualitat s'imbriquen. La pàtina tèrbola que Sansot associa als barris humils de les viles es concentra en alguns nodes com els següents, alguns dels quals ja han estat estudiats en la poètica estellesiana:

Nous sommes en présence de zones qui, au premier abord, ne sont pas tellement semblables: les alentours de certaines gares, les ports, certaines quartiers populaires, ce qu'on appelait autrefois les bas-fonds. Peut-on espérer, sans trop d'arbitraire, leur trouver un dénominateur commun? Nous devons nous tourner vers des qualifications atmosphériques qui valent au-delà des différences et des particularités. Il nous semble que l'humidité pourrait constituer l'une d'entre elle et, à ce propos, nous aimerons esquisser une phénoménologie de l'humide. (Sansot, 1994: 271)

Per al sociòleg, la formulació d'una fenomenologia de l'humit és un intent per definir simbòlicament els llocs tèrbols, indrets amb absència de llum i amb deficiències higièniques, també en el pla moral. Originàriament, els llocs per definició de l'humit són els propis dels estrats més baixos de la societat i s'amplia a tots els llocs tèrbols dominats per les passions, la corporalitat i el moviment. Són, en definitiva, els llocs i els espais per on transita la poètica estellesiana per a per a reconstruir l'abjecció literària que el món referencial li provoca. En l'àmbit de la sexualitat, les despulles corporals evoquen l'halo de l'humit en les restes seminals a les baranes del riu i les butaques del cinema, els preservatius escampats als jardins o la roba interior. Els objectes i els espais convergeixen en l'esfera d'allò tèrbol, amb el cos com a element central com es veu en aquests versos de secrecions:

[...]
L'estrany orgasme perdurava, indòcil,
minuts després, entre un silenci unànime.
Les dones destres l'eixugaven amb
uns grans llençols, sense gosar tocar-la.
[...] (GFG, 2016: 360)

L'èxtasi de la Cordovesa retorna a l'ambient humit de les cambres del raval on les restes corporals configuren la imatge poètica de l'entorn i l'animalitat de la protagonista, com ocorre en el text LXV:

[...]
com si els gargalls de l'esperma et donassen
una alegre en els ossos, o saba,
aquella llum en els ulls, o vivesa,
aquells fulgor en les dents, o innocència!
[...] (GFG, 2016: 368)

L'exaltació del desig femení del text suara citat també és present en altres poemaris com Àvida dama (SD), un recull de només dos poemes en què la veu poètica masculina descriu a un *tu*-espill una trobada sexual en una pensió. El primer text comença amb la presa de consciència d'una actitud pecaminosa encarnada en un cos:

HAS escrit la paraula: vici.
I contemples el cos, llarguíssim,
els ulls grans i la boca gran,
per una porta mig oberta del
passadís de la pensió.
[...] (AD, 2018: 377)

Posteriorment, el contacte es dona en la cambra de la pensió, on el *tu*-espill s'erigeix en mestre que intenta orientar la dona i el seu àvid desig, com indica el títol del poemari. L'actitud didascàlica retorna a les pornotopies, com ja hem vist amb Na Zeus:

[...]

La iniciaves, lent,
i ella accedia; i aplicada alumna,
et feia sempre tots els exercicis.
Però esperava sempre més. La veus,
nua, en el llit, amb el somriure trèmul,
i tu ja havies esgotat el teu
repertori. Aleshores repetíreu
una per una totes les lliçons.
[...] (AD, 2018: 378)

Aquestes mostres, unides a la sensualitat de l'hotel de *Gentil burgesa* (SD) caracteritzen els personatges femenins com éssers insaciabls sempre associats a espais prototípics de les trobades sexuals. En aquest sentit, l'espai queda impregnat d'allò que Sansot anomena l'humit i es perfila com un espai contingent determinat per les pràctiques que s'hi desenvolupen.

Pel que fa a l'univers sensitiu dels textos, la presència de la humitat com un component definitori del raval desplaça la percepció visual com a primer canal d'informació i el poeta es preocupa per activar altres vies perceptives com l'oïda i el tacte. Aquests dos sentits amplifiquen la percepció de l'espai; especialment l'oïda, perquè és un moviment «de fora cap a endins» (Duch i Mèlich, 2003: 201) que situa el subjecte a mercè del món exterior als seus límits i els sons que l'envolten. Mentre que, amb la vista, la fixació en un o altre objecte depèn de l'acció del subjecte de dirigir l'atenció a un focus. Per aquest motiu, l'oïda complementa la imatge de l'espai, ja que els sons inunden el paisatge sensitiu i reforcen la percepció de l'espai. Així ocorre en la reiteració del cruixir dels llits i de les rialles en el poema LII o les veus dels infants, que reblixen l'escena de les dones deficioses, i el cruixit de les cigales del text LXI. A més, és de destacar que l'univers estellesià gaudeix de sons reiterats lligats a espais molt concrets com el cruixir dels taüts, anàleg al cruixir dels llits en *L'Hotel París*, l'enrenou dels ferros dels tramvies en *Llibre de meravelles* i altres textos o els sons dels pisos veïns en «Coral romput».

La complexitat de l'aproximació sensitiva coincideix amb l'observació fenomenològica de l'humit, un aspecte que es vincula a la dimensió del tacte, tan present en l'expressió de la sexualitat. Duch i Mèlich (2003) coincideixen en dir que el tacte i l'oïda són dues fonts sensitives amb molts punts en comú, ja que la informació que faciliten es dona de manera processual, és a dir, no instantàniament, com passa amb la vista. En *El gran focs dels garbons*, l'esfera tàctil s'enriqueix amb l'olfactiva per a perfilar l'atmosfera espacial del bordell, en adjectivacions que omplien l'entorn rural de «mosques apegaloses», «dones coentes», «cos humit o fresc», «suada màrfega» o «endurit delit». Alhora que la temporalitat de les escenes sexuals es defineix dotant de materialitat el pas del temps en una «hora espessa» i un «silenci dens».

Conclusions parcials

Les imatges urbanes i la plasmació de records ancorats a la ciutat és una de les constants de la poètica de Vicent Andrés, tant si es tracta de la memòria amorosa de la ciutat de València com si es recuperen imatges del magma urbà anònim que envolta el jo poètic. Aquesta omnipresència de la urbs, en tant que component vital del projecte estellesià, fa entroncar l'autor en el flux de discursos artístics contemporanis que pivoten al voltant de la idea de ciutat i del que representa. Malgrat l'atracció que el projecte urbà desperta en la literatura del segle XIX ençà, els mecanismes per a representar-la han evolucionat i s'han enriquit gràcies al concepte de ciutat que cada corrent estètic, període i autoria ha generat en els textos. Aquest canvi va des de la representació física de l'entorn a l'evocació subjectiva, passant per la metaforització o l'aplicació de diferents filtres que condicionen la visió de la ciutat.

Hem vist que, des de la geografia, Carles Carreras estableix tres graus en els usos literaris de la ciutat: el paisatge que fa de teló de fons als personatges, l'ambient condicionant de les accions d'aquests o un tot protagonista que uneix els personatges i l'entorn en una cosmovisió compartida. Complementàriament, les ciutats produïdes pels textos també gaudeixen de certa gradació en la concreció i fixació percebudes: aquesta s'estén des de l'experiència de l'espai viscut, el record de les imatges passades o la fabulació que evoca una urbs imaginària. Aquestes dues vies d'aproximació s'entreveuen en la lectura de la ciutat de paper que Vicent Andrés Estellés desplega en els seus poemaris i la perfilen com un element poètic que evoluciona al llarg de l'obra.

Com ja hem assenyalat a l'inici del capítol, és simptomàtic que el primer poemari publicat per Vicent Andrés Estellés en català porte per títol *Ciutat a cau d'orella* (1953), una denominació fruit de l'atracció per la forma urbana que pren diverses formes al llarg del poemari. A la vista de les anàlisis efectuades, el text representa a petita escala l'evolució de la imatge de la ciutat en un primer estadi: recordem que l'estructuració tripartida en «Ciutat que s'endevina», «Ciutat que es veu» i «Ciutat que se sap» respon a les tres fases d'aproximació epistemològica al concepte urbà. Aquests tres moments de la ciutat literària es corresponen amb tres etapes en la consecució de la imatge urbana: des de la visió fabulada en què la vila és un simple paisatge, a la vivència de l'espai que condiciona el posicionament del jo poètic respecte del món que l'envolta.

La transformació de la ciutat al llarg del poemari serveix de punt de partida de l'evolució que la poesia de l'autor desplegarà al llarg de la seua trajectòria. Nascuda inicialment com una peça més de l'estètica garcilacista, la ciutat endevinada pel poeta remet a unes evocacions, en certa mesura abstractes, on projectar la tensió entre el paradís i el desig. Així doncs,

inicialment l'escenari urbà s'insinua, contradictòriament, com el paradís perdut a causa de la carnalitat femenina evocada en les formes urbanes i, alhora, com la seu de la innocència en «¡Oh tu, ciutat del quasi, mai del ja!». Posteriorment, la visió de la ciutat esdevé cada vegada més concreta sota el vers «¡Oh ciutat aleshores del només!» en el cicle dedicat a la vila de Tarragona, que és vista mitjançant els seus monuments i arquitectures clàssiques i religioses. En aquest punt de l'engendrament de l'espacialitat urbana és significatiu que les primeres imatges referencials siguin, com deïem, edificis religiosos. La representació de la seu tarragonina, els claustres o el monestir de Poblet amb un aire místic i heroic concorda amb l'estètica classicitzant i gens vinculada a apel·lar a la realitat històrica del moment. En canvi, la tercera part del recull presenta una ciutat coneguda, «que se sap», fruit del canvi estètic que abandona els preceptes garcilacistes i s'acosta a una postura referencial del fet urbà i de l'ambient de postguerra en poemes com «Goig del carrer» o «Criatura en dissabte». La representació de les imatges del carrer posa els fonaments per a un gir en l'ideari poètic estellesià, que incorpora la realitat de la veu literària com a matèria primera de creació. Amb aquests plantejaments, Josep Ballester afirma que Estellés aconseguí no sols «trencar el concepte tradicional de la poesia, sinó negar el transcendentalisme que perd de vista la realitat de l'ésser humà» (2003: 66).

Així doncs, encara que *Llibre de meravelles* (1956-1958) és el recull que entronitza l'autor com un «poeta de realitats», el discurs sobre la quotidianitat que s'ha iniciat en el poemari de 1953 s'amplia en un grapat d'obres anteriors a la crònica de meravelles. L'estudi dels poemaris del decenni dels anys cinquanta, com *El monòleg* (1956) i *L'entreacte* (1954-1957), ens ha permès llegir la incorporació de l'entorn que envolta el jo poètic com una recodificació de l'obra estellesiana. És justament a la llum d'aquests reculls que hem dividit en la nova poètica de la quotidianitat un component que supera la descripció i que advoca per un punt de vista crític de la realitat inserida en el text literari. En aquest procés, hem considerat les reflexions metapoètiques d'*El monòleg* com els principis des d'on encarar aquest component ideològic que caracteritza la quotidianitat crítica. En concret, la presa de posició i de consciència respecte del règim de silenci i de pau imposada és un punt clau en la superació de la por i la determinació de poetitzar tot allò que les instàncies polítiques i algunes d'estètiques, com el garcilacisme, negaven.

Aquesta poètica, que para atenció als aspectes nimis de la vida i utilitza la microhistòria com a material literari, forma part de la tendència a la subjectivització propiciada pel gir cultural de què participen els estudis de l'espacialitat. No obstant això i en la línia del que apuntàvem, la quotidianitat estellesiana no respon només a un objectiu costumista, sinó que respon a la necessitat d'historitzar la subjectivitat (Le Bigot 2012) per a explorar el nexa que connecta el jo amb el nosaltres. La postura ideològica que desprèn aquesta consideració de l'experiència

d'allò quotidià ens ha portat a considerar-la, tot seguint Pons (2015), com «quotidianitat crítica». Aquesta fórmula posa de manifest que l'ús de la intrahistòria en l'univers estellesià no és un eix temàtic, complementari a l'amor o la mort, com algunes vegades s'ha dit, sinó que, a la llum de les anàlisis efectuades sobre la imatge del territori i de la ciutat, és un mecanisme per a vehicular un posicionament social i polític a través els textos.

Per tant, el component espacial de la literatura supera la simple condició d'escenari i s'engrega com un aspecte central temàticament però, sobretot, com un mecanisme de transmissió discursiva. Aquests trets han estat constatats en *Llibre de meravelles*, potser l'obra on més clarament podem observar el procés de literaturització amb objectius que sobrepassen la recreació artística de la ciutat com a obra.

Com ha assenyalat la major part de la crítica, el poemari és un inventari de la postguerra urbana disposat a testimoniar els fets d'un temps i un espai molt concrets. No obstant això, i segons les anàlisis espacials, el poemari es pot entendre com una xarxa de llocs significatius en forma de mapa. La lectura de l'obra, com si d'un mapa es tractara, focalitza l'atenció sobre el punt de vista d'enunciació de l'espai literari i sobre la simbolització d'aquest derivada de l'experiència. Amb l'espacialització de la postguerra, el temps històric pren dimensió material i pot ser llegit i analitzat com ho és l'espai. Per aquest motiu, hem considerat adient definir el poemari com un mapa cognitiu de la ciutat de València en la postguerra, és a dir, un conjunt de recorreguts i punts que la veu poètica transita i converteix en literatura. Tot seguint l'estudi de les pràctiques espacials que va efectuar Michel de Certeau, el jo poètic és entès com un *marcheur* que recorre discursivament els espais i els llocs farcits d'història. Així doncs, el poemari de meravelles és un mapa literari de la ciutat de València on el jo poètic és alhora passejant i enunciator del cap i casal. Estretament lligada a aquesta figura, hi ha la del *flâneur*, que recorre la ciutat amb el deler de descobrir-la des de l'embarcament; en el cas d'Estellés es tracta d'un *flâneur* amorós que recorre la ciutat. En l'anàlisi de poemes com «Postal» o «No escric èglogues», hem vist que el passeig permet que el jo poètic es trobe amb l'alteritat urbana i plasme imatges poètiques de les interioritats de la vila. L'actitud activa del *flâneur* estellesià recorda als trets que Anna Maria Iglesia (2019) atribueix a les *flâneuses* de la literatura decimonònica. En tots dos casos, tant el caminant subaltern d'Estellés com les passejadores femenines fan del passeig un acte de coneixement urbà. Aquesta visió endòtica propiciada pel passeig forma part de la quotidianitat crítica i és, a fi de comptes, la manera com l'autor focalitza les imatges del dia a dia en textos poètics. A més, el discurs sobre la ciutat passejada a peu de carrer s'allunya del monumentalisme sacre expressat en *Ciutat a cau d'orella* i inclou les taques de combustible a l'asfalt o els llençols estesos al balcó elevant-los a la categoria de literatura. Aquesta historització de les subjectivitats que el poeta inventaria al llarg de les caminades per València canvia la perspectiva d'admiració

i situa la mirada en un pla d'horitzontalitat respecte de l'objecte poètic. Amb això, la veu literària connecta amb l'enciclopèdia cultural compartida de la comunitat de recepció a què apel·la, i el sentit poètic dels seus textos esdevé comunicable gràcies a la projecció afectiva que destil·la el paisatge urbà.

En última instància, aquest és l'objectiu final que persegueix l'autor: la creació d'un vincle amb el públic receptor gràcies al text literari. A més, a aquest propòsit s'uneix el fet que la poesia estellesiana es dirigeix a una massa social de la qual parla i la qual dignifica com a matèria poètica de primera magnitud. L'autor enuncia el paisatge humà i urbà de la postguerra, tot formant-ne part amb la finalitat de referenciar-lo i preservar-lo de l'oblit.

Complementàriament, l'enunciació de la ciutat en forma de passeig porta l'autor a fixar-se en llocs concrets que converteixen la ciutat en un fenomen intra i extraliterari capaç de donar una visió concreta de la València dels anys cinquanta. Amb la fixació dels llocs concrets on es desenvolupa la vida, la ciutat abandona definitivament la qualitat d'escenari i es converteix en un mitjà que condiciona l'expressió literària i on apareix el component polític de la poètica. Els llocs de la quotidianitat, per tant, són utilitzats per Vicent Andrés Estellés com a dipòsits del temps i de l'estructura social on descansa la càrrega crítica respecte del moment històric. Ho hem identificat en el poema «Cos mortal», en què l'autor basteix una col·lecció aparentment innòcua de topònims que en el fons resulta ser un exemple clar on identificar la fal·làcia de la transparència espacial que Lefebvre (2013) denunciava. A fi de comptes, bona part dels usos dels llocs literaris de la postguerra —com hem vist amb la presó d'«Arbres de pols» o els trens de «Creuant la nit»— són dispositius de denúncia de la funció disciplinària del règim polític en el pla simbòlic i espacial.

En el mateix ordre de coses, el poema «Fundacions de la ràbia» fa una crítica explícita al control disciplinari de la ciutat i dels habitants tot acusant «la moral a cavall» de ser la força repressora que condiciona la naturalesa dels llocs on actua. En aquest sentit, els cinemes o la platja són llocs sovintejats pel poeta a causa de la seua vinculació amb l'esfera sexoafectiva i, en conseqüència, també amb la denúncia de la censura moral imperant. Com hem vist, l'espacialitat unida a l'expressió de la sexualitat és gairebé una constant en la lírica del de Burjassot, bé des de l'antropomorfització del territori en cos de dona fins a la potència afectiva dels recorreguts urbans tot passant alguns llocs on la sexualitat es desplega àmpliament. Poemaris com *L'Hotel París*, *Testimoni d'Horaci* o *El gran foc dels garbons* ens han permès explorar la projecció espacial del sexe en Estellés com a mecanisme crític. Arran del concepte de «pornotopia» elaborat per Preciado (2010), hem ampliat les funcions de la representació espacial en la literatura, ja que ens trobem amb un principi teòric que enllaça espai i sexualitat com a eines d'exteriorització de les estructures de poder de la societat. Amb això,

l'aplicació de la idea pornotòpica a la lírica estellesiana ens ha donat peu a analitzar a través dels espais de representació el control sexual i moral imposat en el codi comportamental del franquisme.

Mitjançant l'anàlisi de la funció normativa de l'espai, expressada en les pràctiques sexuals, podem entendre els mecanismes de construcció del desig en la poètica de l'autor de Burjassot, com ha passat en els tres poemaris adés assenyalats. Els llocs sexuals dissenyats per Vicent Andrés Estellés estan marcats per una sèrie de concomitàncies que ens permeten definir-los en base a un patró, més o menys, unitari.

El primer aspecte que es desprén de l'anàlisi pornotòpica és que la sexualitat queda deslocalitzada de l'àmbit privat i domèstic en alguns poemaris d'Estellés. És el cas dels hotels, les pensions, les cases d'hostes i els bordells presents en els tres reculls. Amb la constitució d'aquests espais, símbols de la contemporaneïtat, la poètica verbalitza els escenaris de la privacitat i expressa allò que inicialment no havia de ser ni vist ni oït gràcies a l'acció d'un jo poètic *voyeur*. Especialment en *L'Hotel París*, la transmutació del jo poètic en un *voyeur*, que narra els fets de les habitacions i els hostes, esdevé un mitjà per a revelar una quotidianitat amerada en l'estètica del lleig i, en certa manera, de la marginalitat. Aquesta acció converteix la ciutat en una amalgama complexa de relacions i obertures entre la privacitat i el món públic, com ocorre en les cases d'hostes que contribueixen a una visió oberta de la ciutat. Així doncs, en aquest poemari, com també en els altres, la publicació de la quotidianitat privada s'utilitza per a explicitar un seguit de pràctiques sexuals que subverteixen els codis morals del context de producció, un treball poètic anàleg a la constitució de la quotidianitat crítica.

El segon aspecte que connecta els tres llibres és la presència de tres protagonistes femenines erigides com a centres productors de desig: Françoise de *L'Hotel París*, Cheryl de *Testimoni d'Horaci* i la Cordovesa d'*El gran foc dels garbons*. Aquestes tres dones ocupen cadascuna de les pornotopies dels textos: l'hotel, la cambra i el bordell del raval, respectivament. A més, a aquesta tríada hem de sumar els personatges femenins d'*El primer llibre de les èglogues*, concretament Galatea, Fedra i Corinna, les quals també són les ocupants de les formes espacials del desig, cambres de barris portuaris. Aquest mosaic de personatges femenins comparteixen algunes característiques definitòries que les erigeix com a símbols de passió. Com bé ha apuntat Francesc Parcerisas, en el poemari parisi el jo poètic locutor intenta establir un diàleg amb Françoise, la protagonista, que malgrat ser-ho no té veu en cap moment del recull, amb la qual cosa esdevé un objecte d'admiració eròtica i una interlocutora silent. Aquesta situació es reproduïx en Cheryl i la Cordovesa, en tant que són el centre d'atenció dels textos però no esdevenen en cap cas enunciadores, en paraules de

Montserrat Palau (2006: 127), han estat objectes representats però no subjectes actius en el discurs. Una tendència que contrasta amb les llargues intervencions de les protagonistes de les èglogues, les quals es conformen per una polifonia entre personatges masculins i femenins. No obstant això, la consideració objectual dels personatges femenins dels altres textos comporta l'atribució d'una càrrega material fortament representada en el cos. Així doncs, hem vist com la corporalitat exhuberant de les protagonistes es constitueix en una segona «topia», com ja havia apuntat Foucault (2010), plena de tensions poètiques. Recordem que l'adopció del punt de vista crític en relació a la quotidianitat s'ancorava en la poetització de la materialitat del món de postguerra. Doncs bé, les referències a la materialitat en les pornotopies també té un clar lligam amb el cos com hem vist amb els versos dedicats a Cheryl i alguns objectes de l'univers erotitzant dels espais. Un dels aspectes de la visió material i brutal de la sexualitat i allunyada de la transcendència amorosa és la constant presència de la prostitució en els textos que hem analitzat fins al moment, així com també de les violacions i els estupes. La mostra més evident n'és la creació de la Cordovesa del raval, meretriu del bordell, però també de Corinna en les èglogues i les al·lusions en els dos textos de la trilogia parisina. Estretament lligada, hi ha la tendència a configurar espais de trànsit, com els hotels i els bordells, ocupats per dones que s'allunyen de l'ideal romàntic i que en molts casos són situades al marge de la societat és una de les observacions constatades en l'anàlisi efectuada. Aquest tractament de l'espacialitat i els personatges ens ha permès entendre les pornotopies com eines de subversió estètica i moral en el context de la poesia catalana del moment. L'expressió d'una quotidianitat dels marges ha donat veu al costat abjecte de la poètica estellesiana seguint els plantejament de Julia Kristeva (2006) i, a més, ha afavorit l'emergència de la tercera constant dels textos.

En tercer lloc, un altre aspecte que connecta totes les obres que giren al voltant de la idea de la pornotopia és la tensió entre pecat i castedat, conseqüència de l'expressió dels escenaris abjectes. Com hem vist més amunt, Kristeva afirma que la presència de l'abjecció en la literatura moltes vegades porta aparellada la presència dels oposats pur-impur, pecat-virtut o moral-immoral. La revelació literària d'una sexualitat basada en prostitució, violència i voyeurisme comporta l'aparició d'una contradicció que enriqueix la conformació de l'univers poètic: la necessitat de purificació. Com hem vist en els poemes d'*El gran foc dels garbons*, *Àvida dama* i *Gentil burgesa*, la representació de dones insaciables en contextos abjectes aboca la veu poètica a aprofundir en la consciència del pecat. És, però, en el darrer text de *L'Hotel París* on es reforça la necessitat de catarsi. A causa de l'omnipresència de la clandestinitat i la censura moral de l'època, hem advertit que els poemaris necessiten expressar l'abjecció i la terbolesa de les imatges recreades per a trencar amb la pau i l'estabilitat imposada. Malgrat, però, l'acció d'aquesta poètica subversiva amb l'ordre moral, el poeta

necessita un procés de catarsi per a superar la foscor, és, com ja hem vist, la present en la peça XII del text parisi.

En síntesi, els espais de l'erotisme d'aquestes textos literaris, concentrats en les pornotopies desplacen la sexualitat de l'àmbit domèstic i ocupen l'esfera urbana amb la intenció de fer pública una dimensió oculta. Açò ho hem observat en la conversió de les baranes del riu, els cines i la fira en punts clau del mapa del desig de la ciutat de València, però també en la constitució dels hotels i els barris perifèrics en llocs on es desplega una part subterrània a la vida oficial. Aquesta intenció entronca amb els preceptes del mecanisme de la quotidianitat crítica: enunciar allò invisible i diari que conforma l'estructura social. Així doncs, amb la visió crítica de l'espacialitat, hem identificat els processos amb què l'autor il·lustra la vida col·lectiva i mostra les conseqüències subjectives de les penúries socials i sexoafectives de la postguerra.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

7. Les geografies interiors

El meu país és ma casa...

Tardor

La lògica de l'apropiació espacial lefebvriana postula, en concomitància amb el model antropològic dels nínxols territorials (Giménez 1999), que els subjectes parcel·len mentalment els espais per a entendre l'organització territorial del món. L'estructuració de la xarxa d'espais en cercles concèntrics facilita l'aproximació epistemològica al fenomen de l'espacialitat, amb la qual cosa els espais poden ser percebuts com anells concèntrics al voltant del subjecte. Pel que fa als tres espais principals —el global, el mixt i el privat (Martínez Gutiérrez 2013: 44)— que ja hem apuntat en el capítol 4: el territori i la pàtria responen a la zona global, ja que és on fluctua la identitat col·lectiva unida a una visió molt més ampla del vast món. Mentrestant, la ciutat s'ubica en l'àrea mixta en ser un espai intermedi entre la proximitat i l'amplitud territorial, una mena d'espai de trànsit entre la privacitat i la publicitat com hem vist en el capítol anterior. I pel que fa al rang privat de l'espai, aquest està representat principalment per la casa i els llocs de la domesticitat.

Aquesta fixació de l'espai en tres grans àrees a partir de les quals s'esquematitza el món en el pensament occidental, comporta l'existència de fronteres i zones intersticials entre cadascuna de les parcel·les. Posem per cas els límits físics que separen els països o els termes de les ciutats i les superfícies periurbanes. Malgrat que en la dimensió geogràfica i en la planificació territorial aquests espais fronterers es despleguen amb escreix, en l'àmbit del pensament i els espais de representació els límits entre els rangs adés apuntats són imprecisos i mòbils. Un exemple en la literatura estellesiana és la constant connexió entre la ciutat

i el territori, dos zones que, en el pla teòric, resten separades a causa de les divergències en la seua constitució però que literàriament són consecutives. Potser aquesta permeabilitat es deu a l'omnipresència de l'entorn urbà en la poesia del de Burjassot, conseqüència directa de la contemporaneïtat i del pes que la ciutat i els seus voltants assoleixen des finals del segle XIX fins ara. En relació al que explicàvem en el capítol 6, on diferenciàvem la concreció de la ciutat de l'extensió circumdant de l'entorn urbà, les fronteres entre el nucli material de la ciutat i les zones suburbials, periurbanes o, fins i tot, les rururbanes permetien la dispersió de la vila i el contacte directe amb la ruralitat territorial. Paral·lelament, el replegament de la urbs cap a l'interior, cap a les zones intersticials entre el rang mixt i el rang privat, focalitza l'atenció en llocs que connecten el món domèstic i l'urbà. Es tracta de llindars com els portals, els bucs de les escales o les obertures arquitectòniques dels habitatges.

Des d'aquesta perspectiva, no és possible una oposició fèrria entre espai urbà i espai domèstic, ja que el segon es troba immers dins el magma urbà, com diu Marta Llorente: «Las ciudades ocupan el centro de nuestro espacio, alineadas a la entidad singular de nuestras casas, de nuestros dominios personales, dominios que también se ordenan con respecto a sus vínculos con los marcos comunitarios de las ciudades» (2015: 346). Un exemple de l'entorn domèstic com a part de l'univers urbà és la construcció d'edificis que fan permeables els límits entre ambdós esferes. És a dir, la creació de finques integrades en l'ecosistema urbà, bé arquitectònicament o socialment com ocorre en dos projectes instal·lats a València i Barcelona arran de les necessitats habitacionals dels anys trenta. La Finca Roja (Enrique Viedma, 1933) del Barri d'Arrancapins de València n'és un dels màxims exponents de noves construccions dedicades a albergar l'èxode rural del primer terç del segle XX; com també ho és la racionalista Casa Bloc (Josep Lluís Sert, Josep Torres i Joan Baptista Subirana, 1936) de Sant Andreu de Palomar, a Barcelona, que acolliria les famílies treballadores dels incipients nuclis industrials. Totes dues finques, promogudes arran de les successives lleis d'habitatges econòmics, pretenien millorar les condicions habitacionals de la classe obrera així com reformular la idea de ciutat de principis de segle. Les illes de cases s'inscriuen en els barris amb la intenció de crear alternatives a «la típica manzana de los ensanches burgueses, buscando una relación de continuidad con la ciudad tradicional» (Ajuntament de València) en el cas de Viedma i la Finca Roja, i pel que fa a la Casa Bloc, l'objectiu de contraposar-se, sense ser-hi oposada, a l'Eixample de Cerdà del segle XIX. Com veiem en els plànols reproduïts, els habitatges s'erigeixen en illes de cases completes, cosa que propicia que el bloc d'apartaments estiga en constant contacte amb els carrers que l'envolten i que oferisca espais «urbans» en els interiors, com patis, jardins o botigues en els baixos.



FIGURA 13: Ubicació de la Finca Roja al districte d'Extramurs (València). [Imatge extreta del Catàleg de béns i espais protegits de l'Ajuntament de València]



FIGURA 14: Ubicació de la Casa Bloc al districte de Sant Andreu (Barcelona). [Imatge extreta del web de l'Ajuntament de Barcelona]

Aquesta alineació entre urbanitat i domesticitat s'il·lustra en una sèrie de llocs que Marta Segarra proposa com a constituents de la ciutat oberta, els límits de la qual, com els dels exemples arquitectònics suara citats, no tenen una entitat fèrria sinó que s'estenen en diverses direccions. Així doncs, el principi d'obertura de la ciutat és la clau per a situar en el mateix eix de coordenades la casa i la ciutat, com ja hem assenyalat en relació de les representacions literàries de l'hotel:

Dins de la ciutat oberta, es poden distingir diversos graus d'obertura, o fins i tot diversos espais més o menys diferenciats, [...] l'habitació, la casa i el carrer, tres espais on passem bona part de la nostra vida i que ens condueixen aquí a una reflexió sobre la noció d'obert i tancat, amb relació a la ciutat. (Segarra, 2014: 9)

Arran d'aquestes afirmacions s'amplifica el concepte de privat i s'altera la idea tradicional de ciutat; a més, s'habilita una posició intermèdia entre l'interior i l'exterior, el tancament i l'obertura. Com també s'amplifica el concepte de casa, que supera el tancament sobre si mateixa, i es contagia dels aires urbans gràcies als subjectes que transiten els dos espais com

vectors. L'alineació entre les dues esferes crea uns límits permeables que, com déiem, les interconnecta arquitectònicament i mental.

Aquesta concepció «oberta» de l'espai troba en la literatura un terreny fèrtil on fer proliferar la reflexió i la representació de les qualitats i les relacions entre els subjectes i els àmbits geogràfics. Josep Pla ens en dona una mostra, tot il·lustrant el paper de les cases com a components de la ciutat:

Agafades una per una, les cases de la Rambla són, si voleu, mediocres. Però un carrer no ha estat mai una successió de cases magnífiques, deslligades, d'exabruptes personals. Un carrer és una successió de cases unides amb el vincle del veïnatge, de la interdependència ciutadana. Les cases de la Rambla són mediocres, però estan unides per una cinta invisible que les fon en un mateix destí funcional ciutadà. Això fa que a Rambla sigui un carrer —un òrgan complet del conjunt de la ciutat. (Pla, 1972: 262)

Des d'un punt de vista focalitzat en la mirada interna, els carrers també formen part de l'univers domèstic, ja que són l'espai immediatament contigu amb què fan frontera i que pot ser observat des de l'ampit. Quim Monzó relata l'observació urbana de casa estant en el conte «Miro per la finestra»:

¿I el carrer? Per veure el carrer m'hauria d'acostar més a la finestra. Potser ha arribat el moment de fer-ho, per ampliar el camp de visió i perquè l'esquena se'm cansa, de tenir-la immòbil tanta estona. M'hi acosto, doncs. Des d'on era abans només veia l'edifici del davant. Ara també veig el carrer. Pel carrer passa un cotxe. Abans que entre en el camp visual se'n sent el soroll, que s'acosta, arriba al volum màxim quan passa per davant de la finestra i s'esvaneix quan tomba la cantonada cap a la rambla. (Monzó, 2007: 64)

Aquestes dues perspectives, que vinculen la ciutat i la casa contemporànies com dos entitats interdependents, també són presents en la poètica estellesiana com a mostra de les relacions entre la col·lectivitat del carrer i els subjectes que habiten la interioritat de les llars. En un sentit més ampli, veurem com l'exploració dels límits entre la interioritat i l'exterioritat és un canal per a la reflexió sobre la intersecció entre les condicionaments socials i l'esfera privada. És a dir, un mecanisme per a l'exploració dels efectes de l'esfera pública en la vessant endògena del fet poètic.

7.1. Permeabilitat i trànsit

Que es guaiti ciutat
des de la finestra,
i es sentin els clams
de guerra o de festa:
per ser-hi tot prest
si arriba una gesta.

Joan Salvat-Papasseit

En el capítol anterior, el trànsit d'itineraris convertia la ciutat estellesiana un ens divers i actiu compost per camins resseguits i per punts explorats amb deteniment, com a components del fet urbà. Ara, però, ens centrarem en llegir la ciutat creada pel poeta des d'un altre punt de vista totalment oposat: com un objecte observat des de les interioritats de la llar. La figura del passejant és ara substituïda per la curiositat que possibilita admirar la ciutat com una realitat aliena i externa. Aquesta mirada alteritzada¹³ radica en una posició d'observació zenital, com afirma Michel de Certeau:

El cuerpo ya no está atado por las calles que lo llevan de un lado a otro según una ley anónima; ni poseído, jugador o pieza del juego, por el rumor de tantas diferencias y por la nerviosidad del tránsito neoyorquino. El que sube allá arriba sale de la masa que lleva y mezcla en sí misma toda identidad de autores o de espectadores. [...] Su elevación lo transforma en mirón. Lo pone a distancia. Transforma en un texto que se tiene delante de sí, bajo los ojos, el mundo que hechizaba y del cual quedaba «poseído» (De Certeau, 2000: 104)

El jo poètic, per tant, abandona aquest conjunt heterogeni d'identitats que és la ciutat i esdevé un espectador en la grada de tot un món que es belluga sota els seus ulls:

Veig, des dels ponts, el lent, el trist, l'irremeiable
crepuscle suburbà: veig despulles, residus;
[...]
Veig cases, xemeneies: veig una polseguera
abatent-se, tristíssima, sense forces, com
un fracàs, silenciosa. Veig fracàs, veig silenci:
veig, des dels ponts, el pobre, el diari estupor. (CQOTP, 2014: 381)

Fet i fet, Estellés relata una ciutat contemplada des del panòptic de l'àmbit domèstic, un espai immediatament consecutiu al jo poètic. Des del distànciament metafòric de la ciutat que

¹³ L'alteritat de l'espai urbà és estudiada amb deteniment en l'article Mira-Navarro, Irene (2018) «Entre la llunyania i la intimitat: l'enunciació de l'espai urbà en Vicent Andrés Estellés», *Caplletra*, 65, p. 131-149.

propicien aquests indrets floreix la idea del *jo* i de l'*altre* i es defineixen els rols d'observador i món observat:

Mire des de l'altura
del dia i l'any aquells, adorables tossals,
cossos, noms, dies, fúria (LM, 2015: 309)

La primera talaia des d'on s'albira la realitat urbana és un dels espais per excel·lència en la poesia del de Burjassot, la casa. En el procés d'escriptura d'obres com «Coral romput» o *La nit*, la llar és l'abric i alhora l'obertura des d'on copsar la ciutat que viu portes enfora. El poemari *L'amant de tota la vida* conté un poema de títol clarificador pel que fa a la naturalesa de lloc elevat que és la casa: «El primer pis, venint del cel, era el nostre». En una altra composició de *L'inventari clement de Gandia*, la situació privilegiada del pis familiar al capdamunt de la ciutat propicia versos com aquests:

En Misser Mascó, 17. Al costat de Mestalla.
Enfront hi ha l'Albereda i, més avant, el riu.
Des d'on estic es veuen les palmeres més altes.
Des d'on escric es veuen, primerament, els llençols.
[...]
Els dies clars es veu, a l'esquerra, la mar.
La mar entre terrasses, feta a trossos de vidre. (ICG, 2012: 69)

Com ja hem apuntat, l'elevació geogràfica del món domèstic proporciona una vista panoràmica que permet concebre València des del llindar domèstic sota diversos prismes. En alguns casos la ciutat és un correlat dels temps de postguerra, i en altres és l'espai de les trobades amoroses i la quotidianitat. Aquesta darrera vinculació, entre els espais de la sexualitat i l'observació de la ciutat, ens situa en l'òrbita de les pornotopies analitzades en el capítol anterior. Recordem que aquests espais eren indrets que feien interaccionar escenaris públics i pràctiques del món privat, com ocorre en les terrasses. La xarxa topològica en Vicent Andrés Estellés s'estructura en dos plans, un a peu de carrer en què s'explora la ciutat interiorment —vegeu el capítol 6—, i un altre, a vol d'ocell, que llig la ciutat des de la distància. Però, malgrat que es tracte de nivells distints, la naturalesa dels llocs pornotòpics de la vila, coincideix amb els emplaçaments de l'amor que hi ha a les periferies de l'àmbit domèstic. El vincle que connecta els hotels i bordells amb les terrasses, els portals o els bucs de l'escala és que ambdós contravenen el pacte de privacitat perquè són espais públics on es despleguen pràctiques tradicionalment atribuïdes al món privat, o, fins i tot, íntim.

L'espai que millor representa aquesta connexió i que enllaça les pornotopies dels dos rangs és la terrassa. Aquest és l'escenari des del qual Estellés activa la vista panoràmica de la ciutat i on es recull la naturalesa liminar que ja hem insinuat en les finestres d'*El primer llibre de*

les èglogues i El gran focs dels garbons. Els versos de *Manual del malalt perfecte* (1963-1965) il·lustren el definitiu distanciament de la ciutat propiciat per l'alçada:

Darrere d'aquests vidres,
ol la ciutat, domèstica,
al matí, arran de carrer,
però en arribar als terrats,
progressivament predomina
una altra olor, un perfum net de l'aire,
viu, com rentat [...], (MMP, 1986: 190)

Des d'ací, la ciutat es manifesta en els versos d'Estellés com una realitat de la qual el jo poètic no participa però on sí que existeix un lligam:

Veig, des de les terrasses —les terrasses domèstiques
on s'exposen, per ordre, familiars assumptes,
assumptes conjugals, higièniques coses,
i això amb una sintaxi trèmula, del filferro —,
veig, des de les terrasses, on s'exalta la calç
la meua pura Pàtria, la meua sola Pàtria,
allà en l'altra ribera, a l'altra part del vent. (CQOTP, 2014: 371)

Aquesta part de la casa és la regió de trànsit entre l'interior i l'exterior més dilatada, ja que es troba a cavall entre la domesticitat i el món públic. Són uns llocs permeables a la vida del carrer, que «permeten anar una mica fora sense sortir del tot de la ciutat, a una mena d'extraradi superior, una perifèria urbana que no és al voltant de la ciutat, sinó a sobre [...]» (Delgado i Juan 2011: 17). Versos com els següents fan indestriables els terrats de l'experiència zenital de la ciutat i de la presència d'elements provinents de l'àmbit domèstic:

Barana de ferro,
roba al fil d'aram,
tests entre les teules,
paisatge urbà. (ATV, 2016: 172)

Tanmateix, aquests indrets tenen una entitat quasi sagrada en ser considerats els llocs de l'amor. Hi acullen les trobades dels amants justament per la naturalesa liminar que tenen, la qual és capaç d'afavorir un amor semipúblic en un espai perifèric, en termes de Delgado i Juan:

separen les persones de la quotidianitat que omple els carrers de la ciutat. No mostren, només insinuen, donen a imaginar, i aquesta semiinvisibilitat els converteix en autèntics racons amagats, gairebé secrets, que només desvetllen el seu misteri a qui està disposat a enfil·lar-se a les alçades. (2011: 16)

Com veiem en aquests versos, les imatges evocades se situen en la línia de les afirmacions dels antropòlegs, no es tracta de representacions explícites de la sexualitat sinó d'escenes suggerides:

Hem assistit, des d'aquesta terrassa,
des d'on hem vist dies de joia plena,
els cossos, nus, escampats a la sorra
o bé, breument, enlairats per les ones—,
a aquell secret moment de darreries,
l'enterrament, tristíssim, de l'estiu,
el seu previst acabament amarg. (SI, 1999: 187)

En conseqüència, a causa de la naturalesa semiprivada que tenen els terrats en Estellés són llocs propicis per a les trobades amoroses:

Érem, tots dos, a la terrassa, nus,
com solem fer arribat el bon temps.
Vèiem la mar i les veles llunyanes.
Fumaves tu, tot mastegant un xiclet,
i conversant, sense interès, de coses.
Seguidament has dut els dits al sexe,
iniciant l'acte masturbatori,
acte de tels i de profunditats. (S, 1983: 231)

A més, es reforça la simbologia de les escenes nocturnes de la nit de sant Josep que fan dialogar l'experiència d'un temps passat amb la ciutat:

L'un al costat de l'altre, contemplàvem València.
Vaig sentir el teu braç que buscava el meu braç.
Fa deu anys, fa vint anys, fa trenta anys, jo no ho sé.
Era en una terrassa humil en els afores.
Tots els veïns pujaren i miraven València.
Els agradava molt la nit de Sant Josep. (LM, 2015: 288)

Aquestes escenes porten associada la sexualitat com un element fruit de la conjunció entre la nocturnitat i el foc de la festa, cosa que, reforça la consideració de les terrasses com a llocs semiprivats:

Les carcasses obrint-se en el cel de la fira.
Tota València en flames la nit de Sant Josep
mentre féieu l'amor en aquella terrassa. (LM, 2015: 241)

El panòptic des d'on el jo poètic contempla el món està marcat per l'experiència de la frontera entre l'interior i l'exterior, allò domèstic i allò social. S'hi genera, doncs, una dialèctica entre la proximitat i la llunyania que determina la mirada que s'aboca sobre la ciutat i la relació que s'hi estableix. Així doncs, el món urbà és admirat, quasi museísticament, des de la frontera domèstica que permet objectualitzar-lo com un ens diferent que desperta admiració i curiositat. Aquesta arquitectura ficcional queda reflectida poèticament en poemes com els ja citats «El primer pis, venint del cel, era el nostre» i «Educadament, Misser Mascó, 17», i s'intueix en «Coral romput». En el primer dels textos, el jo poètic recorda les vistes que s'al-

biraven des del pis i contempla la figura femenina que, com la ciutat observada, és objecte de fixació:

M'agrada veure't
amb un davantal
que et feia més nua,
més clara i tendral.
Jo no sé què fer,
si riure o plorar.
Des d'allí, s'hi veien
els trens i el solar.
Enormes els besos
i dura la carn.
Dies com aquells
ja no tornaran.
[...] (MMP, 2016: 171)

La versificació en art menor i la rima fàcil doten la composició de musicalitat i de ritme, alhora que les referències als diversos sentits amplifiquen el ventall perceptiu de la ciutat. Al llarg del text es localitza el sentit de l'oïda com una de les principals fonts d'informació del jo poètic sobre l'entorn, un fet que activa el paisatge sonor evocat en formes com «barama la vedella», «renilla el cavall», «els xiquets cridaven» o «xiulaven els trens». Amb versos com aquests es constata la simbiosi entre la urbanitat i la ruralitat dels trens i els animals, present en tota l'obra de l'autor, i es manifesta una concepció orgànica de la poesia, on el cos és el receptor fonamental d'informació que se sintetitza en l'evocació poètica i el record. Aquesta secció final del poema il·lustra amb claredat la literaturització del coneixement de l'espai derivat del sistema perceptiu (Lindón 2012):

[...]
Els xiquets cridaven,
jugant, al solar.
Xiulaven els trens
un poc més avall.
La lluna redola
i el vent sobre el mar.
Barana de ferro,
roba al fil d'aram,
tests entre les teules,
paisatge urbà.
De vegades m'entren
ganes de plorar. (MMP, 2016: 172)

La segona composició esmentada unes línies més amunt, «Educadament, Misser Mascó, 17», és la peça final de *L'inventari clement de Gandia* (1957-1961) i connecta espacialment amb el text anterior. Ambdós poemes focalitzen la visió de la ciutat des de les alçades amb un jo poètic ancorat a l'interludi de les terrasses, que amplia el camp de visió i presenta la ciutat en un aparador. Aquesta posició dista de l'acció de *marcheur* que el jo poètic havia explotat

en altres poemes i construeix una visió totalitzadora del fet urbà, allunyada del contacte dinàmic. La distància respecte de les pràctiques socials dels carrers de les ciutats transforma el jo poètic en una espècie d'ull celeste que ja no pot interactuar amb l'estructura social, sinó que només pot examinar-la i elevar-la a creació, com exposa Michel de Certeau:

Su elevación lo transforma en mirón. Lo pone a distancia. Transforma en un texto que se tiene delante de sí, bajo los ojos, el mundo que hechizaba y del cual quedaba «poseído». Permite leerlo, ser un Ojo solar, una mirada de dios. (De Certeau, 2000: 104)

La conversió del passejant en espectador comporta la creació de la ciutat-panorama en un mapa llegit des de les altures i explorat minuciosament, així es veu en *L'inventari clement de Gandia*:

[...]
Des d'on escric es veuen les palmeres més altes.
Des d'on escric es veuen, primerament, llençols.
Quan es mou un poc d'aire es veuen les palmeres,
verdes, entre un parell de llençols commoguts.
Quan la riuada, es veia, des d'ací, l'agonia
d'un parell de cavalls nugats en un estable.
Els dies clars es veu, a l'esquerra, el mar.
La mar entre terrasses, feta a trossos de vidre.
[...] (ICG, 2015: 196)

En el cas estellesià, la realitat observada terrassa enllà s'entén com una obra admirada i en certa manera posseïda per la veu poètica, ja que el relat la constitueix en una obra, com ocorre en aquests versos:

[...]
Jo no els puc mostrar cap cosa d'importància
entre les quatre pobres parets de casa meua:
no tinc quadres de firmes conegudes, il·lustres:
a penes, uns retalls, unes fotografies
retallades d'algunes revistes il·lustrades;
però aleshores dic: ara veuran vostès.
i els trac a la terrassa i els dic: com va, això?
El mar esdevé meu. És com una obra meua.
És com un quadre, l'únic quadre que jo he pintat.
I tots diuen: el mar! Callen, bocabadats.
[...] (ICG, 2015: 196)

L'observació, doncs, esdevé mitjà de possessió del territori, ja que aquest queda objectualitzat a causa de la distància. L'alterització a què se sotmet la ciutat és paral·lela a la donada en els cossos femenins, recordem la identificació que Montserrat Palau (2006) feia al fil de les vinculacions entre dones i espai, vegeu el capítol 5.

En un altre ordre de coses, i a pesar del component emocional que desprenen les terrasses, no tots els espais de trànsit entre la privacitat i el món públic gaudeixen d'aquesta dimensió afectiva. Amb açò, veiem que l'obra del poeta torna a bascular entre un eix positiu i un de negatiu i, en conseqüència, la naturalesa dels llocs liminars se'n veu afectada. El costat negatiu, representat en escenes de mort, misèria o repressió, es materialitza en alguns indrets concrets de l'imaginari del poeta. Un exemple n'és el buc de l'escala, un espai que fluctua entre l'esfera privada i l'esfera pública i, que en l'univers estellesià, evoca la mobilitat entre aquests dos escenaris. A grans trets, l'al·lusió a l'escala és reiterada en l'obra de l'autor, un fet que podem associar a la concepció de la casa com un apartament inserit en un bloc d'habitatges. Amb la qual cosa, la llar queda encapsulada en la part superior de l'edifici, rodejada d'altres llars i connectada amb el carrer per l'ascensor, les finestres i el buc de l'escala.

Tots aquests espais simbolitzen la transició entre dos estats o dos escenaris diferenciats, d'una banda, la privacitat i la publicitat i, d'altra banda, l'interior i l'exterior. Aquestes parelles categòriques, però, en la poesia estellesiana són permeables, amb la qual cosa s'encaixen en la idea de *limen* que planteja Westphal (2007: 73). En la teoria geocrítica, el *limen* contrasta amb el *limes* en la capacitat per ser transgredit, vol dir açò que mentre el *limen* és una «frontière poreuse destinée à être franchie» (Westphal, 2007: 73) el *limes* és una «ligne d'arrêt» (Westphal, 2007: 73). Aquesta diferenciació posa de manifest que hi ha qüestions que no es reparteixen taxativament en dues esferes sinó que estan interconnectades, com per exemple, la vida privada i la vida pública. En capítols anteriors (vegeu 6.2.), apuntàvem que la vida quotidiana és el punt de confluència entre la individualitat i la col·lectivat, ja que és l'entorn on el poeta pot «parlar de l'home amb minúscula, que és l'única manera de comprendre els humans i de comprendre's com a persona» (Calafat, 2004: 89). Per aquest motiu, Vicent Andrés Estellés efectua una espècie d'antropologia minuciosa de la vida quotidiana i converteix alguns espais, com les escales o les finestres, en vèrtexs de connexió entre la subjectivitat de la veu poètica i el ressò del context històric de producció. A grans trets, retornem a la idea que el poeta s'encarrega de representar literàriament les conseqüències psicosocials del franquisme mitjançant l'acció de l'espacialitat.

Ja hem vist, a propòsit de la ciutat i els indrets urbans com cinemes o hotels, que la repressió moral i la misèria sexual eren il·luminades gràcies a la constitució dels espais de representació. Ara, però, els condicionaments socials que afecten la veu poètica es materialitzaran en un territori molt més restringit i pròxim a la intimitat: la xarxa topològica dels espais

interiors. Si bé l'expressió de l'eros amorós i sexual és un ingredient fonamental d'alguns *limina*¹⁴ com les terrasses, que es troben a cavall entre el món urbà i el món domèstic. Sembla que els emplaçaments interiors, com les escales de la finca d'habitatges, encarnen el costat negatiu i esdevenen un altre escenari de la postguerra. *Llibre de meravelles*, en el poema «Un amor, uns carrers», conté una de les imatges amb més potència poètica pel que fa a la permeabilitat dels espais de trànsit d'Estellés:

[...]
 La pobresa pujava lentament per l'escala.
 Foscament alenava en tots els replanells.
 Evocava altres dies; vagament evocava
 uns dies on encara hi havia l'esperança
 i la conformitat i el sol deler de viure.
 Tocava les parets, les tocava amb tristesa,
 una llarga tristesa, llarga com una nit,
 i seguia pujant la miserable escala.
 Un dia arribaria, potser, a la terrassa:
 si Déu vol, aquell dia serà un dia feliç.
 [...] (LM, 2015: 243)

En aquest fragment s'aprecia l'acció que el poeta confereix a la situació d'escassetat amb l'objectiu de personalitzar-la i convertir-la en un agent que creua els límits entre la dimensió social i la domèstica. La metàfora habilitada per Estellés dona forma a una màxima que imbrica el component polític de la vida amb el personal. És a dir, mitjançant els espais de representació el poeta alinea al mateix nivell l'esfera col·lectiva i la individual, a grans trets, aquests dos àmbits es converteixen en vasos comunicants amb les següents identifications:

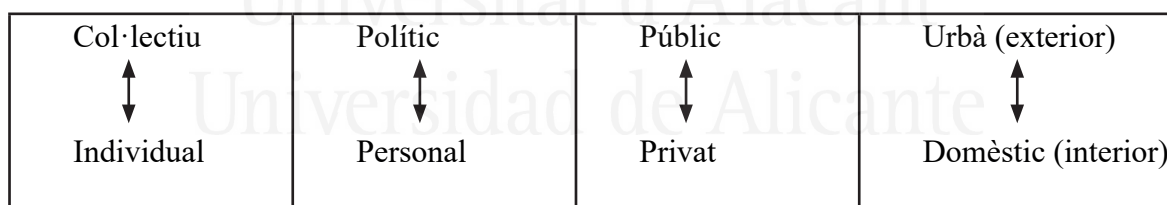


FIGURA 15: relacions entre les esferes vitals i els espais on es desenvolupen [elaboració pròpia]

Aquesta apreciació connecta amb la ja citada «ciutat oberta» de Marta Segarra (2014), que situa en el mateix pla horitzontal el carrer, la casa i l'habitació, com espais propicis de reflexió al voltant de l'obertura i el tancament de la ciutat. En els versos estellesians, la per-

¹⁴ Plural de *limen*

sonificació de la pobresa és el dispositiu que dinamita les fronteres entre l'estructura social, espacialment ubicada en la ciutat, i l'expressió íntima de la llar, per a posar en la palestra que la postguerra, i en general el context sociopolític, afecten plenament l'àmbit privat. Com es veu en els versos en què la misèria ja habita la llar: «I tornen, en silenci, a la casa, a les pobres / parets, a la pobresa que hi ha dins de la casa» (ICG, 2015: 197). Pilar Cós i Riera cita el sociològ i crític d'art John Ruskin per a afirmar el que apuntàvem en relació a l'espai: «“en la medida en que preocupaciones del mundo exterior penetran en él [el hogar]... deja de ser hogar, es solamente una parte del mundo exterior que habéis techado y donde habéis encendido fuego”» (1995: 247). Afirmacions com aquestes manifesten el que assenyalàvem unes línies més amunt, la vida privada no es pot mantenir aliena a l'estructura social, aquesta assalta la casa poètica, com ocorre en aquest vers del mateix poema: «Se t'ompli el menjador novament de penombres» (LM, 2015: 244).

No obstant això, la casa encara representa cert anhel de llibertat, si més no, d'esperança, ja que, és significatiu que la personificació de la pobresa resseguisca el buit de l'escala amb una intenció ascendent en direcció a un dels llocs de l'amor, les ja citades terrasses. Recordem que aquests emplaçaments encarnen la semiprivacitat i la llunyania de la realitat mundana, i són el lloc per on s'evadeix la preocupació que puja del carrer.

Complementàriament a la pobresa, la nit i la mort són els altres elements que ocupen els espais intersticials de l'edifici poètic amb l'objectiu d'ancorar el sistema literari al carrer. La xarxa semàntica de la foscor és, en aquest sentit, el paraigua sota el qual s'agrupen totes les referències al context dictatorial, les morts polítiques i les morts que afecten el poeta. Una bona mostra n'és el recull *La nit* (1953-1956) i aquesta composició de *L'incert presagi* (1956-1957), molt similar a l'anterior cita:

La nit pujava
lentament per l'escala;
i l'escoltàvem,
amb pànic, en silenci,
per veure on s'aturava. (IP, 2015: 63)

Paral·lelament, la representació de la mort també es formalitza en un dispositiu que transita constantment entre la interioritat i l'exterioritat i que, en certa manera, les uniformitza en un magma com es veu en aquests versos:

La Mort sempre va i ve.
No tanques la finestra:
deixa que se n'isca.
No òbrigues la finestra:
que no vull que entre.

Avisa els obrers:
no vull més finestres
ni portes: ¡tot mur! (LN, 2014: 170)

La necessitat de la composició de convertir el *limen* en *limes* alerta de la pressió que l'angoixa existencial exerceix sobre la veu poètica, un fet que anirà *in crescendo* en superposar les tres dimensions de la foscor adés apuntades: el context dictatorial, les morts polítiques i les morts de l'entorn de l'autor. Amb la qual cosa, la distribució preestablerta que fixa les parelles interioritat-món privat i exterioritat-món públic es desballesta en la concepció que permeabilitza les esferes i defineix el subjecte, i tot el seu àmbit d'actuació, com una conseqüència política de la matriu social. Fraçoise Collin s'interroga sobre la qüestió i arriba a la conclusió que la fixació de fronteres és superada per la capacitat dels espais de ser un endins i un enfora en funció del que hi ocorrega: «¿separa el muro necesariamente el *dentro* del *fuera*? La fachada, con sus ventanas y sus puertas, es un muro que separa, enlaza y constituye al mismo tiempo un dentro y un fuera» (1995: 232).

Les obertures arquitectòniques, com els balcons i les esmentades finestres, són el reflex de l'especificitat que tenen les zones intersticials, com ja hem vist en l'apartat 6.4 en relació a *El primer llibre de les èglogues*. Encara que en aquest poemari les finestres responguen a un ús sexualitzat de l'espai, en altres moments de l'obra poètica estellesiana, les funcions se'n diversifiquen. Especialment, les podríem considerar contactes amb el món que es desplega vidres enllà i, en direcció contrària, espais per on l'exterioritat accedeix a l'interior, és el cas de la brisa que mou les cortines. Aquesta ambivalència ens permet constituir-les com un canal de trànsit, entre l'anada i la tornada dels dispositius que la creuen. En paraules de Carla Pasquinelli: «los efectos combinados de este ir y venir crean una fractura en el espacio que introduce una diferencia cualitativa entre el adentro y el afuera, haciendo del umbral de la casa el punto fijo desde el cual nos asomamos al mundo» (2006: 107). La consideració del llindar com un punt fix constitueix la finestra en un lloc de la xarxa de geografies de la quotidianitat pel que fa a la unió entre privacitat i col·lectivitat. En aquest sentit, diversos estudis posen de manifest la relació entre el jo i la casa, o més concretament, entre el cos i la casa, com dos espais concatenats que protegeixen i abriguen a mode de pell —Edward Hall (2013), Marta Segarra (2014) i Carla Pasquinelli (2006). El vincle entre la casa i el cos respon a la idea de proximitat abans exposada, el lloc domèstic actua com a correlat del jo poètic perquè és l'espai més immediat al cos. En l'enfocament topològic en què ens movem, la idea de centralitat resideix en el cos del subjecte i es projecta en la llar gràcies al concepte d'*habitar*. Marc Augé (1993) i Michel Foucault (2010) afirmen que el cos és el primer espai habitat, i Augé vas més enllà i postula que, a més, és «un espacio habitado en el que no dejan de actuar relaciones de identidad y de alteridad» (Augé 1993: 20-21). En termes d'espacia-

litat, l'alteritat, doncs, emergeix portes enfora de l'ambient domèstic, ja que com explica Bernhard Waldenfels:

se origina en un peculiar deslinde, una delimitación hacia dentro y hacia fuera, por la que no se constituyen simplemente dos lugares de igual valor, sino un adentro y un afuera, una zona interior y una exterior. (2004: 28)

Així doncs, la finestra esdevé l'indret material on s'encreuen aquestes dues esferes i gràcies a les quals el jo poètic pren consciència de la interioritat de la llar i es nodreix de l'alteritat expressada en l'exterior. En sentit tècnic, l'ampit representa una de les zones de superposició de les àrees que Giménez (1999) proposà en l'organització dels nínxols territorials i que Lefebvre (2013) situà entre el cos i el lloc de residència.

Des d'aquesta perspectiva concèntrica, la casa es troba immersa dins la ciutat alhora que el cos es troba contingut dins de la casa, i en ambdós casos existeixen obertures que les interconnecten. Es tracta de les ja esmentades finestres i del sistema perceptiu del cos, que es vinculen tal com explica aquest extracte de la Biennale di Venezia d'arquitectura:

Windows, the operable kind, offer not just a view of the outside world but the possibility of contact with it, passively in terms of feeling a breeze and listening to the noise of the outside world, and actively on terms of shouting or tossing something down to the street, or just sticking your head out to take air. (Koolhaas, 2014: 7)

En l'univers estellesià, el contacte amb el que hi ha finestra enllà es converteix en font d'inspiració del discurs poètic, tot fent de l'obertura una possibilitat de renovació:

Amarraré el meu cor a la finestra
com si fos un cavall o bé una barca
i quan vulga que em vinga el vers que vull (CQOTP, 2014: 309)

Versos com aquests conjuren la imatge poètica de la finestra oberta lligada a l'acte d'escriptura, com la dona finestrera que espera abocada a l'ampit l'arribada de l'amor. Com també ocorre amb el poema «El procés», que és una reflexió prescriptiva al voltant de l'acte d'escriure que convoca la llibertat creadora, com el vent que mou cortines i faldilles:

[...]
He rellegit la nota; de tot açò, només
val aquell mot ardent escrit al segon vers.
No cal que el rellegiu. És aquest: llibertat.
Encendria, al balcó, com una cadenera,
aquest mot lluminós, de finestres obertes.
recordava els poemes de Salvat-Papasseit.
Mirava el bar, precari; les parelles precàries,
la vida lamentable i els lamentables dies.

I voldria aquell vent o plenitud o festa,
que donaria als mots un prestigi de veles,
arromangant les teles clares de les xicones.
[...] (CQOTP, 2014: 318)

L'acció del vent activa el paisatge sensitiu en la percepció del moviment, com anteriorment des de la terrassa se subratllava la sonoritat de les zones periurbanes. A propòsit d'açò, Rem Koolhaas (2014) apunta que en l'espai de la finestra s'expressa el conflicte entre dues àrees del camp sensitiu, l'òptic i el tàctil, ja que, des de l'obertura, es pot interactuar visualment o sonora però no amb contacte físic, és el que l'arquitecte denomina «optics vs. haptics» (2014: 7). Així doncs, es reforça la idea generalment coneguda que antropomorfitzava les finestres com als ulls i les oïdes dels edificis, i alhora les alinea amb els òrgans perceptius. En la semiòtica corporal, aquests enllacen l'endins i l'enfora mitjançant la percepció perquè, com indica Laia Climent, «els sentits corporals [...] permeten prendre consciència del propi cos i de l'espai que l'envolta» (2008: 55). La inclusió d'afirmacions com aquesta és conseqüència de la reconfiguració de l'espacialitat arran del gir espacial, amb la incorporació de la condició corporal dels habitants i la focalització en l'experiència, quotidianitat i temporalitat de l'espai s'uneixen, com hem assenyalat en el punt 2.2.1. Així doncs, els espais no són ocupats, com ocorria amb l'hotel segons Davidson (2018), sinó que són habitats físicament i simbòlica, amb les projeccions identitàries i les vinculacions afectives que això comporta. Justament, un dels elements clau de l'acte d'habitar és l'acció del cos, un component que inspira les formes arquitectòniques, recordem Le Corbusier referit en el punt 2.1., i que alhora es veu coartat per les estructures espacials, com indica Lefebvre (2013). Malgrat l'aparent conflicte entre les relacions cos-espai, és indiscutible que en la percepció de l'entorn la corporalitat juga un paper central, ja que sense l'ancorament del cos als llocs no és possible parlar d'*habitar*.

Per tant, la superposició dels verbs sensitius sobre les obertures arquitectòniques de la llar evidencia aquesta profunda vinculació subjectiva amb l'ambient. Com ja hem esmentat, vista i oïda són els sentits predominants en els modes d'accés del jo poètic a l'espai. En aquest sentit, recuperem el ja exposat en l'apartat teòric 2.2.1., en què Duch i Mèlich (2003) defensen que la vista és l'encarregada de copsar la informació externa al subjecte mentre Lefebvre (2013) advoca per l'oïda com a sentit principal de la consciència de l'espacialitat. Encara que totes dues apreciacions són vàlides, en la representació dels espais literaris de la domesticitat en Estellés el paisatge sonor és especialment significatiu. Anteriorment, hem vist com en la terrassa conviu l'acústica rural dels corrals amb la urbanitat dels trens, un element que és constant en el catàleg de sons estellesians, com tot seguit exposarem. La referència continuada a aquest so reforça el dinamisme atribuït a la ciutat, expressat en un mosaic acústic com aquest de *La clau que obri tots els panys*:

Hi ha els ferros dels tramvies i els ferros de fer pa,
hi ha els ferros de la música i els ferros de les cases,
hi ha els ferros de les cuines i els ferros dels diaris,
com hi ha els ferros dels llits i ha els ferros dels parts,
i els ferros de les vies, i els ferros dels presidis,
i els ferros de les naus, i els ferros dels balcons,
i els ferros dels taüts i els ferros dels altars,
com hi ha ferros nocturns i hi ha ferros diürns
i hi ha coses a fer i coses a desfer,
hi ha motors invisibles i hi ha invisibles màquines,
[...] (CQOTP, 2014: 319)

Els sons que es desprenen del moviment dels transports i els mecanismes activen la poètica urbana d'Estellés i superen les fronteres d'aquesta per a assaltar les geografies de la domesticitat. Amb la reverberació de la ciutat, el jo poètic aconsegueix connectar la representació literària urbana amb la casa, en tant que transgredeix els límits que les aïllen. Com ja hem dit, les finestres són un dels accessos que situen la casa com una peça compositiva del tapís urbà, però la fusió entre ambdues esferes avança fins al punt que l'ambient de la ciutat assalta la llar, ho veiem en l'inici de la tercera part de «Coral romput»:

Fins on estic arriba la música del ball.
També, de tant en tant, s'ou el xiulit del tren,
s'ou el clàxon d'un cotxe. I res més. O poc més.
S'ou, per damunt de tot, la trompeta del ball.
Tot açò és pel crepuscle: el vespre del diumenge.
Els altres dies s'ouen cançons de les criades,
el soroll de les piques, de l'aigua entre les coses,
l'escomesa brutal que té l'aigua dels vàters.
[...] (CQOTP, 2014: 404)

La incorporació del paisatge sonor exterior al món domèstic és un mecanisme equivalent a l'entrada de la pobresa per les escales, en definitiva, es tracta de la representació artística de l'esfondrament fronterer entre el món polític i el personal, com ja hem constatat anteriorment. Les regions de passatge faciliten l'experiència liminar de la veu poètica alhora que dilueixen els *limes* i els converteixen en barreres osmòtiques per a copsar un gran ventall de sons. Però també el silenci, com veurem més endavant.

Els revestiments metafòrics que el poeta habilita, bé en personificacions o en metaforitzacions, evidencien la intenció de fer emergir l'omnipresència i l'omnipotència del marc discursiu de la dictadura i els efectes socials i personals d'aquesta. Per a aquest objectiu, l'espacialitat resulta un mecanisme fèrtil on projectar la percepció del món i la intenció crítica. D'una banda, ja hem analitzat la condició clandestina de la sexualitat que el poeta trau a la llum com un element de subversió estètica i moral en espais públics. I d'altra banda, explorem l'alteració de la condició privada dels espais domèstics amb els quals el poeta relata les foscors personals, com la mort.

7.2. La poètica de la casa

Par les poèmes, plus peut-être que par les souvenirs,
nous touchons le fond poétique de l'espace de la maison.

Gaston Bachelard

La casa és el lloc on es genera i es projecta la intimitat dels subjectes, on habita la memòria i on es fixa la identitat. En el cas de la literatura, la representació de la llar és un mecanisme que aglomera en uns pocs mots tot un univers creatiu evocable. Es tracta, doncs, d'un procediment metonímic per a concentrar en un lloc tot un marc construït per l'autor. En el cas concret de Vicent Andrés Estellés, la llar gaudeix d'una representació dicotòmica, és la seu de la vida i el sentiment amorós, però també la de la mort i el dol. La tensió entre les dues pulsions ens porta a plantejar aquest indret poètic en termes d'heterotopia, açò és, com un espai diferent, especialment pel que fa la pèrdua.

La importància, doncs, que té aquest lloc en Estellés, bé siga la casa dels pares a Burjassot o el pis de novençans a València, rau en la intensitat de l'experiència i la voluntat que es posa en la construcció d'aquest «sentit de lloc» de manera conscient (Tuan 2005), vegeu apartat 2.1. Estellés activa un procés de construcció de l'espai íntim marcat per l'impacte de les dues grans tensions de la literatura occidental, la mort i l'amor. Els dos temes clàssics determinen la representació espacial que l'autor habilitarà i serviran per a convertir allò abstracte en conegut, organitzar el maremagnum emocional i estructurar la identitat del seu jo poètic.

Abans, però, d'explorar la naturalesa cronotòpica de la llar en el temps concret del dol, paga la pena resseguir alguns dels textos que despleguen la idea de *casa*. Gaston Bachelard és una de les veus cabdals de la fenomenologia domèstica, fins al punt que arriba a afirmar que «en los poemas, tal vez más que en los recuerdos, llegamos al fondo poético del espacio de la casa» (Bachelard, 2013: 36). Per a l'autor, la imatge poètica és un instrument valuós en el coneixement dels espais íntims de l'ésser humà, per aquesta raó, la poesia, gènere que segons ell deriva de la visió fenomenològica del món, és una font d'informació sobre el fet d'habitar. Imatges com la de la closca, referida a la protecció, les golfes, com a lloc dels secrets, o la prohibició del soterrani, guien l'argumentari del filòsof al voltant de la llar com a expressió de la condició humana. Per a Vicent Andrés Estellés, la poètica de la llar es desenvolupa en termes semblants als de Bachelard, la casa esdevé el centre neuràlgic de la seua vinculació amb el món. És el lloc des d'on l'observa i és el lloc que habita corporalment. Reprenem el llarg poema conclusiu de *L'Inventari clement de Gandia* que, gràcies als alexandrins blancs, ofereix una reflexió acurada de l'experiència d'habitar.

Recordem que aquest text ha il·lustrat, unes pàgines més amunt, l'acció de finestrejar, a la qual se suma la d'habitar plenament. Potser en aquest poema és on es defineix, de manera acurada, la interlocució que anteriorment esbossàvem entre l'àmbit domèstic i l'exterior. El poeta hi defineix les coordenades geogràfiques de la llar i les interaccions amb l'entorn més immediat en un grapat de versos que reocorren tots els paisatges de la zona periurbana de València: les grans extensions d'horta, els pobles de la comarca i les alqueries per a arribar a la mar en aquest fragment:

[...]
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 crits 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.
A l'esquerra, Mestalla. I davant, l'Albereda.
[...] (ICG, 2015: 197)

La imatge d'aquests versos sembla deutora, o fins i tot coetània, al poema «Cant de Vicent», de *Llibre de meravelles*, el qual poetitza la ciutat de València des de la perspectiva que li ha facilitat la casa, és a dir, des de la projecció de proximitat amb el territori i lluny de la monumentalitat, com exposa Alpera (1999: 108). En aquest fragment s'identifiquen les constants entre els dos textos, el punt de vista de l'enunciació i elements comuns com els carros, el port o la mar:

Universitat d'Alacant
Un... Alicante

[...]
Aquell sol matiner, les Torres dels Serrans
amb aquell breu color inicial de geranis.
Veus, des del menjador, per la finestra oberta,
Benimaclet ací, enllà veus Alboraià,
escoltes des del llit les sirenes del port.
De bon matí arribaven els lents carros de l'horta.
Els xiquets van a escola. S'escolta la campana
veïna de l'església. [...] (LM, 2014: 272)

Enric Bou argumenta que la distinció de veus present en el text de les meravelles, una de més distant i una de més centrada en l'experiència urbana, fa que l'enunciació pare atenció en la petitesa de viure la capital:

Aquesta ciutat ideal es construeix des d'una perspectiva relacionada amb qüestions que he tractat abans. La ciutat es veu des de dalt i des de fora. Davant d'aquesta possibilitat, el poeta veu una altra ciutat més íntima, potser la veritable ciutat. (Bou, 2013: 54)

En un sentit ample, imatges com aquestes fan notar que l'experiència d'habitar és extensible a altres zones més enllà de l'àmbit domèstic. La visió que es construeix de la ciutat és l'efecte destil·lat d'habitar-la com s'habita una casa, des de la quotidianitat i la vinculació.

Amb el mateix objectiu, la casa d'«Educadament, Misser Mascó, 17» estén els tentacles i es connecta amb la realitat d'altres cases mitjançant les regions de trànsit, com són les ja esmentades finestres. En versos com els que tot seguit reproduïm s'observa que la finestra del jo poètic se superposa a la finestra de les llars veïnes, com ocorria amb els sentits, i se suprimeix l'existència del carrer:

[...]
Es veuen les finestres
obertes, aleshores; les cortinetes verdes,
blaves, grogues o blanques. Hi ha la xica abocada
a la finestra mentre menja el seu berenar,
i mira, absurdament, sense cap interès,
i es troba ben a gust, potser sense adonar-se'n,
allí, mentre berena, amb l'aire de la mar.
Darrere la finestra oberta, hi ha la dona
que planxa, hi ha la dona que cus, hi ha el xic que crida
un xic de l'altre pis. Un, mentrestant, fa versos.
Un, mentrestant, no pot amb la gran alegria
que li ompli tot el cos; amb l'aire que recorre
tota la seua vida, amb la joia de viure,
[...] (ICG, 2015: 197-198)

A través d'aquestes imatges, el jo poètic és capaç de traslladar-se a les cases contigües amb una actitud de vetlla que malda per protegir els habitants que, com ell, viuen en la cronotopia de la llar de postguerra. En aquest punt, la veu poètica assumeix el paper d'«un entre tants» que espera en la nit del seu poble i que s'ha quedat a les fosques a causa de les morts i el context històric:

[...]
Hi ha les penes, també. Sempre n'hi ha, de penes.
I temences, i dols, coses que no es comprenen,
que entren iradament, brutalment, no sé com,
sense tocar el timbre, i apaguen les minetes,
i deixen casa a fosques per a tota la vida.
[...] (ICG, 2015: 198)

La irrupció de les forces obscures torna a estar present en aquesta composició, que reitera la imatge de la violació del domicili, per a metaforitzar espacialment la profunda afectació que causa l'entorn de mort i repressió. El mecanisme torna a activar-se en el jo poètic que recorre la casa per a vetllar pel poble:

[...]
Cada nit és com si fóra l'encarregat
de recórrer els llits dels infants de la casa:
cada nit pense en ells, en tornar de la feina;
pense en els meus veïns; vull dir, pense en els meus.
[...] (ICG, 2015: 198)

Al fil d'aquests versos deriva la idea que el jo poètic roman en vigília durant la nit domèstica, un fet que esdevé una de les constants poètiques de l'obra estellesiana, i que, en aquest cas, emergeix de la certesa d'habitar el lloc que el situa en unes coordenades existencials. Ara, la veu poètica es troba envoltada per un lloc que, a diferència del que ocorria en «Llibre d'exilis», li permet configurar el centre ontològic des d'on projectar-se com a testimoni, com apunta Ferran Carbó (2013). Així doncs, la casa concentra la cosmovisió que defineix el jo poètic:

[...]
Sí, Misser Mascó, 17. No és el títol d'un llibre:
és el meu domicili. És el món. És ma casa.
Ma casa és una casa entre altres vint-i-nou.
Sí, Misser Mascó, 17. És molt més que una adreça;
és, també, més que un llibre: és tota la meua obra.
Tota la meua vida entre quatre parets.

Les quatre parets llises i clares de ma casa. (ICG, 2015: 198-199)

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

7.3. Espai, dol i repressió: l'heteroropia domèstica

Mi casa es un ataúd,
Bajo la lluvia redobla
Y ahuyenta las golondrinas
Que no la quieren torva.

En mi casa falta un cuerpo.
Dos en mi casa sobran.

Miguel Hernández

A pesar de la consideració de la llar com a centre de referència del jo poètic, aquest espai també es veu afectat per un factor corrosiu que posa en dubte «el sentit de lloc» adés apuntat. La presència del patiment en l'univers literari de Vicent Andrés Estellés és un dels pilars temàtics que li donen forma, especialment a partir de 1956, quan el poeta perd la primera filla de mort sobtada. Com déiem, a aquesta situació s'uneixen diverses causes que justifiquen la reflexió al voltant del dolor i la mort en l'obra del poeta: totes les variants que adopta la pèrdua en la poesia estellesiana, l'experiència de l'exili interior i la situació sociopolítica de la postguerra franquista. Aquesta tríada és el germen del canvi estètic produït entre la poesia dels anys cinquanta, o cicle de les tenebres, i la creació posterior (Carbó 2004a i 2015). Totes tres causes creen en el jo poètic una atmosfera de fosc anímic i poètica que es materialitza de diferents maneres, entre les quals hi ha l'espacialitat. És simptomàtic d'aquest ambient negatiu el fet que el poemari *La nit* s'inaugure amb uns versos de gran cruïssa al voltant de la mort:

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. (LN, 2014: 165)

Aquesta reformulació de la popular cançó de bressol és escrita el 1953, segons la datació fixada per Carbó (2014: 36), cosa que nega cap relació de causalitat amb el decés de la menuda, com tradicionalment s'havia pensat. Malgrat tot, és significativa pel que fa a la centralitat de la mort en el poemari, un ample tapís mortuori on la pèrdua visita el jo poètic en el bell mig de la nit. La soledat i el silenci de la casa donen forma a l'emergència de la mort com a tema central del cicle de les tenebres. Com déiem, el concepte abstracte de la Mort retrata metonímicament tot un món de pèrdues properes que suraven en la memòria, des de les

morts familiars d'avis i oncles, als afusellaments presents en la percepció social, com indica Josep Ballester (1991).

Gràcies a aquest poemari, podríem considerar que el cicle de les tenebres no s'inicia amb la desaparició de la primera filla, sinó que ja està apuntalat en versos anteriors que fan palesa la necessitat d'expressar el desassossec vital:

Voldria parlar de la Mort,
voldria, i no tinc amb qui.
Parlaré amb la meua Mort [...] (LN, 2014: 196)

Com apuntàvem anteriorment, els espais són contenidors de significats amb capacitat per a evocar i on projectar emocions i records. I en referència a la literaturització de la mort, l'espai domèstic juga un paper rellevant, ja que és el mitjà a través del qual pren forma el dol en la poesia. L'exemple més clar n'és el recollit en el poema «La casa, ara sí»:

La casa exactament: la casa, el llop enorme;
per tal que no es desperte aquest gegant nocturn
que és la casa i et tombe amb el pànic només
de veure'l, dret i negre, com un dol vertebrat. (LN, 2014: 215)

És ben sabut que en la cultura occidental la mort és considerada un tabú, especialment, la mort propera que implica la pèrdua d'un ésser estimat i que submergeix les persones en una espiral de desorientació i patiment. Els afectats pel dol esdevenen una espècie d'éssers aïllats de la vida social, com si també estiguessen afectats per un halo luctuós. Tradicionalment, el tabú ha designat les conductes o les accions moralment reprovables per un grup social, tot relegant a la vergonya i l'amagatall les esmentades conductes. Les restriccions a què es veuen abocats els subjectes quan opera el concepte de tabú prenen formes de prohibicions o aïllaments, com és el cas de la vivència i l'expressió del dol. En *Tótem y tabú*, original en alemany *Totem und Tabu: Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker* de 1913, Sigmund Freud defineix el caràcter impur de les persones o coses afectades per un fet tabú i assenyala la sacralitat o impuresa de violar la prohibició que comporta aquest tabú (Freud, 1991: 28). Així doncs, a trets generals, es considera tabú tot comportament titllat d'impur, del qual s'ha de distanciar tot subjecte. Distància i tabú estableixen una estreta relació, ja que la separació de l'objecte prohibit és fonamental per a no incórrer en la violació de la norma establerta. Per aquesta raó, el psicoanalista afirma que alguns tabús naixen amb l'objectiu d'allunyar-ne el grup social per a la seua protecció, com és el cas de «proteger de peligros derivados del contacto con cadáveres, del consumo de ciertos alimentos, etc.; prevenir perturbaciones a los actos vitales como el nacimiento, la iniciación, el casamiento, las actividades sexuales [...]» (Freud, 1991: 28). En conseqüència, qualsevol

vincle amb la mort, amb el pas del temps, ha esdevingut un dels grans tabús contemporanis i, especialment, la narració de la mort i els seus processos (Freud, 1991: 30).

La naturalesa, per tant, de tabú que tenen els processos de dol rau en la consideració d'impur que és atribuïda al cos en descomposició i que es fa extensiva als familiars i als éssers estimats. Com explica Edgar Morin, el dol és assimilat com un estat de quarantena en què els éssers propers es veuen «obligados por ello a cubrirse con un signo distintivo o a esconderse, es el propio duelo, es decir la cuarentena a la que se somete a la familia en la que reina la muerte contagiosa» (2003: 27).

És, justament, «l'obligatorietat» d'amagar-se el que ens interessa de les afirmacions de Morin. Els canvis biològics, o d'estat, dels subjectes solen anar acompanyats d'un temps d'adaptació i de recolliment, uns períodes que, en segons quins casos, acaben convertint-se en etapes de reclusió o aïllament del grup social en espais interiors. En són un exemple la separació de les dones en la menarquia, el puerperi o les construccions *ad hoc* per a les persones d'edat avançada o amb malalties mentals. No obstant això, cal no perdre de vista que la separació dels subjectes que es desvien de la norma social és possible gràcies a una sèrie de dispositius. Un dels més efectius és la construcció dels espais en consonància amb l'objectiu que es pretén assolir, els espais heterotòpics, ja que, com ens han demostrat els estudis de l'espacialitat, aquest té una forta càrrega normativa. Fruit de la naturalesa social de l'espai, els llocs apliquen les lleis invisibles que condicionen inexorablement la conducta dels subjectes que els habiten. Cadascun dels receptacles que conformen l'esfera domèstica està distribuït en base als codis espacials que el biopoder (Foucault 2000) ha dissenyat. Un exemple, n'és l'ús diferenciat de l'espai en funció del gènere dels habitants: les dones han ocupat tradicionalment els espais interiors i els dedicats a les funcions fisiològiques (cuina, llavador, lavabo) i els homes s'han situat junt a la cara exterior de l'habitatge. En aquest cas, el biaix de gènere vertebrava la diferenciació, mentre que en altres casos la classe social, la raça o l'edat en serien els factors determinants.

La llar, per tant, no és un lloc aliè a l'acció de les lleis del biopoder, en termes foucaultians, sinó que més aviat és el lloc per excel·lència on actuen i es reproduïxen, on tenen la capacitat d'incidir al bell mig de la intimitat del grup social. L'antropòloga Claudia Pasquelli ho entén així, i afirma que:

También la casa es un espacio disciplinario. [...], también el hogar está regulado por accesos, barreras, pasos, centro y límites de los que nadie parece tener consciencia. Siempre hay un residuo, una opacidad, que la sustrae al control de quien la habita, para vincularla a la lógica taxonómica y prescriptiva del espacio, que, junto con el tiempo constituye el dispositivo de control más eficaz dentro de esa microfísica del poder que gobierna en forma sigilosa nuestras vidas. [...]. Tanto es así, que podemos preguntarnos si en verdad somos nosotros los que administramos nuestra casa, o es la casa la que nos administra. (2006: 78)

La força d'aquests plantejaments es fa evident en llegir l'espacialitat del dol en la poesia estellesiana: la casa és vista com un indret concebut heterotòpicament. És a dir, la llar es per-

cep com un espai diferent on recauen els subjectes que s'han desviat de la norma socialment exigida. En una direcció semblant amb què Freud definia el tabú, Michel Foucault perfila les heterotopies, uns espais consagrats a la separació en els marges de subjectes que pateixen crisis biològiques com l'adolescència o la senectut o bé desviacions conductuals —vegeu els punts 2.1. i 6.4., aquest darrer per a l'aplicació del concepte als espais de la sexualitat. La idea de tabú sura en aquesta representació espacial de les relacions de poder ja que, en gairebé tots els casos, es consideren heterotòpics els indrets on hi ha subjectes afligits per un dels mals considerats impurs. Aleshores, entenem la casa com una heterotopia literària perquè és el lloc on es produeix una crisi biològica, la mort, i on es desenvolupa una desviació, el dol, a partir del qual es desplegarà tot un discurs al voltant del tabú de la pèrdua.

Com ja hem explicat anteriorment, a Occident el dol és un període que, si bé té arrels en un canvi biològic, el que provoca una forta repercussió social és la consideració d'aquesta vivència com un tabú. Per aquesta raó, considerem que la llar es pot entendre com una heterotopia, en tant que és l'espai on es refugia el jo poètic per a la vivència aïllada del dol respecte del conjunt de la societat. En el discurs poètic es produeix un replegament en la intimitat propiciat pel gènere literari, per a facilitar la catarsi emocional després de la mort de la primera filla. Entesos com «espais de l'escriptura i des del punt de vista, espais metonímics» (Meseguer, 2013: 621), la casa i el despatx en Vicent Andrés Estellés són concebuts com la punta de llança de l'univers de la domesticitat. Així, doncs, veiem que els indrets reflectits en la poesia estellesiana són tant «espais d'escriptura», com «espais metonímics» amb la capacitat d'activar tot un marc d'esdeveniments i símbols poètics. Especialment, el despatx compleix aquestes dues funcions, ja que, en alguns versos, és l'enclavament des d'on s'escriu l'absència, com en els de «Coral romput». I en altres, compleix la funció metonímica de representar tot el marc domèstic perquè és la cambra des d'on sent i cospa la realitat del carrer i les trompetes del ball de les vesprades de diumenge.

En aquesta línia, la casa, de vegades representada pel despatx, és l'enclavament des del qual el jo poètic d'Estellés projecta el cant luctuós que impregna les pàgines de *La nit, Primera soledad* i *La clau que obri tots els panys*, concretament, en el fragment que reprenem de la peça «Coral romput». Aquest espai domèstic, que apareix caracteritzat de nit i en silenci, és el lloc des del qual el jo basteix la intimitat del trasbals que li ha provocat la mort, tant la de la filla, com les morts polítiques del franquisme:

[...] Ara em dol no haver-me agenollat
com volia -i volien el meu cos, la meua ànima-
al meu despatx, ací, entre quatre parets
nues, en el silenci d'una nit de diumenge,
entre «colilles», llibres, revistes i papers,
en el lloc més petit de ma casa, a donar-li
a Déu, sense paraules, les gràcies per tot,

[...] (CQOTP, 2014: 417)

En aquest fragment assistim a la metonímia, adés esmentada, del despatx que representa el conjunt de la casa i la nocturnitat té lloc en un present coincident amb el temps de redacció del poema. L'espacialitat del despatx, doncs, es lliga indefectiblement a l'acte d'escriptura, i en conseqüència, al discurs metapoètic sobre la necessitat de narrar el dol. Aquesta idea es constitueix en un element clau per a la regeneració del jo poètic i és un eix temàtic de tot l'univers domèstic i luctuós. El camí, per tant, per a reposar-se després del trencament que suposa la mort de la primera filla en Estellés, no és altre que l'escriptura a dojo del dolor sentit. El jo poètic n'és conscient de la necessitat de parlar-ne: «Lo mío es otra cosa: es el relato, acaso, / de un estupor, de un largo y fuerte estupor» (PS 1988: 56). En clara consonància, Duch i Mèlich són taxatius en parlar de la necessitat de narrar de l'ésser humà, sobretot en relació al dolor:

No cal insistir ací en l'extraordinària importància antropològica de la narració perquè ja és prou ben conegut que, en la seva entranya més profunda, l'home és un ésser narratiu, ja que les experiències fonamentals de la seva existència tan sols pot expressar-les narrativament. [...] Quan els homes i les dones poden articular el seu dolor mitjançant seqüències narratives, aleshores llur patiment pot abandonar l'àmbit d'allò que és difós, abstracte, mecànic, llunyà i angoixós i pot rebre una configuració [...]. (2003: 369)

En paraules de Vicent Andrés Estellés:

[...]
Jo m'he posat a escriure sense saber què dir.
M'he proposat no escriure en un parell de mesos.
I ara estic escrivint. No vull pensar, no vull
sentir: deixe la ploma que escriga allò que vullga.
Jo ja sé que la ploma no escriu res, que sóc jo.
Si volgués aclarir açò, probablement
Em caldria pensar, hauria de sentir,
i no em dóna la gana. Ho deixe tal com va.
Ara només tinc ganes, potsers, d'anomenar.
[...] (CQOTP, 2014: 404)

En diverses ocasions, el jo poètic posa de manifest la necessitat de parlar, com veiem en *Pirmera soledad* en dirigir-se a l'albat: «pero es que el escribir se me ha vuelto una forma de hablar contigo, sabes, / de estar contigo a solas aquí, en la habitación» (PS, 1988: 146). La localització des d'on el poeta enceta el cant és, com ja hem dit, la casa; una casa nocturna i en silenci com a espai propici per a escriure i mantenir-se despert. Cosa que la converteix en un espai heterotòpic, pel que té de lloc per a la sanació psicològica, en aquest cas, a través de la poesia, i per la necessitat de tornar-hi que el jo poètic té per fer-ho. El poemari *La nit* és un dels textos que evidencia aquesta naturalesa de la casa, com a escenari nocturn per a l'escriptura, i es materialitza així en el poema «Les nits que van fent la nit». En aquest poema

se'ns mostra l'ancoratge del jo poètic a la nit i a la casa, però, a més, observem com l'estada i l'inici del cant van precedits d'un procés de purificació i neteja física per tal de poder dirigir-se al tu celestial de la menuda. Aquest procés de neteja, en aquest cas física, no és sinó una metàfora del que suposa l'escriptura com a catarsi en el jo poètic:

[...]
Ara que es de nit, filla meua, voldria
netejar-me bé els ulls, ja saps, amb aigua i sal,
rentar-me ben bé els ulls els ulls i llavar-me les mans,
refregant-les després en un rastell ben aspre,
filla meua, i posar-me darrerament a escriure't,
[...]
tot així, filla meua, ací, en aquest racó
de la casa, la casa en silenci, la casa
sense tu, filla meua. Ja no sé què et vull dir, (LN, 2014: 209-213)

Des d'aquest present situat a l'espai domèstic, l'heterotopia es desplega amplament i el jo poètic inicia un viatge metafòric cap a altres espais adjacents a la mort i externs a la casa, com l'ascensor que fa de transport, el nínxol o el cementeri. Aquesta consecució de llocs respon a la juxtaposició espacial que constata el tercer principi heterotòpic en la llar literària (Foucault 2010: 75). Aquest seguit d'espais són força presents en les pàgines de «Coral romput», on es pot llegir l'angoixa vital que ha provocat la mort familiar al jo poètic i la projecció que fa d'aquesta a qualsevol espai tancat i estret que recorda al nínxol, com el despatx:

Veig els nínxols, els nínxols
encara buits, encara sense morts, i ja vells,
quan vaig al cementeri. I de sobte, al despatx,
aquesta nit em sé dins d'un nínxol d'aquells,
i m'entren unes ganes horribles de plorar,
i tots dormen, i és just que tots dormen, ho sé,
i açò no és ningun nínxol, açò és el meu despatx. (CQOTP, 2014: 424)

La casa, com el despatx, és l'espai des d'on el cos connecta amb el seu exterior mitjançant els sentits corporals, és l'espai permeable que hem assenyalat en el punt 7.1. Així doncs, reprenem la idea que l'oïda és el sentit que palesa la presència del jo poètic en l'ambientació del despatx i la casa nocturna i que, alhora, connecta amb el que ocorre fora dels límits del cos físic i de l'arquitectònic. El cos situat, en termes de Duch i Mèlich (2003), és un jo oïdor de la realitat del carrer i del pis, i en alguns casos del veïnat, durant els silencis de la nocturnitat. Com ja hem esmentat, els antropòlegs afirmen que el processament d'allò que captem per l'oïda és un moviment que va «de fora cap a endins» (2003: 202), en què escoltar implica una atenció absoluta als canvis i moviments del món exterior, canvis i moviments que es desenvolupen al llarg d'un fragment concret de temps i espai. L'endins i l'enfora al qual Duch i Mèlich fan referència són, respectivament, llocs interiors on es troba el jo corpori, i el món urbà o extern.

De la mateixa manera que, anteriorment, el jo poètic sentia la realitat del carrer sintetitzada en el so dels trens o del ball dels diumenges, ara, la casa absorbeix tot un espectre de sons relacionats amb el dol que passa el jo poètic. Amb aquest mecanisme Vicent Andrés Estellés crea diverses xarxes metafòriques que dissenyen i determinen els espais en funció del seu estat anímic. Si adés la pobresa pujava l'escala, en al·lusió a les conseqüències psicològiques de la postguerra, ara, són els plors dels infants allò que assalta la llar, com es veu en aquests versos de *Primera soledad* (1988):

Suben gritos
de la calle,
[...]
Yo los oigo,
[...]
son dedales
de agua, suben
de la calle
[...]
Esta tarde
suburbana
de domingo,
[...]
Uno escribe,
uno deja
de pensar
y se queda
simplemente
escuchando
[...]
y le llegan
hasta adentro,
y le encuentran
la raíz,
hasta el nervio
de su alma
y le llenan
de un espanto,
de un espasmo
de alegría
todo el cuerpo. (PS, 1988: 173-176)

En aquest poema els sons perforen el cos del jo poètic, de la mateixa manera que el dol afecta la plenitud del subjecte. La xarxa de metàfores de la mort troba en els sons un territori prolífic on desplegar-se, com també en la corporalitat i l'espacialitat. Així ocorre en el següent poema, en què la tornada a casa implica l'activació del plor aliè, ja que és el lloc marcat per la mort de la menuda:

Algunas de estas noches, cuando regreso a casa,
oigo llorar a un niño pequeño en una casa,
en un piso cualquiera de la calle, no sé,
y me paro a escuchar.

[...]
pero me da un espanto enorme cuando pienso
que habrá una madrugada en que no llorará,
[...] (PS, 1988: 143)

El fet de tornar a casa esdevé un moment traumàtic perquè és, justament, l' instant en què el poeta descobreix la menuda morta al llit. En contraposició, veiem com en el mateix poemari el poeta escriu sobre la il·lusió de la tornada abans de la pèrdua:

Yo subí siempre aprisa los últimos peldaños
Para ver a mi hija, para entrar en mi casa
Y besar a mi hija: yo no he tenido tiempo
De acostumbrarme a eso, a ser padre:
[...]
Y me recuerdo así, subiendo los peldaños
De dos en dos, abriendo la puerta de repente,
Yéndome hacia el moisés sin besar a Isabel (PS, 1988: 47)

Aquesta il·lusió s'esberla la matinada del 28 de febrer del 1956 quan el poeta, seguint el mateix ritual del poema anterior, descobreix el cosset inert:

Terriblemente blanca su cara, su cabeza.
Y su último aliento en brazos de mi hermana
[...] y yo me echo a la calle
y cuando vuelvo a casa veo la puerta abierta,

la única puerta abierta en la calle a esas horas. (PS, 1988: 23)

La tornada a casa i la mort de matinada marquen el poeta, per la qual cosa, les imatges seran recurrents en tot l'univers que ací treballem. Les dues imatges es lliguen en el temps i l'espai de la matinada que la veu poètica torna a casa i descobreix la mort, es crea així, una heterocronia, com veurem. Per aquest motiu, entrar a casa és entrar a un espai heterotòpic; contra tot pronòstic, la llar abandona transitòriament la calidesa protectora per a esdevenir l'espai de pèrdua:

Luego, al llegar al piso, al llegar al rellano,
ya no he podido más, me asfixiaba la casa,
la escalera, el silencio, el que estuviesen todos
durmiendo a aquellas horas,
[...] (PS, 1998: 24)

Així doncs, la nocturnitat de la casa comporta l'acció del silenci com un element del paisatge sonor que innunda els poemes. Si adés els sorolls de la ciutat indicaven el dinamisme, ara, el silenci reflecteix la calma tensa del dol que provoca una escriptura quasi obsessiva com es mostra en «Coral romput»:

[...]
Arriben en silenci a la ciutat els trens
tristíssims del diumenge, de les gentes que no tenen
més remei que agafar el tren i viatjar
creuant tota la tarda daurada del diumenge,
quan és el tren més brut i apegalós i groc.
Escolte. Ja no sonen les trompetes del ball.
Ara hi ha un gran silenci. Isabel se n'ha anat
a la cuina. Estic sol. Estic sol al despatx.
No hi ha cosa que em done més tristesa que estar
al meu despatx de nit. Aleshores recorde
la meua filla, aquelles nits passades en vetla,
[...] (CQOTP, 2014: 411)

Amb l'acció del sistema perceptiu, el vincle entre espai i cos s'evidencia una vegada més i la corporalitat emergeix com un element clau de l'experiència espacial. A més, si hi afegim que en aquests poemaris la subjectivació de l'espai es veu afectada per la vivència del dol, les topies del cos i la casa esdevenen paral·leles pel que fa a l'acció del dolor. Si abans la casa es veia assaltada pels crits i els plors infantils en un exercici metafòric del dol, ara el cos serà atacat per agents que el corroeixen. Aquesta introducció d'elements metafòrics en la corporeïtat del subjecte respon, segons Elaine Scarry (*apud* Ahmed, 2015: 58), a la necessitat de negar l'origen intern del propi dolor i voler-lo entendre com un intrús. Així doncs, els sons anteriors i els elements com les gotes, la sal, els peixos, les onades, els grills, els cucs o els corcs que provoquen dolor físic en «la pobra fusta humana» reflecteixen la concepció del dol com un ens aliè al jo poètic. Aquests versos de *La nit* en donen bona mostra:

[...]
em roseguen les boles dels ulls, el cos, el cap,
els peixos implacables de cada nit que em van
assetjant cada dia mentre vaig, mentre torne,
mentrestant faig açò o allò i que de nit surten
de llocs inconcebibles i em roseguen, roseguen
els meus talons, els ulls, el baix ventre, l'esquena...
[...] (LN, 2014: 210)

Tot aquest seguit de peripècies epistemològiques s'esdevenen en el llenguatge poètic per a donar una resposta complaent a l'origen extern del dolor i ajudar a la seua comprensió. A causa de percebre el mal com un agent aliè, el jo poètic inicia un procés per a «restablecer la frontera, de empujar hacia fuera el dolor o el objeto (imaginado, material) que sentimos que es la “causa” del dolor» (Ahmed, 2015: 58). En particular, les imatges marineres tenen una importància especial, pel que fa a la capacitat del llenguatge d'albergar el dolor en el cos (Veena Das, 2008: 371). Alguns versos com aquests en donen compte:

[...] escriu mentre una sal
i unes ones m'emplenen els pulmons, tot el cos,
mentre em rosega el cos l'amargor del naufragi.
[...] (LN, 2014: 209)

En definitiva, l'elaboració de metàfores que corroeixen el cos fa evident l'intent d'expulsar un agent extern, com és el dolor, del bell mig de l'existència de la veu poètica.

En tornar a l'estudi de l'espacialitat, el segon lloc metaforitzat en relació a la mort és l'ascensor, un espai tancat de trànsit que connecta l'interior de la casa amb l'exterior del carrer. És la caixa metàl·lica que es mou amunt i avall i permet l'accés i la sortida de la finca de veïns. Des de la llar silenciosa es relaten les vesprades i les nits que el jo poètic sent l'ascensor pujar i baixar amb els veïns a dins. En aquest poemari, la veu poètica pren una postura de narrador més evident que en els altres textos i es mostra testimoni de tot el que ou i ocorre al voltant de la casa. Des d'allà observa la realitat exterior: el so de l'escala, de les cases veïnes, de la música del ball i els sorolls de l'ascensor

L'ascensor, l'ascensor, com un dolor d'estómac,
ara puja, terrible, amb un soroll de ferros,
amb un soroll lentíssim, potser fisiològic. (CQOTP, 2014: 411)

L'espai de passatge, que viatja i transporta cossos entre l'interior i l'exterior de la casa, pateix un procés de metaforització en el moment que és presentat com un dels receptacles de la defunció en «Llibre d'exilis» (Salvador, 2011: 215). L'ascensor s'associa al taüt, en ser els dos espais mòbils que articulen el moviment i contenen cossos:

Ascensors funerals, mudes caixes metàl·liques,
mudes caixes de fusta, amb espills allargats,
pugen i baixen, pugen i tornen a baixar
per la nit, pel matí, per la tarda, incansables;
[...]
hi ha els ascensors que pugen i baixen, funerals,
amb un taüt dempeus entre quatre homes tristos. (CQOTP, 2014: 364)

L'ascensor connecta l'interior domèstic amb l'exterior, com el taüt és el receptacle que enllaça la casa i el cementeri en transportar les restes d'un lloc a l'altre. Mitjançant la metàfora de l'ascensor funeral es posa en relació l'esfera de la vida, representada per l'espai domèstic, i l'esfera de la mort, representada pel cementeri. Aquest últim, casa de la mort, esdevé el destí del cos que prèviament havia residit a la llar i que ara és transportat pel taüt. Com ocorre amb els cossos que pugen i baixen per l'ascensor en entrar i eixir de la llar, i del despatx, espai on roman el jo poètic durant l'escriptura.

Consecutivament, una de les localitzacions d'especial importància és el cementeri. Michel Foucault, en reflexionar sobre les característiques dels espais diferents en el seu entramat teòric, sosté que el fossar és, junt al bordell, l'exemple per excel·lència de l'heterotopia. Aquest territori de necròpolis és considerat pel filòsof com «la otra Ciudad» (2010: 75); consideració feta en base a l'argument que

el cementerio es un lugar distinto respecto de los espacios culturales ordinarios, es un espacio que está sin embargo en unión con el conjunto de todos los emplazamientos de la Ciudad o de la sociedad o del pueblo, ya que cada individuo, cada familia resulta que tiene parientes en el cementerio. (Foucault, 2010: 73)

Aquesta afirmació, però, encara la podem portar més lluny pel que fa a l'espai si considerem que el cementeri és, a més, la residència per a tota la mort. En paraules del mateix Foucault, la «negra morada» que posseeixen totes les famílies. D'aquesta manera, no és difícil trobar concomitàncies entre la casa i el cementeri, la primera com a llar de la vida i la segona com a llar de la mort. Aquests dos espais en l'univers poètic estellesià guarden, encara si cap, més relació perquè és a l'habitatge familiar, si de la intimitat, on es produeix el traspàs de la filla del poeta. Aquest fet uneix indefectiblement la casa a la vida i a la mort:

Nací en la misma cama donde ha muerto mi hija
-aún tenemos el mismo cuadro de San Antonio-
[...]
Entre estas mismas cosas vino a morir mi hija. (PS, 1988: 56)

I és a la llar on el jo poètic retorna després del sepeli:

Llegué un día a mi peblo con mi hija en los brazos
-huíamos del frío enorme de enero-
y ahora he vuelto a mi casa con las manos vacías- (PS, 1988: 52)

En Estellés són habituals les referències al cementeri, lloc on jau la menuda i d'altres familiars, i lloc on té la certesa que tard o d'hora ell també hi serà, en definitiva, es concep com un lloc futur on habitar. En fer una ullada a *Primera soledad*, localitzem referències de diferent naturalesa sobre aquest espai. Des de versos esparsos que funcionen com a flaixos al si de poemes, fins a composicions completes que descriuen la tomba, les flors i l'ambient del fossar. El poema «Pájaros van» escenifica el lloc sagrat des d'on el jo poètic es dirigeix a la filla assumpta per comunicar-li el mal per la seua partida, alhora que la tranquil·litza davant el judici final:

Aquí, en el cementerio,
acabo pensando que estás en el Cielo,
que Dios te llamó por tu nombre y tus apellidos,
que son el mío y el de tu madre, hija
[...]
Isabel Andrés Lorente
y que han sonado en el Cielo,
[...]
y que Dios tiene inmejorables referencias de todos nosotros,
[...] (PS, 1988: 98)

És, però, en la segona part de l'obra que trobem un cicle de composicions que treballen el tema del cementeri amplament. L'espai hi és descrit paisatgísticament i emocionalment, amb

tots els sentiments que desperta, tot contraposant-lo al poble i a la felicitat. És destacable el vers «allí termina el pueblo, allí empieza el secano» per la connotació negativa que el cementeri pren com a frontera i com a lloc absent d'aigua i, per tant, de vida. I els corpreneadors versos que descriuen el soterrar:

[...]
Luego una cruz, un nombre y una fecha debajo.
Lo mejor que se puede se colocan los ramos
y luego la corona. Ya está. Ya se ha acabado. (PS, 1988: 182)

Ben mirat, no hi ha ruptura més potent que la mort per a trasbalsar la linealitat del temps d'un individu. Per aquest motiu, Foucault posa de manifest la relació entre la mort i les heterotopies: «el cementerio es realmente un lugar altamente heterotópico, puesto que el cementerio comienza con esa extraña heterocronia que es, para un individuo, la pérdida de la vida» (2010: 76). Aquesta referència al quart principi de les heterotopies —vegeu punt 2.1.—, que lliga els espais heterotòpics a una vivència diferent del temps anomenada heterocronia, ens permet besllumar com l'heterocronia de la mort altera la percepció de l'espai i confereix a tots els emplaçaments que hi tenen relació una patina diferent. Com ja hem assenyalat unes pàgines més amunt, la matinada és el moment exacte en què es materialitza l'heterocronia del traspàs:

[...]
vivió tres meses justos, porque una madrugada,
al volver del trabajo, cuando fui a darle el beso
de siempre que volvía, se había puesto azul
[...]
como el papel mascado, y estaba muerta ya. (PS, 1988: 53)

Així també ho reflecteixen els poemes «La madrugada» (1988: 21), «El pañuelo» (1988: 25), «Ahora sí que soy padre, amargamente padre» (1988: 52) i «Aquella madrugada» (1988: 135), entre d'altres. Aquest fragment de temps és, com ja hem dit, l'heterocronia de l'univers domèstic arrelada a la cambra de matrimoni i als objectes que l'acompanyen: el llençol en «Dejó en la sábana / un dedalito de agua» (PS 1988: 62) i «con humedad tristísima de sábana mojada» (PS 1988: 191), el sudari amb què l'emboliquen en «El pañuelo» (1988: 25) o la lluna de l'espill de l'armari de «Al alba, al alba» (PS 1988: 61). En conseqüència, el trenc d'alba representa el darrer alè de la nena i l'inici de l'infern del *jo* poètic com a pare orfe, segons indica Galan (2011).

A partir de la matinada hi ha l'heterocronia de la nit, una projecció metafòrica habitual de la tristesa i la intempèrie existencial que dóna nom al poemari. Josep Maria Esquirol afirma

que transitar la nit transforma els subjectes, els resitua en l'experiència de viure, en canvia radicalment la percepció del món i hi distingeix:

N'hi ha tres, de nits, amb una significació ben diferent cadascuna. La nit del repòs, del descans i del somni, que recupera les energies vitals i la força; llit de renovellament i de reposició; nit en què el jo es lliura a l'embolcall de la inconsciència, ben acotxat sota la manta protectora. Una altra és la nit de la reflexió, de la vetlla voluntària en què alliberat del brogit i de les llums del dia, l'esperit pot contemplar serenament l'univers estrellat de fora o el món infinit del seu interior. És, també, la nit de la imaginació, del somni dirigit, de l'aventura i de l'epopeia. I la tercera és la nit de l'insomni; la nit de la vetlla voluntària: nit del lligam a les forces fosques de l'existència, que no permeten ni tan sols el repòs; ostatic de forces impersonals; i ostatic cec: no veu ningú que lligui i tanmateix els llaços estrenyen més que mai; hi domina l'impersonal. Això és justament allò que Lévinas ha analitzat sota l'expressió *hi ha (il y a)*. (Esquirol, 2015: 31)

En aquest punt, la nit recorreguda en la poesia estellesiana respon a la tercera definició proposada per Esquirol, ja que el jo poètic roman en la foscor domèstica tot vetllant pel cant que naix del dol. L'insomni voluntari dóna peus a versos com els següents:

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, (LN, 2014: 209)

A la casa estant, una de les imatges més potents de l'univers és la metonímia, ja exposada, del despatx identificada amb el taüt. Obertament, nínxol i casa es fonen en l'heterotopia on es consumeix el cos després de la defunció. Espais menuts, calms i en silenci que durant la nit porten la veu poètica al seu jo més profund per a relatar el patiment:

No s'ou res. Res de res. Tots són, ara, als seus nínxols.
El passadís és llarg. És més ample que mai.
També és més llarg que mai. Evite les parets.
Camine en la foscor del passadís nocturn.
De sobte pense que l'ascensor no ha baixat
i no s'ha oït obrir ni tancar una porta,
i deu estar, quiet, en un lloc de l'escala,
en un pis qualsevol, evidentment sinistre,
amb el seu llum groguenc entre l'obscuritat:
a punt, com si esperàs, quiet i funeral.
Amb el seu llum groguenc enmig de la foscor.
Atent d'alguna forma. O simplement a punt. (LN, 2014: 426)

Sobre l'espai domèstic se superposa el lloc concret del nínxol, de la mateixa manera que Dámaso Alonso identifica la casa i el lloc mortal durant la llarga nit madrilenya, com també indiquen Salvador i Mira-Navarro (2019). Els versos del poeta diuen:

Madrid es una ciudad de más de un millón de cadáveres
(según las últimas estadísticas).
A veces en la noche yo me revuelvo y me incorporo en
este nicho en el que hace 45 años que me pudro,
y paso largas horas oyendo gemir al huracán, o ladrar
los perros, o fluir blandamente la luz de la luna. (Alonso, 1970: 37)

En tots dos casos assistim a la juxtaposició d'uns espais sobre uns altres tot reafirmant l'heterotopicitat de la llar poètica, com assenyalava Foucault (2010) a propòsit del tercer principi de les heterotopies. Casa, despatx i nínxol creen una estructura espacial concèntrica on el jo poètic se sent atrapat com en aquests versos que tanquen el poema «Coral romput» el març de 1957:

I el silenci absolut:
un silenci de nínxol desocupat encara,
però que està comprat, encara buit, allí,
entre els nínxols ja amb morts. veig els nínxols, els nínxols
encara buits, encara sense morts, i ja vells,
quan vaig al cementeri. i de sobte, al despatx,
aquesta nit em sé dins d'un nínxol d'aquells,
i m'entren unes ganes horribles de plorar,
i tots dormen, i és just que tots dormen, ho sé,
i açò no és ningun nínxol, açò és el meu despatx.
I em sent, sense taüt, ajagut en un nínxol,
encara viu, ho sé, i no puc evitar-ho. (CQOTP, 2014: 424)

La possibilitat d'obertura i tancament metafòric, així com la possibilitat d'ingrés o abandonament, són garants de la condició heterotòpica de la llar. La permanència de la veu poètica en aquest espai catàrtic es veu determinada per la imposició social que relega el dol als espais íntims tot convertint-los en restrictius. Malgrat tot, en els versos del poeta es poden entreveure dues visions pel que fa al recolliment i replegament del jo poètic en les coordenades metafòriques de la casa. En un primer terme, el jo poètic se sent tancat dins els límits imposats pel món domèstic com es mostra en aquests versos:

Luego, al llegar al piso, al llegar al rellano,
ya no he podido más, me asfixiaba la casa,
la escalera, el silencio, el que estuviesen todos
durmiendo a aquellas horas, [...] (PS, 1988: 144)

Mentrestant, en altres textos, l'experiència poètica de la llar és possibilitadora del cant que emana del dolor i de la necessitat d'escriure com a mecanisme de recerca de la pau trasbalsada. Per aquest motiu, l'ancorament en la casa nocturna esdevé la base per construir el poema on habitarà la veu literària. No ens trobem, doncs, amb una visió negativa de la permanència domèstica, sinó que «hem assenyalat que la resistència com a recolliment no s'oposa a la idea de projecte; més aviat, des d'aquest punt de vista, es revela com la seva condició de possibilitat» (Esquirol, 2015: 12). El projecte construït és el text literari, paral·lelament a la

identitat del jo poètic: «Pero tengo que hablarte, o tengo que escribirte. / Yo ya no puedo más si no hablo contigo» (PS, 1988: 32).

7.3.1. El discurs i la col·lectivització del dolor¹⁵

L'afecte és aquella dimensió de la vivència que desborda els fet individuals i la seva propietat, perquè incorpora la manera com ens transformem a la resta.

En l'afecte s'hi troben, per tant, la persona singular, amb el seu nom propi, i l'experiència col·lectiva, amb el seu anonim.

Marina Garcés

Tant parlar de la mort com parlar amb la Mort es converteixen pràcticament en una obsessió de la veu poètica; així es constata en una ingent quantitat de versos, molts dels quals dirigits a la menuda. S'observa com l'expressió de la intimitat del dol és el punt de partida de la recerca de consol tot fent del dolor un incitador de la comunicació. En aquest sentit, trobem una àmplia contradicció amb l'afirmació de Le Breton (1999), que definia el dolor com un fracàs del llenguatge, com tot seguit veurem.

La literatura és l'antídot contra l'anul·lació de la capacitat de comunicar i, en conseqüència, posa en dubte que el dolor siga «acaparamiento, interioridad, cerrazón, desapego de todo lo que no sea él mismo» (Le Breton, 1999: 25). Així doncs, en la catarsi íntima que és *Primera soledad* l'enunciació del dol és clau per a socialitzar el dolor que va prenent entitat gràcies al llenguatge. Com es veu en aquest poema, la comprensió i superació de l'estat d'angoixa depèn de l'exteriorització poètica:

[...]
yo necesito hablar, nada más, eso es todo,
y hablaré por los codos, y hablaré por las uñas,
y hablaré aunque me muera. Hablaré aunque me muera.
[...]
empezando a tratar, aún, de comprender. (PS, 1988: 54-55)

¹⁵ Per a més informació sobre aquesta secció, consulteu Mira-Navarro, Irene (2019) «Del jo al nosaltres: l'assumpció del dolor compartit en la poètica de Vicent Andrés Estellés», publicat en *Journal of Catalan Studies*, 21 p. 72-86.

Contràriament a les afirmacions de Le Breton (1999), la dimensió total que té el dolor en aquest punt evidencia la necessitat de mediació del llenguatge per a comprendre aquest sentiment. La capacitat omnipresent del patiment en aquests textos assenyala que «no es un hecho fisiológico, sino existencial. No es el cuerpo el que sufre, sino el individuo entero» (Le Breton, 1999: 50), raó per la qual el llenguatge esdevé fonamental en tant que mecanisme de comprensió i definició del món. El turment es conceptualitza, com qualsevol abstracció, mitjançant les formes lingüístiques i la poesia d'Estellés no n'és una excepció. Per aquest motiu, hem de parar atenció a la diversitat de procediments expressius de què disposa l'autor per a avançar en el païment del dol.

Recolliment i resistència són les dues fases posteriors a l'erosió esmentada anteriorment, prèvies a la consecució de la catarsi literària. Segons Esquirol (2015), la resistència s'oposa a la disgregació i al caos i esdevé íntima «no en tant que interior sinó en tant que propera, pròxima, i també en tant que central, nuclear, del *si mateix*» (Esquirol, 2015: 15). Aquesta proximitat propicia la connexió del jo amb la intimitat bastida a través del discurs poètic, i que s'expressa en termes d'espacialitat domèstica. Per tant, el discurs és la recerca del lloc, el node central, que el jo poètic conforma després del fet destructiu de la mort:

Acceleradament escric, faig testament
ràpid de tot açò i allò que pot ser útil,
aleshores tinc un tendre anhel cartogràfic,
dic, entre pressa i pressa, la situació
del meu cos, el meu cor, al moment del naufragi;
tot és un enviar missatges i botelles,
tirar coses al mar, de vegades amb una
clara voluntat d'àncora que no sempre em confesse. (LN, 2014: 209)

Com ja hem apuntat, la nit de la reclusió és també la nit de la construcció del discurs. El poema és un estoig que conté els tres elements centrals que conformen les obres: el jo poètic, el cos inert i la matèria literària que la mort ha produït. En certa manera, en evidenciar aquesta xarxa de relacions, observem que el jo poètic habita en el poema. Un exemple és el text «Inesperadamente» (PS, 1988: 241-244) amb què Estellés conclou el poemari *Primera soledad* i que estratigrafia els espais que ha conquerit la mort. A mode de diàleg amb la filla assumpta, expressa el desig de tancar el poemari, possiblement com a efecte de la primera fase d'enfrontament al dol, com van tancar el taüt infantil:

Inesperadamente, como cerraron tu ataúd, hija mía,
sin darme tiempo para mirarte por última vez,
es decir, de mirarte pensando que te miraba por última
vez,
así quisiera cerrar este montón de palabras, de cuartillas,
de gritos,

este montón de tardes, de tardes pasadas aquí, encerrado
como en un nicho en esta casa sin ti,
como en un nicho donde me asfixiaba (PS, 1988: 241)

En aquesta composició final del poemari en castellà, el text i la llar es revesteixen d'una capa luctuosa que els assimila al nínxol. Malgrat tot, els poemes escrits amb posterioritat, especialment els de *La nit* (1953-1956), evoquen una casa metafísica que permet el retorn al recer perdut per la mort. Com Josep Maria Esquirol (2015: 42) explica en el seu assaig, la reflexió és una de les maneres que els subjectes desemparats tenen per a retornar al lloc metafísic que han perdut. És per això, que «el vòmit de llengua» que Estellés aboca en els poemaris d'aquesta etapa li permet expressar la intimitat de la pèrdua fins a la cruesa i, a poc a poc, restaurar els espais que l'acullen tot despullant-los dels trets heterotòpics adés exposats. En aquest sentit, la idea de casa, amb tot el que comporta de protecció i centralitat, representa un estadi de resistència posterior els embats patits. El poema que tanca *La nit* ho sintetitza:

Després de certes coses s'ha de tornar a casa.
Quan sembla que ja tot ha passat, ha conclòs,
s'ha de creuar la nit encara, s'ha d'anar
lentament i humilment, encara, cap a casa (LN, 2014: 215)

Sota el títol «La casa, ara sí», aquesta extensa composició recrea el lloc comú de la tornada i la recuperació d'allò arrabassat. Aquesta composició, com l'analitzada unes pàgines més amunt, «Educadament, Misser Mascó, 17», és una peça monotemàtica sobre les implicacions del concepte de casa i les accions del verb *habitar* en relació a diversos processos vitals. Mentre que en aquest text la casa es defineix com el centre existencial de la pau poètica, en l'última part de *La nit* la llar és el resultat d'un procés de recuperació de la capacitat d'habitar després del trauma. Per aquest motiu, la idea de casa és alhora el lloc de la vida i protecció i el de la mort i la desorientació, Esquirol la defineix així:

és alhora el problema i la solució o, si més no, el refugi. El divertiment es caracteritza com una mena de fugida que, en definitiva, és una pèrdua del si mateix. Hom es perd en el divertiment. I la casa, la solitud, és un refugi, i una resistència. Trobar-nos, doncs, amb el nostre propi buit, amb la nostra misèria, i no defugir aquesta experiència, és la millor manera de mantenir la integritat del subjecte i d'evitar que es perdi encara més. Per això la trobada amb un mateix també és ambivalent: d'una banda et posa davant del propi no-res, però, de l'altra, és el millor camí cap al repòs. (Esquirol, 2015: 29)

Si en fases anteriors la restricció i l'erosió s'han evocat des de la casa normativa com a materialitzadora del dol, ara és poetitzada com «un lloc d'una oculta plenitud absoluta» (LN, 2014: 218). Davant de l'absència i l'angoixa, l'abundància del refugi representa un canvi en l'actitud del subjecte poètic, que advoca per la proximitat:

El que va començar com un bolquer, amb una
pressa i una alegria de bolquer, és, de sobte,

com un lloc de silenci, de silenci i humil
comprensió, d'humil i amarga acceptació.
El que es va omplir no es buida. El que va omplir el fill,
no es buida ja mai més. És, ja, la plenitud
per a tota la vida. Per a tota la vida. (LN, 2014: 218)

En aquest procés, el jo poètic deixa de banda la malenconia, en termes freudians, del trauma (Keown 2012) i n'inicia l'acceptació:

Ara s'ha de tornar; i s'ha de començar
novament i humilment, amb els peus ben amargs,
amb el cor ben amarg, amb els ulls ben amargs,
amb els punys apretats i els llavis apretats. (LN, 2014: 220)

El retorn implica l'abandonament del territori dolorós per a iniciar la reconstitució de la veu poètica mitjançant la representació gràfica dels límits domèstics:

Abans era com si visquéssim en el món.
Vivíem en el món, potser al mig del món,
voltats per l'infinit. Un lloc inabastable.
Amb el cel i la terra i al mig els nostres cossos.
I el món, el món voltant-nos. Tot el món, tot el cel,
tot el mar, tot el món. Ara tot és distint.
Se'ns imposa el costum, o la comprensió,
la limitació, les parets, les finestres,
les vint-i-quatre hores. La casa, brutalment.
La casa, com un dol corpori, edificat.
[...]
Quelcom es va desfent, es va descomponent
dolçament en nosaltres, dolçament i humilment.
El que hem perdut en fúria, potser ho anem guanyant. (LN, 2014: 220-221)

En resum, la creació de murs incita a la protecció i alhora calma la ira inicial per a facilitar l'habitatge de la intimitat sense patiment. Amb tot, el concepte de casa es desprèn de l'embolcall heterotòpic i respon al recolliment i al recer que prototípicament s'espera. En aquest sentit, la funció protectora de la casa actua sobre dos aspectes

davant els factors dissolvents i erosionadors més bàsics (la intempèrie de l'existència, el pas del temps, la malaltia i l'envelliment...) i dels de caràcter social, més variables històricament (processos de domini, de violència, de massificació, de banalització...). (Esquirol, 2015: 17)

Aquesta apreciació arran de la idea de recolliment connecta amb les causes que propicien l'omnipresència de l'univers de mort i dolor en la poesia estellesiana. Com exposa Ferran Carbó:

L'exili interior i la tenebra són aspectes que caracteritzen l'univers literari dels anys 56 i 57, moment

expressat amb el sintagma estellesià «recomane tenebres». Aquestes tenebres remetent a context fosc de la postguerra franquista i alhora i sobretot a la crisi personal desencadenada per la mort de la primera filla. (2014: 21)

És per això que la representació del receptacle domèstic també es troba condicionada pels afers històrics: la casa no és tan sols el lloc habitat pel dol sinó que també és l'abric que protegeix inclemències de la postguerra. De fet, és en aquest aspecte que la idea de llar desplega àmpliament la funció de refugi i es cospa amb més claredat el contrast entre l'interioritat i l'exterioritat. Aquesta idea s'ha consagrat amb allò que Esquirol (2015) denomina «resistència íntima», un procés de recolliment sobre si mateix que, en la poesia estellesiana, es representa gràficament sobre els límits del món domèstic. La concentració sobre el punt irradiador que és el lloc primigeni és una resposta al desgast que provoca el context personal i el sociopolític.

Amb aquestes consideracions veiem que la constitució de la casa com a refugi a través dels textos és un reflex de les afirmacions de Martin Heidegger (1960) sobre la idea d'*habitar*. Com hem vist en el punt 2.2., per al filòsof, l'acte d'*habitar* només es dona quan s'ha construït el lloc en qüestió. Per aquest motiu, la veu poètica de Vicent Andrés Estellés no desplega l'habitatge en la casa poètica fins que aquesta no s'ha despulat de la pàtina heterotòpica que hi ha generat el procés del dol. No obstant això, una vegada superada aquesta fase, l'escriptura esdevé el mecanisme de construcció de la casa com a lloc i, gràcies a la poetització, la veu poètica pot habitar l'espai literari dels seus textos. Amb això constatem que, en Vicent Andrés Estellés, la fixació de la idea de casa naix del lligam entre els conceptes de *construir-poetitzar-habitar*, com exposa Heidegger (1960).

En un altre ordre de coses, el discurs poètic, a banda de construir el recer, també facilita la trobada amb la col·lectivitat, si més no, com una altra forma de construir el refugi existencial. Des de les estudis de la producció social de les emocions, Sara Ahmed dona compte del component polític i de la capacitat de les emocions de vincular els subjectes a les comunitats. Uns plantejaments que il·luminen una part de la trajectòria que emprén el discurs del dol en Vicent Andrés Estellés. En *La política cultural de las emociones* (2015), la investigadora posa les bases per a l'estudi de l'emocionalitat dels textos i per a la lectura sociològica de les emocions, en tant que pràctiques socials i culturals i no com a estats mentals. La despsicologització, si és que així es pot dir, que planteja Ahmed reprén Émile Durkheim en l'afirmació que «el individuo no es ya el origen del sentimiento; el sentimiento mismo viene de fuera» (2015: 33). L'antropòleg situa els sentiments com a peces d'unió necessàries per a constituir el cos social, la matriu que manté el lligam de l'individu amb el conjunt. En aquest sentit, Ahmed s'interroga sobre les relacions jo-nosaltres i els pols interior-exterior per a explorar el vincle dels subjectes amb la col·lectivitat. Els principis que guien les anàlisis d'Ahmed

convergeixen amb el nostre punt de vista sobre la poètica estellesiana, aquesta és entesa com un moviment pendular entre l'expressió subjectiva i la constitució d'un discurs social. El joc entre interioritat-exterioritat alimenta la teoria de producció dels afectes fins al punt que capgira la tendència a pensar que les emocions flueixen de dins cap a enfora, i apunta la idea que, en realitat, és el cos social qui determina aquests sentiments i, en conseqüència, hem de parlar d'un model de generació de fora cap a endins (Ahmed, 2015: 33). El subjecte i els estats mentals queden desplaçats com a centres irradiadors de les emocions i se situa l'esfera social com a marc de producció de sentiments i emocions. Tot reprement les paraules d'Ahmed, «este modelo de 'afuera hacia adentro' también se encuentra en los enfoques de la 'psicología de las multitudes', en la que se supone que la multitud *tiene* sentimientos, y que el individuo es absorbido por la masa al sentir los sentimientos de ésta como propios» (2015: 33). Aquest canvi de perspectiva pel que fa al vincle emocional entre subjecte i col·lectivitat, ajuda a entendre la potència de l'esfera de mort i patiment que assola el jo poètic estellesià en els versos dels anys cinquanta, causat pel context repressiu de la dictadura, coetani a la pèrdua de la filla. A més, Ahmed explica que les emocions no es troben fixades per definició ni en l'àmbit individual ni en l'àmbit social sinó que naixen arran del contacte de totes dues esferes i les perfilen com a vasos comunicants entre els quals flueixen. La tesi defensada per Ahmed consisteix en la capacitat de les emocions d'establir límits entre les esferes i diferenciar el camp col·lectiu de l'individual en una relació osmòtica. En reprendre la poètica d'Estellés i abordar el tema de la mort des d'aquesta perspectiva, podem afirmar que el dolor, amb gran presència en els versos, és l'emoció generada en la zona de fregament de l'univers individual de la veu poètica i l'univers social dels anys cinquanta. Davant d'aquest escenari de contactes focalitzem l'atenció en la qüestió que formula Ahmed: «¿Cómo moldean el contacto con los otros las experiencias vividas de dolor?» (2015: 47).

Vicent Andrés Estellés dona una resposta clarificadora en aquest sentit en les afirmacions que recollíem en l'anàlisi de *Mural del País Valencià* (vegeu punt 5.1.), en què el poeta assumia no haver patit la repressió en pròpia carn però s'identificava plenament amb qui sí que n'havia estat víctima. En «Coral romput» l'autor reprén els versos de l'epístola a sant Vicent, recordem que és el text que dona el tret de partida al cant social (vegeu punt 6.2.), i dona a la mort la capacitat d'activar la solidaritat amb el cos social que pateix:

[...]
 No vull traïr qui lluita, qui passa son o fam.
 Ho he dit. Ho torne a dir. No rectifique res,
 car estic on estava i estaré on vaig estar,
 amb els meus, amb els pobres que treballen i esperen,
 que no saben llegir, que cauen i que blasmen
 i demanen perdó a la Mare de Déu.
 La Mort m'ha despertat un vast amor per ells.
 [...] (CQOTP, 2014: 415-416)

Després de l'enderrocament existencial que ha suposat el traspàs de la menuda, es fa front a una època de reconstrucció per a replantejar el paper de la veu poètica en un context social de gran complexitat com és la postguerra.

Per al jo poètic, subjecte i comunitat són entitats paral·leles acusades del mateix mal, s'han de recompondre després del trauma. Estellés es disposa a fer-los dialogar mitjançant un canal de comunicació obert pel dolor compartit entre el cos individual i els cos social, entre el jo i el nosaltres. Sembla que el poeta intente respondre els dubtes que plantejà Wittgenstein i que recull Ahmed (2015: 61): «¿qué pasa con el dolor de los demás? O ¿cómo me afecta el dolor cuando me enfrento al dolor de otra persona? ¿que no habitemos su cuerpo significa que su dolor no tiene nada que ver con nosotras?». La resposta a aquests dubtes són els versos on s'explicita «un sentiment feroçment solidari / amb qui pateix, amb qui espera en silenci»; ja que la presència de la solidaritat com a nexa d'unió social és l'agent que «implica la fantasía según la cual se puede “sentir por” o “sentir con”» (Robert C. Salomon *apud* Ahmed, 2015: 63).

Tot plegat, la col·lectivitat víctima de la guerra i la postguerra i la veu poètica són subjectes dolguts que actuen de testimonis recíprocs en el joc d'espills que és la poesia. La literatura alça acta del transcurs del dol per la filla i el poeta dissenya tota una crònica del moment històric de la València dels anys cinquanta, com hem constatat en el punt 6.3. En aquest procés d'identificació i d'afirmació del subjecte, la comunitat té un paper crucial la formació del *nosaltres* del qual forma part la veu poètica. Enric Balaguer coincideix amb aquesta apreciació en citar les memòries del poeta i afirmar que «la seua visió social i la seua visió vital formen una unitat: “jo m'he criat [...] amb llet de pot i sopes d'alla [*sic*]” [...]. Ni coses fingides, ni estructures sobreimpreses, sinó la naturalitat directa de qui sent l'opressió i ho expressa de forma eficaç» (2000: 45). Per aquest motiu, el jo poètic no vol allunyar-se del magma social que l'ha engendrat:

[...]
No vull trair qui lluita, qui passa son o fam.
Jo no sé si és correcte o no és correcte açò,
citar-me jo mateix, traure un vers des meus versos
i posar-lo davant d'açò que vaig a escriure;
en tot cas no m'importa gens la correcció.
Altres coses m'importen ara i em couen i em...
[...] (CQOTP, 2014: 415-416)

De la mateixa manera que amb la crònica territorial explorada en el capítol 5, aquest text situa la vulnerabilitat dels agents ferits en un pla d'horizontalitat que permet al jo poètic sentir-se part de la col·lectivitat a què canta perquè és coneixedor de la precària condició en què es troba. Segons Judith Butler, aquest vincle respon al desig de recomposició després

d'una pèrdua, on, encara que els individus no compartisquen un passat, la filòsofa creu que «es posible apelar a un “nosotros”, pues todos tenemos alguna noción de lo que significa haber perdido a alguien. La pérdida nos reúne a todos en un tenue “nosotros”» (2006: 46).

Com ja hem advertit, la condició subalterna de la comunitat, la qual podríem considerar un tapís de personatges associats a la classe treballadora, és receptora de les penúries econòmiques i polítiques del primer franquisme. El jo poètic se sent immers en aquesta matriu social on «tots comparteixen la pena i la misèria, l'abandonament. Són, al capdavall, com exiliats, com desterrats en el món que els pertoca viure. Aquesta col·lectivitat marginada és la que envolta el jo poètic, dins el qual a més es troba desintegrat, en dissolució» (Carbó, 2009: 171). Aquesta afirmació, vàlida en molts moments de l'obra estellesiana, pren especial força en els textos del dol perquè el poeta troba una connexió humana i profunda amb el col·lectiu social.

Antoni Martínez (1982) entén que «aquest dolor [el de les postguerres europea i espanyola] eixampla el concepte de la col·lectivitat que ultrapassa el país, l'estat i la geografia per a xifrar-lo en l'utòpic concepte filosòfic, humanista i socialista de l'home» (1982: 70). Siga com siga, la integració del subjecte en una comunitat vençuda, en la intersecció de l'esfera econòmica i sociopolítica i la personal, és evident. Ambdós agents comparteixen l'experiència de la ferida, encara que provinga de causes diferents, i el literat assumeix la tasca de la recuperació col·lectiva que se'ls deu:

Uns petits mapes òptics dels països on som
destinats—¿per què no?— des de l'instant de nàixer:
el país que se'ns deu, no et càpia cap dubte,
el país del qual som amargs exiliats. (CQOTP, 2014: 397)

Universidad de Alicante

Conclusions parcials

A fi de comptes i a la llum dels poemes analitzats, la casa en Vicent Andrés Estellés és un mecanisme literari que pretén posar en diàleg i permeabilitzar les fronteres entre l'expressió subjectiva del món i els condicionants socials que el regeixen. El poeta dissenya tot un edifici poètic, bastit com una talaia, des del qual observar i oir la urbanitat que es belluga sota els seus ulls. Gràcies a l'acció de la casa com a lloc primigeni de creació d'identitat, la ciutat és concebuda com una alteritat que dialògicament interactua amb el jo poètic per a fer notar les relacions entre exterior-interior i entre món públic-món privat. Si bé podríem dir que tota l'obra de l'autor pivota sobre aquest plantejament, que s'il·lustra en les imatges de l'espacialitat, en el cas de la casa s'observa amb més claredat. L'especificitat de la llar com a lloc consecutiu al jo poètic la situa com un espai que facilita l'admiració del paisatge de la ciutat i permet interactuar-hi el jo poètic íntimament. És per això, que la casa es presenta com una creadora del paisatge sonor del jo poètic, el qual és utilitzat per a metaforitzar les relacions de tensió entre interioritat i exterioritat adés esmentades. Aquesta qüestió té especial interès perquè situa el poeta com un ésser atent, que s'abeura de les accions i dels moviments que s'esdevenen enfora, recordem que Duch i Mèlich (2003) afirmen que l'oïda és el sentit que orienta l'atenció d'enfora cap a endins. Aquesta consideració de la naturalesa del paisatge sonor respon al principi que situa el material poètic com la matèria primera que el poeta filtra de l'exterioritat i la converteix en l'expressió subjectiva del text literari. Per aquest motiu, els espais de trànsit desperten un especial interès en l'autor, són la zona sensible que fa convergir el que ve donat per l'entorn i la manipulació que en fa el poeta. Ho hem vist en exemples que il·lustren la perfecció l'afectació de la psicologia social, posem per cas en la personificació de la pobresa que creua la llar o la mort que toca a la porta.

A més, la casa queda constituïda en Estellés com el lloc fenomenològic que ancora el jo poètic a la realitat i el salva de la intempèrie existencial mitjançant l'acció d'habitar. Aquesta situació no s'havia donat amb plenitud fins als versos domèstics, ja que en els espais interiors de la sexualitat no es despleguen totes les implicacions d'*habitar* sinó que, més aviat, els espais són ocupats. En canvi, l'ambient domèstic evoca la pausa necessària per a poder ser habitada, com indicà Tuan (2005). Malgrat tot, la serenitat inicial del món domèstic es veu trasbalsada en la irrupció de la mort familiar en el ple de l'obra poètica.

Hem indicat en diverses ocasions que la foscor d'una part de l'obra estellesiana es deu a la conjugació de les morts polítiques del franquisme, l'ambient angoixant de l'època i el record de les morts familiars de l'autor. No obstant això, aquest darrer element és el més important perquè, temàticament, esdevé el centre on es fonen les altres dues esferes de la pèrdua. En

aquest sentit, el dol és un procés global que porta el jo poètic al replegament i l'exploració de la interioritat existencial, la qual té un clar reflex en els espais de representació literària.

La pausa a què Tuan (2005) es referia com a condició per a fundar el sentit de lloc, en la casa afectada per la mort es converteix en un ancorament obligat per al jo poètic. L'estigma del dol revesteix l'entorn d'una pàtina heterotòpica que fa de la llar un espai disciplinari on viure el tabú de la pèrdua. En resum, l'experiència del dol es veu travessada per tot un sistema de creences i prejudicis que recullen en el jo poètic en una interioritat canviant. Així doncs, podem considerar la fixació de la veu poètica en la llar en dues direccions, d'una banda, com un lloc de constricció i, d'altra banda, com el lloc necessari perquè el jo dolgut expresse el trasbalsament afectiu des de la privacitat. Aquesta ambivalència de l'espai es deu a la doble consideració que té la casa poètica, d'una banda, és un lloc de mort, perquè és on mor la filla del poeta; i, d'altra banda, és un lloc de vida perquè és on aquest recupera el recer existencial. Les heterocronies de la matinada i la nit posen de manifest els dos pols espacials ens què es mou la llar, un fet que la constitueix en una cronotopia.

L'erosió i el recolliment guien les dues fases de transformació d'aquest espai literari fortament amerat de la subjectivitat de la veu poètica. Una vegada el trauma ha evolucionat i ha sobrepassat el terror inicial, el jo poètic l'incorpora com una font de solidaritat i identificació amb tot subjecte o col·lectiu dolgut. En aquest sentit, «Coral romput» és un punt clau per a la integració de l'univers luctuós en el cos general del projecte poètic estellesià. La confessió vessada en aquest poema retorna al text, «A sant Vicenç Ferrer. Epístola amb segell d'urgència», que, en *La nit*, inaugurava l'estela del cant social i que ara és représ des d'un punt de vista més humà i més profund. Segons les paraules del mateix poeta, la mort li ha despertat un vast amor per qui lluita, passa son o fam, cosa que activa l'apel·lació a un nosaltres en certa manera subaltern i defineix la posició política de la seua poètica. Aquesta orientació és la mostra més clara de la imbricació de l'univers col·lectiu i el món privat: la solidaritat del dolgut emergeix en la zona de fricció on coincideix el dolor del jo poètic amb el dolor del cos social. A partir d'ací, el transcurs del dol i la gestió poètica d'aquest anirà en paral·lel a l'assumpció de la veu col·lectiva que ha estat negada al poble del qual se sent part. Amb això, podem dir que la veu poètica de Vicent Andrés Estellés genera els grans pols del seu discurs en els espais de crisi, la casa i el territori, propiciats per la trobada entre el jo i nosaltres.

Conclusions

After reviewing the principal spatial forms of the literature of Vicent Andrés Estellés, focusing in particular on the results of each of the chapters that are to be found in the partial conclusions, we will now synthesize the most relevant information. After that, we will compile the overall results of the principal analyses proposed in the study of space in Estellés' work. Part I begins the thesis with a review of the different concepts and perspectives relating to spatial analysis in the human and social sciences and has served to define the theoretical apparatus that allows us to read Estellés' poetry. The two chapters that give form to this theoretical section have, on one hand, established the contextual framework from which spatial studies have emerged and spatial consciousness has expanded in contemporary thought and, on the other hand, bring together the different critical approaches to space, which we have subsequently applied to the literary analysis.

Chapter 1 has allowed us to situate the critical theory of space within the intellectual movement which, since the second half of the 20th century, has incorporated spatiality as a mechanism for understanding the world. A review of the ideas of various cultural theorists, philosophers and literary scholars has shown that, as Bertrand Westphal states (2007), since the end of the Second World War we have witnessed a specialization of history. For Westphal, a spatial reading of historical events is a response to the mistrust that the Holocaust caused in the idea of progress as the engine of history. For this reason, he believes that in order to recover the legitimacy of historicity as the key to understanding the world, it needs to be united with spatiality and its way of approaching reality. This idea connects with the affirmations of Fredric Jameson (1991) regarding the advent of postmodernity: according to him, this period is defined by the adoption of *spatial logic* and the crisis of historicity. Jameson maintains this idea over the principle that contemporary culture is increasingly dominated by space

and its logic and that daily life, psychic experience and cultural languages are dominated by spatial categories, as we saw in point 1.1. In a similar sense, we believe it appropriate to link reflections on the emergence of a spatial understanding of the world and culture with the ideas ventured by Michel Foucault in one of his lesser known texts, *Des espaces autres*. In this short work from the 1960s, the philosopher specifically states that if the 19th century had been the century of historical study, the 20th century was the characterised by the study of space. In the three cases we have seen, therefore, that the views of theorists point in the direction of space as a fundamental component of 20th-century thought, and this has led us to show how the awareness of space in contemporary times implies the need to represent it in cultural discourses.

This growing interest in the spatial dimension of the world and its reflection in art leads disciplines such as sociology and philosophy on one hand, and geography on another to find points of convergence that can explain the awareness of spatiality that postmodernity brings with it. Some of the denominations that have been adopted by disciplinary groupings dedicated to this intellectual enterprise are *critical theory of space*, *spatiality studies* and *geocriticism*. These are a series of labels that seek to study spatial forms in culture, ideology and structuring of society. In our case, for the study of spatial categories in literature and culture, the formula known as the *critical theory of space* refers both to perspectives closer to sociology and philosophy, with authors such as Henri Lefebvre, Michel Foucault, Michel de Certeau, Jean Deleuze and Felix Guattari, to geographical proposals of subjectivity, with authors such as Yi-Fu Tuan, Alicia Lindón or, to a lesser extent, Edward Soja, and to certain proposals applied to literary studies, the main ones coming from Bertrand Westphal and Robert Tally.

Therefore, under the name *critical theory of space*, in chapter 2 we have structured a series of concepts and explanations that we will synthesize below and which have enabled us to explore the literature of Vicent Andrés Estellés from the perspective of spatiality.

We start with the idea that space is a product of social structure, an assertion from the theory of spatial production that Henri Lefebvre (2013) put forward in the 1970s. Lefebvre's aim was to explain space as a complex artefact that, beyond the materiality that it takes on in geography or architecture, is the reflection of ideological spectacle with clear implications for the experience of subjects and the image that they create from their surroundings. We have adopted this reading of space because we believe that Lefebvre's ideas explore in depth all the faces of space and define them accurately, both in terms of the political dimension of space and of the use that inhabitants make of it and the affective and symbolic connection that they project onto it. These three approaches to space by Lefebvre are fixed in the con-

ceptual triad that understands space in three dimensions, as we saw in point 2.1. The three moments of social space proposed by Lefebvre are: conceived space or fixed in the representations of space (the planning designs created by technical knowledge); perceived space, which corresponds to the spatial practices of inhabitants during their daily lives; and in last place lived-in space, which takes form in spaces of symbolic and imaginary representation that inhabitants construct out of their surroundings. This last form, lived-in space and spaces of representation, has been the principal analytical approach used in our study because it deals with representations that inhabitants and art effect in space. Thus, spaces with mental representations of lived space are, in effect, the types of space that are contained in literary texts. That is, they are the fruit of information captured from personal experience in space and from the filters and symbolic structures that subjects and culture have applied to it. For us, this consideration of literary spaces has been the key to understanding that the geographies, constructions and places represented in literary texts are not neutral alien elements, but rather are the figures deriving from a social product. Therefore, in the light of Lefebvre's theory, these spaces of literary representation are determined by the social structures and the power that have designed the *real* spaces on which they are based.

This vision of the literary space as a derivation of real space connects with the attribution of the adjective *realist* to the literature of Estellés insofar as the poet includes in his lines of poetry an enormous quantity of spaces and places that refer to real and locatable places. In line with this concordance, we have studied the geographies of Estellés from the theory of social production and we have understood literary spaces as derivations of lived-in space. Thus, in this conceptual framework we have studied how the structures of power and the normative system in spatial forms are expressed. Consequently, we have followed Henri Lefebvre (2013) in his most general approaches regarding the action of ideology in spatial distribution, and Michel Foucault (2000 and 2010) regarding the capacity of space to model the behaviour of individuals, especially regarding the concept of *heterotopy*, which we will look at later. Subsequently, we have looked in depth at the distinction between *space* and *place* as ways of conceptualizing the subject's immediate surroundings. The convergence between the contributions of Michel de Certeau (2000), Marc Augé (1995) and Yi-Fu Tuan (1979 and 2005) has led us to outline the category of *place* as the concrete and affective expression of space. Moreover, we have adjusted the concept of *place* to the notions of *anthropological place* proposed by Augé, the *identity territories* defined by Gilberto Giménez (1999) and the *sense of place* from the old *genius loci* that Tuan (2005) brings up to date. This definition of place, as an interdependent concept of space, has led us to explore the notion of *inhabiting* as a complementary semantic action. In this case, we have approached the concept of *inhabiting* as a key experience in the living in and representing of spatiality associated with subjectivity. The contributions of Heidegger (1960), in this regard, have enabled us to estab-

lish connections between *inhabiting-poetizing-building*, a set of ideas that later on will be applied to reading the poetic home and private spaces of literature. In the same field of the subjectivity of the living-in of places, we have mentioned the poetry of the home that Gaston Bachelard (2013) approaches from the discipline of phenomenology in order to develop the idea that all inhabited space leads intrinsically to the *home*. And in last place, we have analysed bodily experience of space and places through the works of Lluís Duch and Joan Carles Mèlich (2003) and Alicia Lindón (2012), who postulate *bodily spatial knowledge* as a way of approaching the spatiality of the body and the perceptive system.

The next aspect has been to define the conceptual network that refers to cartography as a means of representing spaces, including literary spaces. We have taken up the ideas of Jameson (1991 and 1992) and Tally (2013), who define cognitive mapping as a way of approaching space and the creation of maps as a means of synthesizing space and inhabited places. On the basis of this, we have proposed cartographic narrations as a tool for describing space from two perspectives, the first of which describes subjects as *marcheurs* who, by designing pathways, turn spatial experience into a *tour*; while the second understands subjects as observers of fixed places on the *map*, as we shall subsequently see when applying this concept to the city of Estellés.

Finally, to conclude this description of our theoretical approaches, we have carried out an analysis that incorporates the notion of *territory* to the aforementioned space-place duality. In this section, we have explored the nature of the link between inhabitants and landscape in terms of the *topophilia* defined by Tuan (2007) for exploring the affective relationships between humans and the earth. In particular, we have mentioned the centrality of territory as a fundamental component of a community's identity, that is, as an *identifying territory*, as we indicated before. Consequently, we have explored certain considerations in the relation between landscape and homeland in Valencian literature of the turn of the 20th century from the perspective of the geography of Mireia Folch-Serra (2007), which states that images of nations and their landscapes are malleable and evolve over time, and from the perspective of Joan Nogué (2007), who states that the conceptualization of homeland and territory is closely linked to the ideological views of those who put it forward. Therefore, we have set our sights on the evolution from the sentimental 'Renaixencista' landscapism of the 19th century with its concomitant ideological considerations to the aestheticism of the 20th century which represented the same places through an aesthetic filter.

In a broad sense, the lines of study that have been most productive when reading Estellés' works in terms of its representation of spaces are the following: a) attention to the mechanisms for expressing power structures in the literary space, b) cartography as a reflection of

the contemporary representation of space in literature and c) a subjective analysis of spatiality in terms of *place* and *inhabiting*.

As has been mentioned, these three axes of the critical theory of space have been amply developed in chapter 2, and are the paradigm on which rests the analysis of space in subsequent chapters.

Part II of the thesis applies the aforementioned theoretical lines. Specifically, chapters 4, 5, 6 and 7 have sought to connect the theoretical baggage of part I with the literary spaces of Vicent Andrés Estellés: the territory, the city and the home. We will thus recapitulate the results of projecting the theoretical framework onto the literary texts.

In first place, the essential principal on which rests the spatial reading of the poetry of Vicent Andrés Estellés is that he constructs his literary universe as a map of spaces and places through which he constructs his discourse and expresses his perspective on life. Regarding this, we have taken into account a series of questions regarding the relationship between discourse and space. For some theorists, these two elements are two sides of the same coin: according to Westphal (2007), discourse creates space when it enunciates it, and according to De Certeau (2000), mapmaking is an act of uttering that organizes spaces into a series of cartographic narrations. These ideas coincide with those of Deleuze and Guattari, who state that, deep down, writing is mapmaking, that is, creating territories. Consequently, given these ideas, the act of writing for Estellés is the act of creating literary geographies aesthetically linked to the referential world. For this reason, we have organised Estellés' poetic spaces into a concentric structure of geographies that stimulate the author's topographic thinking and give a reading of the literature that accepts "el lugar como centro de comprensión de lo humano" (the place as the centre for understanding all things human) (Malpas, 2015: 199). We have therefore structured the geographies of Estellés in three large concentric rings that bring together the spaces of representation from the largest to the smallest. In the first instance, the most extensive cartography refers to the concept of territory and homeland (chapter 5), following this is the middle ring which consists of the city where a whole series of spatial and literary meanings key to Estellés' thinking are deployed (chapter 6), and in last place, the interior geographies consist of the places where inhabited in essence by the identity of the subject (chapter 7).

As we have pointed out, in order to analyse the geographies of Estellés as cartographies, in point 2.3 we have adopted the idea of *cognitive mapping* proposed by Jameson (1991) and revived by Tally (2013). This conception of space as a mental map transited by subjects comes from the aforementioned spatial logic that, according to Jameson, characterises post-modernity, but it is also a mechanism for synthesizing the cultural tradition of a place, the

historical heritage and the observations by subjects from their own personal perspective. For this reason, we have decided to re-examine the poetry of Estellés to locate the spaces and places and the view he gives of them in the great map of his work.

The first space to result from the mapping of Vicent Andrés Estellés is the territory. In our research to establish mechanisms of geographic representation, we have shown that the poet bases his idea of homeland on a process directed by the concept of *reterritorialization* from Deleuze and Guattari (2004a and 2004b). This notion, described in chapter 5, has guided the creation of the image of the territory and the homeland because, as we have said, to write is to make maps and, consequently, to found literary territories. From this perspective, we have seen that Estellés' poetry of the territory is a complex exercise in bearing witness to the country and preserving its memory during a period when the past was being erased and a future lacking in hope seemed to await the poetic voice. The repeated allusions to the need to bear witness in collections of poetry such as "Llibre d'exilis", *L'inventari clement de Gandia*, *Cant temporal* and *Oda marítima*, and the multiple attributions by critics of the testimonial nature of Estellés' poetry have led us study in depth the specificities of this characteristic. Thus the representation of the homeland is not motivated by sentimental intentions, but rather a poetic and political intention to re-territorialize the country. In the testimonial project, we have identified certain concomitances with the characteristics described by Picornell (2002) in the *testimonio* in Latin America and which apply to the narrative of Montserrat Roig and Teresa Pàmies. In this regard, the lyrical voice of Estellés takes on the responsibility of preserving the collective memory of a socially and nationally defeated country, and creates a map of the homeland that is on its way to recovering itself. Thus, Estellés' poetry from the 1950s relating to the territory prepares the conceptual framework on which the work *Mural del País Valencià* would subsequently stand. As such, this poem is, in terms of the notion of cartography and cartographic narrations, the best example of how literature is able to found a homeland within the limits of the text. The poet narrates the country, he travels up and down it mentally and literarily on an itinerary similar to that proposed by De Certeau (2000), and in doing so he overcomes the sense of being uprooted caused by the interior and existential exile of previous decades.

Regarding the topographic thought that is distinguished in the poetry, it is essential to see the emergence of the concept of territory as an evolutionary and, somehow, natural process in a minoritized literature such as Catalan literature. The observations of Deleuze and Guattari (1990), in this regard, have revealed that the reterritorialization in Estellés' writing responds to the need to prepare the language as a terrain in which to forge the collective and national conscience because the social conditions do not permit this to occur in other ambits. Consequently, the territorializing action of Estellés' project is key to maintaining the Catalan

literary system of the Valencian Country, because as Deleuze and Guattari (1990) state, in the literatures of minoritized peoples, texts are responsible for maintaining and reproducing the collective conscience.

To summarize, we believe that the poet intends to reconstruct the concept the homeland that had fallen in 1939 by using the collective and poetic memory of the territory to recover an existential space and at the same time create the basis for a foundational literature. We have observed that the poetic enunciation of the territory is also a political enunciation, and that in collections of poetry an image of the landscape is designed and evolves from the telluric semantics the 1950s texts the with metaphorical networks such as pottery or baking as demiurgic acts to a poetry clearly referring to the map of the Valencian Country such as *Mural del País Valencià*. Consequently, we have seen how the vast world that finds a place in the idea of the homeland corresponds to Giménez's (1999) concept of the *identifying territory*, because it permits the symbolic appropriation of space and supports individual and collective identities that guarantee and maintain memory.

Cartographic thinking, however, is not limited to representing landscape as a identifying territory, but rather expands to the construction of the literary city, as we have seen in chapter 6. In this case, we have shown that, in Estellés's writing, there is a distinction between that which is considered an *urban space* and the city itself, as indicated by Henri Lefebvre (2017). The magnitude of Estellés' city establishes this line because within that which is understood as an urban space are structured a series of places that expand the idea of the city. These are rural-urban areas and periphery of the city, whereas the city itself is made up of streets, markets and specific places such as cinemas or theatres. This double notion of the urban space as a broader conception that materiality of the city has allowed us to include within urbanity a series of places that constitute a *topological network or geographic map of urban identity* that, according to Alicia Lindón (2014), weaves together the important places for the subject. In this sense, the topological network of urban places causes the literary city to emerge in an interrupted and fragmented manner with obvious gaps between the places of which it consists. Thus the poetry of Vicent Andrés Estellés is a complex literary urban space that melds in a single entity biographical images of the towns of Tarragona, Valencia, Gandia and even Burjassot under the idea of the *city*. Collections of poetry such as *Ciutat a cau d'orella*, *Llibre de meravelles*, *El primer llibre de les èglogues* o *L'Hotel París*, *Testimoni d'Horaci* and *El gran foc dels garbons* bring together a fictitious urbanity and are a series of places that give materiality to the city.

From this perspective, we have seen that the urban space is constructed in the poetry of Vicent Andrés Estellés principally through the production of what Kevin Lynch (2015) de-

finis as *environmental images*. These evocations are the fruit of the subjective perception of the city that generates a relatively fixed vision of the urban environment. As we stated in chapter 6, the idea of the city and urban world in Estellés is present in practically all his work and evolves from his first collection of poems, *Ciutat a cau d'orella*, to other works. It is precisely in this text where we have found the coexistence of two environmental images of the urban setting: on one hand, a recreation of the monumental city of Tarragona in keeping with the traditional and classicizing aesthetic and, on the other hand, a projection closer to contemporary aesthetics rooted in the daily dimension of urbanity. We have seen how the poem represented a milestone in its manner of conceiving the city in the poet, because as its sections indicate, the text starts with certain assertions that resemble the abstraction of images of urbanity in “Ciutat que s’endevina” and “Ciutat que es veu”, before becoming much more deeply rooted in the materiality of the city in “Ciutat que se sap”, which depicts streets, traffic and other elements of life in the city.

We believe, therefore, that the last section of the collection of poems inaugurates the poetry of urban day-to-day existence in Estellés’ work, and paves the way for the full adoption of this aesthetic in other books such as *Llibre de meravelles*. In point 6.2 we have suggested that the geographies of daily life form part of a poetic and political project that seeks to incorporate the common face of life as a channel for literary representation. Consequently, this means that the poetic ego is situated in a horizontal position of enunciation in which it elevates to the status of literary category events that are regarded as minor. In this aesthetic paradigm shift, we have shown that urban representation is fundamental, and that the poet uses the recreation of city life to support a quotidian poetry. In the light of the theoretical contributions of Claude Le Bigot (2012) and Margalida Pons (2015), we have established that the city in Estellés’ writing is fertile ground for developing a critical poetry of daily life because it is the point where the I and the We converge in the idea of collectiveness to which the author appeals. For Pons, the act of critiquing day-to-day existence is a mechanism that uses the codes of realist representation to make literature a discursive element of social resistance; in this regard, places in the city provide a key setting on which to represent the interaction between poetry and its social meaning, as Le Bigot states. In *Llibre de meravelles* we clearly saw how the ‘literaturization’ of post-Civil War Valencia becomes, for the poetic voice, the stage on which to access the social network and where to explore how the structures of power condition society through spatial distribution.

In line with the theoretical precepts of Jameson (1991 and 1992) and Tally (2013), considering *Llibre de meravelles* as an affective map allows us to account for the topographic thought that underlies the poetry of Vicent Andrés Estellés. Moreover, it allows us to analyse the text in order to define the cartographic narrations that the author pours into it. In this text,

we have observed how the poet uses two formulas for enunciating the urban space, these being read in accordance with the urban semiotics of Michel de Certeau (2000). As we have said in point 6.3, in the collection of poems we see the subjective ‘spatialization’ of daily life in the urban post war period. In this way, therefore, we can see that the cognitive mapping of the literary city occurs through two forms of enunciation: the *map* and the *tour* according to the terminology of De Certeau (2000). We should recall the French author’s assertion that all stories are a practice of space and that this is what happens when the poetic voice narrates the act of walking whilst simultaneously founding the literary space of the city.

In first place, we have seen that the poetic I creates a fragmented and subjective literary cartography of Valencia, attributes common to the topological networks proposed by Lindón (2014). As has been mentioned, the poet undertakes a cognitive mapping of the city as he tours it and narrates it through his poetry. The political voice constitutes an urban map with places and itineraries that bear witness to the historical situation and which give form to the experiences of the I. When reading the *Llibre de meravelles*, which is effectively a street map of Valencia in the post war period, from the perspective of De Certeau’s urban sociology, we can see that the author enunciates space in two ways: through song in movement that relates his perambulations and by paying fixed attention to specific places. The first of these ways of enunciation, the tour, has been identified as a mechanism through to blend amorous discourse and spatial representation in a single entity. As was described in point 6.3, the poet uses the action of walking to tour the city through amorous memories with his lover. The semiotics of De Certeau has given us the key to interpreting the author’s action of walking as a means of getting to know the city and, at the same time, as a means of becoming an agent who facilitates discourse. From this point of view, the description of the tour constructs space and at the same time gives a poetic narrative: we have seen this in certain poems such as “Postal” and “Ací”. Thanks to the reflections of Walter Benjamin (2005) and David Le Breton (2015), we have seen that, anthropologically, the action of urban walking is the means for the subject to reencounter his world and forge his connection with others. In the case of Estellés, we can see clearly that on the streets inhabited by those with whom the poetic I interacts and of which he is part, verses such as “Coral romput” are a good example. The process of paying attention to spaces, however, reaches a second phase when the poet, in addition to designing roots around the city, sets his gaze on specific places that, due to their characteristics, become poetic places. The dynamism of the walk gives way to rest in these places, the *tour* becomes *map*, and many places mentioned are toponyms and locations that the reader can easily identify, such as the garden, the fair or dance halls. Furthermore, the mention of these poetic places connects with the allusion to places of the memory that we discussed in chapter 5. Compositions such as “Arbres de pols”, “Cos mortal” or “Reportatge” illustrate that these places conform to the spatial network of the memory of Francoist

repression in urban areas. The prison, the changes to street names shown in “I l’Avenida del Doncel Luis Felipe Garcia Sanchiz” (LM, 2015: 268) and the recollections in Paterna, Bétera and el Saler become places where the stratigraphy of time accumulates and confers great power on certain points of the city. This shows that urban poetry affects people’s lives and that urban spaces are mechanisms for channelling civic engagement. As has been said, the forms and meanings of the urban world do not enter into the codes of monumentality and admiration, but rather into those of “attention to the infraordinary” (Bou 2011) that make up the identity of social majority. Thus, through the city, the poetic I critiques the context in pieces such as “Fundacions de la ràbia”, in which Moral on horseback controls the beach, and “Cos mortal”, which proves the fallacy of Lefebvre’s (2013) spatial transparency which states that the literary space is also a social space.

In the latter sense, De Certeau’s descriptors of *tour* and *map* help to reinforce the distinction between the idea of space and place in the urban context. Whereas space refers to the routes and pathways that create that which we have defined as *urban space*, static attention to toponyms and the description of the places of repression in the city refers to the idea of place that forms part of the concept of the *city*. The presence of absence of movement in this regard means we can regard these locations as places of rest, and spaces as areas of transit, as indicated by Tuan (2005). The city, however, is a complex structure: various places interact within it in a meshed structure that goes beyond those already mentioned. In addition to those of repression like the prison, the places of the city such as El Saler, the streets, the river, the beach, also take on a highly specific form as places of sexuality, which we have also attributed with a social nature by regarding them as *heterotopias*, as we will see.

With regard to the action of power structures on places of literary or non-literary representation, we have used the Foucault’s concept of *heterotopia*, which explains the processes through freedom and social relations depend on spatial distributions. Specifically, we have seen that heterotopias are types of different spaces constituted from topological taboos where one experiences death and sexuality, Eros and Thanatos, according to Defert (2010). These observations by Foucault (2010) regarding asylums, cemeteries and brothels as the prime examples of the concept of *heterotopia* has led us to analyse these places of death and sexuality in Estellés from the same perspective. On one hand, we have shown that the application of this concept to collections of poems such as *L’Hotel París*, *Testimoni d’Horaci* and *El gran foc dels garbons* gives positive results in terms of sexuality, in particular concerning Paul B. Preciado’s related concept of *pornotopias*. In chapter 6, point 6.4, we have explored the three aforementioned collections of poetry and have established that all three coincide in creating literary pornotopias represented by the hotel and the brothel, which in all cases are occupied by a sexualized female figure (Françoise, Cheryl and the Cordovesa, respectively). Further-

more, in the three collections, the literary spaces of prostitution, sex and violence highlight the tension between sin and chastity.

On the basis of this, we have explored these places as zones of transit between the expression of the private and public spheres, because we have observed that the literary voice uses a poetry of the explicit when recreating sexual and violent images. The materiality of these spheres has led us to question the ultimate purpose of creations that have been regarded as abject, in the sense intended by Kristeva (2006), due to the raw and pared down quality of the poetry that they inspire.

We began with the hypothesis that the poetic voice creates spaces that can threaten social norms, places where sexuality can be made public in an exercise of aesthetic freedom. We have seen that hotels are semi-public places like terraces and the banks of a river, where one can observe the sexual sphere, which is traditionally considered private. In the case of brothels, in *El gran foc dels garbons*, this consideration is strengthened because sex ceases to be dispossessed of the stronghold of uniqueness and becomes a good to be exchanged in an open place of constant transit. In the two examples, the pornotopias are more than scenes, they are key factors in a certain vision of sexuality that turns it into an element of revulsion. A brutal and humid sexuality, as Sansot (1994) put it, close to the most marginal side, which could only have been possible in places such as pornotopias. Thus, the application of the concept of *heterotopia*, now converted into *pornotopia*, demonstrates that spaces that are home to sexuality in Vicent Andrés Estellés are heavily loaded spaces of representation. The poet uses the abjection of images that he creates to express the moral repression of the dictatorship and he liberates it in a poetry characterised by repulsive sexual brutality. Nevertheless, the transgressive intention of this sphere is recreated in particular types of pornotopic space, such as brothels and hotels, heterotopic spheres in which to deploy the impure, spheres distinct from the habitual.

We have seen that Vicent Andrés Estellés uses urban space and pornotopic places as spheres where he can represent the social and psychological tensions of the dictatorship. The aim of eluding the moral surveillance to which the country and its inhabitants were subjected takes a material form in his poetry in the process of the *reterritorialization* of places and the changes made to how spaces are used. In his literary universe, the author modifies the distribution of that which belongs to the public world and that which belongs to the private to underline the contradictions that run through an imposed peace. The cinemas and the banks of the river in the urban setting exemplify the first place where to turn upside down the rules of behaviour, it is there where the first samples of clandestine eroticism occur in public spaces. Subsequently, in the brothels and hotels the author goes one step further as deploys a

concept of sexuality that is much more uncomfortable for the moral codes of the time, to the point of violence. In these places, the frontiers between the private and public are subverted by a literary voice and a poetry that observe and depict the body and sexual practices.

To sum up, through the analysis of pornotopic places, be they brothels, hotels, riverbanks or cinemas, we have looked in depth at the tensions between the private and the public in the literary discourse. Just as we have also examined the subjective expression of space and the affective projection that this has on us. This vision of the urban environment as a terrain between the public and private worlds arises from the intermediate position that is maintained between the vast world represented by the territory and the centrality that is implied by the notion of home in the concentric rings that we have established for Estellés' poetry. Consequently, the city approaches the idea of the *anthropological place* that Marc Augé (1995) defines the place onto which is projected the conception of the world. However, despite the possibility of regarding the city as a place, this attribution is not completely accurate between, as we have seen with the pornotopias, these places cannot be inhabited, instead they are occupied, as Davidson (2018) states in his study of hotels.

The primary meanings of the verb *to inhabit* and the phrase *sense of place* do not emerge in the poetry of Estellés until the texts begin to develop the poetry of the home, as analysed in chapter 7. These two concepts are key to any analysis of the literary home because, as we shall see, Vicent Andrés Estellés offers a noticeably phenomenological vision of the meaning of interiority and existential shelter. Using this approach, we have analysed the inner circle and Estellesian spaces in the concentric structure. According to Marta Segarra (2014), the domestic universe is the place immediately after the city where the aforementioned concepts rest, constituting home and city in two interdependent spheres that foster dialogue between the inside and the outside, between subjectivity and collectivity. We have therefore analysed the frontier nature of the home and obtained the following result: the home is permeable to interactions with the city and, as we saw in point 7.1, it also answers to the forms of social space proposed by Lefebvre (2013). By applying the concept of *limen* (Westphal 2007), we have seen that the home contains areas of transit and permeability between the interiority of the home (and the private world) and the exteriority of the city (and the public world). We have paid particular attention to literary representations that take *limen*, namely windows, balconies and door, because of their constant presence in Estellés' poetry. These liminal zones are the creators of reiterated images, such as the poetic I that hears the sounds of the street through the window or which observes the happenings in neighbouring homes, the classic image of the curtains twitching at the balcony and the door as a point of access to an interior world. In point 7.1. we studied them in depth and found that they are spatial metaphors of the assault by society on the subjectivity of the poetic I concentrated in the idea of

the *home*. We have shown that the door represents the arrival of the poverty into the home and that post war society climbs up the stairs. We have also shown that the windows are the channel through which the sounds of children alter the conscience of the poetic I in mourning for the death of his first daughter. The openings can thus be read as facilitators of *bodied spatial awareness* (Lindón 2012), because it is the senses that propitiate the information captured in the form of sounds and images from the poetic subject's sensorial landscape.

This conjunction of literary spaces, in addition to giving cohesion to the concentric structure of the Estellesian geographies that we have proposed, is the physical expression of a conception that reveals that the preoccupations of the world are the preoccupations of the poetic voice. In view of the analyses, the poetic home is not an ivory tower isolated from the social structure, but rather a consequence of it. We have therefore read the house as another piece of the social mesh that Vicent Andrés Estellés reproduces and reconstructs according to his poetic codes. We have considered the home as an something immersed in collective spaces and not as an isolated entity indoors; we have looked at the reflection of a community's gaze on poetry and the subjectivity of the literary voice. For this reason, examining the windows, doors, terraces and other liminal zones has enriched our exploration of the connections between the I and the We, between the interior and the exterior.

In this movement to and fro between the categories of inside and outside as representatives of the tensions between the collective and the individual, we have found that the 'literaturization' of grief and loss have played a key role in constructing the sense of the poetic home. Most of the works explored in this chapter are from the second half of the 1950s, a time when the poetic voice is strongly affected by the loss of its first daughter at the age of three and by the repressive years of the early post war period. In the light of this situation, Estellés' poetry is an exercise of reconstruction, very similar to the *reterritorialization* of the homeland, but with a much more personal focus because, as has been mentioned, poetic reflection and the attempt at recovery are two constants connected with the creation of literary spaces. We have therefore concentrated on the development of grief in relation to the act of inhabiting the interior and in the semantic changes that the home adopts throughout the process.

As a result of these analyses, we have studied the presence of grief in the work of Vicent Andrés Estellés as a phenomenon that transcends the individual to become a political question, as proposed by Sara Ahmed (2015) and Judith Butler (2006). In line with this proposal, we have seen that grief is spatially expressed, similar to the *reterritorialization* of the memory or the 'spatialization' of sexuality, in a series of topologies of the interior and enclosed. As was said in points 7.2 and 7.3, the home is the main place where literary experience is rooted and is also the centre from which irradiate metaphoric projections that embrace suffering; for

example, the cemetery, the coffin and the lift, a clear example of stratigraphy of the heterotopias (Foucault 2010). We have therefore synthesized a network of geographies of grief that supports the idea of reclusion and isolation as the organizing principles. The collections of poems *La nit* and *Primera soledad* are the texts that most clearly show these places of loss: they are collections of poems where the taboo of grief takes a domestic and interior form. From this perspective, the places of the interior are metaphors for the segregation that results from the experience of grief and constitute a series of dark zones in which the poetic voice remains in a form of quarantine (Morin 2003) in order to take in the impact of death. This spatial vision of grief has brought led us to consider the home and adjacent places in terms of heterotopia, that is, as different separate places in which occur vital processes that flee from social norms. In the same way that the pornotopias altered the patterns of sexuality and the poetic voice used it to express aesthetic and moral revulsion, the heterotopic reading has identified the ideological component of the loss in the spaces where it is housed. One of the bases of Foucault's heterotopias is that they are spaces with a strong normative load aimed at separating individuals suffering from biological crises, for example, senility amongst the elderly or deviant behaviours in prisons, which shows that spaces ideologically determined devices. In the case of grief, the analysis of Estellés' texts has led us to determine that this vital process is initially presented as a behavioural deviation that is expressed in closed and isolated spaces. The social component of loss the spaces is thus more than evident in the sense that home is represented in first instance as a negative place.

The enclosure and isolation of the poetic voice in the initial grief represented reveals that the home is a place of discipline, as Pasquinelli states (2006). The representation of grief in a secluded space such as the house is an attempt to keep the subject in isolation because of the taboo of the grieving process, as we have seen in point 7.3.

Nevertheless, the process of grieving continues and the image of the poetic home changes to the extent that it becomes a place of conversion and reconstruction, as has been described. In particular, the experience of the domestic night assists in the process of reflection, as Esquirol explains (2015), in texts such as *La nit* and *La clau que obri tots els panys*. The act of enunciation is the catalyst of this change to the experience of spatialized grief because, as Duch and Mèlich (2003) have indicated in consonance with Ahmed and Butler, the articulation of grief allows this to materialize and be understood. Thus, at this point we have seen that the construction of the literary home and, therefore, the act of dwelling in it, is irretrievably linked to the act of making poetry from mourning. This process is, without any doubt, a reflection of philosophical postulations that according to Heidegger (1960) imply the act of inhabiting, constructing and poetizing.

Furthermore, the creation of a discourse of grief allows the limits of the home's privacy to expand and the poetic I to access the collective setting that, like the poet, suffers from the loss. In point 7.3.1 we explained how grief, in Estellés' poetry, is a tool for constructing the community and social resistance, as the poetic voice says in "Coral romput". The grieving poetic I joins a community that has been denied the chance to grieve by the political situation for ideological reasons, in this regard the link of solidarity created through grief becomes a political and poetic rejection of the peace imposed by the dictatorship. In the same way that the brutal expression of sexuality is a tool to unsettle and liberate moral repression, grief becomes a tool for constructing collectiveness, as we saw in "Llibre d'exilis".

This return to existential inclemency through the reformulation of the idea of the home and the community connects, as we have said, with the attempts at reterritorialization that we analysed in chapter 5. In fact, the acute disorientation in "Llibre d'exilis", which is contemporary with the works mentioned above, is the product of the breakdown caused by the death of his daughter. The book combines the subjective affliction with the angst caused by the political situation under the concept of exile, the uprooting that subsequently leads to the reconstruction of the world as a poetical proposal and a political proposal. In this regard we can see, therefore, that the literary space of the house and the homeland have a profound relationship due to the fact that they are similar identity territories. In the territory, one can clearly see the maxim of Gaston Bachelard (2013), who states that all inhabited spaces intrinsically imply the idea of *home*. The two spaces are zones with a strong affective component that appeals to the primordial notion of the sense of place, to the refuge and to the act of inhabiting, despite one being individual and the other collective.

Therefore, by carrying out a circular reading of Estellés' work we are able to see that the social engagement of the poetic voice remains constant in its literary representation of the territory and the home. In this regard, the poetic spaces created by Vicent Andrés Estellés go beyond being mere themes in poetry and are analysed as literary mechanisms at the service of civic aesthetics.

Each of the three concentric circles that form the author's topographic thought (the territory, the city and the home) represent a channel of aesthetic and ideological protest. The three macrospace are territories that highlight the social and political situation of production. They are, in the final reckoning, a tool that situates poetry as an agent at the service of community issues. On the social level, space is the primary element where the individual and collective dimensions coexist, because it is the zone in which materially the *I* and the *We* come together and this principle is used in Estellés' poetry to turn spatiality into the mechanism that converts the lyrical genre into a loudspeaker for society. Through the judicious use

of very carefully wrought forms and discourse, the poet is able to deal in an extraordinary manner with the great themes of literature (memory, love and death). Literary spaces function, in this regard, as tools that democratize the poetic discourse and produce a literature that can be read on various levels.

The objective of this thesis have therefore been to study in depth the layers that give semantic structure to spaces and configure the social voice in a manner that is unique to the Catalan poetry of Valencia. We have placed a series of theoretical considerations for analysing the topographic thinking of the author and distinguishing the meanings of spaces in the author's act of resistance.

To summarize, Estellés poetry has been studied as an paradigm of the cartographic tendency that contemporary literature and culture have developed since the second half of the 20th century in the West. Taking this approach, the topological thinking present in the work of Vicent Andrés Estellés becomes a determining literary mechanism in his poetry. The literary representations are revealed as a constitutive element in the author's critical poetry and as a fundamental mechanism for subjectively describing the world.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Conclusions

Després del recorregut per les principals formes espacials de la literatura de Vicent Andrés Estellés, tot aturant-nos en els resultats de cadascun dels capítols continguts en les conclusions parcials, ara ens disposem a sintetitzar-ne la informació més rellevant. Tot seguit recopilem els resultats globals de les principals vies d'anàlisi proposades en l'estudi de l'espacialitat aplicat a l'obra estellesiana.

La part I, que inicia la tesi amb un recorregut pels diferents conceptes i punts de vista de l'anàlisi espacial en les ciències humanes i socials, ens ha servit per a definir l'aparat teòric des del qual llegir la poesia estellesiana. Els dos capítols que donen forma a aquesta secció teòrica, d'una banda, han establert el marc contextual en què emergeixen els estudis de l'espacialitat i l'ampliació de la consciència espacial en el pensament contemporani, i, d'altra banda, han recopilat les diferents aproximacions crítiques al fet espacial, que posteriorment hem aplicat a l'anàlisi literària.

El capítol I ens ha permès situar la teoria crítica de l'espai en el moviment intel·lectual que, des de la segona meitat del segle xx, ha incorporat l'espacialitat com un mecanisme per a la comprensió del món. El recorregut pels plantejaments de diversos teòrics de la cultura, filòsofs i estudiosos de la literatura ens ha portat a entendre que, com exposa Bertrand Westphal (2007), des de la fi de la segona guerra mundial hem assistit a una especialització de la història. Per a Westphal, la lectura espacial dels fets històrics és la resposta a la desconfiança que l'Holocaust va provocar en la idea de progrés com a motor de la història. Per aquest motiu, el teòric considera que per a recuperar la legitimitat de la historicitat com a clau de la comprensió del món, aquesta ha d'anar unida a l'espacialitat i el seu mode d'acostar-se a la realitat. Aquesta idea entronca amb les afirmacions de Fredric Jameson (1991) sobre l'ad-

veniment de la postmodernitat: segons l'autor, aquest període es defineix per l'adopció de la *lògica espacial* i la crisi de la historicitat. Jameson sosté aquesta idea sobre el principi que la cultura contemporània es troba cada vegada més dominada per l'espai i la seua lògica, i que la vida quotidiana, l'experiència psíquica i els llenguatges culturals són dominats per categories espacials, com hem vist en el punt 1.1. En un sentit similar, hem considerat avinent enllaçar les reflexions sobre l'auge de la concepció espacial del món i la cultura amb les consideracions que Michel Foucault va fer en un text considerat menor en la seua trajectòria, *Des espaces autres*. En aquest opuscle dels anys seixanta, el filòsof afirma taxativament que si el segle XIX havia estat el de l'estudi de la història, el segle XX es consagraria a l'estudi de l'espai. En els tres casos hem vist, doncs, que el punt de vista dels teòrics apunta en la direcció de l'espai com a component fonamental del pensament del segle XX. I això ens ha portat a constatar que la consciència de l'espacialitat en els temps contemporanis implica la necessitat de representar-la en els discursos culturals.

Aquest interès creixent en la dimensió espacial del món i el seu reflex en l'art porta a disciplines com la sociologia i la filosofia, per un costat, i la geografia, per un altre, a trobar punts de convergència que siguen capaços d'explicar la consciència de l'espacialitat que la postmodernitat comporta. Algunes de les denominacions que han pres els conjunts disciplinars que es dediquen a aquesta empresa intel·lectual són *teoria crítica de l'espai*, *estudis de l'espacialitat* o *geocrítica*. És a dir, un seguit d'etiquetes que tenen com a objectiu estudiar les formes espacials en la cultura, la ideologia i l'estructuració de la societat. En el nostre cas, per a l'estudi de les categories espacials en la literatura i la cultura, la fórmula anomenada *teoria crítica de l'espai* engloba tant les perspectives més pròximes a la sociologia i la filosofia —amb autors com Henri Lefebvre, Michel Foucault, Michel de Certeau o Jean Deleuze i Felix Guattari—, les propostes de prisma de les geografies de la subjectivitat —amb autors com Yi-Fu Tuan, Alicia Lindón o, secundàriament, Edward Soja— i algunes de les propostes aplicades als estudis literaris —els cabdals Bertrand Westphal i Robert Tally.

Per tant, sota la denominació de *teoria crítica de l'espai*, en el capítol 2 hem estructurat un conjunt de conceptes i explicacions que tot seguit sintetitzarem i que ens han permés explorar la literatura de Vicent Andrés Estellés des dels estudis de l'espacialitat.

Partim de la idea que l'espai és un producte de l'estructura social, una afirmació provinent de la teoria de la producció espacial que Henri Lefebvre (2013) va dissenyar en els anys 70. Els propòsits de Lefebvre eren explicar l'espai com un artefacte complex que, més enllà de la materialitat que adopta en la geografia o l'arquitectura, és el reflex d'un aparat ideològic amb clares implicacions en l'experiència dels subjectes i la imatge que aquests creen de l'entorn. Hem adoptat aquesta lectura de l'espai perquè considerem que els plantejaments lefebvrians

exploren amb profunditat totes les cares de l'espai i les defineixen amb precisió, tant pel que fa a la dimensió política d'aquest, com pel que fa a l'ús que en fan els habitants i al vincle afectiu i simbòlic que hi projecten. Aquestes tres vies d'aproximació al fet espacial en Lefebvre es fixen en la tríada conceptual que entén l'espai en tres dimensions, com hem vist en el punt 2.1. Els tres moments de l'espai social que proposa Lefebvre són: a) l'espai concebut, fixat en les representacions de l'espai —els dissenys de planificació que elaboren els sabers tècnics—, b) l'espai percebut, que correspon a les pràctiques espacials que desenvolupen els habitants en la vida quotidiana i, en darrer lloc, c) l'espai viscut, que pren forma en els espais de representació simbòlica i imaginària que els habitants construeixen de l'entorn. Aquesta darrera forma, l'espai viscut i els espais de representació, ha estat considerada la principal matèria d'anàlisi del nostre estudi, ja que es tracta de les representacions que els habitants i l'art efectuen de l'espai. Així doncs, els espais de representació mental de l'espai viscut són, en efecte, el tipus d'espais que contenen els textos literaris. És a dir, són fruit de la informació captada de la vivència de l'espai i dels filtres i estructures simbòliques que els subjectes i la cultura hi han aplicat. Per a nosaltres, aquesta consideració dels espais literaris ha estat la clau de volta per a entendre que les geografies, les construccions i els indrets representats en els textos literaris no són elements neutres aliens, sinó que són les figuracions derivades d'un producte social. Per tant, a la llum de la teoria de Lefebvre, aquests espais de representació literària estan determinats per les estructures socials i el poder que ha dissenyat els espais *reals* en els quals es basen.

Aquesta visió de l'espai literari com un derivat de l'espai real connecta amb l'atribució de l'adjectiu *realista* a la literatura estellesiana, en tant que el poeta representa en els versos una quantitat ingent d'espais i llocs referencialitzats en indrets existents i localitzables. Arran d'aquesta concordança, hem estudiat les geografies estellesianes de la teoria de la producció social, i hem entès els espais literaris com a derivats de l'espai viscut. Així doncs, en aquest marc conceptual hem estudiat com s'expressen les estructures de poder i el sistema normatiu en les formes espacials. Per a això, hem seguit Henri Lefebvre (2013) en les aproximacions més generals sobre l'acció de la ideologia en la distribució espacial, i Michel Foucault (2000 i 2010) en la capacitat de l'espai per a modelar el comportament dels individus, especialment pel que fa al concepte d'*heterotopia*, que després veurem. Posteriorment, hem aprofundit en la diferenciació entre *espai* i *lloc* com a maneres de conceptualitzar l'entorn més pròxim al subjecte. La convergència entre les aportacions de Michel de Certeau (2000), Marc Augé (1995) i Yi-Fu Tuan (1979 i 2005) ens han portat a perfilar la categoria de *lloc* com l'expressió concreta i afectiva de l'espai. A més, hem ajustat el concepte de *lloc* amb les nocions de *lloc antropològic* d'Augé, els *territoris identitaris* definits per Gilberto Giménez (1999) i el *sentit de lloc* provinent de l'antic *genius loci* que Tuan (2005) actualitza. Aquesta definició del lloc, com un concepte interdependent de l'espai, ens ha portat a explorar la

noció d'*habitar* com a acció semànticament complementària. En aquest cas, ens hem aproximat al concepte d'*habitar* en tant que experiència clau en la vivència i representació de l'espacialitat associada a la subjectivitat. Les aportacions de Heidegger (1960), en aquest sentit, ens han servit per a establir vincles entre *habitar-poetitzar-construir*, un conjunt d'idees que més tard seran aplicades a la lectura de la casa poètica i els espais privats en la literatura. En el mateix camp de la subjectivitat de la vivència dels llocs, hem fet esment a la poètica de la llar que Gaston Bachelard (2013) enfoca des de la fenomenologia per a desplegar la idea que tot espai habitat porta intrínsecament la idea de *casa*. I en darrer lloc, hem fixat l'atenció en la vivència corpòria de l'espai i els llocs gràcies als treballs de Lluís Duch i Joan Carles Mèlich (2003) i Alicia Lindón (2012), que postulen el *coneixement espacial corporitzat* com a mode d'aproximació a l'espacialitat des del cos i el sistema perceptiu.

El següent aspecte tractat ha estat la definició de la xarxa conceptual referida a la cartografia com a mode de representació dels espais, i també dels espais literaris. Hem représ les idees de Jameson (1991 i 1992) i Tally (2013), que defineixen el *cognitive mapping* com a mode d'aproximació a l'espai i la constitució de mapes com a síntesis de l'espai i els llocs habitats. A partir d'ací, hem proposat les narracions cartogràfiques com a eina d'enunciació de l'espai constituïda per dos punts de vista, el primer dels quals situa els subjectes com a *marcheurs* que, a través del disseny d'itineraris, converteixen l'experiència espacial en un *tour*; mentre que el segon, entén els subjectes com observadors dels indrets fixos del *map*, com més endavant veurem en l'aplicació a l'estudi de la ciutat estellesiana.

Per a concloure les aproximacions teòriques, hem constituït un bloc d'anàlisi que incorpora a la dualitat espai-lloc adés assenyalada la noció de *territori*. En aquesta secció hem explorat les característiques del vincle dels habitants amb el territori i el paisatge dels plantejaments de la *topofllia* que Tuan (2007) defineix per a explorar les relacions afectives entre els humans i la terra. Especialment, hem fet esment a la centralitat del territori com a component fonamental de la identitat d'una comunitat, ço és, com a *territori identitari*, com hem indicat abans. En conseqüència, hem explorat algunes consideracions de la relació entre paisatge i pàtria en la literatura valenciana de tombant del segle XIX i inicis del XX des de l'òptica de la geògrafa Mireia Folch-Serra (2007), que afirma que la imatge de les nacions i els seus paisatges són mal·leables i evolucionen al llarg del temps. I de les reflexions de Joan Nogué (2007), que afirma que la conceptualització de la pàtria i el territori va estretament lligada a l'òptica ideològica dels agents que la propicien. Així doncs, hem fixat la mirada en l'evolució entre el paisatgisme sentimental renaixencista del segle XIX amb les consideracions ideològiques que comportaven i les estètiques del segle XX que representaven els mateixos indrets des d'un altre filtre estètic.

En un sentit ample, les línies d'estudi que ens han resultat més prolífiques per a la lectura de l'obra estellesiana en clau dels espais de representació són les següents: a) l'atenció als mecanismes d'expressió de les estructures de poder en la constitució de l'espai literari, b) la cartografia com a reflex de la representació contemporània de l'espai en la literatura i c) la mirada subjectiva a l'espacialitat des de les nocions de *lloc* i d'*habitar*.

Com déiem, aquests tres eixos de la teoria crítica de l'espai han estat desenvolupats amb escreix en el capítol 2, i són el paradigma sobre el qual descansa l'anàlisi de l'espai que hem efectuat en els capítols posteriors.

La part II de la tesi concentra la secció d'aplicació de les línies teòriques adés esmentades. Concretament, els capítols 4, 5, 6 i 7 han tingut per objectiu connectar el bagatge teòric de la part I suara esmentat amb els espais literaris de Vicent Andrés Estellés: el territori, la ciutat i la casa. Per tant, a continuació recapitularem els resultats obtinguts de projectar el marc teòric sobre els textos literaris.

En primer lloc, el principi essencial sobre el qual s'assenta la lectura espacial de la poesia de Vicent Andrés Estellés és que el poeta construeix el seu univers literari com un mapa d'espais i llocs a través dels quals construeix el seu discurs i expressa el seu posicionament vital. Al respecte d'açò hem tingut en compte una sèrie de raonaments que qüestionen la relació entre discurs i espai. Per a alguns teòrics, aquests dos elements són les dues cares d'una moneda: segons Westphal (2007), el discurs funda l'espai quan l'enuncia, i segons De Certeau (2000), cartografiar és un acte enunciatiu que organitza els espais en una espècie de narracions cartogràfiques. Aquestes idees coincideixen amb les de Deleuze i Guattari, que afirmen que escriure és, en el fons, cartografiar, és a dir, en fundar territoris. Així doncs, des d'aquestes plantejaments, l'acte d'escriure en Estellés és l'acte de crear geografies literàries estèticament vinculades al món referencial. Per aquest motiu, hem organitzat els espais poètics estellesians en una estructura concèntrica de geografies que fa aflorar el pensament topogràfic de l'autor i que mostra una lectura de la literatura que assumeix «el lugar como centro de comprensión de lo humano» (Malpas, 2015: 199).

Hem estructurat, doncs, les geografies estellesianes en tres grans anells concèntrics que agrupen els espais de representació de més grans a més menuts. En una primera instància, la cartografia més extensa és la referida al concepte de territori i pàtria —capítol 5—, seguidament, la ciutat és l'anell intermedi on es desplega un gruix de significats espacials i literaris clau en el pensament estellesià —capítol 6—, i en darrer lloc, les geografies interiors concentren els llocs on habita en essència la identitat del subjecte —capítol 7.

Com ja hem apuntat, per a analitzar les geografies estellesianes en qualitat de cartografies hem pres la idea del *mapatge cognitiu* proposada per Jameson (1991) i recuperada per Tally (2013), exposada en el punt 2.3. Aquesta concepció de l'espai, com un mapa mental que els subjectes transiten, és pròpia de l'esmentada lògica espacial que, segons Jameson, marca la postmodernitat però també és un mecanisme on sintetitzar la tradició cultural d'un lloc, l'herència històrica i l'observació que els subjectes en fan des d'una òptica personal. Per això hem decidit resseguir la poètica estellesiana tot localitzant els espais i els llocs i la visió que se'n dona d'aquests en la gran cartografia de la seua obra.

El primer espai resultant del mapatge aplicat a Vicent Andrés Estellés és el marc del territori. En la recerca per establir els mecanismes de representació geogràfica, hem constatat que el poeta funda la idea de pàtria gràcies a un procés dirigit pel concepte de *reterritorialització* de Deleuze i Guatari (2004a i 2004b). Aquesta noció, exposada en el capítol 5, ha guiat la constitució de la imatge del territori i la pàtria perquè, com déiem unes línies més amunt, escriure és cartografiar i, en conseqüència, fundar territoris literaris. Des d'aquest plantejament hem vist que la poètica estellesiana del territori és un exercici complex de testimoniar el país i preservar-ne la memòria en uns temps que esborraven el passat i projectaven un futur poc esperançador per a la veu poètica. Les al·lusions reiterades a la tasca testimonial en poemaris com «Llibre d'exilis», *L'inventari clement de Gandia*, *Cant temporal* o *Oda marítima*, i les múltiples atribucions que la crítica ha fet a la poesia estellesiana com a testimonial, ens han portat a aprofundir en les especificitats d'aquesta característica. Així doncs, la representació de la pàtria no respon a una intenció sentimental, sinó a una intenció poètica i política de reterritorialitzar el país, que ha estat arravatat després de 1939. Gràcies al testimoni de veus que, com la literària, han estat marginades del discurs oficial de la Història la literatura construeix i conserva la memòria del territori recreat. En el projecte testimonial, hem identificat algunes concomitàncies amb les característiques que Picornell (2002) recull sobre el *testimonio* en Amèrica Llatina i que aplica a la narrativa de Montserrat Roig i Teresa Pàmies. En aquest sentit, la veu lírica d'Estellés s'encarrega de preservar la memòria col·lectiva d'un país vençut socialment i nacionalment, i confecciona un mapa de la pàtria en vies de recomposició. Així doncs, la poètica estellesiana dels anys cinquanta referida al territori prepara el marc conceptual sobre el qual posteriorment es basteix *Mural del País Valencià*. En conseqüència, aquest poemari és, analitzat des de la noció de la cartografia i les narracions cartogràfiques, el millor exemple de com la literatura és capaç de fundar una pàtria en els límits del text. El poeta hi narra el país, el recorre mentalment i literàriament en un itinerari, com els plantejats per De Certeau (2000), i superar així el desterrament que ha suposat l'exili interior i existencial de dècades anteriors.

Pel que fa al pensament topogràfic que s'observa en la lírica, és fonamental veure l'emergència del concepte de territori com un procés evolutiu i, segons com, «natural» en una literatura minoritzada com la catalana. Les observacions de Deleuze i Guattari (1990), en aquest sentit, ens han fet veure que la reterritorialització que es dona en Estellés respon a la necessitat d'habilitar la literatura com un terreny on forjar la consciència col·lectiva i nacional perquè les condicions socials no permeten que es faça en altres àmbits. En conseqüència, l'acció territorialitzadora del projecte estellesià és clau en el manteniment del sistema literari català al País Valencià, ja que com van anunciar Deleuze i Guattari (1990), en les literatures de pobles minoritzats els textos són els encarregats de mantenir i reproduir la consciència col·lectiva. En síntesi, considerem que el poeta intenta reconstruir el concepte de pàtria, que havia fet fallida en 1939, amb la utilització de la memòria col·lectiva i la poètica del territori per a recuperar un espai existencial i alhora posar les bases de la literatura fundacional. Hem observat que l'enunciació poètica del territori és també enunciació política, i que en el transcurs dels poemaris es dissenya una imatge del paisatge que evoluciona des de la semàntica tel·lúrica dels textos dels anys cinquanta amb xarxes metafòriques com la terrisseria o la forneria com a actes demiúrgics, fins a una poètica clarament referencial en el mapa del País Valencià que és *Mural del País Valencià*. Amb açò, hem vist que el vast món que s'encabeix en la idea de pàtria respon al que Giménez (1999) considera u *territori identitari*, ja que permet l'apropiació simbòlica de l'espai i esdevé el suport de les identitats individuals i col·lectives en tant que garant de la memòria que les manté.

El pensament cartogràfic, però, no es redueix a la representació del paisatge com a territori identitari, sinó que s'amplia a la construcció de la ciutat literària, com hem vist en el capítol 6. En aquest cas, hem constatat que, en Estellés, podem establir una diferenciació entre allò que es considera *espai urbà* i el que és la ciutat en si, com indica Henri Lefebvre (2017). La magnitud de la ciutat estellesiana permet establir aquesta línia, perquè dins del que s'entén per espai urbà s'estructuren una sèrie d'indrets que amplien la idea de ciutat. Es tracta de les zones rururbanes i la perifèria de la vila, mentre que la ciutat pròpiament dita la trobem formada per carrers, mercats i llocs concrets com cinemes o teatres. Aquesta doble consideració de l'espai urbà com a concepte més ample que la materialitat de la ciutat ens ha permès englobar dins de la urbanitat una sèrie de llocs que constitueixen una *xarxa topològica* o *mapa geogràfic de la identitat urbana* que, segons Alicia Lindón (2014), entrellaça els llocs importants per al subjecte. En aquest sentit, la xarxa topològica d'indrets urbans fa emergir la ciutat literària de manera discontinua, certament fragmentada i amb alguns buits aparents entre els llocs que la formen. Així doncs, la poesia de Vicent Andrés Estellés constitueix un espai urbà literari complex que fon en una sola entitat imatges biogràfiques de la vila de Tarragona, de València, de Gandia i, fins i tot, de Burjassot sota la idea de *ciutat*. Poemaris com *Ciutat a cau d'orella*, *Llibre de meravelles*, *El primer llibre de les èglogues* o *L'Hotel París*,

Testimoni d'Horaci i *El gran foc dels garbons* recullen una urbanitat ficcionada i constitueixen una sèrie de llocs que donen entitat material a la ciutat.

Des d'aquesta òptica, hem vist que l'espai urbà es construeix en la poètica de Vicent Andrés Estellés principalment amb la producció del que Kevin Lynch (2015) definia com *imatges ambientals*. Aquestes són les evocacions fruit de la percepció subjectiva de la ciutat que generen una visió relativament fixada de l'entorn urbà. Com hem exposat en el capítol 6, la idea de ciutat i món urbà en Estellés és present en pràcticament tota la trajectòria, i evoluciona des del poemari en què apareix inicialment, *Ciutat a cau d'orella*, fins a altres obres. És justament en aquest text on hem localitzat la convivència de dues imatges ambientals de l'entorn urbà: d'una banda, una recreació classicitzant de la ciutat monumental de Tarragona i, d'altra banda, una projecció més acostada a les estètiques contemporànies que s'arrelen en la dimensió quotidiana de la urbanitat. Hem vist com el poemari ha marcat una fita en la manera de concebre la ciutat en el poeta, ja que, com indiquen les seues seccions, el text avança, des d'uns postulats pròxims a l'abstracció de les imatges de la urbanitat en «Ciutat que s'endevina» i «Ciutat que es veu», fins a un acostament molt més profund de la materialitat de la ciutat en «Ciutat que se sap», on es representen carrers, trànsit i altres elements de la vida de la ciutat concreta.

Hem considerat, per tant, que la darrera secció del poemari inaugura la poètica de la quotidianitat urbana en Estellés, i prepara el terreny per l'adopció plena d'aquesta estètica en altres llibres com *Llibre de meravelles*. En el punt 6.2. hem plantejat que les geografies de la quotidianitat formen part d'un projecte poètic i polític que pretén incorporar la cara comuna de la vida com a canal de representació literària. I, en conseqüència, comporta que el jo poètic se situa en una posició horitzontal d'enunciació en què eleva a categoria literària fets considerats menors. En aquest canvi de paradigma estètic, hem distingit que la representació urbana és fonamental, i que el poeta utilitza la recreació de la vida de la ciutat com a suport a la poètica quotidiana. A la llum de les aportacions teòriques de Claude Le Bigot (2012) i Margalida Pons (2015), hem establert que la ciutat en Estellés és el punt on fecunda una poètica crítica de la quotidianitat, ja que hi convergeixen el jo i el nosaltres en la idea de col·lectivitat a què apel·la l'autor. Per a Pons, la quotidianitat crítica és un mecanisme que beu dels codis de representació realista per a fer de la literatura un element discursiu de resistència social; en aquest sentit, els llocs de la ciutat són un escenari clau on representar la interacció entre la poesia i el sentit social d'aquesta, com afirma Le Bigot. En *Llibre de meravelles* hem vist amb claredat com la literaturització de la València de postguerra és per a la veu poètica l'entorn on accedir a l'entramat social i on explorar com les estructures de poder condicionen la societat a través de la distribució espacial.

En la línia dels preceptes teòrics de Jameson (1991 i 1992) i Tally (2013), la consideració del poemari de les meravelles com un mapa afectiu de la ciutat dona compte del pensament topogràfic que subjau a la poètica de Vicent Andrés Estellés. A més, permet analitzar el text amb l'objectiu de definir les narracions cartogràfiques que l'autor hi vesa. En aquest text, hem observat que el poeta executa dues fórmules d'enunciació de l'espai urbà, les quals han estat llegides des dels plantejaments de la semiòtica urbana de Michel de Certeau (2000). Com hem dit en el punt 6.3., en el poemari assistim a l'espacialització de la quotidianitat de la postguerra urbana des del punt de vista subjectiu de la veu poètica. Així doncs, advertim que el mapeig cognitiu de la ciutat literària es dona a través de dues formes d'enunciació: el mapa i el recorregut, *map* i *tour* segons la terminologia de De Certeau (2000). Recordem que l'autor francès afirmava que tot relat és una pràctica de l'espai i que és això el que ocorre quan la veu poètica narra l'acte de caminar alhora que funda l'espai literari de la ciutat.

En primer lloc, hem vist que el jo poètic crea una cartografia literària de València fragmentària i subjectiva, uns atributs comuns amb les xarxes topològiques que proposa Lindón (2014). Com ja hem esmentat, el poeta fa un *mapping* cognitiu de la ciutat en el transcurs de recórrer-la i narrar-la poèticament. La veu poètica constitueix un mapa urbà amb els llocs i itineraris que testimonien la situació històrica i que donen forma a les experiències del jo. En llegir el plànol de la València de postguerra que és *Llibre de meravelles* des de la sociologia urbana de De Certeau, veiem que l'autor fa servir dos modes d'enunciació de l'espai: el cant en moviment que relata les passejades i, d'altra banda, l'atenció pausada als llocs concrets. La primera de les vies d'enunciació, l'itinerari o *tour*, ha estat identificada com un mecanisme a través del qual fondeu en una sola entitat el discurs amorós i la representació espacial. Com hem descrit en el punt 6.3., el poeta utilitza l'acció del passeig per a recórrer la ciutat a través dels records amorosos amb l'estimada. La semiòtica de De Certeau ens ha donat les claus interpretatives per a entendre l'acció de caminar com un mitjà de coneixement de la ciutat i, alhora, com un agent facilitador del discurs. Des d'aquest punt de vista, el relat del passeig construeix l'espai, al mateix temps que el narra poèticament: ho hem vist en alguns poemes com «Postal» o «Ací». Gràcies a les reflexions de Walter Benjamin (2005) i David Le Breton (2015), hem vist que, antropològicament, l'acció del passeig urbà és el mitjà perquè el subjecte es retrobe amb el seu món i forge el vincle amb els altres. En el cas d'Estellés, es veu amb claredat que és als carrers on habita el col·lectiu amb què el jo poètic interactua i de què forma part, versos com els de «Coral romput» ens n'han donat bona mostra.

El procés d'atenció als espais, però, assoleix una segona fase quan el poeta, a més de dissenyar recorreguts per la ciutat, fixa la visió en llocs concrets que, per les seues característiques, es converteixen en llocs poètics. El dinamisme del passeig es converteix en el repòs del lloc, el *tour* esdevé *map*, i molts dels indrets enunciats són topònims i llocs amplament

identificables pel públic lector com l'horta, la fira o les casetes del ball del diumenge. A més, l'esment dels llocs poètics connecta amb l'al·lusió als llocs de memòria de què parlàvem en el capítol 5. Composicions com «Arbres de pols», «Cos mortal» o «Reportatge» il·lustren que els llocs referits conformen la xarxa espacial de la memòria de la repressió franquista en l'àmbit urbà. La presó, el canvi de noms dels carrers escenificat en el vers «I l'Avenida del Doncel Luis Felipe Garcia Sanchiz» (LM, 2015: 268) i els records de Paterna, Bétera o el Saler esdevenen indrets on s'acumula l'estratigrafia del temps que confereix una gran potència evocadora a certs punts de la ciutat. Amb aquest plantejament, hem comprovat que la poètica urbana alça acta de la vida popular i s'evidencia que els espais urbans són mecanismes a través dels quals vehicular el compromís cívic. Com ja hem dit, les formes i els significats del món urbà no entren en els codis de la monumentalitat i l'admiració, sinó en els de «l'atenció a l'infraordinari» (Bou 2011) que constitueixen la identitat de la majoria social. Així doncs, a través de la ciutat el jo poètic fa una crítica al context: recordem peces com «Fundacions de la ràbia», on la Moral a cavall controla la platja, i «Cos mortal», on es verifica la fal·làcia de la transparència espacial de Lefebvre (2013) que constata que l'espai literari també és un espai social.

En un sentit últim, els descriptors de De Certeau, *tour* i *map*, contribueixen a reforçar la distinció entre la idea d'espai i lloc en el context urbà. Mentre que l'espai correspon al conjunt de recorreguts i itineraris que creen allò que hem definit anteriorment com a *espai urbà*, l'atenció estàtica a topònims i la descripció dels indrets de la repressió en la ciutat es refereix a la idea de lloc que recau en el concepte de *ciutat*. La presència o absència de moviment en aquest sentit permet considerar els llocs com a indrets de repòs i pausa, i l'espai com a zones de trànsit, com indica Tuan (2005). La ciutat, però, és una estructura complexa: hi interactuen diversos llocs en una estructura en forma de malla que va més enllà dels ja esmentats. Els llocs de la ciutat, a més de referir-se als de la repressió com la presó, el Saler, els carrers, el riu o la platja, també prenen una forma molt concreta en els llocs de la sexualitat, als quals també hem atribuït naturalesa social, com tot seguit veurem, en considerar-los *heterotopies*. Pel que fa l'acció de les estructures de poder en els llocs de representació, literària o no, hem utilitzat el concepte foucaultí d'*heterotopia*, que explica els processos mitjançant els quals la llibertat i les relacions socials depenen de les distribucions espacials. En concret, hem vist que les heterotopies són una mena d'*espais diferents* constituïts en tabús topològics on viure l'experiència de la mort i la sexualitat, l'eros i el tànatós, segons indica Defert (2010). Les observacions de Foucault (2010) sobre els sanatoris, els cementeris o els bordells com a màxims exemples del concepte d'*heterotopia* ens ha portat a analitzar els indrets de la mort i la sexualitat en Estellés des d'aquest punt de vista. D'una banda, hem constatat que l'aplicació d'aquest concepte en poemaris com *L'Hotel París*, *Testimoni d'Horaci* i *El gran foc dels garbons* resultava rendible en relació a la sexualitat. Especialment, en el concepte que Paul

B. Preciado proposa com a derivat de les heterotopies, les *pornotopies*. En el capítol 6, punt 6.4., hem explorat els tres poemaris adés citats i hem establert que tots tres coincideixen en crear pornotopies literàries representades en l'hotel i el bordell, que en tots els casos aquests espais estan ocupats per una figura femenina objecte de la sexualitat —Françoise, Cheryl i la Cordovesa, respectivament— i que en els tres poemaris, els espais literaris de la prostitució, el sexe i la violència posen de manifest la tensió entre pecat i castedat.

A partir d'aquest plantejament, hem explorat aquests llocs com zones de trànsit entre l'expressió de la privacitat i la publicitat, ja que hem observat que la veu literària utilitza una poètica de l'explícit en la recreació des les imatges sexuals i violentes. La materialitat d'aquestes esferes ens ha portat a qüestionar-nos l'objectiu final d'unes creacions que hem considerat abjectes, en el sentit de Kristeva (2006), per la poètica crua i descarnada que activen.

Hem partit de la hipòtesi que la veu poètica crea espais propicis a la vulneració de normes socials, llocs on poder fer pública la sexualitat en un exercici de llibertat estètica i d'ampliació de la postura crítica. Hem fixat que els hotels són aquells llocs semipúblics, com les terrasses i les baranes del riu, on s'exposa una esfera tradicionalment considerada privada com és la sexual. En el cas dels bordells, en *El gran foc dels garbons*, aquesta consideració s'enforteix perquè el sexe acaba de ser desposseït de l'últim reducte d'unicitat i passa a ser un be d'intercanvi en un espai obert i de constant trànsit. En els dos exemples, les pornotopies són més que escenaris, són factors clau per a una visió determinada de la sexualitat que la converteix en un element revulsiu. Una sexualitat brutal i humida, en termes de Sansot (1994), acostada al costat més marginal, que només ha estat possible en unes coordenades com les de les pornotopies. Així doncs, l'aplicació del concepte d'*heterotopia*, ara convertida en *pornotopia*, ens ha permès justificar que els espais que allotgen la sexualitat en Vicent Andrés Estellés són espais de representació marcats per una forta càrrega. El poeta fa servir l'abjecció de les imatges que crea per a expressar la repressió moral del context dictatorial i l'allibera en una poètica de brutalitat sexual revulsiva. No obstant això, l'intent transgressor d'aquesta esfera de l'afectivitat es recrea en uns espais pornotòpics d'especial consideració, com són els bordells i els hotels, esferes heterotòpiques on desplegar allò impur i diferents dels espais de la quotidianitat.

Amb això, hem constatat que Vicent Andrés Estellés utilitza l'espai urbà i els llocs pornotòpics com esferes on representar les tensions socials i psicològiques dels temps de la dictadura. La intenció d'eludir la vigilància moral a què estava sotmés el país i els seus habitants pren forma material en la seua poesia en el procés de *reterritorialització* del lloc arravatat i en l'alteració dels usos dels espais. En el seu univers literari, l'autor modifica la distribució del que pertany al món públic i del que pertany al món privat per fer aflorar les contradic-

cions d'una pau imposada. Els cinemes i les baranes del riu en l'àmbit urbà escenifiquen el primer lloc on transgredir les normes de comportament, és allà on es donen les primeres mostres d'erotisme clandestí en espais públics. Posteriorment, els prostíbuls i els hotels van un pas més enllà i despleguen un concepte de sexualitat molt més incòmode per als codis morals del moment fins al punt d'encarnar la violència. En aquests llocs, se subverteixen les fronteres entre la privacitat i la publicitat gràcies a l'expressió d'una veu literària que crea una poètica de l'exhibició del cos i de les pràctiques sexuals des d'una posició d'observador. A grans trets, amb l'anàlisi dels llocs pornotòpics, bé siguin els bordells i els hotels o les baranes del riu i els cinemes, hem aprofundit en les tensions entre la privacitat i la publicitat en el discurs literari. Com també hem incidit en l'expressió subjectiva de l'espai i la projecció afectiva que es produeix sobre aquest. Aquesta visió de l'entorn urbà com a terreny entre el món públic i el món privat es deu a la posició intermèdia que manté entre el vast món que representa el territori i la centralitat que implica la noció de casa en l'estructura d'anells concèntrics que hem establert per a la poesia estellesiana. Així doncs, la ciutat s'acosta a la idea de *lloc antropològic* que Marc Augé (1995) defineix com indret on es projecta la concepció del món. Però, malgrat la possibilitat de considerar la ciutat com un lloc, aquesta atribució no és del tot exacta perquè, com hem vist en les pornotopies, aquests indrets no gaudeixen de la possibilitat de ser habitats, sinó que més aviat són ocupats, com ens indica Davidson (2018) en el seu estudi sobre els hotels.

El sentit primigeni del verb *habitar*, com també la consciència del *sentit de lloc*, no emergeixen en la poètica d'Estellés fins als textos que despleguen amplament la poètica de la casa, analitzats en el capítol 7. Aquests dos conceptes són peces clau per a l'anàlisi de la casa literària, perquè, com tot seguit veurem, Vicent Andrés Estellés dona una visió sensiblement fenomenològica del sentit de la interioritat i del recer existencial.

Des d'aquest enfocament, hem analitzat l'anell interior de l'estructura concèntrica que són, al nostre entendre, els espais estellesians. Segons les reflexions de Marta Segarra (2014), l'univers domèstic és el lloc immediatament posterior a la ciutat on descansen els conceptes adés esmentats, tot constituint casa i ciutat en dues esferes interdependents que posen en diàleg l'endins i l'enfora, la subjectivitat i la col·lectivitat. Així doncs, hem analitzat de la condició fronterera de la llar amb el conseqüent resultat: la casa és un lloc permeable a les interaccions amb la ciutat i, com hem vist en el punt 7.1., també respon a les formes de l'espai social que Lefebvre (2013) plantejava. Amb l'aplicació del concepte de *limen* (Westphal 2007), hem vist que la llar conté zones de trànsit i permeabilitat entre la interioritat de la llar, i del món privat, i l'exterioritat de la ciutat, i el món públic. Hem parat especial atenció a les representacions literàries que prenen els *limen* en finestres, balcons i portes, per la constant presència en la poètica estellesiana. Aquestes zones liminars són creadores

d'imatges reiterades, com la del jo poètic que sent els sons del carrer a través de la finestra o que observa la realitat de les cases veïnes, el tòpic de les cortines que voleien al balcó i la imatge de la porta com a accés a un univers interior. En el punt 7.1. els hem estudiat amb profunditat amb el resultat que són considerats metàfores espacials de l'assalt del context social a la subjectivitat del jo poètic concentrada en la idea de *casa*. Hem constatat que la porta representa l'entrada de la pobresa i de la postguerra a la llar mitjançant l'escala, i que les finestres són el canal a través del qual els sons dels xiquets alteren la consciència del jo poètic en dol per la primera filla morta. Les obertures, doncs, poden ser llegides com a facilitadors del *coneixement espacial corporitzat*, (Lindón 2012), ja que són el sentit els que propicien la informació copsada en forma de sons i imatges del paisatge sensorial de l'entorn del subjecte poètic.

Aquesta conjugació dels espais literaris, a més de donar cohesió a l'estructura concèntrica de les geografies estellesianes que hem proposat, és l'expressió física d'una concepció que deixa veure que les preocupacions del món són les preocupacions de la veu poètica. A la vista de les anàlisis, la casa poètica no és una torre d'ivori aïllada de l'estructura social, sinó una conseqüència d'aquesta. Així doncs, hem llegit la casa com una peça més de l'engranatge social que Vicent Andrés Estellés reproduceix i reconstrueix segons els seus codis poètics. Hem considerat la llar com una entitat immersa en els espais de la col·lectivitat i no com un ens aïllat portes endins; l'hem plantejada com el reflex d'una mirada comunitària al fet poètic i la subjectivitat de la veu literària. Per aquest motiu, l'atenció a finestres, portes, terrasses i altres zones liminars ens ha resultat enriquidora per a explorar els vincles entre el jo i el nosaltres, entre l'interior i l'exterior.

En aquest moviment d'anada i tornada entre les categories de dins i fora com a representants de les tensions entre el col·lectiu i l'individu, hem notat que la literaturització del dol i la pèrdua ha tingut un paper clau en la construcció del sentit de la casa poètica. La major part de les obres explorades en aquest capítol corresponen a la segona meitat dels anys cinquanta, època en què la veu poètica és afectada fortament per la pèrdua de la primera filla als tres mesos d'edat i, contextualment, és influïda pels anys repressius de la primera postguerra. Davant d'aquesta situació, la poesia estellesiana és un exercici de reconstrucció, molt semblant al desenvolupat a propòsit de la *reterritorialització* de la pàtria, però amb un enfocament molt més personal perquè, com ja hem apuntat anteriorment, la reflexió poètica i la intenció de recuperació són dues constants vinculades a la creació d'espais literaris. Així doncs, hem fixat l'atenció en el desenvolupament del dol en relació a l'acte d'habitar la interioritat i en els canvis semàntics que la casa adopta al llarg del procés.

Arran d'aquest plantejaments, hem estudiat la presència del dol en Vicent Andrés Estellés com un fet que transcendeix la particularitat de l'individu i l'entendem com un afer polític, tot seguint Sara Ahmed (2015) i Judith Butler (2006). En consonància amb aquesta proposta, hem observat que el dol adopta una expressió espacial, semblant a la reterritorialització de la memòria o a l'espacialització de la sexualitat, en un seguit de topologies de la interioritat i el tancament. Com déiem en els punts 7.2 i 7.3, la casa és el principal lloc on arrela la vivència literària del dol i també és el centre irradiador de projeccions metafòriques que acullen el patiment; per exemple, el cementeri, el taüt o l'ascensor, un exemple clar de l'estratigrafia de les heterotopies (Foucault 2010). Així doncs, hem sintetitzat una xarxa de geografies del dol en què sura la idea de la reclusió i l'aïllament com a principi organitzador. Els poemaris *La nit* i *Primera soledad* són els textos on més clarament s'aprecia aquesta qualitat dels llocs de la pèrdua: són uns poemaris on el tabú del dol pren forma domèstica i interior. Des d'aquest punt de vista, els llocs de la interioritat metaforitzen la segregació que comporta la vivència del dol i constitueixen un seguit de zones fosques en què la veu poètica roman en una espècie de quarantena (Morin 2003) per pair l'impacte del traspàs. Aquesta visió espacial del dol ens ha portat a considerar la casa i els llocs adjacents en termes d'heterotopia, és a dir, com uns llocs diferents separats de la societat on es desenvolupen processos vitals que defugen les normes socials. De la mateixa manera que amb les pornotopies s'alteraven els patrons de la sexualitat i la veu poètica la feia servir com un revulsiu estètic i moral, la lectura heterotòpica del dol ens ha permès identificar el component ideològic de la pèrdua mitjançant els espais que l'acullen. Una de les bases de les heterotopies de Foucault és que són espais amb una forta càrrega normativa dedicats a separar individus que pateixen crisis biològiques —per exemple, la senectut als geriàtrics— o desviacions conductuals —a les presons—, per la qual cosa s'evidencia que els espais són dispositius determinats ideològicament. En el cas del dol, l'anàlisi dels textos estellesians ens han portat a determinar que aquest procés vital és, inicialment, presentat com una desviació conductual que s'expressa en espais tancats i aïllats. El component social de la pèrdua i dels espais, per tant, és més que palés en aquest sentit en què la casa és representada en primera instància com un lloc negatiu.

El tancament i l'isolament de la veu poètica en el primer dol representat en la domesticitat posa de manifest que la llar es constitueix en un entorn disciplinari, com afirma Pasquinelli (2006). La representació del dol en un espai reclus com és la casa és un intent per mantenir el subjecte en aïllament per l'atribució de tabú al procés luctuós, com hem vist en el punt 7.3. No obstant això, el procés del dol avança i la imatge de la casa poètica canvia fins al punt que es converteix en un lloc de conversió i de reconstrucció com ja hem exposat. Especialment, la vivència de la nit domèstica contribueix a la reflexió resilent, com explica Esquirol (2015), en textos com l'homònim *La nit* i *La clau que obri tots els panys*. L'acte enunciatiu és el detonant d'aquest canvi en la vivència del dol espacialitzat perquè, com Duch i Mèlich

(2003) han indicat en consonància amb Ahmed i Butler, l'articulació del dolor permet que aquest es materialitzi i es configure per a ser entès. Així doncs, en aquest punt hem vist que la construcció de la casa literària i, per tant, l'habitatge d'aquesta, va lligat indefectiblement a l'acte de poetitzar el dol. Aquest procés és, sense cap mena de dubte, el reflex dels postulats filosòfics que segons Heidegger (1960) implica l'acte d'habitar: construir i poetitzar.

La conformació d'un discurs del dolor, a més, propicia que els límits de la privacitat de la llar s'eixampli i el jo poètic accedisca a l'entorn col·lectiu que, com ell, pateix la pèrdua. En el punt 7.3.1. ens hem encarregat d'explicar que el dol, en la poesia estellesiana, resulta ser una eina de construcció comunitària i de resistència social, com la veu poètica diu en «Coral romput». El jo poètic dolgut s'insereix en la comunitat a qui el context polític li ha negat el dol per raons ideològiques, en aquest sentit, el vincle de solidaritat creat a través del dol esdevé un revulsiu polític i poètic contra la pau imposada de la dictadura. De la mateixa manera que l'expressió brutal de la sexualitat és una eina per a incomodar i alliberar la repressió moral, el dol es converteix en una eina de construcció de col·lectivitat, com hem vist en «Llibre d'exilis».

Aquest retorn de la intempèrie existencial a través de la reformulació de la idea de casa i de comunitat connecta, com ja hem dit, amb el projecte reterritorialitzador que hem analitzat en el capítol 5. De fet, la desorientació acusada en «Llibre d'exilis», coetani a les obres esmentades unes línies més amunt, és producte del desballestament vital que ha provocat el traspàs de la menuda. El llibre conjuga l'afflicció subjectiva amb l'angoixa del context polític sota el concepte de l'exili, el desarrelament que posteriorment desemboca en la reconstrucció del món com a proposta poètica i proposta política. En aquest sentit veiem, doncs, que l'espai literari de la casa i el de pàtria guarden una relació profunda per la naturalesa de territori identitari que comporten. En el territori s'observa amb claredat la màxima de Gaston Bachelard (2013), que afirma que tot espai habitat implica intrínsecament la idea de *casa*. Els dos espais són zones amb un fort component afectiu que apel·len a la idea primigènica del sentit de lloc, al refugi i a l'acte d'habitar, encara que en un cas individualment i en l'altre col·lectivament. Per tant, en efectuar una lectura circular de l'obra estellesiana com la d'aquest estudi es cospa la idea que el compromís social de la veu poètica és constant des de la representació literària del territori a la de la llar. En aquest sentit, els espais poètics creats per Vicent Andrés Estellés sobrepassen el fet de ser temes de la poesia i són analitzats com a mecanismes literaris al servei de l'estètica cívica.

Cadascuna de les tres grans esferes concèntriques que formen la figuració topogràfica de l'autor —el territori, la ciutat i la casa— representa un canal de protesta i de proposta en pla estètic i en l'ideològic. Els tres macroespais són terrenys on evidenciar les tensions del

context social i polític de producció. Són, en última instància, una eina per a situar la poesia com un agent al servei dels afers comunitaris. En el pla social, l'espai és l'element per excel·lència en què conviu la dimensió individual i la col·lectiva, ja que, és la zona on materialment el *jo* es troba amb el *nosaltres* i aquest principi és aprofitat en la poètica estellesiana per a fer de l'espacialitat el mecanisme que convertisca el gènere líric en un altaveu social. Gràcies a una elaboració acurada dels discurs i de les formes, el poeta efectua un tractament insòlit dels grans temes de la literatura —la memòria, l'amor i la mort. Els espais literaris funcionen, en aquest sentit, com a eines per a rebaixar l'elitisme del discurs poètic i produir una literatura situada amb diversos nivells de lectura.

Així doncs, l'objectiu d'aquesta tesi ha estat aprofundir en les capes que estructuren la semàntica dels espais i la conformació del cant social en una expressió única en la poesia catalana al País Valencià. Hem posat al servei de la literatura un seguit de consideracions teòriques per analitzar el pensament topogràfic de l'autor i destriar els significats que els espais vehiculen al servei del propòsit resistent de l'autor.

En resum, la lírica estellesiana ha estat estudiada com un exemple paradigmàtic de la tendència cartogràfica que la literatura i la cultura contemporànies han desenvolupat des de la segona meitat del segle xx a Occident. Des d'aquest enfocament, el pensament topològic present en l'obra de Vicent Andrés Estellés ha esdevingut un mecanisme literari determinant en la seua poètica. Així doncs, les representacions literàries de l'espai s'han revelat com un element constitutiu de la poesia crítica de l'autor, i com un mecanisme fonamental per a l'expressió subjectiva del món.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

BIBLIOGRAFIA



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Corpus d'estudi

ANDRÉS ESTELLÉS, Vicent (1988) *Primera soledad*, València, Alfons el Magnànim.

— (1980) *Cant temporal. Obra Completa*, V, València, 3i4.

— (1982) *Versos per a Jackeley. Obra Completa*, VII, València, 3i4.

— (1986) *La lluna de colors. Obra Completa*, IX, València, 3i4.

— (1996) *Mural de País Valencià*, València, 3i4.

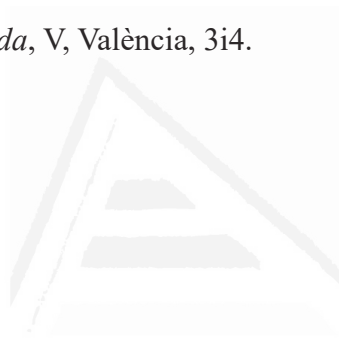
— (2014) *Obra Completa Revisada*, I, València, 3i4.

— (2015) *Obra Completa Revisada*, II, València, 3i4.

— (2016) *Obra Completa Revisada*, III, València, 3i4.

— (2017) *Obra Completa Revisada*, IV, València, 3i4.

— (2018) *Obra Completa Revisada*, V, València, 3i4.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Bibliografia crítica

- AHMED, Sara (2015) *La política cultural de las emociones*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- ALBALADEJO, Tomás (1998) *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa: análisis de las novelas cortas de Clarín*, Alacant, Universitat d'Alacant.
- ALPERA, Lluís (1999) «El compromís de l'autor amb el seu context urbà: Notes al Poema de Vicent, de Vicent A. Estellés», *Els Marges: Revista de llengua i literatura*, 64, p. 107-111.
- (2003) «El funambulisme líric en Vicent Andrés Estellés», *L'Aiguadolç. Revista de literatura*, 28-29, p. 11-22.
- (2011) «A Sant Vicent Ferrer. Poema de Vicent Andrés Estellés. El primer poeta valencià que va “baixar al carrer”» dins Josep Massot Muntaner (ed.), *Miscel·lània Albert Hauf*, 1, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 195-201.
- ANZALDÚA, Gloria (2016) *La Frontera. La nueva mestiza*, Madrid, Capitán Swing [1987 1a ed. original *Borderlands*].
- ARCHILÉS, Ferran (2007) «La Renaixença al País Valencià i la construcció de la identitat regional», *Anuari Verdaguer*, p. 483-519.
- ARFUCH, Leonor (2013) «La ciudad como autobiografía», *Bifurcaciones. Revista de estudios culturales urbanos*, 13, p. 1-14.
- ARIAS, Albert (2013) «Repensando el espacio desde la sexualidad» [<http://ciudad.blogs.uoc.edu/2013/10/repensando-el-espacio-desde-la-sexualidad/>] Última visita: 9/5/2019.
- ASENSI, Manuel (2009) «La subalternidad borrosa. Un poco más de debate en torno a los subalternos» En Gayatri Chakravorty Spivak ¿Pueden hablar los subalternos?, Barcelona, MACBA, p. 9-39.
- AUGÉ, Marc (1993) «Espacio y alteridad», *Revista de Occidente*, 140, p.13-34.
- (1995) *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa.
- BACHELARD, Gaston (2013) *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica [1957, 1a ed. en l'original *La poétique de l'espace*].
- BAKHTIN, Mikhail (1989) «Las dormas del tiempo y el cronotopo en la novela» dins *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, p. 237-409.
- BALAGUER, Enric (2000) «Engagement i realisme en la poesia de Vicent Andrés Estellés (a propòsit de *Llibre d'exilis*)» dins Ferran Carbó, Dolores Jiménez, Elena Real i Ramon Rosselló (ed.), *Les literatures catalana i francesa: realisme i engagement*, València/Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 33-46.

- (2010) «Vicent Andrés Estellés: silencis, exilis i buits discursius» dins Vicent Salvador, Adolf Piquer i Daniel P. Grau (ed.), *Opera estellesiana: per a una edició crítica de Vicent Andrés Estellés*, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, p. 123-132.
- BALLART, Pere (2011) «Entre l'èpica i la lírica: la narrativitat de Vicent Andrés Estellés», *Reduccions*, 98-99, p. 118-127.
- BALLESTER, Josep (1991) «La nit: algunes constants de VAE», *Caplletra*, 10, p. 29-40.
- (2003) «Dos elements poètics fonamentals en l'obra de V. Andrés Estellés», *L'Aiguadolç. Revista de literatura*, 28-29, p. 59-66.
- BATALLER, Alexandre (2015) «Llocs literaris de la ciutat de València i experiències de transposició didàctica» dins Juan Carlos Colomer Rubio i Josep Sorribes Monrabal (coord.), *València, 1808-2015: la història continua...*, València, Balandra Edicions, p. 35-42.
- (2016) «Espais i llocs literaris, conceptes de mediació literària: aplicació al casos de C. Sánchez-Cutillas i M. Vicent», *eHumanista/IVITRA*, 10, p. 188-207.
- BATALLER, Alexandre & Hernández, Héctor (coord.) (2014): *Un amor, uns carrers: Cap a una didàctica de les geografies literàries*, València, Publicacions de la Universitat de València.
- BENJAMIN, Walter (2005) *Libro de los pasajes*, Madrid, Ediciones Akal [1982, 1a ed. definitiva en l'original *Das passagen-Werk*].
- BENS, Felip (2017a) *València al mar*, València, Drassana.
- (2017b) «El rescat per a la ciutadania de la Marina de València», *Valencia Plaza* [<http://valenciaplaza.com/el-rescat-per-a-la-ciutadania-de-la-marina-de-valencia>] Última visita: 9/5/2019.
- BORJA, Joan (2010) «El rei Jaume I: història i llegenda en l'imaginari popular valencià», dins Carme Oriol i Emili Samper (ed.): *El rei Jaume I en l'imaginari popular i en la literatura*, Tarragona/Palma, Publicacions de la Universitat Rovira i Virgili/Publicacions de la Universitat de les Illes Balears, p. 33-60.
- BOU, Enric (1990) «*Coral romput*: l'“infern” de Vicent Andrés Estellés» dins Antoni Ferrando i Albert Hauf (ed.) *Miscel·lània Joan Fuster*, II, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 317-328.
- (2011) «Vicent Andrés Estellés, o l'atenció a l'infraordinari», *Reduccions. Revista de poesia*, 98-99, p. 128-148.
- (2013) *La invenció de l'espai. Ciutat i viatge* València, Publicacions de la Universitat de València.
- BOU, Enric i SUBIRANA, Jaume (ed.) (2017) *The Barcelona Reader. Cultural readings of a city*, Liverpool, Liverpool University Press / Ajuntament de Barcelona.
- BRAUDEL, Fernand (2002) *Las ambiciones de la historia*, Barcelona, Crítica.

- BUTLER, Judith (2006) *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*, Buenos Aires, Paidós.
- CALAFAT, Francesc (2004) «Individu, societat i literatura en la poesia de Vicent Andrés Estellés» dins Ferran Carbó, Enric Balaguer i Lluís Meseguer (ed.) *Vicent Andrés Estellés*, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, p. 85-108.
- CAMPOS-F. FÍGARES, Mar i GARCÍA-RIVERA, Gloria (2017) «Aproximación a la ecocrítica y la ecoliteratura: literatura juvenil clásica e imaginarios del agua», *Ocnos. Revista de Estudios sobre Lectura*, 16, p. 95-106. [https://www.revista.uclm.es/index.php/ocnos/article/viewFile/ocnos_2017.16.2.1511/pdf] Última visita: 9/5/2019.
- CARBÓ, Ferran (2004a) «Els exilis de Vicent Andrés Estellés», *Caplletra*, 36, p. 93-116.
- (2004b) «Els inicis de Vicent Andrés Estellés i la poesia dels anys cinquanta» dins Ferran Carbó, Enric Balaguer i Lluís Meseguer (ed.) *Vicent Andrés Estellés*, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, p. 9-47.
- (2009) *Com un vers mai no escrit. La poesia de Vicent Andrés Estelles en els anys cinquanta*, Barcelona/Alacant, Publicacions de l'Abadia de Montserrat/Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana.
- (2013) «Isabel Andrés Lorente en la poesia de Vicent Andrés Estellés durant 1956 i 1957», *Caplletra*, 55, p. 199-223.
- (2014) «La poesia de Vicent Andrés Estellés entre el 1952 i el 1958: de les *homilies* a les *tenebres*» dins Vicent Andrés Estellés, *Obra Completa I. Nova edició, revisada*, València, 3i4, p. 11-63.
- (2015) «La poesia de Vicent Andrés Estellés entre la fi dels anys cinquanta i l'inici dels seixanta: de les *tenebres* a les *meravelles*» dins Vicent Andrés Estellés, *Obra Completa II. Nova edició, revisada*, València, 3i4, p. 9-54.
- (2016) «*Ombra d'ales a l'aigua*. El primer poemari en llengua catalana de Vicent Andrés Estellés» dins *Paraules invictes: Cinc estudis de poesia catalana del segle XX*, València, Publicacions de la Universitat de València, p. 171-207.
- (2018) *Els versos dels calaixos. Sobre Llibre de meravelles de Vicent Andrés Estellés*, València, Publicacions de la Universitat de València.
- CARRERAS, Carles (1995) «La ciudad de Barcelona en la literatura catalana», *Anales de Geografía de la Universidad Complutense*, 15, p.221-233.
- (2003) *La Barcelona literària. Una introducció geogràfica*, Barcelona, Proa.
- CARRERAS, Carles i MORENO, Sergi (ed.) (2009) *Llegint pedres, escrivint ciutats. Unes visions literàries de la ciutat*, Lleida, Pagès editors.
- CASANOVA, Emili (ed.) (2003) Dossier: «Homenatge a Vicent Andrés Estellés» *L'Aiguadolç. Revista de literatura*, 28-29.
- CASTELLANOS, Jordi (1997) *Literatura, vides, ciutats*, Barcelona, Edicions 62.

- CASTELLS, Manuel (1986) *La ciudad y las masas. Sociología de los movimientos sociales urbanos*, Madrid, Alianza Editorial.
- CASTILLA DEL PINO, Carlos (1996) «Teoría de la intimidad», *Revista de Occidente*, 182-183, p. 15-30.
- CLIMENT, Laia (2008) «El llenguatge de la corporalitat» dins *Maria-Mercè Marçal, cos i compromís*, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana/Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Alacant/Barcelona, p. 53-100.
- COLLIN, Françoise (1995) «Espacio doméstico. Espacio público. Vida privada» dins *Ciudad y mujer. Actas del curso: Urbanismo y mujer. Nuevas visiones del espacio público y privado. Málaga 1993-Toledo 1994*, Madrid, Seminario Permanente Ciudad y Mujer p. 231-237.
- CÓS I RIERA, Pilar (1995) «Arquitectura doméstica o domesticada» dins *Ciudad y mujer. Actas del curso: Urbanismo y mujer. Nuevas visiones del espacio público y privado. Málaga 1993-Toledo 1994*, Madrid, Seminario Permanente Ciudad y Mujer p. 247-253.
- CUCÓ, Alfons (1996) «Pròleg» dins Gil-Manuel Hernández Martí: *Falles i franquisme a València*, Catarroja, Editorial Afers.
- DAS, Veena (2008) «Antropología del dolor» dins Francisco A. Ortega (ed.) *Veena Das: sujetos del dolor, agentes de dignidad*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas : Pontificia Universidad Javeriana. Instituto Pensar, p. 309-436.
- DAVIDSON, Robert (2018) *The Hotel: Occupied Space*, Toronto, University of Toronto Press.
- DE CASTRO, Constancio (1999) «Mapas cognitivos. Qué son y cómo explorarlos», *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, 33. [<http://www.ub.edu/geocrit/sn-33.htm>] Última visita: 9/5/2019.
- DE CERTEAU, Michel (2000) *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*, Universidad Iberoamericana. Departamento de historia. Instituto tecnológico y de estudios superiores de Occidente [1980 1a ed. original *L'invention du quotidien*].
- DEFERT, Daniel (2010) «“Heterotopía”: tribulaciones de un concepto entre Venecia, Berlín y Los Ángeles» dins Michel Foucault, *El cuerpo utópico. Las heterotopías*, Buenos Aires, Nueva Visión, p. 33-110.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix (1990 [1a ed. 1975]) *Kafka. Por una literatura menor*, Mèxic, Ediciones Era.
- (2004a) *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, València, Pretextos [1980, 1a ed. en l'original *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrenie*].
- (2004b) *El Anti Edipo, Capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, Paidós [1972, 1a ed. en l'original *L'Anti-OEdipe. Capitalisme et Schizophrenie*].
- DELGADO, Manuel (2013) «El espacio público como representación. Espacio urbano y espacio social en Henri Lefebvre», Oporto, en línia [http://www.oasrn.org/pdf_upload/el_espacio_publico.pdf] Última visita: 9/5/2019.

- (2017) «Lo urbano, más allá de la ciudad» dins Henri Lefebvre, *El derecho a la ciudad*, Madrid, Capitán Swing, p. 15-19.
- DELGADO, Manuel i JUAN, Anna (2011) «Introducció: entre el cel i la terra» dins *Terrats de Barcelona. Entre el cel i la terra*, Barcelona, Institut del Paisatge Urbà, p. 14-19.
- DIVERSOS AUTORS (2011) *Literatura, territori i identitat. La gestió del patrimoni literari a debat*, Girona, Curbet Edicions.
- DUARTE, Fábio (2017) *Space, place and territory. A critical review on spatialities*, Londres: Routledge [en línia: https://books.google.es/books?id=UPLiDQAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=ca&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false] Última visita: 9/5/2019.
- DUCH, Lluís i MÈLICH, Joan Carles (2003) *Escenaris de la corporeïtat. Antropologia de la vida quotidiana 2, 1*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- ELORRIETA, Berezi (2017) *Paisaje y Territorio: Un binomio con horizontes comunes*, Barcelona, Centro Universitario Internacional de Barcelona/ Universitat de Barcelona [https://www.unibarcelona.com/sites/default/files/contenido/informe_berezi_elorrieta_0.pdf] Última visita: 9/5/2019.
- ESPINÓS, Joaquim (2004) «La construcció de l'imaginari nacional en la poesia de Vicent Andrés Estellés» dins Ferran Carbó, Enric Balaguer i Lluís Meseguer (ed.), *Vicent Andrés Estellés*, Alacant: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, p. 181-205.
- ESQUIROL, Josep Maria (2015) *La resistència íntima: assaig d'una filosofia de la proximitat*, Barcelona, Quaderns crema.
- FOLCH-SERRA, Eva (2007) «El paisaje como metáfora visual: cultura e identidad en la nación posmoderna» dins Joan Nogué (ed.), *La construcción social del paisaje*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, p. 139-162.
- FOUCAULT, Michel (1979) «El ojo del poder» dins *Jeremías Bentham. El panóptico*, Madrid, Ediciones de la Piqueta, p. 9-29.
- (1992) «Derecho de muerte y poder sobre la vida» dins *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*, Madrid, Siglo XXI, p. 161-194.
- (1999) «Espacios diferentes» dins *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales*, 3, Barcelona, Paidós, p. 431-441.
- (2000) *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Madrid, Siglo XXI.
- (2010) *El cuerpo utópico. Las heterotopías*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- (2015) «Espacio, poder y saber. Entrevista a Michel Foucault», *Bifurcaciones*, 19, p. 1-11. [http://www.bifurcaciones.cl/bifurcaciones/wpcontent/uploads/2015/06/bifurcaciones_019_Reserva.pdf] Última visita: 9/5/2019.
- FRANCÉS, M. Àngels (2005) «Finestra endins i enfora: sobre algunes protagonistes de Montserrat Roig», *Feminismo/s*, 5, p. 97-115.

- FREUD, Sigmund (1991) «Tótem y tabú y otras obras» dins *Obras Completas*, 13, Buenos Aires, Amorruto Editores, p. 1-164 [1913, 1a ed. en l'original *Totem und Tabu: Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*].
- FUSTER, Joan (1954) «Ciutat a cau d'orella, per V. A. Estellés», *Pont Blau*, 19, p. 89-90. Reproduït digitalment en:
[https://www.ara.cat/opinio/Ciutat-dorella-Vicent-Andres-Estelles_0_1985801407.html]
Última visita: 9/5/2019.
- (1980) *Antologia de la poesia valenciana 1900-1950*, València, 3i4.
- G. CORTÉS, José Miguel (2009) *Deseos, cuerpos y ciudades*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona.
- GALAN, Andreu (2011) «Nadie puede saber lo que esto significa», *Reduccions*, 98-99, p. 172-179.
- GARCIA GRAU, Manel (2004) «Vicent Andrés Estellés i l'amor com a erografia» dins Ferran Carbó, Enric Balaguer i Lluís Meseguer (ed.), *Vicent Andrés Estellés*, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana.
- GIMÉNEZ, Gilberto (1999) «Territorio, cultura e identidades. La región socio-cultural», *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, 9, p. 25-57.
- GRAU, Daniel P. (2017) *El dit sobre el mapa: Joan Fuster i la descripció del territori*, València, Publicacions de la Universitat de València.
- HALBWACHS, Maurice (1995) «Memoria colectiva y memoria histórica», *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 69, p. 209-219.
- HALL, Edward. (2013) *La dimensión oculta*, Mèxic, Siglo XXI [1966, 1a ed. en l'original *The hidden*]
- HEIDEGGER, Martin (1960) «...Poéticamente habita el hombre...», *Revista de filosofía*, Volum 7, 1-2, p. 77-91.
[<https://revistafilosofia.uchile.cl/index.php/RDF/issue/view/4511>] Última visita: 9/5/2019.
- HERNÁNDEZ CORDERO, Adrián (2008) «De la dialéctica a la trialéctica del espacio: Aproximaciones al pensamiento de Milton Santos y Edward Soja» dins Cristóbal Mendoza (Coord.), *Tras las huellas de Milton Santos. Una mirada latinoamericana a la geografía humana contemporánea*, México, Anthropos/ Universidad Autónoma Metropolitana, p. 84-97.
- IGLESIA, Anna Maria (2019) *La revolución de las flâneuses*, Terrades, WunderKammer.
- INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS (2007) *DIEC2. Diccionari de la Llengua Catalana*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans.

- ISARCH, Antoni (2016) «Rafael Tasis en els debats novel·listics del seu temps» dins Montserrat Bacardí, Francesc Foguet i Àlex Martín (ed.), *Rafael Tasis (1906-1966), cinquanta anys després*, Barcelona, Publicacions de l'Institut d'Estudis Catalans, p. 53-81.
- JAMESON, Fredric (1991) *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós. Versió reduïda de Frederic Jameson (1992) *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*, London/ Nova York, Verso.
- KEOWN, Dominic (1996) «Entre particularismes i universalitat: una lectura freudiana d'*Horacianes*» dins *Sobre la poesia catalana contemporània*, València, 314, p. 93-119.
- (2000) *Polifonia de la subversió. La veu col·lectiva de Vicent Andrés Estellés*, València, Tàndem.
- (2002) «Crònica i simbiosi: el constructe del Jo poètic d'Estellés» dins Enric Balaguer et al, *Memòria i literatura. La construcció del subjecte femení*, Paiporta, Denes, p. 319-327.
- (2011) «Erudició, visceralitat i experiència comuna: les "Horacianes" i "L'exili d'Ovidi" de Vicent Andrés Estellés», *Reduccions: revista de poesia*, 98-99, p.239-263.
- (2012) «Trauma and Schizophrenia in 'Primera soledad' and 'La clau que obri tots els panys' by Vicent Andrés Estellés», *Catalan Review*, 26, p.163-182.
- KEOWN, Dominic i LARIOS, Jordi (2007) «Contemporary Catalan Literature. Fact or fiction?» dins Fernando Cabo Aseguinolaza, Anxo Abuín González i César Domínguez (ed.), *A Comparative History of Literatures in the Iberian Peninsula*, I, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, p. 235-252.
- KOOLHAAS, Rem et al (2014) *Window. Elements of Architecture*, 14, Biennale di Venezia, Marsilio.
- KRACAUER, Siegfried (1995) «The Hotel lobby» dins *The Mass Ornament: Weimar Essays*, Harvard, Harvard University Press.
- KRISTEVA, Julia (2006) «Sobre la abyección» dins *Poderes de la perversión*, México, Siglo XXI [1980, 1a ed. en l'original *Les pouvoirs de l'horreur*].
- LE BIGOT, Claude (2012) «Realista i sentimental: la experiència de la cotidianidad y su relación con la polis», *Tropelias. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 18, p. 58-73.
- LE BRETON, David (1999) *Antropología del dolor*, Barcelona, Seix Barral.
- (2015) *Elogio del caminar*, Madrid, Siruela.
- LE CORBUSIER (1961) *El modulator. Ensayo sobre una medida armónica a la escala humana aplicable universalmente a la arquitectura y a la mecánica*, Buenos Aires, Editorial Poseidón.
- LEFEBVRE, Henri (1983) «El concepto de representación» dins *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*, Mèxic, Fondo de Cultura Económica, p. 15-25.

- (2013) *La producción del espacio*, Madrid, Capitán Swing [1974, 1a ed. en l'original *La production de l'espace*].
- (2017) *El derecho a la ciudad*, Madrid, Capitán Swing [1968, 1a ed. en l'original *Le droit à la ville*].
- LÉVY, Bertrand (2018) «Literatura i ressons territorials. De la paraula al mapa» dins Mariàngela Vilallonga, Margarida Casacuberta i Anna Perera Roura (ed.), *La construcció literària del territori*, Girona, Publicacions de l'Institut de Llengua i Cultura Catalanes, p. 21-37.
- LINDÓN, Alicia (2006) «La espacialidad de la vida cotidiana: los hologramas socio-territoriales de la cotidianidad urbana» dins Joan Nogué i Joan Romero (ed.), *Las otras geografías*, València, Tirant lo Blanch, p. 425-445.
- (2012) «Corporalidades, emociones y espacialidades: hacia um renovado *betweenness*». *RBSE –Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*, 33, p. 698-723.
- (2014) «El habitar la ciudad, las redes topológicas del urbanita y la figura del transeúnte» dins Daniel Sánchez González i Luis Ángel Domínguez Moreno (ed.), *Identidad y espacio público. Ampliando ámbitos y prácticas*, Barcelona, Gedisa, p. 55-76.
- LINDÓN, Alicia & HIERNAUX, Daniel (ed.) (2010) *Los giros de la geografía humana: desafíos y horizontes*, Barcelona, Anthropos.
- (2012) *Geografías de lo imaginario*, Barcelona, Anthropos.
- LEÓN, Nuria (2013) «La paròdia en la poesia de Vicent Andrés Estellés» dins Vicent Salvador i Manuel Pérez Saldanya (ed.), *L'obra literària de Vicent Andrés Estellés. Gèneres, tradicions poètiques i estil*, València, Acadèmia Valenciana de la Llengua, p. 229-266.
- LLORENTE, Marta (2015) «Literatura y Ciudad: la escena urbana como horizonte de representación» dins *La ciudad: huellas en el espacio habitado*, Acantilado, Barcelona, p. 341-430.
- LLORENTE, Teodor (2013) *Teodor Llorente. Obra valenciana completa* a cura de Rafel Roca Ricart, València: Acadèmia Valenciana de la Llengua.
- Łuckzak, Barbara (2012) *Espai i memòria. Barcelona en la novel·la catalana contemporània (Rodoreda-Bonet-Moix-Riera-Barbal)*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans/Fundació Mercè Rodoreda.
- LYNCH, Kevin (2015) *La imagen de la ciudad*, Barcelona, Gustavo Gili.
- MALPLAS, Jeff (2015) «Pensar topogràficament: Lugar, espacio y geografía», *Documents d'Anàlisi Geogràfica*, 61, p. 199-229.
- DURAS, Marguerite i PORTE, Michelle (2011) *Los espacios de Marguerite Duras*, Madrid, Ediciones del Oriente y del Mediterráneo.
- MARTÍ I POL, Miquel (2008), *Poesia completa*, Barcelona, Edicions 62.

- MARTÍ MONTERDE, Antoni (2015) *El far de Løndstrup. Assaig sobre la memòria moral dels espais*, València, Publicacions de la Universitat de València.
- MARTÍNEZ DE PISÓN, Eduardo (2007) «Paisaje, cultura y territorio» dins Joan Nogué (ed.), *La construcción social del paisaje*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, p. 331-342.
- MARTÍNEZ GUTIÉRREZ, Emilio (2013) «Ciudad, espacio y cotidianidad en el pensamiento de Henri Lefebvre», introducció a Henri Lefebvre, *La producción del espacio*, Madrid, Capintán Swing, p. 31-50.
- MARTÍNEZ LOREA, Ion (2013) «Henri Lefebvre y los espacios de lo posible», pròleg a Henri Lefebvre, *La producción del espacio*, Madrid, Capintán Swing, p. 9-30.
- MARTÍNEZ, Antoni (1982) «Un poema decisiu per a un llibre important », *Lletres de Canvi*, 7, p. 55-71.
- MASSEY, Doreen (1998) «Espacio, lugar y género», *Debate feminista*, 17, p. 39-46.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1994) *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Editorial Planeta-De Agostini [1945, 1a ed. en l'original *Phenomenologie de la perception*].
- MESEGUER, Lluís (2013): «Poesia i territori», dins Vicent Salvador i Manuel Pérez Saldanya (ed.), *L'obra literària de Vicent Andrés Estellés. Gèneres, tradicions poètiques i estil*, València, Acadèmia Valenciana de la Llengua, p. 615-652.
- MIRA-NAVARRO, Irene (2016) «Els espais de la pèrdua: la mort i el dol en Vicent Andrés Estellés», *eHumanista/IVITRA*, 10, p. 234-245. [https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu/span.d7_eh/files/sitefiles/ivitra/volume10/C/6.%20Mira.pdf] Última visita: 9/5/2019.
- (2018) «Testimoni, escriptura i territorialització en Vicent Andrés Estellés», *eHumanista/IVITRA*, 13, p. 184-194. [https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu/span.d7_eh/files/sitefiles/ivitra/volume13/15.%20Mira.pdf] Última visita: 9/5/2019.
- (2018) «Entre la llunyania i la intimitat: l'enunciació de l'espai urbà en Vicent Andrés Estellés», *Caplletra*, 65, p. 131-149.
- (2019) «Del jo al nosaltres: l'assumpció del dolor compartit en la poètica de Vicent Andrés Estellés», *Journal of Catalan Studies, Special Issue-Limits and Extensions of the Subject in Contemporary Iberian Culture*, p. 72-86 [<http://jocs.anglo-catalan.org/ojsnew/index.php/jocs/article/view/34>] Última visita: 9/5/2019.
- MIRA, Joan Francesc (2007) *Identitat i territori: els cercles de la consciència*, València, Publicacions de la Universitat de València/ CEIC Alfons el Vell/Universitat Internacional de Gandia.
- (2013) «Joan F. Mira: 'El paisatge de l'Horta de València és l'extrem de la perfecció en el treball agrari », *Vilaweb* [<https://www.vilaweb.cat/noticia/4151570/20131024/joan-f-mira-paisatge-lhorta-valencia-lextrem-perfeccio-treball-agrari.html>] Última visita: 9/5/2019.

- MONFERRER, Aina (2013a) «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*, 61, p. 88-99.
- (2013b) «Bibliografia crítica sobre Vicent Andrés Estellés» dins Vicent Salvador i Manuel Pérez Saldanya (ed.), *L'obra literària de Vicent Andrés Estellés. Gèneres, tradicions poètiques i estil*, València, Acadèmia Valenciana de la Llengua, p. 373-387.
- (2014) «La València de Vicent Andrés Estellés. Una proposta didàctica a partir del *Llibre de meravelles*» dins Alexandre Bataller i Héctor Hernández (ed.), «*Un amor, uns carrers*». *Per a una didàctica de les Geografies Literàries*, València, Publicacions de la Universitat de València, p. 157-166.
- (2015): *Estudi lingüístic, literari i textual de la poesia de Vicent Andrés Estellés en un marc d'interessos traductològics i didàctics*. Tesi doctoral. Castelló, Universitat Jaume I. [<http://hdl.handle.net/10803/290855>] Última visita: 9/5/2019.
- MONFERRER, Aina i SALVADOR, Vicent (2010) «Tres tesis doctorals sobre Vicent Andrés Estellés» dins Vicent Salvador, Adolf Piquer i Daniel P. Grau (ed.), *Opera estellesiana. Per a una edició crítica de Vicent Andrés Estellés*, Alacant: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, p. 199-204.
- MORETTI, Franco (2001) «Introducción. Hacia una geografía literaria» dins *Atlas de la novela europea (1800-1900)*, Madrid, Trama editorial, p. 1-11.
- MORIN, Edgar (2003), *El hombre y la muerte*, Kairós, Barcelona.
- MOYANO, Marisa (2003) «Escritura, frontera y territorialización en la construcción de la nación», *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, 9, [<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v09/moyano.html>] Última visita: 9/5/2019.
- NAVARRO, Joan (ed.) (1982) *Lletres de canvi. Dossier: Vicent Andrés Estellés*, 7.
- NAVARRO, Josep M. (1989) «València en la poesia de Vicent Andrés Estellés» dins Antoni Ferrando i Albert Hauf (ed.), *Miscel·lània Joan Fuster. Estudis de llengua i literatura*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, I, p. 347-357.
- NOGUÉ, Joan (2007) «Introducción. El paisaje como constructo social» dins *La construcción social del paisaje*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, p. 9-24.
- (2010) «El retorno al paisaje», *Enrahonar*, 45, p.123-136.
- NORA, Pierre (2008) *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*. Pròleg i selecció de textos de José Trillas, Santiago, Editorial Trilce.
- OVIEDO, Jordi (2014a) «'Oh vella, oh trista Europa'. Mirades a Europa en l'obra de Vicent Andrés Estellés» dins Jordi Chumillas i Ricard Giramé (ed.), *Per vells carrers de poble. Territori, marca, educació i patrimoni*, Vic, Servei de Publicacions Institucionals Universitat de Vic/Universitat Central de Catalunya, p. 371-382.

- (2014b) «Ruta literària de Vicent Andrés Estellés: “Un amor, uns carrers”» dins Alexandre Bataller i Héctor Hernández (ed.), *Un amor, uns carrers: Cap a una didàctica de les geographies literàries* p. 175-184.
- (2016) «Xàtiva en la literatura, la Xàtiva d’Estellés» dins Antonio E. Díez Mediavilla, Vicent Brotons Rico, Dari Escandell i José Rovira-Collado (coord.), *Aprendizajes pluri-lingües y literarios: Nuevos enfoques didácticos*, p. 335-348.
- (2018a) «La identitat nacional en l’obra de Vicent Andrés Estellés: “una enaltida condició”?»», *eHumanista/IVITRA*, 13, P. 195-208. [https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ivitra/volume13/16.%20Oviedo.pdf] Última visita: 9/5/2019.
- (2018b) «La ciutat de València en la poètica de Vicent Andrés Estellés», *Debats. Revista de cultura, poder i societat*, 2, Volum 132, p. 12-30.
- (2018c) «Els primers anys setanta en l’obra estellesiana: reescriptura, edició i maduresa literària», dins Vicent Andrés Estellés, *Obra Completa. Nova edició, revisada*, V, p. 7-60.
- PALAU, Montserrat (2006) «La mare pàtria. Dones i construcció cultural de la nació» dins *Paraula donada. Miscel·lània Joaquim Mallafrè*, Benicarló, Onada Edicions, p. 121-132.
- PARCERISAS, Francesc (1975) «Funcions i figures de V. Andrés Estellés», *Els Marges: Revista de literatura*, 5, p.118-130.
- (1983) «Un aspecte de la poesia de Vicent Andrés Estellés», *Reduccions*, 18, p. 47-58.
- (2004) «La quotidianitat en la poesia de Vicent Andrés Estellés» dins Ferran Carbó, Enric Balaguer i Lluís Meseguer (ed.), *Vicent Andrés Estellés*, Alacant, IIFV, p. 49-64.
- PARDO, José Luís (1996) *La intimidad*, València, Pre-textos.
- PASQUINELLI, Carla (2006) *El vértigo del orden: la relación entre el yo y la casa*, Buenos Aires, Libros de la Araucaria.
- PATRICIO-MULERO, Maria (coord.) (2018) Monogràfic «La ciutat literària: identitats, espai urbà i camp literari dels segles XX-XXI», *Debats. Revista de cultura, poder i societat*.
- PEDRAGOSA, Pau (2014) «Decir el lugar: Topología» dins Marta Llorente (ed.), *Topología del espacio urbano. Palabras, imágenes y experiencias que definen la ciudad*, Madrid, Abada editores, p. 32-55.
- PEREC, Georges (2014) *Lo infraordinario*, Impedimenta, Madrid [1989, 1a ed. en l’original *L’infra-ordinaire*].
- PÉREZ MONTANER, Jaume (1996) «El cant general dels pobles valencians» dins Vicent Andrés Estellés, *Mural del País Valencià*, València, 3i4, p. 9-45.
- (2009) *El Mural com a fons. La poesia de Vicent Andrés Estellés*, Catarroja, Perifèric edicions.

- (2011) «De Garcilaso a Ausiàs March: sobre alguns dels primers poemes de Vicent Andrés Estellés», *Reduccions*, 98-99, p. 149-17.
- PÉREZ MONTANER, Jaume i SALVADOR, Vicent (1982) *Una aproximació a Vicent Andrés Estellés*, València, 3i4.
- PICORNELL, Mercè (2002) *Discursos testimonials en la literatura catalana recent (Montserrat Roig i Teresa Pàmies)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- PIERA, Josep (2016) «Sobre la realitat poètica de Francesc Vallverdú» dins *Francesc Vallverdú Canes. Sessió en memòria*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans.
- PONS, Margalida (2015) «Quotidianitat Crítica versus poesia de L'experiència: Una aproximació a l'obra poètica d'Antoni Nadal», *Bulletin of Hispanic Studies*, 92, p. 429-452.
- PRATS, Antoni (ed.) (1989) Dossier: «Vicent Andrés Estellés» dins *L'Aiguadolç. Revista de literatura*, 8.
- PRECIADO, Paul B. (2010) *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en «Playboy» durante la guerra fría*, Madrid, Anagrama.
- PRIETO DE PAULA, Ángel «El resurgir poético tras la Guerra Civil», *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. [http://www.cervantesvirtual.com/portales/poesia_espanola_contemporanea/historia_resurgir/] Última visita: 9/5/2019.
- QUINTANAS, Anna (2010) «El tabú de la muerte y la biopolítica según M. Foucault», *Δοκίμιον. Revista Internacional de Filosofía*, 51, p. 171-182.
- REVUE D'ÉTUDES CATALANES (1999) Dossier: «Vicent Andrés Estellés», Montpellier, Université Paul Valéry.
- RIERA I SANS, Jaume (1986) «La invenció literària de sant Pere Pasqual», *Caplletra*, 1, p.45-60.
- RIBERA LLOPIS, Juan M. (2007) «Los sentidos en las ciudades de Alonso Zamora Vicente y de Vicent Andrés Estellés», *Revista de Filología Románica*, 5, p. 187-194.
- ROCA MUSSONS, Maria A. (1992) «La finestra di Natana» dins *Atti del Convegno Internazionale Ramon Llull; il lullismo internazionales, l'Italia. Napoli, 30 e 31 marzo, 1 aprile 1989*. Nàpols, Istituto Universitario Orientale, p. 241-260.
- RODA, Lluís (ed.) (2011) «Monogràfic Vicent Andrés Estellés», *Reduccions. Revista de poesia*, 98-99, Vic, Eumo editorial.
- SALVADOR, Vicent (1982) «L'estructura col·loquial del poema: Un estudi de l'*Hotel París*», *Lletres de canvi. Revista de literatura*, 7, p. 45-54.
- (1986) «Toponímia i semiòtica poètica: unes reflexions sobre l'escriptura estellesiana» dins *Xè Col·loqui general de la Societat d'Onomàstica: 1er d'onomàstica valenciana*, València, p. 592-595.
- (1989) «Eros i retòrica en la poesia d'Estellés», *L'Aiguadolç*, 8, p. 35-44.

— (2010) «El gran foc dels garbons, un procés d'escriptura complex» dins Vicent Salvador, Adolf Piquer i Daniel P. Grau (ed.), *Opera estellesiana. Per a una edició crítica de Vicent Andrés Estellés*, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, p. 139-160.

— (2013a) «Coral romput, de Vicent Andrés Estellés: el mecanoscrit de la tercera part del poema» dins Joan R. Veny-Mesquida i Jordi Malé (ed.), *La filologia d'autor en els estudis literaris. Textos catalans dels segles XIX i XX. Homenatge a Josep Maria Pujol*, Lleida, Pagès editors, p. 327-345.

—(2013b) «La paraula poètica estellesiana» dins Vicent Salvador i Manuel Pérez Saldanya (ed.), *L'obra literària de Vicent Andrés Estellés. Gèneres, tradicions poètiques i estil*, València, Acadèmia Valenciana de la Llengua, p.15-44.

— (2014) «El poeta civil i el poeta de l'amor conjugal: versos a dues ciutats estellesianes» dins Rosa Agost i Lluís Gimeno (ed.), *Homenatge a Germà Colón Domènech. Labor omnia, improbus vincit*, Castelló de la Plana. Universitat Jaume I, p. 237-250.

— (2015) «Les illes en l'imaginari poètic de Vicent Andrés Estellés: biografia, metàfores i símbols» dins Mònica Güell (dir.), *Les Illes Balears: literatura, llengua, història, arts / Les Îles Baléares: littérature, langue, histoire, arts. Actes du VIe Congrès International de l'Association Française des Catalanistes (Université Paris-Sorbonne, 4-5 octobre 2013)*, Canet, Éditions Trabucaire, p. 231-242.

— (2016) «Els primers anys seixanta i el silenci editorial: de les meravelles als esbossos de relat» dins Vicent Andrés Estellés, *Obra Completa III. Nova edició, revisada*, València, 3i4, p. 7-50.

— (2018) «Espacialitat i construcció d'identitats en la literatura», *Zeitschrift für Katalanistik*, 31, p. 151-171.

— (2018) «L'assaig com a gènere: un territori de frontera», *Scripta. Revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna*, 12, p. 71-85.

[<https://ojs.uv.es/index.php/scripta/article/view/13664/12643>] Última visita: 9/5/2019.

— (2019) «Spatiality and Valencian/Catalan Identity in the Poetry of Vicent Andrés Estellés» dins Pompeu Casanovas, Montserrat Corretger i Vicent Salvador (ed.), *The Rise of Catalan Identity: Social Commitment and Political Engagement in the Twentieth Century*, Cham, Springer Nature Switzerland AG. [EN PREMSA]

SALVADOR, Vicent, PIQUER, Adolf i P. GRAU, Daniel (ed.) (2010) *Opera estellesiana. Per a una edició crítica de Vicent Andrés Estellés*, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana.

SALVADOR, Vicent & PÉREZ SALDANYA, Manuel (ed.) (2013) *L'obra literària de Vicent Andrés Estellés. Gèneres, tradicions poètiques i estils*, València, Acadèmia Valenciana de la Llengua.

SALVADOR, Vicent & PIQUER, Adolf (coord.) (2016) «Els llocs en l'imaginari literari: l'espai valencià i els altres», *eHumanista/IVITRA*, 10, Monogràfic III.

- SALVADOR, Vicent i MIRA-NAVARRO, Irene (2019) «The scenography of death in contemporary poetry: the case of Vicent Andrés Estellés» dins Vicent Salvador (ed.) *The edges of life*, Amsterdam, John Benjamin Publishing. [EN PREMSA]
- SÁNCHEZ GOZALBO, Àngel (1934) *El paisatge en la Literatura Valenciana*, Castelló de la Plana.
- SANSOT, Pierre (1994) *Poétique de la ville*, París, Meridiens-Klincksieck [1971, 1a ed.].
- SAÓ (2012) *Saó. Dossier: Vicent Andrés Estellés, cronista de records*, 376.
- SCARANO, Laura (2003) «La poesía y sus lugares teóricos (Aproximaciones a una semiótica social)», *CELEHIS-Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 15, p. 239-258.
- SEGARRA, Marta (2014) *L'habitació, la casa, el carrer*, Barcelona, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona.
- SIMBOR, Vicent (2012) «"La barraca" llorentina: La creació d'un tòpic literari contemporani» dins Rafael Roca (ed.), *Teodor Llorente, cent anys després*, Alacant, Institut Interuniversitari Filologia Valenciana, p. 91-121.
- SIMONSEN, Kirsten (2005) «Bodies, sensations, space and time: the contribution from Henri Lefebvre», *Geografiska Annaler. Series B, Human Geography*, Volum 87, 1, p. 1-14. [<https://www.jstor.org/stable/3554441>] Última visita: 9/5/2019.
- Škrabec, Simona (2017) *Una pàtria prestada. Lectures de fragilitat en la Literatura Catalana*. València, Publicacions de la Universitat de València.
- SOJA, Edward W. (1996) *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Oxford, Blackwell Publishers.
- SOLDEVILA, Llorenç (2009) *Geografia literària*, Volums 1-10, Barcelona, Editorial Pòrtic.
- TALLY, Robert T. (2013), *Spatiality*, Londres/Nova York, Routledge.
- TIRADO, Francisco Javier i MORA, Martín (2002) «El espacio y el poder: Michel Foucault y la crítica de la historia», *Espiral, Estudios sobre Estado y Sociedad* Volum IX, 25, p.11-36.
- TUAN, Yi-Fu (1979) k Gales S. i Olsson G. (ed.), *Philosophy in Geography*, Dordrecht, Springer Netherlands, p. 387-427.
- (2005) *Space and place. The perspective of experience*, Minneapolis, University of Minesota Press [1977, 1a ed.].
- (2007 [1a ed. 1974]) *Topofilia. Un estudio sobre percepciones, actitudes y valores medioambientales*. Santa Cruz de Tenerife, Melusina.
- VILALLONGA, Mariàngela, CASACUBERTA, Margarida i PERERA, Anna (ed.) (2018) «Introducció» dins *La construcció literària del territori. Costa Brava i Empordà*, Girona, Universitat de Girona/ Insitut de Llengua i Literatura Catalanes, p. 9-20.
- VILLALTA-LORA, Jesús (2013) *País i Poesia. El Discurs Ethnhumanista de Salvador Espriu, Vicent Andrés Estellés i Ponç Pons*, Londres, King's College, [<https://kclpure.kcl.ac.uk/>]

portal/files/31699349/2013_Villalta_Lora_Jesus_0641300_thesis.pdf] Última visita: 9/5/2019.

WALDENFELS, Bernhard (2004) «Habitar corporalment en el espaciu», *Δαιμόνιον. Revista de Filosofia*, 32, p. 21-37.

WESTPHAL, Bertrand (2007) *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Les éditions de minuit.

— (2016) «El desafiament de les ciutats invisibles. Periples calvinians a través de la literatura i l'art contemporani», *eHumanista/IVITRA*, 10, p. 170-180.

— (2018) «Territori i literatura. Algunes excursions ençà i enllà de la mar Mediterrània» dins Mariàngela Vilallonga, Margarida Casacuberta, i Anna Perera Roura (ed.), *La construcció literària del territori*, Girona, Publicacions de l'Institut de Llengua i Cultura Catalanes, p. 39-54.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Obres literàries citades

- ALEKSIÉVITX, Svetlana (2016) *Temps de segona mà. La fi de l'home roig*, Barcelona, Raig verd.
- ALONSO, Dámaso (1970) *Hijos de la ira*, Barcelona, Labor.
- ARESTI, Gabriel (2000) *Harri eta herri*, Zarautz, Susa Literatura.
- BLASCO IBÁÑEZ, Vicente (2009) *Flor de Mayo*, Alacant, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcgm8p7>] Última visita: 9/5/2019.
- BONET, Blai (2015) *Poesia Completa*, a cura de Nicolau Dols i Gabriel de la S. T. Sampol, Barcelona, Edicions de 1984.
- CARNER, Josep (1968) *Obres completes (1884-1970)*, Barcelona, Biblioteca Selecta.
- COMADIRA, Narcís (2002) *Formes de l'ombra: Poesia 1966-2002*, Barcelona, Edicions 62 i Empúries.
- CUNILLÉ, Lluïsa (2008) *Deu peces*, Barcelona, Edicions 62.
- DÍEZ, Joaquín (2012) *Crónicas del Marítim*, Volums I-IV, València: Drassana.
- GARCÍA MONTERO, Luís (2007), *Poesia urbana: antología (1980-2006)*, Sevilla, Renacimiento.
- GIL DE BIEDMA, Jaime (1992) *Volver*, Madrid, Cátedra.
- GINZBURG, Natalia (2014) *La ciutat i la casa*, Barcelona, Club Editor.
- GRANELL, Marc (2017) *Poesia Completa (1976-2016)*, València, Edicions Alfons el Magnànim.
- HERNÁNDEZ, Miguel (2016) *Cancionero y romancero de ausencias. Edición de Pablo Jauralde Pou y Pablo Moïño Sánchez*, Würzburg/Madrid, Clásicos Hispánicos.
- MARGARIT, Joan (2010) *No era lluny ni difícil*, Barcelona, Proa.
- MARÍN-DÒMINE, Marta (2018) *Fugir era el més bell que teníem*, Barcelona, Club Editor.
- MARTÍ I POL, Miquel (2008) *Poesia Completa*, Barcelona, Edicions 62.
- MONTERO, Anna (2010) «València» dins M. Josep Escrivà (coord.) *For sale (o 50 veus de la terra)*, la Pobla Llarga, Edicions 96.
- MONZÓ, Quim (2007) «Miro per la finestra» dins *Mil cretins*, Barcelona, Quaderns crema, p. 63-80.
- NERUDA, Pablo (1970) *Canto general*, I, Buenos Aires, Losada.
- PLA, Josep (1972) «Barcelona, una discussió entranyable» dins *Obra Completa. Volum III. Primera volada*, Barcelona, Destino, p. 213-462.
- QUART, Pere (1985) *Saló de tardor*, Barcelona, Proa.

- RIBA, Carles (1976): *Elegies de Bierville*, Barcelona, Edicions 62.
- RODOREDA, Mercè (1997) *La plaça del Diamant*, Alzira, Bromera.
- ROIG, Montserrat (2010) *Digues que m'estimes encara que sigui mentida*, Barcelona, Edicions 62.
- SALVAT-PAPASSEIT, Joan (2007) *Poesia i prosa: obra completa*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- SÁNCHEZ-CUTILLAS, Carmelina (1982) *Matèria de Bretanya*, València, 3i4.
- SÁNCHEZ PIÑOL, Albert (2014), *La pell freda*, Barcelona, La Campana.
- VIVANCO, Luis Felipe (1976) *Antología poética*, Madrid, Alianza Editorial.

Filmografia

- ALAMAR, Joan i NÚÑEZ, Gerardo J. (2012) *Cabanyal Z*, València, Sistema del solar.
- MAYO, Archie (1931) *Svengali*, Els Estats Units, Entertainment Warner Bros.
- MORAIS, Alberto (2013) *Los chicos del puerto*, Estat espanyol, Olivo Films.

Discografia

- TARDOR (2017) *Patraix*, València, Ricky Falkner.

Figures

Ajuntament de Barcelona, «La Casa Bloc», figura 12.

[<https://meet.barcelona.cat/ca/descobreix-barcelona/districtes/sant-andreu/casa-bloc>]
Última visita: 9/5/2019.

Ajuntament de València, «La Finca Roja», figura 11.

[https://www.valencia.es/ayuntamiento/infocidad_accesible.nsf/vDocumentosWebListado/EE01803D1A1D92A2C12572C20023FD9C?OpenDocument&bdOrigen=&idapoyo=&nivel=3&lang=1] Última visita: 9/5/2019.

