INTERTEXTUALITAT I INTRATEXTUALITAT EN LA POESIA DE VICENT ANDRÉS ESTELLÉS

UNA ANÀLISI DE *MARE DE TERRA* (1992)

J. Àngel Cano Mateu
Universitat de València

1. Introducció

El 1992 va veure la llum *Mare de terra*, l'últim poemari publicat en vida, de Vicent Andrés Estellés. Tanmateix, com és habitual en l'obra poètica del de Burjassot, l'escriptura dels textos data d'uns anys abans, concretament, d'entre 1975 i 1977 (Mira-Navarro i Oviedo 2021: 33); el mateix poeta en consigna l'època a la fi de les seccions «L'Odissea I» –«València, 1975»– i «Aplec del Puig» –«23 d'octubre de 1977» (Andrés Estellés 2021: 224 i 235).

Així doncs, la redacció de *Mare de terra* –si més no, d'alguns dels versos– seria coetània de la publicació, entre d'altres, de *Llibre de meravelles* (1971) –encara que l'escriptura dels poemes acabaria el 1968–, *Hamburg* (1974) o *El corb* (1978), a més dels quatre primers volums de l'obra completa editada per Tres i Quatre. Aquesta etapa és, per tant, a banda de la de maduresa vital –el 1974 arribà al mig segle–, la de maduresa literària, la de «l'esclat del fenomen Estellés» (Carbó 2009: 16), en què ocupa un espai de referència davant la societat, fins al punt de ser considerat

NOTA: El present treball s'ha beneficiat de la subvenció a Grups d'investigació consolidats de la Direcció General de Ciència i Investigació de la Generalitat Valenciana CIAICO/2021/143 per al projecte «Les relacions hipertextuals en la literatura catalana (1939-1983)».

«un símbol cultural i polític» (Carbó i Oviedo 2024: 73) i el «poeta nacional dels valencians» (Carbó 2015: 47). D'acord amb Carbó i Oviedo (2024: 76-80), entre els trets de la poètica estellesiana dels setanta, destaquen: la diversitat de formes i estils; la intertextualitat; la presència d'imatges europees i al·lusions al context històric crispat de la Transició i, és clar, un compromís cívic cada vegada més intens.

No obstant això, la data de publicació ens *obliga* a incloure *Mare de terra* en la darrera etapa de Vicent Andrés Estellés, uns anys, els vuitanta i primers noranta, que veuen aparèixer els cinc volums que faltaven de l'obra completa, a més d'alguns llibres autònoms, com *Poemes preliminars* (1983) o *Cançoneret de Ripoll* (1985). Al capdavall, segons Carbó i Oviedo (2024: 80), es tracta de peces escrites en anys anteriors i compilades ara pel pes i l'atenció que el nom del burjassoter anava guanyant en la literatura catalana. De manera general, les característiques d'alguns d'aquests poemaris passen per un estil que cerca més la imatge que no la narrativitat, amb el focus en la descripció i l'abundància de metàfores sobre la quotidianitat, així com un caire reflexiu i d'introspecció (Carbó i Oviedo 2024: 81). A més, els aplecs amalgamen poemes heterogenis des del punt de vista formal i composicional. No és, però, una pràctica inusual en la conformació de l'obra estellesiana; al contrari, molts dels poemaris de dècades passades ja eren conjunts breus de poemes o seccions autònoms que acabaven confegint un llibre (Carbó 2009: 61).[1] Es formen, en realitat, a partir d'una estructura fragmentària, com confessa a «Ars poetica», de *L'inventari clement de Gandia*: «Escric els meus fragments. No puc fer un poema» (Andrés Estellés 2015: 172).

També el poemari que estudiem, *Mare de terra*, consta de vuit parts o seccions de tòpics, estils i extensions dispars: «L'Odissea I» (8 poemes), «Mare de terra» (4), «Fragments» (4), «L'Odissea II» (10), «Edat del fang» (2), «Aplec del Puig» (3), «Noves cançons de Mahalta» (4) i «Composicions» (2). En aquest sentit, les dues que remeten a l'obra d'Homer reflexionen, des d'una tardor vital, sobre el pas del temps, l'acció de l'oblit i l'anhel d'un demà, i hi predomina el decasíl·lab; un metre que també trobem en la secció que interpel·la la figura retòrica de la terra com a ésser maternal i creador, capaç d'infantar el país, o en la de l'«Edat del fang». En «Fragments», en canvi, hi trobem els tres primers poemes en tetrasíl·labs, mentre que el quart es compon de quatre versos octosíl·labs, amb un joc entre

1. Segons Ferran Carbó, aquest és el model de composició majoritari de les primeres dècades. Tanmateix, pensem que la tipologia composicional entre *a*) un extens poema o poema únic, *b*) reculls de poemes o de sèries i *c*) poemaris extensos estructurats i unitaris (Carbó 2009: 61; Carbó i Oviedo 2024: 36) es pot aplicar a la producció posterior.

la vida i la mort. La part titulada «Aplec del Puig», conformada per tres poemes en versos lliures, hi aporta el caràcter cívic i social de poesies anteriors; recorda la marxa valencianista de l'octubre de 1977. La setena secció, amb el suggeridor títol de «Noves cançons de Mahalta», que l'emparenta amb Màrius Torres, recorda un amor antic inaccessible. Tanca el conjunt «Composicions», que incideix en el tema eroticoamorós, però ara amb els versos en disposició d'escala o de columna.

Feta la presentació, ens endinsem en l'anàlisi de la intertextualitat i la intratextualitat en *Mare de terra*, cosa que ens permetrà examinar la relació literària entre el burjassoter i el clàssic grec o el poeta lleidatà, però també la coherència de la pròpia obra. L'objectiu és, en definitiva, comprovar en quina mesura l'ús d'aquestes pràctiques afecta el sentit global del conjunt.

2. Teixint l'obra pròpia; teixint-la amb la tradició

Ningú no discutirà que escriptura i lectura són dos processos inseparables, atès que, sovint, aquesta esdevé la matèria primera d'aquella; l'escriptor poua de la literatura per elaborar la pròpia obra. En paraules de José Enrique Martínez (2001: 86), citar o al·ludir «es sentirse inmerso en el mundo de la escritura y aceptar como propios versos, fragmentos, etc., que tal vez han ocupado un espacio en la memoria poética». Aquest fenomen, aquest «caràcter dialògic de la literatura» (Martínez 2001: 86; Ardolino *et al.* 2023: 23),[2] és el que diversos experts, com Julia Kristeva, Roland Barthes, Michael Riffaterre o Catherine Durvye, anomenen *intertextualitat*, un concepte que aixopluga, d'una manera àmplia, les relacions que poden existir entre textos.

En canvi, per la claredat expositiva i la concreció, en aquest treball optarem per la intertextualitat en la proposta de Gérard Genette (1992: 8): la relació de copresència entre dos o més textos, és a dir, la presència efectiva d'un text en un altre. El francès classifica les pràctiques intertextuals en tres tipus segons el major o menor grau d'explicitat i de literalitat: hi ha la *citació*, la forma més explícita i literal, marcada amb marques tipogràfiques; el *plagi*, que es presenta de manera literal però sense explicitar-se; i l'*al·lusió*, que és la menys perceptible i la menys literal. Annick Bouillaguet (2000: 31) completa aquesta taxonomia amb una quarta

2. El lector interessat a saber més sobre aquest «caràcter dialògic de la literatura» present en l'obra literària d'una trentena escriptors actuals, pot consultar Ardolino *et al.* (2023).

categoria, la *referència*, que és explícita però no literal, ja que no manifesta cap text, sinó que hi remet a partir d'un títol, el nom de l'autor, el d'un personatge o algun altre tret.

D'altra banda, Martínez (2001: 151-152) empra el terme d'*intratextualitat* per afegir-hi un matís gens menyspreable: es tracta del procés intertextual que s'esdevé en textos d'un mateix autor, això és, quan aquest s'autocita o quan reescriu textos propis, la qual cosa genera un efecte de continuïtat i d'entramat textual. Consisteix, ara, a *teixir* la pròpia obra, a establir lligams, per mitjà de tòpics, personatges, versos o fragments, amb la pròpia producció.

Diversos investigadors han subratllat la intertextualitat com una de les característiques principals de la poesia de Vicent Andrés Estellés. Així, per exemple, Ferran Carbó i Jordi Oviedo (2024: 152-154) hi dediquen un apartat en què exposen que, a més de l'experiència personal i la mirada sobre l'entorn quotidià, l'escriptura del burjassoter s'edifica amb «la incorporació, el ressò o la integració del que llegia», amb la qual cosa assoleix «una veu única». Unes dècades abans, Mariola Aparicio (2004: 135-136) ja havia apuntat que el «riquíssim joc intertextual» permetia enllaçar la literatura estellesiana amb la literatura universal; una idea, la d'aquesta «dimensió universal» derivada de la intertextualitat, que Amador Calvo (2013: 123-124) també reitera.

La pluralitat de pràctiques intertextuals, doncs, posa en marxa, segons Calvo (2011: 217) «una quantitat extraordinària de correspondències entre escriptors i artistes en les ficcions poètiques del poeta valencià», de manera que hi podem trobar «un bon escreix de veus entrecreuades», com assenyala Pere Ballart (2013: 45). En aquest sentit, són freqüents les remissions a autors i obres de les tradicions grecollatina, espanyola,[3] francesa, italiana o anglesa, a més, com és lògic, de la catalana. Una breu ullada a alguns dels seus títols ens il·lustrarà: *Exili d'Ovidi*, *Ora marítima* (títol homònim al d'Aviè, però també al de Rafael Alberti), *Divina comèdia* (com el clàssic de Dante), *El corb* (com el conte d'Edgar A. Poe) o *El primer llibre de les èglogues* (amb la presència de Garcilaso de la Vega). O *Llibre de meravelles*, que, més enllà del vincle titular amb Ramon Llull, és un mosaic de citacions i epígrafs procedents d'Ausiàs March, Joan Roís de Corella, Jordi de Sant Jordi o Teodor Llorente, entre d'altres. Queda clar, per tant, l'ús del recurs intertextual en la literatura de Vicent Andrés Estellés; *Mare de terra* no n'és l'excepció.

3. Ferran Carbó (2022) ha estudiat la presència d'Horaci i de Pablo Neruda com a referents literaris en la creació de les odes estellesianes.

3. Autoplagis i referències en la xarxa intertextual i intratextual de *Mare de terra*

3.1 *Versos reciclats i reaprofitats*

Al lector coneixedor de la poesia de Vicent Andrés Estellés, el sintagma «mare de terra» no li deu semblar estrany; el pot trobar també al poema XII de la secció «Crema de Xàtiva», de *Xàtiva* (1980). No obstant això, potser li sona més la versió elaborada per Ovidi Montllor, que el va musicar tot ajuntant-lo amb el poema XIII. En reproduïm els primers versos:

> M'aclame a tu mare de terra sola,
> arrape els teus genolls amb ungles brutes.
> Invoque un nom o secreta consigna,
> mare de pols, segrestada esperança.
> (Andrés Estellés 1996: 498)

Segons la taxonomia de pràctiques intertextuals, tenim un plagi o, millor dit, un autoplagi, atès que és un sintagma del mateix autor i s'hi insereix de manera literal, sense explicitar-se'n la procedència. Convé assenyalar que el primer poema de la secció «Mare de terra» també inclou el «mare de pols»: «mare de terra asseguda mare / [...] / mare de pols de patiments i línies» (Andrés Estellés 2021: 224-225). Així doncs, el nexe sembla clar. En el primer cas, el simbolisme nacional de la capital de la Costera –l'incendi a mans de Felip V i les seues tropes el 1707, amb la conseqüent pèrdua dels Furs valencians– impregna el poemari; aquesta «mare de terra» es referiria al país, representat per Xàtiva, que va patir la derrota però que ha esdevingut «símbol d'estima personal i col·lectiva» (Carbó i Oviedo 2024: 127). En «Mare de terra», torna aquesta *terra* encarnada en figura maternal que pateix però té la capacitat de donar vida –«Perquè has parit has parit en silenci / Perquè has parit esquinçada de sobte» (Andrés Estellés 2021: 225)–, que ha viscut episodis de lluita però també d'alegria –«passe les mans pel teu rostre de puny / [...] i passe els dits pels teus llavis de música» (Andrés Estellés 2021: 225). És una terra, a la qual el jo poètic declara el seu amor mentre mira el demà amb esperança.

D'acord amb Gérard Genette (2002: 85-89), el sintagma hi actuaria com un títol parcialment temàtic i metafòric: anticipa, per mitjà de la personificació de la terra, una part del contingut –la reivindicació de la terra, l'amor i l'esperança pel país–, com veiem en la secció homònima o «Edat del fang». Tanmateix, els poemes

inclosos a «Noves cançons de Mahalta» o «Composicions» estan impregnats d'un caràcter eroticoamorós despertat pel record d'un amor antic.

Igualment, la secció «Aplec del Puig» també conté un autoplagi. Els tres poemes que la componen fan referència a la marxa valencianista que té lloc cada darrer diumenge d'octubre des de la ciutat de València fins al monestir de Santa Maria del Puig. Com hem assenyalat més amunt, està datat el 23 d'octubre de 1977; convé recordar que va ser el primer aplec que se celebrà després de la mort de Francisco Franco, que els ànims bullien d'indignació per l'assassinat el 6 d'octubre de Miquel Grau a Alacant i d'excitació per l'exitosa manifestació del 9 d'octubre en què es reclamà la «llibertat, amnistia i l'estatut d'autonomia» del País Valencià. De fet, Estellés signà –juntament amb Joan Fuster, Manuel Sanchis Guarner, Raimon o Josep Renau– el manifest «Volem l'estatut». Si ens fixem en el tercer poema d'aquesta part, trobarem l'esmentat autoplagi:

> Vora el barranc del Carraixet
> les senyeres, mullades,
> retien homenatge als nostres morts,
> es vinclaven
> damunt la terra, malmesa
> per les riuades.
> La marxa dels pelegrins per la llibertat,
> aturada un moment,
> retia homenatge, en silenci, als morts
> per la llibertat i la independència, pel seu sacrifici!
> (Andrés Estellés 2021: 233-234)

El barranc del Carraixet ja havia aparegut al poema «Gran oratori pels morts valencians de la postguerra, altrament titulat "Vora el barranc del Carraixet"», d'*Ofici permanent a la memòria de Joan B. Peset, que fou afusellat a Paterna el 24 de maig de 1941* (1979). Vicent Andrés Estellés reescrivia el conegut «Vora el barranc dels Algadins», de Teodor Llorente, del 1904, però ara en capgirava el sentit: si els versos del patriarca de la Renaixença valenciana s'incloïen en el tòpic del paisatgisme sentimental (Simbor 2012), amb una recreació personal del *locus amoenus*, els del poeta de Burjassot anaven en la direcció contraria i hi afegien un marcat caràcter politicosocial i de memòria. Com recorda Irene Mira-Navarro (2021: 158-159), en aquell barranc no hi ha afusellaments registrats; amb tot, Estellés l'usa «com a base material on retre homenatge als morts valencians de la postguerra en un «exercici ficcional de *contrafactum* [...] i de filiació amb el poema

de Llorente», amb el qual, però, només l'uneix «l'aprofitament d'un element del territori com un node d'identitat i memòria en la literatura». En aquest sentit, conclou la investigadora: «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» (Mira-Navarro 2021: 160).

En els versos reproduïts d'«Aplec del Puig», aquest accident geogràfic torna a ser l'espai d'homenatge als morts valencians per la repressió franquista –«Morts del meu poble, / morts / per la causa de la llibertat!» (Andrés Estellés 2021: 234)–, fins al punt que, en la marxa, els pelegrins s'aturen per recordar-los. Amb l'autoplagi, Estellés reitera i ajuda a fixar el tòpic: literàriament, transforma el barranc del Carraixet en «la tomba innumerable» (Andrés Estellés 2021: 234).

Encara podríem ressenyar algun autoplagi més, ni que siga de passada. Es tracta dels mots en posició de rima dels dos darrers versos del poema tercer de «Fragments»: «Calls, galls, vitralls, / metalls, gargalls» (Andrés Estellés 2021: 227). Així, «vitralls» i «gargalls» havien aparegut al poema en prosa en record de César Vallejo del *Quadern de 1962* (1974): «césar vallejo quantes quantes memòries de pus de semen de gargalls i vitralls de pedres i remotes paraules familiars» (Andrés Estellés 2018: 85). Anteriorment, si ens atenim a la data d'escriptura –encara que *Els ferros del poema* es publique el 1982, el text porta la data de 1958–, ja havia emprat aquests mots en combinació amb altres paraules amb la mateixa terminació per crear sonoritat:

> gargalls vitralls els encenalls cristalls
> cristalls vitralls els encenalls gargalls
> els encenalls gargalls cristalls vitralls
> gargalls vitralls cristalls els encenalls
> (Andrés Estellés 2019: 320)

Siga com siga, queda palès que Vicent Andrés Estellés utilitza i reutilitza versos i tòpics en la seua literatura. És la seua manera, comptat i debatut, d'entreteixir-se'n l'obra.

3.2 *Entre Homer i Màrius Torres: universalitat i tradició*

De la resta de seccions, n'hi ha tres els títols de les quals remeten a textos d'altri. Parlem de «L'Odissea I» i «L'Odissea II» –primera i quarta part del poemari, respectivament– i «Noves cançons de Mahalta» –setena part.

3.2.1 «L'Odissea I» i «L'Odissea II»

Mare de terra s'enceta amb els vuit poemes numerats que conformen «L'Odissea I». Es tracta de poemes d'extensió desigual –el primer i el cinquè tenen sis versos, mentre que el quart, per exemple, només en té un– escrits en versos decasíl·labs que presenten un jo poètic reflexiu mentre observa el pas del temps: «Mirava el pas del temps, i només veia / aigües caient des del crani enterrat, / incendiant, més encara, el crepuscle» (2021: 223). Sembla que aquesta meditació dura tota una nit, amb el crepuscle del primer poema, la «lluna d'oblit» del segon i el «matí puríssim» que és «do de la llum, fèrtil regal dels deus» del darrer. A més, es realitza des d'algun indret indeterminat prop de la mar, com llegim en la sisena composició: «mires la mar, l'extensió blavíssima / mira la mar, el favorable oratge» (2021: 224). És a través d'aquesta que podrà tornar a la llar, a la pàtria, a l'«origen clar, principi de les coses, / establiment del llit i la cadira / i del balcó, la taula i la finestra, / el gra d'arròs, prolíferes espigues» (2021: 224).

Respecte a «L'Odissea II», està composta per deu poemes, també d'extensió desigual però decasíl·labs, cosa que en marca la continuïtat. Ara, el jo poètic veu l'oportunitat de marxar, ja que troba que «barques de llum solquen, rabent, la mar» i comprèn que «aquesta amor no em podrà retenir / fils d'un sospir! avui ja no és ahir» (2021: 228). No hi ha raó, doncs, per quedar-s'hi; per això, vol anar-se'n i sentir-se lliure: «m'atreu la mar més que no un afany clos!» (2021: 228).[4] La resta de composicions d'aquesta secció insisteixen en aquesta idea de la partida/tornada, malgrat les incerteses que comporta el viatge:

> dies, rocams. encara he de seguir.
> vaig, sense ahir, vers un confús demà.
> on em durà? també, qui em guiarà?
> (Andrés Estellés 2021: 229)

«L'Odissea I» i «L'Odissea II» estan, doncs, triplement enllaçades: d'una banda, pels motius temàtics compartits (el pas del temps, l'existència d'un amor anterior, la mar com a espai per al viatge) i pel to d'introspecció; d'una altra, pel metre, el decasíl·lab. Hem deixat per al final el vincle més obvi: el títol, homònim al del relat d'Ulisses.

4. En aquest segon poema de «L'Odissea II», hi hem trobat un nou autoplagi: «oh i aquest cos. El deixe a mitjanit, / estés, al llit, com un vers mai no escrit» (2021: 228). Cal remuntar-se al poema primer de «Coral romput», quan Estellés escriu: «les seues galtes fines com un vers mai no escrit» (Andrés Estellés 2023: 389).

Quina relació hi ha entre el poema grec i els del valencià? Recordem el cant cinquè de l'*Odissea*: es tracta del present del poema, en què la nimfa Calipso, que ha retingut Ulisses a l'illa d'Ogígia durant vuit o deu anys oferint-li'n la immortalitat, rep l'ordre dels déus de deixar-lo marxar. És en aquest moment, en què veiem l'heroi trist i abatut –«I cada dia, per contra, assegut per les roques o platges, / es destrossava el cor entre plors i gemecs i tristesa, / mentre amb uns ulls llagrimosos mirava la mar infecunda» (cant V, vv. 156-158)–,[5] anhelós de tornar a casa encara que això implique restar com a mortal, quan comença la tornada a Ítaca.

Notem, doncs, certes similituds entre el text d'Homer i els d'Estellés. En ambdós, hi ha una consciència del pas del temps: Ulisses sap que han passat anys i s'enyora; el jo poètic del poema estellesià «mirava el temps». També la mar hi és ben present: en el poema grec, com a espai físic d'incerteses, perills i aventures que caldrà recórrer per arribar a la destinació; en el poema del burjassoter, com a lloc metafòric que cal explorar per possibilitar un futur ple d'esperança –més encara si tenim en compte que la primera part data de 1975, any de la mort del dictador, quan s'acaba la *nit* i comença el «matí puríssim». La intervenció divina és necessària, tant en el clàssic com en els poemes estellesians, per a l'inici del viatge. Per últim, comparteixen l'abandonament d'un amor que els havia retingut i que no els en permetia el retorn: en el cas de l'*Odissea*, Calipso; en el cas del text estellesià, sense identificar. Dit això, ens trobem davant d'un títol temàtic i metafòric, ja que en Estellés aquesta *odissea* no és *física*, sinó de viatge interior.

Fet i fet, des d'una perspectiva intertextual,[6] aquest títol actua de títol-citació en forma de referència, de manera que, com explica Wolfgang Karrer (1991: 123), sobrecodifica el text que encapçala i hi atorga una segona capa de significació. Com a lectors, estem obligats a posar costat per costat el poema d'Estellés i el clàssic grec per capir-ne el sentit complet.

3.2.2 «Noves cançons de Mahalta»

La presència de Màrius Torres en la literatura de Vicent Andrés Estellés ha estat estudiada per Pere Ballart i Jordi Oviedo. L'investigador català, en analitzar els intertextos de la producció estellesiana que remeten als poetes catalans

5. Citem aquest fragment de l'*Odissea* d'Homer de la versió i traducció de Joan F. Mira: Homer (2012). Al text només n'indiquem el cant i els versos.

6. No és el nostre objectiu en aquest treball, però els poemes estellesians inclosos a «L'Odissea I» i «L'Odissea II» podrien admetre una lectura hipertextual, en què l'obra d'Homer en fora l'hipotext (Genette 1992: 13).

contemporanis, dedica un apartat a Torres (Ballart 2013: 71-74); pel que fa al valencià, n'examina el *parentiu* a partir de la prosa memorialística, de les tankes i dels motius literaris compartits (Oviedo 2018: 186-202).

Aquest interès suscitat en els experts dona una idea de la rellevància que, d'una manera o altra, té el lleidatà en l'obra d'Estellés. De fet, Torres és un dels pocs noms propis a qui el de Burjassot homenatja en les proses d'*El forn del Sol* (1986): hi rememora la primera lectura que en feu «en una molt precària, massa accelerada i entusiasta "edició" mecanogràfica», i realitza una caracterització global d'«aquest poeta del dolor i de la mort» (1986: 41-44). Igualment, tot i que no siga citat amb la mateixa habitud que altres poetes contemporanis (Ballart 2013: 73), hi és present, com al poema «La fira del vent», compost per trenta-cinc tankes, una forma que Estellés hereta de Carles Riba però també del mateix Torres (Ballart 2013: 73; Oviedo 2018: 191-195); el burjassoter n'hi recorda la condició de malalt:

> Glopets de pena,
> síl·labes mesurades.
> Darrere els vidres
> mira el malalt qui passa
> pel carrer de novembre.
>
> Mirar qui passa.
> Ai tristíssim ofici.
> Màrius Torres,
> Salvador Espriu, dies
> de cotó-en-pèl i llànties.
> (Andrés Estellés 2017: 70)

Des d'aquest punt de vista, no sorprèn un títol com «Noves cançons de Mahalta», amb la inclusió d'un nom que remet a les composicions que Torres dedicà a Mercè Figueras, la seua *Mahalta*. Tornem a estar davant, per tant, d'un títol-citació en forma de referència que hi imposa una sobrecodificació i que ens obliga a indagar-ne els lligams.

Altrament, és important subratllar l'adjectiu inicial: aquest «noves» pretén afegir les «cançons» estellesianes a les ja existents, a la tradició; sembla, doncs, una continuació de les nou –sis, de publicades; tres, de desestimades (Prats 2010: 20-25)– que entre 1937 i 1940 va elaborar el lleidatà. No obstant això, si regirem l'obra estellesiana, trobarem unes *primeres* cançons «A Mahalta» a *Estams de la pols* (1982): són quatre sonets que entrellacen l'amor i la mort, en un escenari que

evoca el dels versos de Torres. A més, hi apareixen determinats motius, com la presència de l'aigua –amb el riu– o del record, que ja llegíem a les «cançons» originals (Oviedo 2018: 200):[7]

Desembocava prop el riu;
véiem la calma de l'estany,
el migdia celeste, el guany
de la llum, aquest bé furtiu.

Dempeus, contra la llum, et viu
i endut per un remot afany
vaig viure, en un minut, un any,
i novament vaig ser captiu,

i captiu per a sempre ja.
Jo sé que mai no em deixarà
aquell instant, aquell record,

l'única cosa que voldria
tenir en arribar-me el dia,
que triga massa, de la mort.
(Andrés Estellés 2019: 290-291)

A les «Noves cançons de Mahalta», secció conformada per quatre poemes, l'*aigua* i el *record* d'un amor passat apareixen units des del principi: «com qui oblidat refà un camí perdut / que aconduïa a qualque bé secret / ara et recorde entre / les diverses parres de l'aigua als solcs» (Andrés Estellés 2021: 235-236). Així mateix, la pluja de l'ara del tercer poema transporta el jo poètic a un dia de pluja del passat, i activa els mecanismes de la memòria per fer-li reviure episodis eroticoamorosos:

plou al carrer
com plovia en aquell temps
i ens estimàvem tant
ens estimàvem per a tota la vida
i ens besàvem desesperadament

7. En la primera, el jo poètic i Mahalta, en una recreació personal del tòpic del *vita flumen*, s'equiparen a dos rius: «Corren les nostres ànimes com dos rius paral·lels. / Fem el mateix camí sota els mateixos cels. // [...] // i escolto la teva aigua, tremolosa i amiga, / de la font a la mar –la nostra pàtria antiga–»; en la quarta, el reflex d'una aigua en calma li genera records d'ella: «Com una aigua tranquil·la reflecteix, cap al tard, / els núvols, els cignes i els saules, / jo veig passar pel llac profund del teu esguard / l'ombra de les teves paraules» (Torres 2010: 45 i 47).

agònicament
com si un de nosaltres anàs a ser afusellat
uns minuts després
un minut després
trenta segons després
(Andrés Estellés 2021: 237-238)

Tanmateix, el jo poètic sap que aquell amor no hi tornarà; només es pot conformar escrivint-li versos que, en algun moment, esdevindran «una memòria perduda / un polsim», fins al punt que el seu record s'esborrarà com les petjades en l'arena per la força de l'aigua (Andrés Estellés 2021: 239). Aquests poemes, per tant, rememoren un amor pretèrit, un amor amb qui va compartir dies de joia i plaer, però que ja no hi és, potser, per por que s'enverine la imatge idíl·lica que en guarda –«no tornaràs per aquesta mateixa por que a mi em reté / por que es trenque qualsevol encant imprecís» (Andrés Estellés 2021: 238).

Què uneix, doncs, la Mahalta original i la dels versos estellesians? Al nostre parer, Estellés pren el nom del món poètic de Màrius Torres per retre-li un homenatge, però, també, perquè la seua presència imposa, com hem dit, una nova capa de significat. El lector ha de conèixer aquella Mahalta, l'esmentada Mercè Figueras, amiga del lleidatà al sanatori; pel que es desprèn de la seua correspondència, sembla que el sentiment d'amor d'ell cap a la gironina era més fort que a l'inrevés. En la carta del 7 de març de 1937, s'hi fa palès:

> Ha estat la primera vegada que m'he donat tan completament a una amiga. En aquest sentit, tu ets molt més per mi que jo no sóc per tu. No m'agrada fer frases de romanticisme barat, i no et diré pas que estic enamorat de tu. Seria perillós. Però sí que vull confessar-te que tu m'has fet comprendre l'amor.
>
> Al capdavall, amor, simpatia, amistat, no és tot el mateix?
>
> Què hi fa que nosaltres no puguem ésser això tan banal, tan de color de rosa, que s'acostuma a anomenar «enamorats»? (Torres i Figueras 2018: 43-44)

Més endavant, encara li confessa que el seu amor «és tot blanc com un mes de Maria», encara que podria ser també «una mica rosat com els ametllers que deuen florir per l'Empordà i l'Urgell» (Torres i Figueras 2018: 45). Es tracta, al capdavall, d'una visió idealitzada de l'amor, fins al punt que el compara amb el de Dante i Beatriu. Així, el nom de Mahalta porta enllaçada una sèrie d'atributs que la transformen en un amor inassolible; recordem els dos versos inicials de la primera cançó: «Corren les nostres ànimes com dos rius paral·lels. / Fem el mateix camí sota els mateixos cels».

En Estellés, és la tornada amb l'estimada –ací no identificada–, amb qui va compartir experiències amoroses i sexuals, el que esdevé impossible per la por adés assenyalada. Això, per tant, converteix el títol, segons la proposta genettiana, en un títol mixt (Genette 2002: 92). D'una banda, és remàtic perquè incorpora la informació genèrica («cançons»). De l'altra, és temàtic, atès que la presència del nom propi ja n'anticipa el to. A més, per tota la connotació amorosa que amaga el personatge, ens trobem amb un títol metonímic, perquè la sola menció del nom activa unes pautes de lectura.

4. Conclusions

Arribats a aquest punt, convé fer-ne una recapitulació. La poesia de Vicent Andrés Estellés és un pou substanciós de pràctiques intertextuals, però també un entramat de relacions intratextuals: el de Burjassot no sols aprofita les vivències, la realitat quotidiana, sinó que es forneix de les lectures que l'acompanyen així com recicla altres textos propis. Són milers els poemes que elaborà; sembla lògic, per tant, el reaprofitament de versos, fragments, motius o tòpics, ja siga per crear jocs lingüístics («vitralls», «gargalls»), ja siga per fixar un ideari que el lector puga compartir (la resignificació literària del barranc del Carraixet com a espai per homenatjar els morts valencians de la postguerra n'és un exemple). Estellés, per mitjà d'autoplagis –a *Mare de terra*, si més no– teixeix i cohesiona la pròpia obra fins a crear un tot complementari; a més, ajuda a familiaritzar el lector amb la seua literatura, en presentar-li elements que ja han aparegut en altres peces.

D'altra banda, malgrat que *Mare de terra* puga ser qualitativament una obra *menor* o *secundària* –en comparació, és clar, amb *La clau que obri tots els panys* o *Llibre de meravelles*–, compleix amb els trets de la poètica estellesiana exposats: hi predominen les imatges i les descripcions; s'hi observa un to introspectiu encara que hi continua despuntant el compromís cívic; empra el metre clàssic però també formes més experimentals, i *conté* literatura d'altres, en aquest cas, d'Homer i de Màrius Torres. Ambdós intertextos apareixen en forma de referència als títols, cosa que hi atorga una nova pàtina de significat; la descodificació de les relacions amb l'*Odissea* i les «cançons» del poeta lleidatà es presenta com a necessària per a una completa i satisfactòria interpretació de les seccions i, per extensió, del poemari. En aquest sentit, la melangia i la voluntat de tornar a casa, a la pàtria, d'Ulisses i l'amor inaccessible de Mahalta aporten una nova perspectiva als eixos temàtics exposats sobre el pas del temps, l'anhel d'un futur esperançador i de *tornada* a la pàtria o el record d'un amor passat.

Comptat i debatut, *Mare de terra* entra en un diàleg a dues bandes: per un costat, amb la pròpia producció estellesiana; per l'altre, amb la tradició literària occidental. Es tracta, en realitat, d'una mostra més d'aquella «dimensió universal» de la literatura de Vicent Andrés Estellés.

Referències bibliogràfiques

ANDRÉS ESTELLÉS, Vicent (1986): *El forn del Sol*, València, Gregal Llibres.

ANDRÉS ESTELLÉS, Vicent (1996): *Mural del País Valencià*, València, Eliseu Climent editor.

ANDRÉS ESTELLÉS, Vicent (2015): *Obra completa II*, València, Edicions 3i4.

ANDRÉS ESTELLÉS, Vicent (2017): *Obra completa IV*, València, Edicions 3i4.

ANDRÉS ESTELLÉS, Vicent (2018): *Obra completa V*, València, Edicions 3i4.

ANDRÉS ESTELLÉS, Vicent (2019): *Obra completa VI*, València, Edicions 3i4.

ANDRÉS ESTELLÉS, Vicent (2021): *Obra completa VIII*, València, Edicions 3i4.

ANDRÉS ESTELLÉS, Vicent (2023 [1a ed. 2014]: *Obra completa I*, València, Edicions 3i4.

APARICIO, Mariola (2004): «Intertextualitat en l'obra de Vicent Andrés Estellés», dins Ferran Carbó, Enric Balaguer i Lluís Meseguer (eds.), *Vicent Andrés Estellés*, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, pp. 135-160.

ARDOLINO, Francesco *et al.* (2023): *Escriure és reescriure. Anàlisi i testimonis en la literatura actual*, València, Tirant Humanidades.

BALLART, Pere (2013): «Vicent Andrés Estellés i els poetes catalans contemporanis», dins Vicent Salvador i Manel Pérez Saldanya (eds.), *L'obra literària de Vicent Andrés Estellés*, València, Acadèmia Valenciana de la Llengua, pp. 45-92.

BOUILLAGUET, Annick (2000): *Proust lecteur de Balzac et de Flaubert. L'imitation cryptée*, París, Champion.

CALVO, Amador (2011): «Jocs intertextuals i interdisciplinarietat en la poesia de Vicent Andrés Estellés», *Reduccions* 98-99, pp. 217-231.

CALVO, Amador (2013): «L'*auctoritas* dels poetes grecollatins en la poesia de Vicent Andrés Estellés», dins Vicent Salvador i Manel Pérez Saldanya (eds.), *L'obra literària de Vicent Andrés Estellés*, València, Acadèmia Valenciana de la Llengua, pp. 123-143.

CARBÓ, Ferran (2009): *Com un vers mai no escrit. La poesia de Vicent Andrés Estellés en els anys cinquanta*, València / Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana / Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

CARBÓ, Ferran (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*, València, Edicions 3i4.

CARBÓ, Ferran (2022): «L'oda en la poesia de Vicent Andrés Estellés. Del panegíric a l'intertext i l'hipertext», *Rivista Italiana di Studi Catalani* 12, pp. 9-27.

CARBÓ, Ferran i Jordi OVIEDO (2024): *Primera lliçó sobre Vicent Andrés Estellés*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

GENETTE, Gérard (1992 [1a ed. 1982]): *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París, Seuil.

GENETTE, Gérard (2002 [1a ed. 1987]): *Seuils*, París, Seuil.

HOMER (2012 [1a ed. 2011]): *Odissea*, Barcelona, Proa.

KARRER, Wolfgang (1991): «Titles and Mottoes as Intertextual Devices», dins Heinrich F. Plett (ed.), *Intertextuality*, Berlín / Nova York, De Gruyter, pp. 122-134.

MARTÍNEZ, José Enrique (2001): *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra.

MIRA-NAVARRO, Irene (2021): *La poètica dels espais en Vicent Andrés Estellés*, Alacant / Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana / Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

MIRA-NAVARRO, Irene i Jordi OVIEDO (2021): «El final de la dictadura: de la protesta a la proposta poètica per al país», dins Vicent Andrés Estellés, *Obra completa VIII*, València, Edicions 3i4.

OVIEDO, Jordi (2018): «Màrius Torres en la literatura de Vicent Andrés Estellés», dins Josep Camps, Imma Farré i Joan R. Veny-Mesquida (eds.), *La ciutat d'ideals que volíem bastir*, Lleida, Pagès editors.

PRATS, Margarida (2010): «Introducció», dins Màrius Torres, *Poesies*, Lleida, Pagès editors, pp. 11-25.

SIMBOR, Vicent (2012): «"La barraca" llorentina: la creació d'un tòpic literari contemporani», dins Rafael Roca (cur.), *Teodor Llorente, cent anys després*, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, pp. 91-121.

TORRES, Màrius (2010): *Poesies*, Lleida, Pagès editors.

TORRES, Màrius i Mercè FIGUERAS (2018 [1a ed. 2017]): *Cartes a Mahalta*, Barcelona, Club Editor.