

Els exilis en *Exili d'Ovidi*

Amador Calvo i Ramon
Université Paris-Est Créteil Val de Marne

No s'ha insistit prou en la complexitat programàtica d'una bona part del corpus poètic d'Estellés ni en la diversitat d'òptiques amb les quals el poeta aborda cadascun dels seus reculls, com si obeís a una ambició si no experimental sempre, almenys d'exploració escriptural. *Exili d'Ovidi* (Carbó, 59)¹ es diferencia d'altres poemaris d'Estellés per la multiplicitat d'instàncies que hi assumeix la veu poètica i que potencialment tenen funcionalitat auctorial, així com per les manipulacions que sofreix el text original, o Text 1 (Compagnon, 218-221) dintre la ficció poètica de les "Pòntiques", és a dir, a l'interior del *faire semblant* del text escrit a l'exili pel poeta llatí Ovidi. Però, per a allò que ens pertoca analitzar, cal dir igualment que per tantes implicacions com té l'exili, Estellés ens dóna en aquest recull una reflexió múltiple, metafòrica i molt sovint original d'allò que el defineix.

Aprofitant l'etimologia confusa del mot *exilium* o *exsolum*, que no ens aporta més que el fet de situar-nos *ex* (fora del) *solum* (sòl o país o lloc d'origen), semblaria més pertinent partir-hi del resultat final d'un procés que ens distancia d'un *enllà* del que l'individu ha sigut fet fora (*ex*) o del que ha hagut de fugir, amb el consegüent allunyament, i d'un *allò* (*illius*) gairebé amb la mateixa ortografia. L'interès d'aquesta perspectiva és que a més d'expressar l'esquinçament geogràfic que pateix l'exiliat, subratlla la pèrdua d'un univers sentimental, l'*allò*, que, simplificant, encabeix tant l'escissió afectiva dels seus (família i amics), com la de l'univers físic i material al qual hagué de renunciar aquest (un paisatge al qual pertanyia sentimentalment, així com a un espai domèstic). Sense parlar del fet que tot *allò* és cadascun dels elements identitaris que constituïen la integritat humana de l'*ex* ciutadà, d'aquell que ja no té dret de ciutat. Aquesta òptica té l'avantatge d'integrar-hi la noció de nostàlgia, de dolor (*algos*), com a conseqüència de la frustració per la impossibilitat del retorn (*nostos*) a un *enllà* i a un *allò* del que l'actual desterrat havia pres possessió, havia integrat o amb els quals s'identificava i es sentia pertànyer. L'exili no és res sense el sentiment de nostàlgia, que reforça no només la idea d'allunyament no desitjat i de pèrdua, sinó el sentiment d'enyor que correspon a la mancança i arrencament de l'univers afectiu –espacial i temporal propis!– que causen dolor.

Així doncs, com si el poeta valencià hagués volgut, des del primer instant, deixar clara la voluntat metapoètica del recull ja al primer poema, com si es tractés d'un paratext d'advertiment, i amb funció proleptica, un jo poètic anònim diferenciat d'Ovidi –que podria coincidir amb l'*auctoritas* d'Estellés– ens anuncia implícitament que aquest poemari reposa sobre un programa plural, o lectura polisèmica, de la noció d'exili: "erres encara per no se sap ben bé *quin* exili" (Andrés Estellés 1982, 189). Encara que l'errar apareix associat comunament a un espai geogràfic, Estellés desvela totes les dimensions –simbòliques, temporals, sentimentals, carnals, textuales o d'autoria– que l'exili comprèn, i ens obliga a parlar-ne en plural.

Estructuralment, genèricament i funcional, cadascun dels aspectes constituents d'aquest poemari produeix sentit al voltant de la noció d'exili de manera explícita (el referent titular), o implícita (com l'advertiment paratextual entorn de l'origen dels textos: pintades pamfletàries –potser citant versos d'Ovidi– escrits als murs de Roma o llegits en mítings i homenatges. O una primera secció que en anomenar-se "Homenatges

¹ Recull escrit entre 1959 i 1977 i ampliat fins a 1982, segons Ferran Carbó.

anònims” pertany a uns gèneres discursius i expressius que en aquest recull es situen formalment fora d’aquest Text 1, pretesament original, que, paradoxalment, com l’Autor 1 (Ovidi), semblarien haver perdut el *juscivitas* sota el dictat d’August. Aquests paratexts es troben temporalment en un present exterior a la diègesi, amb personatges com el jo poètic que des del primer poema assumeix el discurs extradiegètic –encara que es definesca com “amic”, i sense altra actància que la de recordar i enyorar o confegir un nosaltres amb el qual després de la mort del tirà, “avançarà envers” (v. 12) “aquesta hora de banderes/ lliures i de punys que viu roma” (v. 17-18); o la de la filla, “la més petita” (VIII, 197, v. 5) que mai no conegué l’*ovidí*² pare. Des d’aquesta mateixa perspectiva, el dialogisme constant que en sentit contrari estableix Ovidi amb els amics, amb la dona, els fills, el Cèsar –en particular a la setena i darrera secció que duu el títol de “Pòntiques”³ es caracteritza pel desfasament temporal i el diàleg avortat. Dues composicions de “Pòntiques” concentren aquests aspectes que reforcen la noció d’escissió afectiva del lloc, i la noció d’exclusió identitària i política. En el poema XI (284, v. 2-3) *ovidí*/estellés es queixa d’haver enviat un amic que havia d’intercedir per ell amb un cant per al *cèsar* “i no m’ha contestat. tampoc no tinc cap impressió del cèsar”. En aquesta progressió de caire depressiu, el sentiment d’incomunicació es degrada totalment fins atènyer el de no-comunicació (v. 5): “crec que és a l’inrevés. mai no he rebut cap lletra de ningú.” Aquests dos casos podrien emmarcar-se dintre l’òptica administrativa o diplomàtica d’*ovidí*, no tan sols per tal d’aconseguir el seu alliberament i la fi del seu exili, sinó per mantenir el lligam sentimental amb *roma*. La no-comunicació hi té conseqüències patològiques, anímiques i psicosomàtiques relacionades en particular amb el patiment conseqüència del silenci de la dona i dels fills (XXII, 297, v. 1-2): “dona, [...] no sé res de tu ni dels fills”. Aquests exemples són un símptoma que l’exili acaba conduint l’individu vers un no-reconeixement absolut per part d’un règim ideològic que suplanta o acapara l’autoritat sobre l’ús del nom del país amb el qual es vol confondre o darrere del qual es vol camuflar. El no-reconeixement és un dels aspectes de tot un seguici d’anul·lacions no sols identitàries: esdevenir no-ciudadà, no-llatí, no-representant polític ni social, no-membre de l’*urbs*, *persona non grata*, a més de la pèrdua òbvia de l’*auctoritas* literària i de tot el poder de decisió sobre el corpus i el *copyright* d’unes obres que ara passen a ser prohibides o parcialment censurades. A més a més, el no-reconeixement de la dona i dels fills suposa l’anul·lació dels lligams parentals i matrimonials, a més de tots els llaços sentimentals d’ordre familiar i sexual, i, legalment, de la pàtria potestat.

L’exili exterior

La no-comunicació –que és la base tant de l’exili exterior com de l’interior– enllaça amb un dels aspectes més desenvolupats explícitament i implícitament en aquest recull, amb l’aïllament de l’espai i del temps, acompanyats l’un i l’altre d’un díctic que remet a un *enllà* i a un *allò* frustrats (però coneguts), que *ovidí* no pot viure des del present. Enmig de totes les emocions i sentiments, de vegades confosos i d’aparença contradictòria, que engendra l’aïllament i el tancament injusts entre els quals destaca sense equívoc el de l’odi, que tan magistralment poetitza Estellés en el “Llibre Tercer. Afirmació de l’odi”. Es tracta d’un sentiment malaltís i obsessiu contra la condemna arbitrària a la qual el *cèsar* –ací no nomenat– l’ha sotmès. Però allò que sembla reprotxar-li per damunt de tot és la degradació radical de la seua identitat poètica –“poeta de l’amor, em deien de

² D’ara endavant utilitzaré les minúscules, com al recull, per tal d’assenyalar la seua condició de personatges de la ficció, separant-los així de la realitat biogràfica del llatí.

³ Com el llibre que el llatí va escriure durant el seu exili a Tomis, actual Romania, i que a tall d’imitació reprèn *ovidí* amb el mateix caràcter epistolar que *Ex Pontus*, i els motius i temes d’aquesta obra.

“les tombes de l’odi, les cendres del vil extermini” (203, v. 3). M’interessa particularment el mot “cendres”, perquè encara que aquestes siguen “símbol de la dissolució del cos”, també és un “residu de la combustió del cos humà” (Fabra). Com sabem molt bé, els deportats eren acollits a l’arribada dels trens als camps de concentració per una horda de SS amb gossos que no dubtaven a soltar a la mínima ocasió contra els detinguts que no obeïen com calia a les seues ordres arbitràries. En això ens fa pensar el poema IX de “Cants de mort”:

[...] i jo arranque a córrer pel camp
 amb grans crits que no diuen l’horror, caic a terra
 i plore arrapant amb els dits una terra que és meua,
 que jo desitge que siga molt meua aviat; allí em pren
 amb colps de peu el fosc sentinella, o els gossos [...].

Aquell “horror” que sent el jo poètic és el de l’extermini de l’èsser humà que no és com el del “fosc sentinella” nazi vestit amb l’uniforme negre dels SS. La temptativa de fugida del “camp” s’acaba amb un càstig físic, i no amb la mort, car ell és, com diu *ovidí* al darrer vers d’aquesta mateixa composició, “el/ més indigne! ni la mort la meresc malgrat tot.” (IX, 251, v. 16).

Després d’analitzar tot aquest camp semàntic, atès que Estellés anava freqüentment com a corresponsal de *Las Provincias* al festival de Canes, i que el 1966 Elie Wiesel publicà en francès *Le chant des morts* (Wiesel),⁷ estic convençut que en algun d’aquests viatges –ignore si aquest llibre estava prohibit a l’Espanya franquista– Estellés es llegí el “relat” biogràfic de l’escriptor jueu deportat al 1944 a Auschwitz i després a Buchenwald. Per tant, el “Llibre Quart. Cants de mort” remetria simultàniament tant a Ausiàs March com a Elie Wiesel. Si la referència paratextual d’Estellés singularitza l’experiència del procés de mort *d’ovidí*, els cronotops del poemari li donen una dimensió col·lectiva: perquè no s’ha d’oblidar que en “Homenatges anònims” dir *ovidí* és recordar i agrupar en “un nom evident” (199, v. 14) “els morts innocents, els morts anònims, amb un/ tir al tos, a la vora també dels camins imperials” (X, 199, v. 7-8). En associar l’Holocaust jueu al programa d’extermini i de repressió dels enemics republicans als camps de concentració franquistes, el poeta de Burjassot podia haver pretès reajustar, denunciant-la, la veritable dimensió i abast de la violència del règim feixista de Franco, assimilant-la a la de la barbàrie nazi, violència que no ha de ser minimitzada davant la desproporció numèrica de les víctimes jueves.

Ja vaig referir en un article (Calvo 2013, 139) la manera com, amb tan sols quatre referents –Antofagasta, Parral, Temuco i Valparaíso–, Estellés suscitava una lectura activa i documentada per part del lector, per tal d’identificar de manera subterrània, i en un primer moment, una toponímia relacionada amb la biografia de Neruda. Quedava després entendre quina relació es podia establir no amb l’*Exili d’Ovidí*, sinó amb l’exili dels republicans a Xile, que gràcies a les gestions de Neruda, i gràcies a haver noliejat el vaixell *Winnipeg*, pogueren ser acollits al port de Valparaíso el 3 de setembre de 1939.

Tornar al text d’Estellés és una aventura constant que ens procura mil sorpreses relacionades amb la densitat intertextual de tantes lectures erudites assimilades pel poeta. Aquesta vegada he llegit, com una evidència, una al·lusió intertextual que, modestament, em sembla que es relaciona amb el text poètic més emblemàtic de l’exili català, “Corrandes de l’exili” (Xile, 1947) de Pere Quart (Quart, 50), enregistrat, a més a més pel gran amic d’Estellés Ovidí Montllor al 1974. Es tracta dels dos primers versos del poema VI de la seqüència “Homenatges anònims” que diu: “aquest obscur fill d’un país petit/ vol evocar en tu els exiliats”. Reunir la petitesa del país a l’episodi de l’exili,

no pot més que fer al·lusió al títol –com el paratext titular del recull d’Estellés– i a la darrera estrofa del poema de Joan Oliver:

Una esperança desfeta,
una recança infinita.
I una pàtria tan petita
que la somio completa.

Aquesta singularització del col·lectiu dels exiliats de l’espai geogràfic de la pàtria representa ben mirat una superposició implícita d’autoritats literàries que acaben integrant el nom d’Ovidi esdevingut receptacle nominal metafòric.

Una perspectiva originalíssima sobre l’exili que fa palesa *ovidí* al poema XVI de “Pòntiques” és que ens mostra com el poder tirànic dels generalíssims August o Franco s’apropia del nom de la “pàtria” i substitueix les lleis d’un país normal a nivell social i polític per les d’una ideologia dictatorial que la perverteix. La pàtria esdevinguda un simulacre d’allò que per a *ovidí* representa la pàtria, pres d’indignació fa el següent discurs (209, v. 3-4): “quins conjurs, quins dictàmens, han determinat que em done vergonya/ d’haver de dir el teu nom, i àdhuc evite el simple fet d’escriure’l?”.

Com veurem després, ometre el nom d’allò que ja no és la pàtria és no atorgar-li existència, realitat, ni reconeixement. La pàtria esdevé un ideal, una esperança futura (v. 8-11):

[...] pàtria! jo sé que passarà tot. jo sé que tornaràs a ser
lluminosa i feliç [...]
[...] no ho veuran els meus ulls. Però sentiré, a la meua fossa,
els passos lleugers d’una *altra* vida, d’una *altra* pàtria, d’una dignitat

Sembla l’al·legoria feminitzada de la lírica amb les sedes aèries de la dansa, contraposada implícitament a les botes èpiques de la violència militar! El jo poètic sotmet subtilment la no-pàtria a una renomnació poetitzada que passa per la recuperació d’aquells criteris que fan de l’altra pàtria la veritable pàtria de les arts, de la vida i de la dignitat que respecta els drets dels éssers humans. I és arribat a aquest *crescendo* de la tensió dramàtica provocada per una indignació que ateny el rebuig, que el jo poètic renuncia a la pàtria prostituïda pel tirà, la còpia deformada i degradada d’allò que un dia fou la seua pàtria: se n’ix voluntàriament d’aquell espai geogràfic i desposseeix la no-pàtria de l’ús del nom d’*ovidí*, amb el qual pren tota una dimensió d’integritat i pertinença identitària (291, v. 1-4):

des d’avui no tinc pàtria! esborreu el meu nom dels murs de la pàtria!
la meua pàtria, si de cas, és en mi, sóc jo, aquest idioma amb
què us parle, amb què us narre la immensa vergonya que em pertoca
patir.

No és la veu, per tant, de l’apàtrida, sinó la de l’escriptor conscient que només l’ús plenament lliure de l’idioma garanteix l’existència de la pàtria, d’una realitat social i de tot un univers creatiu que es puga anomenar amb totes les paraules.

Seguint aquest raonament, és originalíssima la inversió que fa el jo poètic: de l’estatut d’exclòs de l’espai geogràfic anomenat “pàtria” passa a integrar-la dintre el seu món interior, com essència idiomàtica d’uns valors humanistes que transporta la llengua i que té el deure de transmetre. Així queda ben clar allò que ens diu *ovidí* en el poema següent (XVI, 292, v. 1-2): “un jorn vindrà que hom dirà que roma ja no és a roma. jo puc/ dir-ho ja: roma és en mi. roma és exiliada com jo i on jo”.

Així com el singular *ovidí* recobreix el nom de tots aquells que patiren “el brut exili i la mort” (“Homenatges anònims”, X, 199, v. 14), *roma* representa tota una pluralitat de ciutadans sense els quals *roma* no podria preservar la seua identitat i idiosincràsia, totes aquelles peculiaritats que caracteritzen aquesta civilització o *urbs*, sense les quals el nom de *roma* es buidaria de la seua substància o essència, i no se li podria atribuir el nom definicional de *roma*. Des del desfasament també definicional d’un espai geogràfic i d’una civilització, Estellés està al·ludint al fet concret de l’exili dels republicans, d’un material humà, científic i intel·lectual d’expatriats que reduïa Espanya a una mena de conquilla buida, un nom que no representava els exiliats de l’exili exterior i interior.

L’exili interior

No deu ser el cas diferenciat identitàriament “d’algun company meu que jeu,/ amb un terròs dintre la boca, en un lloc innominat/ de granada, enterrat entre els morts, amb les mans lligades/ amb un cordill a l’esquena”, així com diu *ovidí* al “Llibre Primer. Pròleg” (211, v. 1-3). L’elusió informativa al voltant del “company” –i l’anonimació d’estar enterrat amb altres morts anònims– es precisa amb l’al·lusió a la fi d’aquest mateix poema a “aquell lluminós fill de granada”, que remet a l’origen del “company.” Aquest retrat poètic tan fragmentari i deficient es precisa amb dues reescriptures traduïdes, “vaixell per la mar/ cavall dins del vent” que recorden esbiaixadament els versos finals del “Romance sonámbulo” de *Romancero gitano* (1927) de García Lorca, “el barco sobre la mar/ y el caballo por la montaña.” Aquest marcador textual no pot més que assenyalar, per la seua proximitat, els famosos versos de la darrera estrofa: “guardias civiles borrachos,/ en la puerta golpeaban”, dels quals retrobem un eco als darrers versos del poema següent (VI, 219): “mentre amb les mans brutes de sang i de crim/ passa el vencedor altiu de xarols.” que designa igualment els crims d’aquesta policia repressora del franquisme.

Aquest aspecte ens permetrà d’abordar amb una altra ressonància la repressió que va exercir Franco contra els republicans dintre la perspectiva de l’exili interior. Des de la lògica genèrica dels paratexts “Homenatges anònims” i “Pròleg”, que assumeixen la seua escriptura com a exterior⁸ i diferent al Text 1 “original” d’*ovidí*, s’afegirà l’escriptura auctorial d’un Estellés que s’immisceix transgressoriament i interromp la lectura lineal entre el poema VI i el VII del “Pròleg” amb un paratext prosaic d’advertiment, en què deixa clar que *Exili d’Ovidí* tanca el cicle dels escriptors llatins, i, d’altra part, que alguns textos no haurien sigut publicats sense la mort, al 1975, del dictador. Un d’aquests textos és precisament el poema XIII dels “Homenatges anònims” (203, v. 2) que té una importància particular perquè recontextualitza, situant-la en l’època franquista, gràcies al cronotop “carreteres”, la condemna a treballs forçats a la qual estaven sotmesos els republicans als Batallones Disciplinarios de Trabajadores Soldados Penados⁹ que reben anticipadament al text d’Estellés una definició que quallarà ben després, facilitada per la Ley de memoria histórica del 2007, que és la qualificació d’esclaus del franquisme (Andrés Estellés 1982, 203):
et recorde, ovidí, i evoque les tombes funestes que

recorren les nostres carreteres, paral·leles als camins:
les tombes de l’odi, les cendres del vil extermini, les
lentes, costoses construccions dels esclaus i els
presoners, aixecades un dia per a celebrar les victòries remotes.

⁸ Malgrat el seu títol aparentment paratextual, “Pròleg” només desenvolupa parcialment un discurs extradiegètic, i de caire paratextual.

⁹ Deixe el castellà perquè fou la llengua de la repressió, i seria un anacronisme utilitzar-hi el català.

[...] i ballant i petant amb la boca i el cul davant el monument al qual jeuen les despulles del qui va decretar el teu exili, i ara se'l mengen els cucs, a dentetes i agulles enterques.

Estellés plasma de manera ben lacònica aquest treball d'esclaus amb el qual els exsoldats republicans van haver de reconstruir les infraestructures destruïdes durant la guerra civil, i erigir tots els monuments que exaltaven la victòria de Franco, en particular el Valle de los Caídos on és soterrat el dictador feixista, i en la construcció del qual molts es deixaren la vida. Tot el sistema repressiu del franquisme –desqualificació, depuració de funcionaris, censura, prohibicions, càstigs, empresonaments i afusellaments– s'estructura sobre un sistema de marginalització i d'exclusió social flagrant que neix dels mateixos principis que l'exili exterior: la no-pertinença a l'estat, la no-visibilitat, la no-existència i el desposseïment de qualsevol dret humà, la privació de llibertat i fins i tot de la vida.

Sense entrar en massa detalls, el “Llibre Segon.” “El relat”, és la clara exposició narrativa de tot un procés d'exaccions sistemàtiques a les quals indefugiblement sotmet un sistema autocràtic a qui defensa la pluralitat d'opinió. Seguint la narració del jo poètic intradiegètic, el lector rep amb molt més impacte el brutal desplegament de la violència policial. Veiem pas a pas amb horror la violació de domicili, la de la dona del jo poètic, la pallissa que li donen, l'interrogatori, les tortures que sofreix, l'extorsió de la seua signatura, els simulacres d'afusellament, com el violen amb una barra, el seu tancament al calabós, la por, la brutícia, la soledat, la incomunicació amb la família, la indiferència. Tot un arsenal de tècniques traumàtiques per a anul·lar la personalitat de l'individu i reduir-lo. Però si aquestes foren les tècniques de la repressió franquista, no foren monopoli del franquisme. Abans havíem vist que el poema VI del “Llibre Primer. Pròleg” (219) remetia a la participació de Neruda en l'acollida dels republicans espanyols a Valparaíso. Però sense anomenar-lo, com ha fet amb Lorca, la contrasenya Neruda està carregada de més significats contextuais: representa d'una banda l'exili a “cavall” de Neruda vers l'Argentina, fugint de la persecució del dictador González Videla al 1949. Emperò, dos versos (v. 2-4), ens fan canviar de context històric:

[...] bandades de pluja, la pluja dels morts,
els morts enterrats amb la mà al baix ventre
i després tongades de pluja i més pluja

L'emfatització de la velocitat, la força i la abundància de les ràfegues de pluja assimilada al poder destructiu de les metralladores, esdevinguda pluja de morts, és una impecable hipàllage que es centra en el considerable nombre de morts de la feroç repressió contra els civils que va seguir al cop d'estat de Pinochet. Tots sabem que, per damunt de tot, Neruda va morir de la mort d'Allende.

Com un text exiliat, foragitat de la concepció unitària d'*Exili d'Ovidi*, hi trobarem un poema dedicat a Horaci que, a més de remetre a *Horacianes*, estableix un lligam entre els poemaris del cicle llatí, explicat pel paratext d'advertiment intercalat enmig del “Llibre primer. Pròleg”, en el qual s'afirma auctorialment Estellés, i que acaba amb aquests versos del “Llibre setè. Pòntiques” en què *ovidí*, que està fent-se vell, no recorda el nom del poeta Horaci (288, v. 1-2):

l'estellés, si de cas, podria dir-me quin és el seu nom, què serà però
de l'estellés, fuster, sanchis guarner, ventura, els meus amics
valencians?

Amb la clau referencial a Horaci, és evident que l'inquietud que *ovidí* sent pel destí dels seus "amics valencians" –anacrònicament reunits al mateix context històric– fa referència, en el cas concret de Vicent Ventura, a l'exili exterior i interior que va haver de patir per la seua participació al IV Congrés del Moviment Europeu de Munic del 5 al 8 de juny de 1962. En primer lloc, Ventura visqué exiliat a París, i en tornar al 1964 fou desterrat a Dénia durant sis mesos. És això el que deixa entendre parcialment el referencial del poema LI d'*Horacianes* (Andrés Estellés 1974 [1999], 268, v. 1-4):

Aquest any miserable,
m.cm.lxii. d. de. c.
serà molt recordat i molt amargament.
Vicent ventura, desterrat a munic o paris

Munic té la funció d'al·ludir subreptíciament al Congrés que serà la causa de l'exili del polític i periodista, però només per al lector que posseeix la clau interpretativa per tal de descodificar els referents *horaci* i *ventura*, en el cas present. L'ocultació del missatge i l'explicitació parcel·lària d'aquest, és una de les tècniques de la comunicació clandestina pròpia de les cèl·lules de la resistència contra la dictadura, que ara i ací remet a un espai textual extern –però no paratextual, perquè és una autocitació– que completa la informació: com si es tractés del *symbolon* grec o objecte partit en dos del que el missatger i el destinatari tenien el tros que hi manca acreditant així la veritable identitat de la font.

La reducció i perversió de la creació intel·lectual i artística mitjançant la privació de la llibertat d'expressió també representa un dels ingredients de l'exili interior. En aquest cas, l'enllà desitjat seria l'expressió plàstica o textual que es pretén atènyer (una mena de projecció estètica amb un missatge artístic formal i ideològic¹⁰) que es veurà frustrat per un règim autocràtic que el limita segons la ideologia i l'estètica que vol imposar. Ara, el lloc geogràfic es veuria reemplaçat per un suport llibre o espai textual, quadre o escultura mutilats o prohibits per la censura. D'aquesta manera, la creació espontània o natural de l'artista es veurà estroncada i morta en l'ou, morta en germen a dintre del poeta. En aquestes condicions els creadors tenen dos recursos: o creen una obra morta que omplirà els calaixos o els amagatalls –realitat que ha viscut Estellés–, o desplega una sèrie de tècniques sofisticades i implícites per passar els missatges que pretén filtrar pels intersticis que pot deixar la censura, esdevenint així manipulador de manipuladors.

Prenguem el cas d'*Exili d'Ovidi* del que ja hem comentat una manipulació auctorial del poeta real, Estellés. Aquest transgredeix les convencions modernes de la crítica literària moderna, que prohibeixen l'ús de la paraula poeta, per deixar la paraula a una instància poètica que moltes vegades assumeix la veu en primera persona del singular o del plural. Estellés sembla advertir que si posseeix la autoritat fa allò que li ve de gust amb la seua obra, i encabeix l'advertiment citat abans intercalant-lo enmig dels poemes VI i VII del "Pròleg", encara que ens trenque tots els esquemes –que per a això estan fets– i que sotmeta el lector i la censura a totes les manipulacions. Ací apareix un advertiment explícit perquè amb la seua condició de paratext semblava quedar-se fora de la ficció. Però de manera més explícita, poèticament o formal, el ara jo poètic *ovidí* ens prepara a refiar-nos del text manipulat per la censura ("Llibre Setè. Pòntiques", XXIX, 305, v. 10-12): "[...] em pesen molt/ els anys, els dicteris, els silencis, tot/ açò, que no puc dir, car no es pot dir."

¹⁰ Siga comportant idees de qualsevol tipus, filosòfiques, pictòriques, temàtiques, polítiques i tantes altres que poden combinar-se interactivament de moltíssimes maneres.

Però tanmateix, a nivell formal, què pot suggerir el paratext titular del “Llibre Cinquè” anomenat “Fragments” sinó que són textos recollits –com el díptic final del poema III (260) i el díptic del poema IV– per una mà aliena, i com es verifica després, que es retroben recomposant la fi del poema XXX del “Llibre Setè. Pòntiques”, designant una manipulació implícita. Així doncs, només cal preguntar-se quina instància poètica assumeix allò que s’ha d’anomenar una impostura.

I què s’hauria de dir de la darrera secció del poemari que simula ser el llibre *Ex Pontus* d’Ovidi quan en realitat és la secció “Pòntiques” d’Estellés, que no comença com seria normal pel número I de la numeració romana que ordena tot el recull sinó el número III. És com si el jo poètic, o l’autor que s’amaga darrere d’ell, ens advertís que si hi falten els poemes I i II, és perquè hi ha hagut una manipulació textual del Text 1 per part d’una mà malintencionada que podem anomenar clarament censura.

Si aquesta evocació formal de la censura està ben lluny de ser explícita, no passa el mateix amb la referència a la Ley de premsa e impremta,¹¹ del 18 de març del 1966, impulsada pel gabinet del ministre d’Informació i Turisme, Manuel Fraga, a la qual es refereix en català el jo poètic amb el distanciament irònic i un toc d’humor que confereix als darrers versos del poema *vi* de “Pòntiques” (279), car parlant de *virgili* afirma:

em costa de dir-li fill de puta, però em pense que al
remat no tindrè altre remei que emprar aquest terme
expeditiu i ràpid, suficient, car dir-li llepaculs seria
al·ludir massa concretament els seus actuals afers
i hom podria acollir-se al dret de rèplica que estableix
la llei de premsa i impremta, i jo no em puc valer.

Per contra, el poema s’acaba amb cert patetisme per part del jo poètic perquè ens suggereix que no es pot emparar sota aquesta llei perquè òbviament n’està exclòs des de la seua condició d’exiliat, o almenys discriminat, per no ser adepte al règim franquista.

El poder de la censura està magníficament expressat en l’àmbit textual al poema XIV dels “Homenatges anònims” pel simple fet que per tal d’evitar l’oblit del Text 1 original –que seria la conseqüència directa de la seua prohibició– el poble hi fa servir una memòria oral, humanament deficient i fragmentària, però resoltament eficaç per implicar-se en la transmissió d’un missatge de resistència clandestina (201, v. 4-5): “ben petit, els meus pares et deien. recorde que/ deien els teus versos, a trossos. [...]”

Exilis físics, simbòlics i metafísics

L’exili carnal i amatori de la dona –i a través d’ella de totes les amants– pren una dimensió molt més complexa que la de la simple satisfacció d’un desig i de la correspondència d’un sentiment (“Pòntiques”, XXI, 298, v. 1-3):

un cant a la vida i a l’alegria, dret al teu pubis, com
el llaurador canta dret al capçal dels seus solcs mentre
entra l’aigua al camp

Es tracta d’una evocació elegíaca de la fusió vital/sexual de l’aigua com element fecundador i masculí, i de la terra fèrtil. Però alhora és el cant quasi pastoral i bucòlic de

¹¹ Que reposava en l’autocensura, car amparava el dret de rèplica d’un “ciudadà”, però més aviat d’una institució o autoritat franquista que podia denunciar un periodista o escriptor d’ultratge a la persona o a l’estat, i reclamar una denúncia econòmica, o directament el tancament del diari o la revista responsable de la publicació. Com s’ha afirmat moltes vegades, l’autocensura podia ser pitjor que la pròpia censura.

l'exaltació dels sentits en un *locus amœnus* "camp" que exacerba, des de l'exili, la consciència en *ovidí* de la proximitat de la mort al *locus horridus* del "camp", antagònic, de concentració.

Malauradament, l'amor esdevé únicament evocació d'un temps feliç aïllat en un espai i en una temporalitat passada, del tàlem, del qual ha sigut desposseït *ovidí*, del que dóna constància el possessiu dels darrers versos del "Llibre Sisè. Diàlegs amb el seu membre" (VI, 272, 14): "[...] oh tu,/ que ara tristament enyore vessada al teu tàlem." Aquest possessiu marca la ruptura definitiva d'un espai amatori compartit.

Aquestes condicions inhumanes en les quals viu i l'evocació d'un desig impossible a satisfer li fan veure el cos amat amb la doble actancialitat eròtica i tanàtica amb una variant original que retroba un lligam coherent amb el retorn definitiu de l'exili (299, v. 7-14):

com el llaurador [...]
jo m'adormia entre les teues
cuixes, feliç d'una feina
[...] dona, amor meu,
terra meua on voldria ésser
enterrat [...]

Que la frustració ocasionada per l'escissió d'una temporalitat passada feliç, d'osmosi amatòria, amb la pèrdua evident del sentit de la vida, produeix una pulsio de mort sembla coherent; però s'ha de remarcar que la metamorfosi o dimensió que adquireix el cos de la dona, metaforitzat en terra, té dues lectures clarament simbòliques: la primera és el mítica, la de tornar a esdevenir mare/terra, amb el do tant de donar vida com de reciclar les restes humanes dintre d'un moviment cíclic perpetu; la segona la de ser ventre ara no del fetus sinó del retorn tombal al lloc de l'origen, és a dir, el retorn al cos/pàtria amb el qual cessa l'exili, perquè ací és el de la mort.

No resistesc el fet de citar una metàfora que dóna una dimensió extraordinària a un altre exili simbòlic (XXX, 306, v. 4): "el gran fred que puja d'horribles fronteres." Com hi podem intuir, el superlatiu té un valor intensificador que al·ludeix al fred inexorable i definitiu del terme i frontera més temuts que delimiten la vida. L'originalitat d'aquesta metàfora és que amb el mot "fronteres" Estellés crea una espacialitat, la de l'exili definitiu, quan en realitat està definint la temporalitat d'una vida que pren fi. És clar, la representació ve de la visió arquetípica espacial de l'Hades –el *locus horridus* per antonomàsia– de l'inframón o regne dels morts, des d'on de fet arriba el fred de la no-vida.¹²

Una altra de les definicions que es permet de proposar-nos al lector *ovidí/Estellés* és la d'un exili que si més bé sembla existencial, pren en realitat, una dimensió metapoètica. Al poema XXXVI de la seqüència "Pòntiques", la dedicatòria en itàliques i majúscula a *Ovidí*, la instància poètica que fins ara assumia en la ficció la veu narrativa d'*ovidí* trenca l'encanteri, assenyala una probable i nova manipulació, mitjançant uns versos ben enigmàtics (302, v. 11-15):

pense que el meu lloc, el destí al qual

em varen endreçar els deus, és l'exili,
fora de tot i dins de tot.

¹² Ara bé, no oblidem que aquesta actancialitat ascendent associada al fred, és igualment una al·lusió conscient o inconscient del poeta a les seues freqüents malalties de cames, que evoca en *La clau que obri tots els panys*.

aquest és el meu lloc i el lloc de les meues
criatures. [...]

Sembla obvi que “criatures” té una relació amb la creació poètica, la *poiêsis* grega, que segons Aristòtil és la producció (o el fer) d’un objecte artificial que es situa a fora del creador, és a dir, la seua obra. Estellés crec que fa al·lusió al moment en què a la publicació d’un recull, l’obra deixa de pertànyer al poeta sense cessar de contenir un univers creatiu que sempre serà ell. Però hi ha una altra interpretació: l’obra com a ficció –representació distanciada i poetitzada de la realitat– viu en un exili fora de tot, sent tot, la realitat. Però el poeta també estaria a l’interior de tot en tant que s’inspira i és –malgrat qualsevol exili– el fill d’un context històric, social i artístic que no pot defugir i que acaba nodrint inevitablement la seua obra amb fragments de realitat. Des de l’òptica de l’exili interior, que fou l’experiència d’Estellés com a creador, limitat per la censura de la dictadura, Estellés va haver de deixar sense publicar la major part de la seua obra poètica, que omplia els calaixos, fins el boom dels anys setanta del segle passat. La censura li va fer desenvolupar les tècniques i estratègies d’evitació i els subterfugis, sovint subterranis, per tal que la seua obra pogués ser publicada i tingués dret de ciutat i reconeixement.

Conclusió

Com el retrat poètic d’*ovidí* és el de l’antiheroi, perquè es construeix sobre la base de les seues febleses i covardies, apareix amb tota la seua dimensió humana, i el lector sent empatia per ell en conèixer els seus treballs injustament patits. Però el retrat poètic d’*ovidí* presenta una altra faceta en aquest recull, també d’ordre actancial, que és la del resistent, i que apareix clarament al poema inaugural de “Pòntiques” (el III, 276). Amb la relegació d’*ovidí*, *cèsar* ha condemnat els seus escrits a l’oblit i el seu nom al silenci de l’inexistència. L’acte de resistència o fins i tot de desafiament més gran del poeta llatí a l’autodesignat *pater patriae* és ordinar una estratègia per tal que l’emperador diga el seu nom, transgredint les lleis que ell mateix ha dictat tot prohibint que es pronuncie *roma*, i incorrent en una ridícula incongruència. Per tal de dur a terme els seus plans demanarà dialògicament la complicitat als lectors/ciudadans de *roma* (v. 1-7):
[...] vull que s’entenga que això que

us demane no és més que un acte de protesta, l’únic
que tal vegada m’està permès encara: enceneu una gran foguera
a roma, al centre de la nit, i quan el cèsar pregunte
quèésaixò, a quinsantaqueix foc, calleu, guardeu
un silenci molt digne, no digueu el meu nom, el
nom de les meues obres, que les diga ell, en tot cas.

Amb aquest parany, *ovidí* aconsegueix no només ridiculitzar el tirà que peca de falta de seny –com denoten les preguntes– sinó que a més és ell mateix qui pronunciant el nom d’*ovidí* li tornarà a donar existència i reconeixement, d’aquesta manera indirecta el retornarà i reintegrarà amb els seus escrits dintre els murs de l’urbs.

Cal dir que l’exili no serà, almenys simbòlicament, definitiu –per molt que *ovidí* es veja apartat temporalment de l’únic temps que compta realment per a ell, el de la rehabilitació del seu nom i dels seus escrits en el present– perquè creu en la lluita de la memòria contra l’oblit d’aquells que han resistit des de l’interior amb tota la persistència de la memòria i la força de la veritat (“El relat”, 227, v. 18-22):

passaran els segles, i altres ho recordaran quan
jo no ho recorde, no existesca, i venjaran el meu nom,
mesclat amb el nom dels companys que més han sofert.

Amb la recuperació de la llibertat arriba la fi de l'exili d'*ovidí* que tant han desitjat els qui com ell han lluitat per a aconseguir-la, i que en aquests versos remet a un vent metafòric que transporta la veu i els versos d'*ovidí* (II, 192, v. 15-17): “tot resta a punt per tu/ que tornaràs per l'aire des d'on ets.”

Conscient del paper de transmissor del missatge de llibertat, *ovidí* escriu des de la convicció del deute acomplert en la seua missió d'escriptor (“Pròleg”, VIII, 222, v. 6-10):

que el meu cant darrer siga un cant de llibertat
després d'haver-lo escrit, emmudiré per a sempre.
s'acabarà l'exili mentres tant jo m'acabe.
[...] la llibertat serà el meu himne darrer.

Hem vist doncs, que en aquest recull el dialogisme pren un vastíssim espai textual, com un eco intertextual genèric de les obres d'Ovidi, però a més, aquest dialogisme és el repte d'una tensió dramàtica que alterna entre comunicació i no-comunicació. La comunicació amb els amics i la família d'*ovidí* –els membres de l'entorn afectiu i els coetanis del poeta llatí– es veurà totalment avortada i, exceptuant el seu falus amb qui sí que comunica, *cèsar* sembla haver guanyat la partida. Però només és aparença, la filla petita del poeta, que no l'ha coneguda, ha après les lliçons no ja del pare sinó de l'escriptor, i les ha reunides amb els textos de Safo, i amb la llibertat d'amar (“Homenatges anònims”, VIII, 197).

“Homenatges anònims”, que encarna el present, és testimoni que el missatge de l'escriptor llatí ha arribat a *roma* i ho ha inundat tot, el camp escrit i l'oral: els murs, les assemblees, els carrers. El nom d'*ovidí* i els seus escrits circulen: la missió comunicativa s'ha acomplert amb succés, *ovidí* ens ha transmès el seu heretatge. És el poder extraordinari de la paraula, *ovidí* és conscient de la puixança irrefrenable de la transmissió literària sobre tots els obstacles i barreres erigits pels règims dictatorials. Sap que el seu missatge social acabarà aplegant al poble, que és al darrer terme el receptor, més enllà de tot temps i malgrat tots els exilis. Aquesta convicció queda manifestada en aquestes paraules magnífiques (“Pòntiques”, 292, v. 4-5): “puc enlairar, amb un sol mot del meu llatí, una bandera, una/ vela.”

L'escriptura torna de l'exili creuant, com Ulisses, la Mediterrània, i amb aquesta paraula de resistència s'aixequen les banderes del seu petit país, sense necessitat de ser-hi.

Cada vegada que es torna a l'escriptura d'Estellés, i que es raspa una miqueta, apareixen universos literaris inesperats –mig esborrats, fragmentaris, subterrànics– i una bastida estructural i poètica d'una complexitat inimaginable que demostr no tan sols l'erudició vastíssima d'aquest poeta valencià sinó una capacitat extraordinària a fer-la servir de manera pragmàtica i programàtica en un univers poètic d'impecable unitat, que és sempre un repte maliciós a la intel·ligència del lector.

Obres citades

- Andrés Estellés, V. "Horacianes." En *Les pedres de l'àmfora*. València: Ed. 3 i 4, 1974 [1999].
- . "Exili d'Ovidi." En *Versos per a Jackeley*. València: Ed. 3 i 4, 1982.
- Bakhtín, M. *Esthétique et théorie du roman*. París: Gallimard, 1979.
- Calvo i Ramón, A. "L' 'auctoritas' dels poetes grecollatins en la poesia de Vicent Andrés Estellés." En *L'obra literària de Vicent Andrés Estellés, gèneres, tradicions poètiques i estil*. València: Acadèmia Valenciana de la Llengua, 2013.
- . *Le référentiel et l'intertextualité dans l'œuvre poétique de Vicent Andrés Estellés*. Lilla: ANRT, Université de Lille, 2014.
- Carbó, F. *Com un vers mai no escric. La poesia de Vicent Andrés Estellés en els anys cinquanta*. València/Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana/Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2009.
- Compagnon, A. *La seconde main ou le travail de la citation*. París: Ed. du Seuil, 1979.
- Fabra, P. *Diccionari general de la llengua catalana*. Barcelona: Edhasa, 1977 (9a edició).
- Quart, P. "Saló de tardor." En *Poemes escollits*. Barcelona: Ed. 62, 1983. 50.
- Wiesel, E. *Le chant des morts*. París: Editions du Seuil, 1966.